

SU LAMPSON E TIZIANO

MARSEL GROSSO

In apertura di un articolo dedicato al tema dell'influsso di Tiziano nei Paesi Bassi pubblicato nel 1964, Giorgio Faggini lamentava il debole interesse che fino ad allora la critica aveva riservato a questo argomento, sottolineando come:

Pur essendo il richiamo di Venezia per essi meno forte di quello di Roma, gli artisti neerlandesi del Cinquecento furono tutt'altro che insensibili al fascino della pittura dei grandi maestri lagunari. Lo prova anzitutto il cospicuo numero di pittori *fiamminghi* che durante tutto il secolo si trattennero a Venezia, rimanendovi in certi casi per tutta la vita. Lo attestano anche le stampe che abili incisori dei Paesi Bassi traevano da opere di maestri veneziani: ci basti addurre ad esempio quelle bellissime di Cornelis Cort da Tiziano. Tra i geni della pittura lagunare Tiziano era probabilmente il più ammirato¹.

Questo studio è stato realizzato nell'ambito del Progetto di ricerca strategico EVERE, "European and Venetian Renaissance", STPD11LHT4, Unità 2, Dipartimento dei Beni Culturali: archeologia, storia dell'arte, del cinema e della musica dell'Università degli Studi di Padova.

¹ FAGGIN 1964, p. 47.

Molte delle riserve avanzate in quell'articolo sono state sciolte dalla storiografia artistica successiva che, da entrambi i versanti delle Alpi, ha spiegato come in molti pittori 'tramontani' del Cinquecento era fermamente radicata la convinzione che l'esperienza italiana non fosse completa se all'insegnamento di Roma non si fosse unita anche la lezione coloristica della pittura veneziana². In questa fitta trama di relazioni un ruolo chiave lo ebbero non solo gli artisti in viaggio, ma anche i mercanti che trasportarono oltralpe lettere, libri, disegni, quadri, incisioni e ogni sorta di opera d'arte, contribuendo a divulgare in Europa l'immagine di una Venezia splendente e multiforme. Altrettanto vari furono i modi attraverso cui i conseguimenti più originali del dipingere moderno di Tiziano hanno dialogato con l'arte nordica in uno scambio reciproco di suggestioni, temi e motivi. Se per la prima generazione di artisti fiamminghi cosiddetti italianizzanti, «precursori di uno stile nuovo»³, molto della comprensione di Tiziano passò attraverso il filtro più tiepido di Jan van Scorel presente a Venezia intorno al 1520⁴, per le generazioni successive la questione si arricchisce di più elaborate trame e risvolti. Il riferimento non è solo a quegli artisti che indirettamente subirono il fascino della pittura veneziana, ma in particolare a quel nutrito gruppo di giovani pittori per i quali le fonti testimoniano un passaggio nella bottega tizianesca, in pianta stabile o in viaggio verso Augsburg nel corso delle due trasferte compiute dal Vecellio nel 1548 e nel 1551-1552⁵. Questi furono in grado di introdursi nel sistema delle arti veneziane e di riconoscere nel genere del ritratto e nella rappresentazione del nudo i campi più permeabili alla lezione

² Per questi temi, su cui esiste una ampia bibliografia che difficilmente potrebbe essere restituita in maniera esaustiva, si rimanda ai contributi di HUVENNE 1997 e LIMENTANI VIRDIS 1997; si vedano anche i cataloghi delle due mostre che meglio hanno affrontato il duplice aspetto del confronto dei pittori fiamminghi con la maniera italiana, tra Roma e Venezia: *FLAMMINGHI A ROMA* 1995 e *IL RINASCIMENTO A VENEZIA* 2001. Una sintesi sulla storia degli studi dedicati a questi argomenti è fornita da MEIJER 2015.

³ Cfr. HUVENNE 1997, p. 181.

⁴ Si veda il confronto proposto da MEIJER 1992, fra il *Passaggio del Mar Rosso* di collezione privata e la grande xilografia tizianesca sullo stesso tema.

⁵ MARTIN 2006.

coloristica del maestro cadorino. Tra questi basterà ricordare i nomi di Lambert Sustris e Giovanni Fiammingo, ovvero Jan Stephan van Calcar (fig. 1), entrambi allievi di van Scorel, quelli di Maarten de Vos e Dirck Barendsz. L'ampiezza dell'argomento non permette in questa sede una trattazione esaustiva, ma varrà la pena ribadire che una delle più alte testimonianze della fama cinquecentesca di Tiziano nella cultura artistica dei Paesi Bassi proviene dagli scritti dell'umanista e artista originario di Bruges, Dominique Lampson (1532-1599), o Dominicus Lampsonius come preferiva firmare le sue opere. Il riferimento è a due scritti in particolare: la *Lamberti Lombardi apud Eburones pictoris celeberrimi vita* [...], pubblicata nel 1565 per i tipi di Hubert Goltzius, ma sicuramente compiuta entro il 1564 quando il manoscritto arrivò nelle mani di Vasari, che lo utilizzò per la giunta sugli artefici fiamminghi del 1568⁶, e la lettera indirizzata a Tiziano il 13 marzo 1567.

In questo prezioso documento Lampson ringrazia il maestro per avergli inviato sei «eccellentissime pezze d'invenzione»⁷, cioè sei incisioni tratte da altrettanti dipinti tizianeschi, che erano state intagliate dall'incisore e amico fiammingo Cornelis Cort (1533ca.-1578)⁸, molto apprezzate anche dal suo protettore, il

⁶ VASARI, ed. Bettarini, Barocchi 1966-1997, VI, pp. 224-229. Il manoscritto, oggi conservato nell'Archivio vasariano di Arezzo (*Fondo Rasponi Spinelli*, cod. LXV, 36, ff. 93-102), venne accluso alla lettera che Lampson inviò a Vasari il 25 aprile 1565, il testo venne pubblicato una prima volta da A. Del Vita (VASARI 1938) e poi a cura di HUBAUX, PURAYE 1949; si veda anche nell'edizione italiana LAMPSON, ed. Sciolla 2001, pp. 43-60. Sulla figura dell'umanista fiammingo resta ancora valida la monografia dello stesso PURAYE 1950, da integrare con le annotazioni di SCHLOSSER MAGNINO 1977, pp. 341-342 e le voci di ROERSCH 1979 e VANDERMEERSCH 1995. Sul tema dei rapporti intercorsi tra Vasari e Lampson, si veda anche CATALDO 2017, pp. 347-372.

⁷ TIZIANO, ed. Puppi 2012, pp. 288-289, n. 236; si veda anche in LAMPSON, ed. Sciolla 2001, pp. 115-120, e in ALLART, MORENO 2018, pp. 281-284, con un nuovo esame paleografico del documento.

⁸ Dopo il volume di BIERENS DE HAAN 1948 dedicato all'opera di Cort, si vedano gli aggiornamenti al catalogo dell'artista in SELLINK 2000. Sul tema del rapporto con Tiziano: CHIARI 1982, *passim*; SMAN 1999, pp. 154-155; BURY 2001, *ad indicem*; BOREA 2009, I, pp. 159-186; LÜDEMANN 2016, pp. 169-217.

principe-vescovo di Liegi Gérard de Groesbeek (1517-1580). I sei fogli, recapitati a Lampson per il tramite del mercante d'arte Nicolò Stoppio († 1570)⁹, corrispondono al primo gruppo di incisioni fatte realizzate da Tiziano tra il 1565 e il 1566, recanti il privilegio di stampa; una sorta di antologia devozionale e mitologica che comprende: la *Maddalena penitente*, la *Trinità*, il *San Girolamo leggente nel deserto*, il *Prometeo*, *Diana e Callisto* e *Ruggiero libera Angelica*. Tra questi temi il *San Girolamo* (fig. 2) è l'unico soggetto esplicitato attraverso la descrizione di «quel paesetto deserto e romitoso»¹⁰ la cui sintassi, nell'ultima parte dell'inciso, rimanda alla terzina dantesca su Giotto e Cimabue citata da Vasari nella *Vita* torrentiniana di quest'ultimo¹¹:

Et in fatti Vostra Signoria ha di gran lunga tolto il vanto à tutti i nostri fiaminghi in paesaggi, nella qual parte di pittura (poiché in quanto alle figure restavamo vinti da voi altri Signori Italiani) credevamo tenere il campo¹².

Dopo aver consigliato a Tiziano di richiamare a Venezia Cort, che da qualche mese si era trasferito a Roma e insieme a

⁹ Sul rapporto di Nicolò Stoppio con Tiziano, si rimanda al contributo di JANSEN 1987. Le uniche informazioni sulla collezione di stampe di Lampson, restano quelle fornite da PURAYE 1950, pp. 50-51.

¹⁰ TIZIANO, ed. Puppi 2012, p. 288, n. 236. La composizione non corrisponde ad alcuna delle opere tizianesche di uguale soggetto oggi note, e anche la proposta avanzata da Pallucchini di riconoscere il modello utilizzato da Cort nel perduto dipinto che si trovava nella chiesa veneziana di San Fantin e della cui distruzione da notizia Vasari nel 1568, rimane una suggestiva ipotesi, M.A. CHIARI MORETTO WIEL in TIZIANO 2007, pp. 410-411, n. 101, con bibliografia precedente.

¹¹ VASARI, ed. Bettarini, Barocchi 1966-1997, II, p. 43.

¹² TIZIANO, ed. Puppi 2012, p. 288, n. 236. Su questo passaggio della lettera, e sulle implicazioni sottese al confronto tra Venezia e il Nord sul tema della pittura di paesaggio, sono intervenute recentemente in occasione del convegno di studi *Il paesaggio veneto nel Rinascimento europeo. Linguaggi, rappresentazioni, scambi* (Padova, Palazzo Jonoch Gulinelli, Sala delle Edicole, 26-27 ottobre 2017), a cura di A. Caracausi, M. Grosso, V. Romani, con un contributo dal titolo: *Tiziano e Lampsonius: uno scambio sulla pittura di paesaggio*, per cui si rimanda alla pubblicazione degli atti.

Girolamo Muziano stava dando vita a uno dei più brillanti sodalizi artistici incentrati sulla rappresentazione grafica del paesaggio (fig. 3), Lampson tornava sul problema delle stampe e suggeriva di far incidere al fiammingo anche la poesia di *Venere e Adone*: «che quelle due stampe di questa historia, le quali qui inanzi sono state intagliate, non satisfanno niente del mondo all'honor et reputatione di Vostra Signoria»¹³. Probabilmente Lampson si stava riferendo alle due versioni del tema uscite dal bulino di Giulio Sanuto (fig. 4) e da quello di Martino Rota, quest'ultima riedita da Luca Bertelli e da Hans Collaert¹⁴. Al di là delle indubbie competenze nel campo della grafica, il suo giudizio poteva appellarsi alla visione diretta del dipinto originale (figg. 5, 27), oggi conservato al Museo del Prado, che era stato recapitato a Filippo II a Londra nel 1554 in occasione delle nozze con Maria Tudor,¹⁵ quando Dominique si trovava presso l'arcivescovo di Canterbury, Reginald Pole, in qualità di segretario. Per sopperire all'incapacità degli incisori italiani di tradurre in bianco e nero i valori pittorici degli originali tizianeschi, l'umanista opponeva il virtuosismo mimetico di Cort e suggeriva al maestro di fargli intagliare pure:

quel bellissimo trionfo di Christo, quella brava conversione di S. Paulo, la Natività di Nostro Signore et per un bisogno, quella presa di Sansone, e quella nostra Donna con S. Anna, Gioseppe, un'altra Donna, Christo puttino, et due angeli et perchè non ancora la detta Nonciata, essendoci che dire ai panni et sete delle figure per colpa et difetto d'intelletto fondato dal Caraglio et gravezza di mano?¹⁶

¹³ TIZIANO, ed. Puppi 2012, p. 288, n. 236.

¹⁴ CATELLI ISOLA 1976, pp. 34-36, nn. 12-13, 23; BURY 1990, p. 43, n. 4. Una quinta stampa, pressoché identica a quella del Collaert, è edita da Nicolò Nelli nel 1573: CHIARI 1982, p. 67, n. 30. Sulle stampe da Tiziano edite da Bertelli si veda GROSSO 2018.

¹⁵ WETHEY 1975, pp. 188-190, n. 40; per un aggiornamento bibliografico a seguito dell'ultimo restauro, si vedano FALOMIR, JOANNIDES 2014.

¹⁶ TIZIANO, ed. Puppi 2012, pp. 288-289, n. 236.

Con «la detta Nonciata» Lampson si stava riferendo all'*Annunciazione* incisa da Gian Jacopo Caraglio dopo il 1536, unica testimonianza iconografica del perduto dipinto tizianesco commissionato dalle monache del convento di Santa Maria degli Angeli a Murano poi rifiutato e, su suggerimento di Pietro Aretino, inviato in dono all'imperatrice Isabella del Portogallo. A guardare bene la qualità della stampa il giudizio dell'umanista sembra quanto meno severo e forse, come si è detto, da leggersi nei termini di una promozione italiana dell'incisore fiammingo¹⁷. Su questa vicenda non mi soffermerò oltre e rimando alla lettura della missiva indirizzata a Vasari del 25 aprile 1565 e di quella a Clovio del 9 dicembre 1570, i cui argomenti ruotano ancora sul tema della stampa come oggetto d'arte e strumento insostituibile di traduzione e trasmissione delle opere dei grandi maestri¹⁸.

Il sistema degli scambi culturali tra Italia e Fiandre, ma soprattutto la frequentazione della bottega di Lambert Lombard (1505/05-1566, fig. 9), avevano permesso a Lampson di acquisire una capacità di giudizio sulle cose dell'arte italiana altamente qualificata¹⁹. Nello stesso *atelier* si erano formati pittori del livello di Willem Key, Hubert Goltzius, Lambert Suavius e Frans Floris, quest'ultimo ribattezzato da Vasari «Raffaello fiammingo»²⁰. Gran parte delle sue idee sulla teoria dell'arte passarono in latino proprio nella *Lamberti Lombardi [...] vita*, con cui Lampson ha avuto il merito di indirizzare l'attenzione della cultura artistica fiamminga sul dibattito italiano intorno alle arti e sul confronto tra le fonti antiche e moderne.

Una nota sul viaggio in Italia di Lambert Lombard (1537-1538)

¹⁷ Sulla fortuna di questo soggetto attraverso la stampa di Caraglio e le informazioni tratte dall'epistolario aretiniano, si vedano: GROSSO 2008 e 2018; FRASCAROLO, PELLEGRINI, 2013.

¹⁸ LAMPSON, ed. Sciolla 2001, p. 32, per le lettere, rispettivamente pp. 36-40 e 126-133.

¹⁹ PURAYE 1950, pp. 44-45.

²⁰ VASARI, ed. Bettarini, Barocchi 1966-1997, VI, p. 225; cfr. WOUK 2018. Su Vasari e il confronto con i pittori fiamminghi: POZZI 1998, pp. 199-213.

Durante il viaggio in Italia compiuto tra l'autunno del 1537 e la primavera del 1538 al seguito di una delegazione guidata da Reginald Pole, Lombard ebbe la possibilità di perfezionare la sua formazione classica studiando i monumenti antichi di Roma e le opere di Michelangelo, Baccio Bandinelli, Raffaello e dei suoi allievi, ma anche di Mantegna e Tiziano, verosimilmente ammirate durante il passaggio nell'Italia settentrionale di cui l'epistolario del Pole registra soste a Verona, Bovolone, Modena, Ferrara, Ravenna e Loreto. Sono soprattutto questi, stando al racconto di Lampson, gli artisti che il fiammingo prese a modello:

Etsi autem recentiores ipsos artifices, meritò plurimi faciebat, atque inter hos Raphaeli quidem Urbinati venerem, seu χάριτα tribuebat, illam, quam uni sibi Apellem reservare solitum legimus, Titiano amaenitatem vivacitatèque colorum res ipsas naturales similitudine adeò indiscreta representantium, ut vel acerrimo oculorum sensu ad primum adspectum non rarò imponerent: Andream verò Mantenum, Michelangelum, et Baciū velut tres artis heroas etiam suspiciebat, et venerabatur²¹.

Giunto nell'Urbe Lombard entrò nel vivo di quell'ambiente umanistico costituito dai più ferventi ammiratori del Buonarroti, già divisi tra la Roma dei Farnese e la Viterbo di Vittoria Colonna, assimilandone gli stimoli artistici ma anche teorici, culturali e religiosi certamente trasmessi al giovane allievo. Tracce di queste esperienze si riconoscono nello studio per un *Cristo crocifisso* del Kupferstichkabinett di Berlino (inv. 13175)²² e in quello di

²¹ LAMPSON 1565, p. 13. «Certamente, egli [Lombard] dava, a ragione, grande importanza ai pittori più moderni, come Raffaello Sanzio di Urbino, al quale attribuiva la venustà e la grazia che gli antichi avevano riservato al solo Apelle. Riconosceva a Tiziano lo splendore e la vivacità dei colori che evocano la natura [...] Ma erano soprattutto Andrea Mantegna, Michelangelo e Baccio gli artisti che aveva eletto a modelli»: LAMPSON, ed. Sciolla 2001, p. 51; si veda anche la biografia redatta da MANDER 1994-1999, I, pp. 138-141; III, pp. 100-106. Cfr. DENHAENE 1990, pp. 65-75; DACOS 2013.

²² Lambert Lombard, *Cristo crocifisso*, matita nera, penna e inchiostro bruno su carta bianca, Berlino, Kupferstichkabinett, inv. 13175, DENHAENE 1990, pp. 104-105 e p. 274, n. 13.

notevole interesse per un *Cristo e la Samaritana al pozzo* conservato al British Museum di Londra (inv. 1985,0915.1013; fig. 8)²³, ispirato a un disegno di Michelangelo per la Colonna e noto in tutta Europa attraverso un'incisione di Nicolas Béatrizet (fig. 6)²⁴. Se l'attenzione, ancora altissima, di Lombard nei confronti di un maestro del Quattrocento quale Mantegna è stata interpretata come un omaggio alle capacità disegnative dell'artista padovano e alla sua sapienza archeologica²⁵, l'interesse particolare per Baccio Bandinelli è da riferirsi piuttosto al sistema accademico istituito a Roma dallo scultore fiorentino e introdotto in patria dal Lombard²⁶. I due disegni tratti dal *Sarcofago Savelli* (Roma, Palazzo Torlonia alla Lungara, inv. 420)²⁷, firmati e datati «Roma 1538»: *Ercole e il cinghiale Erimanto* ed *Ercole e il leone Nemeo* contenuti

²³ Lambert Lombard, *Cristo e la Samaritana al pozzo*, penna, inchiostro bruno e acquerello grigio su carta bianca, 254 x 359 mm, Londra, The British Museum, inv. 1985,0915.1013: DENHAENE 1990, pp. 173-175 e p. 274, n. 6.

²⁴ V. ROMANI, in *VITTORIA COLONNA* 2005, pp. 174-175, n. 54.

²⁵ In tal senso andranno interpretati anche un certo gusto, *ante litteram*, di Lombard nei confronti dei primitivi, per cui nella lettera del 27 aprile 1565 chiede a Vasari di inviargli alcuni disegni, al fine di paragonarli con quelli degli artisti fiamminghi della stessa epoca: «Sola mi bastaria una istoria di Margaritone et del Gaddi et di Giotto una parimente, per conferirle con certi vetri, che sono qui in antiqui monasterij, et altre intagliature di mezzo rilievo in bronzo, che stanno la più parte sopra la punta dei piedi; et niente di meno mi hanno fatto pensare più oltre che certe moderne di cento anni in qua. Ma quelle che si trova da 2.3 et 4 cento anni mi satisfanno più quanto alla lor maniera, anchora che siano fatto più per usanza ch' di bonta et vera imitatione naturale» (FREY 1930, II, p. 165, n. XDIII).

²⁶ DENHAENE 1990, pp. 77-115; DENHAENE 2006. Fondata sulla pratica del disegno e lo studio dell'antico, l'Accademia di Bandinelli fu immortalata in un'incisione di Agostino dei Musi del 1531. Di questa sorta di manifesto ideologico esiste una seconda versione, ampliata con un secondo gruppo di discepoli che disegnano al lume della fiamma di un camino, incisa da Enea Vico nel settimo decennio del XVI secolo: F. SRICCHIA SANTORO, in *FLAMMINGHI A ROMA* 1995, pp. 77-78, n. 9; T. MOZZATI, in *BACCIO BANDINELLI* 2014, nn. 77-78, pp. 528-531. La fortuna del tema – ora in chiave allegorica dell'Accademia fiorentina del Disegno e dell'Accademia di San Luca di Roma – è attestata da un'incisione di Cornelis Cort su disegno di Giovanni Stradano, del 1573: BOREA 2009, I, p. 170; BARONI, LEESBERG 2012.

²⁷ BOBER, RUBISTEIN 1986, pp. 170-171, n. 134.

nell'Album d'Arenberg del Cabinet des Estampes et des Dessins de la Ville de Liège (inv. 216, inv. 217), a cui si aggiungono il foglio con *Scene bacchiche* dello stesso album (inv. 218) e quello con *Studi di figura* da Pollaiolo e Bandinelli del Rijksmuseum di Amsterdam (inv. RP-T-1957; fig. 7)²⁸, oltre a testimoniare l'interesse particolare del fiammingo nei confronti dell'antico e dello studio anatomico, sono eseguiti con la stessa tecnica a penna con tratteggi paralleli o incrociati presa in prestito dai disegni di Baccio²⁹. Tra gli artisti italiani che Lombard ebbe la possibilità di frequentare a Roma – oltre al Bandinelli in quel momento impegnato nella realizzazione delle tombe di Leone X e Clemente VII per la chiesa di Santa Maria sopra Minerva – Lampson ricorda anche Francesco Salviati con il quale fa intendere, se non un vero e proprio rapporto di amicizia, un apprezzamento reciproco. Nella tavola con le *Pie donne al sepolcro* del Musée des Beaux-Arts di Liegi (fig. 11), già attribuita all'allievo Suavius e ricondotta alla mano del Lombard da Godelieve Denhaene³⁰, si riconoscono elementi tipici del classicismo raffaellesco così come lo stava interpretando Salviati all'altezza della *Visitazione* dell'Oratorio di San Giovanni Decollato (1538), a cui si aggiungono prelievi da Polidoro da Caravaggio; si veda sullo sfondo la scena del *Noli me tangere*, tratta dall'affresco polidoresco con *Episodi della vita di santa Maria Maddalena* in San Silvestro al Quirinale (1525 c.; fig. 10). Varrà la pena ricordare che dal febbraio del 1538 anche Vasari si trovava a Roma per un nuovo soggiorno che si rivelerà determinante per lo sviluppo della sua cultura artistica e per l'avvio della raccolta di materiali destinati alla stesura delle *Vite*³¹. È lecito domandarsi se non sia possibile ipotizzare in questo frangente un incontro di Lambert con l'artista toscano, magari durante una

²⁸ Lambert Lombard da Pollaiolo e Baccio Bandinelli, *Studi di figura*, 1537-1538, penna e inchiostro bruno su carta bianca, 289 x 425 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, inv. RP-T-1957.

²⁹ DENHAENE 1990, pp. 356-362, nn. 17-18: 20-21. Su questo tema si veda anche il contributo di OGER, ALLART 2006, pp. 249-257.

³⁰ DENHAENE 1990, p. 121; P. FRAITURE, in LAMBERT LOMBARD 2006, pp. 501-503, n. 138; C. OGER, in RÉMON 2016, p. 41.

³¹ Sul secondo soggiorno romano di Vasari: AGOSTI 2013, pp. 26-27.

delle campagne di studio sulle antichità e sulle moderne «cose di Roma» in cui i due artisti erano entrambi impegnati. O ancora per il tramite di quelle amicizie interne alla comunità di artisti neerlandesi presenti nell'Urbe di cui faceva parte anche l'amico comune Michel Coxcie, che Vasari aveva conosciuto nel 1532³². In tal senso la proposta di Barbara Agosti di collocare nell'inverno del 1538 il progetto per l'*Adorazione dei pastori* a lume di notte (fig. 14), destinata all'eremo di Camaldoli, è funzionale all'individuazione di legami di gusto e reciproco scambio formale fra i due artisti³³. Nella tavola di Vasari, infatti, emergono suggestioni legate a quegli intensi studi romani a cui si accennava sopra e a modelli usciti dalla bottega di Raffaello, come il disegno con l'*Adorazione dei pastori* del Louvre (Département des Arts Graphiques, inv. 3460; fig. 12), già connesso alla serie di arazzi per la Scuola Nuova realizzati nelle Fiandre sotto la supervisione di Tommaso Vincidor, oggi nella Galleria degli arazzi in Vaticano³⁴. Del resto l'interesse di Lombard per queste invenzioni e il ruolo di mediazione che la sua bottega ha avuto per la divulgazione in area fiamminga sono stati messi in luce dagli studi di Marlier prima e della Sricchia Santoro poi³⁵, a partire dalle molte copie sparse sul territorio (fig. 13). All'attuale stato degli studi non è possibile aggiungere ulteriori elementi che possano supportare questa ipotesi. L'unica testimonianza a nostra disposizione sul rapporto fra i due artisti continua a rimanere la lettera che il fiammingo inviò a Vasari il 27 aprile 1565, vero e proprio testamento spirituale con cui Lambert, pochi mesi prima di morire, si

³² VASARI, ed. Bettarini, Barocchi 1966-1997, VI: «Conobbi nel 1532 in Roma un Michele Cockisien, il quale attese assai alla maniera italiana e condusse in quella città molte opere a fresco, e particolarmente in Santa Maria de Anima due cappelle», cfr. DACOS 1964, pp. 24-30; LEUSCHNER 2013, pp. 52-62.

³³ AGOSTI 2013, p. 28.

³⁴ Per i prelievi raffaelleschi nell'*Adorazione dei pastori* di Vasari, si veda HÄRB 2015, pp. 209-210, n. 64; per il modelletto del Louvre e gli arazzi della Scuola Nuova: A. GNANN, in *ROMA E LO STILE CLASSICO* 1999, p. 288, n. 205; OBERHUBER 1999, p. 231; J. SHEARMAN, in *VALERIO BELLI* 2000, pp. 293-295, n. 6. Sul ruolo svolto da Tommaso Vincidor nella diffusione della maniera raffaellesca nelle Fiandre: SAMMER 2013, pp. 116-125.

³⁵ MARLIER 1968; SRICCHIA SANTORO 1981.

dichiara favorevole alle teorie artistiche formulate da Vasari nel libro delle *Vite*: «che noi altri tramontani ne restiamo stupefatti; e pare a noi straordinario et a gli omini letterati un miracolo, che uno artefice sia sì eccellente filosofo et historico insieme»³⁶; un giudizio che fa eco a quello altrettanto sonoro pronunciato vent'anni prima dall'Aretino nei confronti del giovane Vasari: «perché sete historico, poeta, filosofo e pittore»³⁷. Mentre dal *Catalogo* manoscritto della collezione Gautier conservato alla Bodleian Library di Oxford, sappiamo che nel *Libro di disegni* di Vasari dovevano essere montati anche fogli del Lombard, i cui soggetti non sono però precisati³⁸.

Tiziano, Lambert Lombard e lo 'Sposalizio mistico di santa Caterina'

Un episodio legato alla fortuna che le stampe da Tiziano ebbero in ambito fiammingo proviene da un disegno di Lombard contenuto nell'Album d'Arenberg (fig. 17), che rappresenta uno *Sposalizio mistico di santa Caterina* derivato dalla xilografia di Nicolò Boldrini (fig. 15),³⁹ la stessa citata da Lampson nella lettera del 1567. La stampa rappresenta l'unica testimonianza iconografica della perduta grisaille che il Vecellio realizzò per la lunetta del cenotafio di Alvise Trevisan (fig. 16), nella Basilica veneziana dei Santi Giovanni e Paolo. Il sepolcro venne commissionato dal patrizio veneziano Domenico Trevisan, padre del giovane prematuramente scomparso, a Bartolomeo Terrandi nella seconda metà

³⁶ FREY 1930, II, p. 164, n. XDIII.

³⁷ FREY 1923, p. 70, n. XXII; ARETINO, ed. Procaccioli 1997-2002, I, pp. 429-430, n. 313. L'apprezzamento, per entusiasmo pari solo a quello che negli stessi anni rivolgeva ad un altro giovane artista originario di Arezzo, lo scultore Leone Leoni, proviene dalla risposta alla lettera sui trionfi fiorentini di Carlo V indirizzata a Vasari il 19 dicembre 1537, poi inclusa nel primo volume di *Lettere* del 1538.

³⁸ RAGGHIANI COLLOBI 1974, I, pp. 21 e 158.

³⁹ Lambert Lombard, *Sposalizio mistico di santa Caterina*, penna, inchiostro bruno, acquerello e tracce di matita nera su carta bianca, n. 254, 150,2 x 180,9 mm, Liège, Cabinet des Estampes, Album d'Arenberg, inv. 254: DENHAEN 1990, pp. 383-384, n. 45; per la stampa si vedano MURARO, ROSAND 1976, pp. 112-113, n. 47.

degli anni venti del XVI secolo⁴⁰. Della stampa si conoscono almeno tre stati, il secondo dei quali riporta in calce l'iscrizione: «ITTIANVS VECELLIVS INVENTOR LINEAVIT». Il dipinto e la xilografia sono descritti da Carlo Ridolfi (1648)⁴¹ e da Anton Maria Zanetti (1771) che, oltre a ricordare la sostituzione del motivo originale dei due frati domenicani con i due angeli oranti protesi verso la scena principale, segnala anche una versione calcografica da identificarsi, verosimilmente, con il bulino attribuito a Cornelis Cort da Bierens de Haan (fig. 18):

Vedesi anche una stampa in legno con la Madonna, Sant'Anna, alcuni angeli ed altro, che riponesi dal Ridolfi fra le stampe disegnate da Tiziano medesimo. Una pittura a chiaroscuro con una rappresentazione simile era nella chiesa di SS. Giovanni e Paolo nel sepolcro di Luigi Trevisano, ed ora è in una stanza del convento. I due Angeli nella pittura sono due Frati. Evvene anche un'altra stampa in rame⁴².

Recentemente Paul Joannides, argomentando l'attribuzione a Giulio Romano di uno *Sposalizio mistico di santa Caterina* di collezione privata (fig. 20) databile ai primi anni del soggiorno mantovano, ha proposto di riconoscere in questo dipinto la principale fonte di riferimento per la composizione tizianesca⁴³. In realtà un primo tentativo di avvicinamento a modelli giulieschi era stato fatto nel 1935 da Jan Zarnowski, il quale faceva derivare la lunetta Trevisan da quella con *Psiche riceve il vaso degli unguenti da Proserpina* affrescata nella Sala di Psiche a Palazzo Te (fig. 19)⁴⁴. Rispetto alla tavoletta di collezione privata la variante più evidente consiste nell'ambientazione. Nel dipinto di Giulio la scena si svolge all'aperto, in un'atmosfera notturna che Joannides riconduce alla maniera tarda di Raffaello: si pensi a *La Perla*, o alla *Madonna della quercia* (fig. 21), entrambe al Prado. Nella versione tizianesca la

⁴⁰ MARKHAM SCHULZ 2012, p. 125, n. 44 e pp. 197-200.

⁴¹ RIDOLFI 1965, I, p. 203.

⁴² ZANETTI 1771, p. 539. Da ciò risulta che fin dal 1771 la lunetta non si trovava più al suo posto originale, ma era già stata trasferita in una stanza del convento.

⁴³ JOANNIDES 2015, pp. 13-17.

⁴⁴ ZARNOWSKI 1935, pp. 201-208.

scena si svolge in un interno, dove gli elementi più rustici della campagna vengono sostituiti da un apparato architettonico di gusto classicheggiante, probabilmente suggerito a Tiziano dal confronto con la scultura del cenotafio. Non sarà un caso allora che Lambert, profondo ammiratore della pittura dell'urbinate e dei suoi allievi, si sia sentito attratto proprio da una composizione come questa, attraverso la quale Tiziano evoca i medesimi ideali classici di armonia, monumentalità e retorica dei gesti. A ribadire il concetto basterà ricordare che da lì a breve il cadorino si sarebbe confrontato con lo stile tragico dell'ultimo Raffaello, realizzando opere come l'*Uccisione di san Pietro Martire* (1528-1530), per la Basilica dei Santi Giovanni e Paolo e la *Battaglia di Cadore* (1537-1538) per la Sala del Maggior Consiglio in Palazzo Ducale (entrambi perduti). Se nel telero ducale il maestro tenterà di rispondere a una esigenza di moto e azione rileggendo la tradizione raffaellesca attraverso il filtro di Giulio Romano e Pordenone, nel dipinto precedente la fonte è diretta. È ormai acquisito dagli studi, a partire dalle segnalazioni di Alessandro Ballarin, come per la pala di San Zanipolo Tiziano meditasse sul cartone preparatorio della *Conversione di Saulo*, uno degli arazzi eseguiti per la Cappella Sistina transitato a Venezia nelle raccolte Grimani⁴⁵; mentre a Ferrara, nel corso di una delle sue numerose trasferte, poteva aver visto il cartone preparatorio per il *San Michele Arcangelo* del Louvre, donato da Raffaello ad Alfonso d'Este nel novembre del 1518, oggi perduto⁴⁶. Il medesimo impegno manieristico, tradotto in termini di affettuosità domestica piuttosto che di concitazione e movimento, caratterizza le figure della lunetta Trevisan. Tuttavia, nonostante lo schema raffaellesco-giuliesco, queste figure continuano ad essere creature indissolubilmente tizianesche, che accreditano l'ipotesi di Ridolfi per cui sarebbe stato il Vecellio stesso ad aver fornito le varianti necessarie per la traduzione

⁴⁵ BALLARIN 1967(1968), si veda ora in BALLARIN 1995, I, pp. 97-125; BALLARIN 1968, p. 14. M. EVANS, A.M. DE STROBEL, in *RAPHAEL: CARTOONS* 2010, pp. 100-102, cat. 6 e pp. 118-123, cat. 10, con bibliografia precedente; sull'arazzo della *Conversione di Saulo* si veda anche, D. GASPAROTTO, in *Bembo* 2013, pp. 252-253, n. 4.4.

⁴⁶ GROSSO 2016, p. 69.

xilografica. La coppia di angeli (fig. 22) che sostituisce i frati domenicani presenti nel dipinto originale, con la testa china da un lato corrispondente dall'altro a una contromossa delle braccia e delle spalle, riprende uno dei motivi preferiti da Tiziano fin dagli anni dell'*Assunta ai Frari* (1516-1518; fig. 23). È possibile che Lambert avesse intercettato la stampa già durante il suo passaggio nell'Italia settentrionale, probabilmente nel corso della sosta a Verona, dove era più facile entrare in contatto con modelli tizianeschi, autografi o di traduzione, e dai quali deve derivare pure lo schizzo di un dettaglio della *Pala Pesaro dei Frari* (1519-1526; fig. 25) – fin qui non riconosciuto – con la Madonna in trono e san Pietro, proveniente dall'Album d'Arenberg (inv. 255; fig. 24)⁴⁷. Nella stampa di Boldrini il fiammingo poteva facilmente riconoscere quell'impronta raffaellesca che ormai da tempo circolava oltralpe attraverso le incisioni e i cartoni per gli arazzi sistini giunti a Bruxelles nel 1516⁴⁸. Basti ricordare le incisioni di Jacopo Caraglio dalla citata *Sacra Famiglia* per Francesco I o dalla piccola *Sacra Famiglia* per il cardinale Bibbiena, entrambe al Louvre, alle quali Lombard guarderà per la composizione del disegno conservato nelle collezioni di Windsor Castle (inv. 12957)⁴⁹, o le molte varianti sul tema prodotte da Giulio Bonasone, Marcantonio Raimondi, Marco Dente da Ravenna, Tommaso Vincidor⁵⁰ e ancora le interpretazioni che ne avevano dato Bernard van Orley

⁴⁷ Lambert Lombard (attr.), *Studi per i quattro Evangelisti, una Madonna in trono col Bambino e un santo e statua antica*, penna e inchiostro bruno su carta bianca, 205x252 mm, Liegi, Cabinet des Estampes, Album d'Arenberg, inv. 255: DENHAENE 1990, p. 304, n. 339.

⁴⁸ DACOS 1999.

⁴⁹ Lambert Lombard, *Sacra famiglia con santa Elisabetta, san Giovannino, san Giocchino e una donna*, penna, inchiostro bruno e acquerello grigio su carta bianca, Windsor Castle, Collection of Drawings, inv. 12957: PUYVELDE 1942, p. 17, n. 53; DENHAENE 1990, p. 274, n. 7.

⁵⁰ Per l'incisione dalla *Piccola Sacra Famiglia* si veda: S. MASSARI, in *RAPHAEL INVENTIT* 1985, pp. 207-208, n. XXXIX; su quest'opera si veda la scheda di V. ROMANI in *BEMBO* 2013, pp. 257-259, nn. 4.12-4.13. Per l'incisione dalla *Sacra Famiglia di Francesco I*: S. PROSPERI VALENTE RODINÒ, in *RAPHAEL INVENTIT* 1985, p. 202, n. XXXII e D. CORDELLIER, B. PY, in *RAFFAELLO E I SUOI* 1992, p. 259, n. 109. Sull'attività di Vincidor nei Paesi Bassi: DACOS 1980.

e Michael Coxcie. L'amicizia che legava quest'ultimo al pittore liegino deve aver valso almeno una visita alla chiesa di Santa Maria dell'Anima per ammirare gli affreschi con le storie di Santa Barbara e la *Pala Fugger* (1521-1524) di Giulio Romano. Altrettanto riconoscibili per Lombard dovevano essere il modo di intendere lo spazio e soprattutto l'architettura intarsiata di marmi e bassorilievi che, spogliata del ruolo di effimero fondale, è concepita come elemento disciplinante della composizione. In questo caso tornano ad essere utili i cartoni di Raffaello e le incisioni di Agostino Veneziano, Ugo da Carpi e Marcantonio Raimondi, e ancora di quest'ultimo i fogli con il *Martirio di santa Cecilia e Salomone e la regina di Saba*, che certamente Lombard dovette tener presenti per la genesi di diversi dipinti e stampe⁵¹.

La versione calcografica (fig. 18) della xilografia boldriniana presenta alcune varianti che si ritrovano identiche nel disegno del Lombard da cui siamo partiti, sfuggite a sottolineature e contestualizzazioni. Mi riferisco in particolare al motivo a onde che decora il basamento su cui siede la Vergine, all'iscrizione «TICYANVS INVENTOR» posta a fronte di quello più basso sul quale è accomodato il Bambino e al modo in cui cadono le pieghe del drappo sullo sfondo. Tenendo conto del modo particolarmente finito del disegno e che la stampa è impressa in controparte, ci si potrà almeno chiedere se questo foglio non possa essere il progetto guida destinato alla realizzazione della prima versione calcografica. Sulla base della fortuna soprattutto nordica di questa invenzione e della recente messa in crisi dell'attribuzione a Cornelis Cort, a favore di un anonimo incisore fiammingo del XVI secolo, non sarà sbagliato allora ricercare l'artefice tra le fila dei collaboratori del Lombard, interni ed esterni alla sua bottega, come il mantovano Giorgio Ghisi che nel 1551 eseguì un'*Ultima cena* da un disegno del maestro fiammingo con dedica ad Antoine Perrenot de Granvelle.

⁵¹ A. GNANN, in *ROMA E LO STILE CLASSICO* 1999, pp. 70-77, nn. 10-14; per i dipinti di Lombard: DENHAEN 1990, pp. 503-504, n. 139; pp. 508-509, n. 142.

Alcune considerazioni sul soggiorno di Lampson a Londra (1554-1558)

La *Lamberti Lombardi* [...] *vita*, oltre a rappresentare la principale fonte biografica dell'artista liegino, è una brillante testimonianza della reazione del mondo nordico al dibattito italiano sulle arti, in particolare sui cosiddetti 'paragoni', che con estrema intelligenza Lampson rifonde nel problema del rapporto tra la pittura fiamminga e quella italiana moderna⁵². Con la medesima capacità critica l'umanista dimostra di interpretare correttamente la differenza insita tra i valori formali della pittura di Tiziano e quella di Raffaello e dell'amatissimo Michelangelo. La predilezione per il maestro fiorentino, dichiarata nei suoi scritti e in particolare nell'elogio della *Madonna col Bambino* che da piccolo aveva ammirato nella chiesa di Notre-Dame a Bruges⁵³, non gli impedì di apprezzare l'arte del «divin coloritore»⁵⁴. Altrettanto efficace è il modo in cui, attraverso il riconoscimento della distanza tra il rigore disegnativo delle opere di Mantegna, Michelangelo e Baccio e la fermentazione luministica della pittura del Vecellio, spiega la difficoltà di rendere in pittura le vibrazioni epidermiche e la luminosità degli incarnati. L'elaborata prosa latina si muove su registri espressivi eterogenei, che producono interessanti attualizzazioni del lessico antico desunto dalla trattatistica d'arte, come nel caso dei termini «umbra» o «obscuritatis umbrarum», utilizzati nell'accezione volgare di chiaroscuro. La dissertazione che ne consegue è incentrata sul concetto pliniano di *harmoge*, cioè l'armonizzazione dei passaggi cromatici – per Vasari la bella unione delle tinte – che si ottiene non per mezzo di contorni «extremarum linearum» netti e definiti, ma attraverso sottili tratti di colore «tenuissimarum lineolarum multiplicatione»⁵⁵:

⁵² L'argomento è stato affrontato da TORRESAN 1981, a partire dalle fonti italiane del Quattro e Cinquecento. Per il rapporto con l'antico si rimanda a NATIVEL 2001.

⁵³ PURAYE 1950, p. 41.

⁵⁴ Dalla lettera di Lampson a Giulio Clovio del 9 dicembre 1570, in LAMPSON, ed. Sciolla 2001, p. 127.

⁵⁵ LAMPSON 1565, p. 20.

adeò eminent imagines, ac velut extra tabulam exstare videntur, ipsaque caro humana in morem vivae, nescio quo pacto tremeunda, et micans apparet, et quidem haec omnia sine adiumento maiores illius obscuritatis umbrarum, qua omnes propemodum pictores ante Titianum imaginibus suis hanc eminendi atque; exstandi vim addere conati fuerant. Nam hic quidem densa illa umbrarum opacitate, et quasi ina maena quadam nocte repudiata, hanc laetam, nitidam, atque, oculis natura lucis amantibus gratissimam, ac proinde perfectissimam colorum addendorum rationem excogitavit, in qua omnibus ad unum huius aetatis pictoribus adhuc praecellere extimatur⁵⁶.

A questa nozione tecnica Lampson aggiunge la componente della sprezzatura, sciolta nel testo con la definizione di «manus velocitatem»⁵⁷, figura retorica che ben si adatta a spiegare le principali componenti della pittura di Tiziano: la facilità del tocco, la seduzione dei colori, «colorum lenocinia»⁵⁸, e la naturalezza esibita ai limiti di ogni zona cromatica, dove il maestro: «lascia il respiro di un abbozzo mutevole, di una vita cangiante e in crescita»⁵⁹. È a partire da questi concetti che Barbara Agosti ha spiegato il sintetico ma efficacissimo inciso tizianesco estratto dal *Dialogus de viris et foeminis aetate nostra florentibus* di Paolo Giovio, basato anch'esso sugli stessi riferimenti di ascendenza pliniana: «in Titiano letae rerum facies austeris distincte lineolis et obliquitates exquisitae laudem ferunt»⁶⁰.

⁵⁶ LAMPSON 1565, p. 23. «Gli effetti di queste sottili sfumature si ottengono con le ombre colorate che variano dal giallo, al rosa, al violetto o al blu. Non sempre l'applicazione di queste sfumature ottiene i risultati pittorici voluti: talora gli effetti sono di durezza eccessiva, di opacità, di mancanza di trasparenza chiaroscurale che non rendono a sufficienza la vibrazione e la brillantezza pittorica dei corpi. Tiziano finalmente ha superato questi ostacoli e ha escogitato il metodo migliore per ottenere i colori luminosi: risultati che lo hanno fatto primeggiare su tutti i pittori del suo tempo»: LAMPSON, ed. Sciolla 2001, p. 55.

⁵⁷ LAMPSON 1565, p. 13.

⁵⁸ LAMPSON 1565, p. 33.

⁵⁹ LONGHI 1978, p. 20. Su questi argomenti si vedano le riflessioni di OCCHIPINTI 2012, pp. 46-51.

⁶⁰ AGOSTI 2000, p. 52.

Con questi brani Lampson dimostra non solo di aver assimilato la lezione aretiniana sulla supremazia di Tiziano nel colorire – l'uso dell'epiteto «divin», già affiancato al nome di Michelangelo lo dimostra – ma anche di aver compreso la nozione vasariana di pittura moderna desunta dalle biografie di Leonardo e di Giorgione con le quali si apre la terza parte delle *Vite*:

Diedegli [a Giorgione] la natura tanto benigno spirito, che egli nel colorito a olio et a fresco fece alcune vivezze et altre cose morbide et unite e sfumate talmente negli scuri, ch'è fu cagione che molti di queglii che erano allora eccellenti confessassino lui esser nato per mettere lo spirito nelle figure e per contraffar la freschezza della carne viva più che nessuno che dipignesse, non solo in Venezia, ma per tutto⁶¹.

Una nota a cui deve aggiungersi quella, altrettanto pertinente, sulla giovinezza di Sebastiano del Piombo: «Avvenne che Giorgione da Castelfranco mise in quella città i modi della maniera moderna più uniti e con certo fumeggiar di colore, per il che Sebastiano si partì da Giovanni, e si acconciò con Giorgione»⁶². In entrambi i casi Lampson poteva riconoscere un'eco della narrazione pliniana contenuta nel XXXV libro della *Naturalis Historia*, che celebra Apelle come il più grande artista dell'antichità per la sua maestria nella mimesi del naturale e per l'utilizzo dell'*atramentum*, una vernice pigmentata capace di favorire l'unione dei colori attenuandone la luminosità e le dissonanze, apprezzabile soprattutto da una certa distanza. Lo stesso concetto è applicato alla capacità di Lombard di rappresentare: «personaggi giovani e belli per i quali è richiesta una tale sottigliezza che, avvicinandosi ai quadri, si potrebbero a mala pena individuare diversi colori; standone invece lontani, difficilmente si potrebbe percepirli distintamente»⁶³. Da queste nozioni legate alle teorie rinascimentali sulla percezione dell'immagine pittorica, Vasari deriverà pure la stupenda definizione del concetto di 'macchia' enunciata nella biografia di Tiziano, a cui ancora oggi la critica si rivolge per spiegare

⁶¹ VASARI, ed. Bettarini, Barocchi 1966-1997, IV, pp. 42-43.

⁶² VASARI, ed. Bettarini, Barocchi 1966-1997, p. 86.

⁶³ LAMPSON, ed. Sciolla 2001, p. 54.

l'espressionismo materico delle ultime opere: «condotte di colpi, tirate via di grosso e con macchie, di maniera che da presso non si possono vedere e di lontano appariscono perfette»⁶⁴.

Altrettanto importante dovette rivelarsi la visione dei dipinti del Vecellio che Lampson ebbe modo di ammirare dal vivo: dal gruppo strepitoso di quadri appartenuti alla regina Maria d'Ungheria, a quelli della collezione di Antoine Perrenot de Granvelle, fino al *Venere e Adone* per Filippo II, giunto a Londra in occasione del matrimonio con Maria Tudor. Due temi destinati al giro delle corti europee come quest'ultima 'poesia' e la *Venere con organista e Amore* (fig. 26) – di cui un esemplare autografo si trovava nelle collezioni Granvelle⁶⁵ – erano esempi funzionali alla comprensione del concetto di pittura moderna applicato alla resa ipernaturalistica delle epidermidi tizianesche. La carne così viva, «tremebunda»⁶⁶, capace di far cadere in tentazione persino quel tale «libera nos a malo» citato da Aretino nella lettera a Carlo V del dicembre 1555, dove si trova un sensuale elogio della *Venere* offerta dal maestro all'imperatore⁶⁷. Gli *exploits* ecfrastrici contenuti nell'epistolario di Aretino e la famosa lettera di Dolce ad Alessandro Contarini sul *Venere e Adone* pubblicata nella raccolta di *Lettere di diversi eccellentissimi huomini* del 1555⁶⁸, rappresentano precedenti illustri a cui Lampson poteva rivolgersi agevolmente, vista l'immediata circolazione europea che entrambe le raccolte ebbero all'indomani della loro uscita. In particolare in quella civiltà Tudor di medio Cinquecento frequentata da Lampson negli anni

⁶⁴ VASARI, ed. Bettarini, Barocchi 1966-1997, VI, p. 166.

⁶⁵ Il dipinto è stato riconosciuto nell'esemplare del Prado P 121, a partire dalla menzione di «una Venere in sul letto con un organista di Titian», contenuta nella lista di opere d'arte selezionate dall'imperatore Rodolfo II nella collezione Granvelle. L'elenco è unito a una lettera di François de Granvelle, conte di Cantecroy, nipote ed erede di monsignor d'Arras del 24 luglio 1600, PANOFKY 1992, p. 125, nota 37.

⁶⁶ LAMPSON 1565, p. 23.

⁶⁷ ARETINO, ed. Procaccioli 1997-2002, VI, p. 411, n. 475. In una lettera del 1550, con lo stesso epiteto è nominato un certo «Nanino», familiare di Ersilia Cortese, vedova del governatore di Fermo, Giambattista del Monte: ARETINO, ed. Procaccioli 1997-2002, VI, p. 244, n. 264; MELFI 1983.

⁶⁸ Si legga in BOTTARI, TICOZZI 1979-1980, III, p. 380, n. CLXXXV.

trascorsi presso il Pole, dove la notorietà dell'Aretino non era circoscritta ai soli aspetti scandalistici della produzione erotica, ma all'intera opera, come dimostrano il legato di Enrico VIII e gli omaggi di William Thomas, autore della prima grammatica italiana in inglese, *Principal Rules of the Italian Grammar* del 1550, giustamente messi in luce dalla critica⁶⁹.

Gli estremi cronologici dell'arrivo di Lampson a Londra sono forniti dal gentiluomo veneziano Alvise Priuli⁷⁰, famigliare e braccio destro del nuovo arcivescovo di Canterbury, in una lettera all'amico bresciano Gianfrancesco Stella del 21 gennaio 1555. Qui è riportato un profilo del giovane letterato, da appena due mesi al servizio del Pole: «di maturo e bell'ingegno italiano, ha buone lettere Greche, e bon principio di scrivere in prosa latina, e pittor, e Musico, et ha mille altre bone parti»⁷¹. L'immersione in quel raffinato ambiente, dove si stavano prendendo decisioni importantissime per il futuro politico e religioso dell'Europa e il ricordo della Roma farnesiana era ancora freschissimo, gli permise di ascoltare da fonti dirette le dispute letterarie, poetiche, filosofiche e i dibattiti artistici di cui furono protagonisti Pole e gli indimenticati Pietro Bembo e Paolo Giovio. Allo stesso tempo l'imminente matrimonio tra Filippo II e Maria Tudor (25 luglio 1554) aveva calamitato su Londra gli interessi del mondo intero, non solo politico ma anche artistico e letterario. È in quella occasione, infatti, che Aretino sferrava un vero e proprio assalto alla corte inglese affidando all'«avvogador Badoero», Federico Badoer appena nominato ambasciatore della Serenissima, il

⁶⁹ PALERMO CONCOLATO 1995.

⁷⁰ Un profilo biografico completo e appassionato del personaggio, spettatore e protagonista egli stesso degli sviluppi culturali e figurativi della Venezia di inizio secolo, amico di Bembo e Aretino, è quello restituito da PASCHINI 1921. I due si erano conosciuti nel 1532 a Padova, dove il Pole costretto ad allontanarsi dall'Inghilterra trovò riparo per il tramite di Bembo, e da lì non si erano più separati. Per ben due volte, nell'estate del 1536 e in quella del 1546, il Pole ebbe modo di godere delle delizie della campagna veneta all'ombra delle logge della Villa Priuli di Treville a Castelfranco, oggi distrutta, ma celebrata da Anton Francesco Doni e da Vasari che ne ricorda gli affreschi eseguiti da Giuseppe Porta nel 1542.

⁷¹ *THE CORRESPONDENCE* 2004, III, p. 23, n. 1035.

compito di consegnare due libri dedicati alla coppia reale. In questo frangente l'epistolario dell'Aretino dà conto pure della faticosa vicenda legata alla consegna della lettera encomiastica alla regina d'Inghilterra (già famosa prima del recapito alla destinataria), di cui furono artefici i ministri inglesi William Paget Beaudeisert e Philip Hobij. Quest'ultimo, a sua volta, nel corso della dieta di Augusta del 1548 si era servito di Tiziano come corrispondente con il letterato⁷². La missiva doveva assumere un significato strategico nella trama politica di Aretino, così come risulta dalla sua collocazione nel VI libro di *Lettere* uscito nel 1557 in edizione giolittiana – sarà la seconda, cioè la prima se si esclude la dedica al duca di Urbino – e dalla campagna di divulgazione messa in atto per promuoverla⁷³. Il testo è una esaltante celebrazione del Paradiso in chiave dinastica culminante nella gloria della Trinità, in cui la cattolica e già sanguinaria sposa di Filippo II è annoverata tra «le Caterine e le Margherite [...] come le Agate e l'Apolonie; decantavi in processioni e in Letanie, in guisa di Lucie e de le Agnese»⁷⁴. In questa sorta di profetica canonizzazione letteraria, un Aretino più ascetico che mai si faceva veggente dell'epilogo che a breve avrebbe condotto la sovrana ad una tragica scomparsa. Forte è la tentazione di riconoscere nel devotissimo encomio epistolare una risposta alle suggestioni provocate dalla visionaria gerarchia celeste dipinta da Tiziano nella *Trinità* per Carlo V (1551-1554, Madrid, Museo Nacional del Prado; fig. 29), a quell'altezza ancora in bottega.

Contemporaneamente anche Tiziano tentava un approdo alla corte inglese per il tramite della delegazione veneziana e in particolare inviando lettere a Giovanni Mantova Benavides, nipote del più famoso Marco Mantova Benavides, al seguito di Filippo II durante le nozze reali. La lettera inviata il 10 settembre 1554, l'anno seguente pubblicata nella citata silloge curata da Dolce, dà

⁷² TIZIANO, ed. Puppi 2012, p. 191, n. 154.

⁷³ Sulla lettera e sulla dedica è intervenuto Procaccioli nella *Nota al testo* del VI libro di *Lettere*: ARETINO, ed. Procaccioli 1997-2002, VI, pp. 433-434; per un approfondimento si veda PROCACCIOLI 2018.

⁷⁴ ARETINO, ed. Procaccioli 1997-2002, VI, pp.

conto della spedizione del *Venere e Adone*, di altre due poesie in corso d'opera e di una «Divozione per la Maestà de la regina»⁷⁵. Al di là delle richieste di intercessione presso i regnanti contenute nella missiva, da questa vicenda si deduce non solo un rapporto di committenza da parte del Benavides che la critica non ha ancora risolto, ma anche il prestigio del ruolo giocato dal gentiluomo padovano nelle questioni tra Venezia, la corte inglese e l'*entourage* del Pole⁷⁶. È in questa direzione infatti che deve essere interpretata la lettera di Marco Mantova Benavides inviata al Pole il 6 marzo 1555, in cui il giureconsulto raccomanda alla sua protezione la permanenza londinese dell'amato nipote, in nome della loro vecchia amicizia nata a Padova all'ombra delle cupole del Santo. Ed è ancora in questo ambiente – una sorta di «Nursey of Resistance» come l'ha definita Mayer⁷⁷ – che probabilmente Lampson ebbe modo di conoscere Antonis Mor, giunto a Londra per eseguire il *Ritratto di Maria Tudor* (1554) del Prado. Il soggiorno inglese di Lampson si chiuse nel 1558 con la morte del Pole. Il testamento redatto da Lampson stesso il 4 ottobre ci informa che sarebbe stato lui a realizzare gli apparati funebri per le esequie dell'arcivescovo⁷⁸. A lui spettò anche la decorazione pittorica del sepolcro collocato nella cattedrale di Canterbury⁷⁹. Quel 1558 si porterà via non solo il suo illustre protettore, ma anche Maria Tudor, Carlo V e Maria d'Ungheria, segnando di fatto una data epocale per i risvolti politici e religiosi dello scenario europeo. Il ritorno di Lampson in patria sarà scandito pure dalla partenza per la Spagna dell'ultima *tranche* delle collezioni della regina asburgica, ora proprietà di Filippo II. Da questo momento, per la continuità del suo rapporto con la cultura artistica italiana si rivelerà fondamentale la presenza di Margherita

⁷⁵ TIZIANO, ed. Puppi 2012, p. 211, n. 175.

⁷⁶ Su questo personaggio si vedano le informazioni recuperate da DAVIS 2007.

⁷⁷ MAYER 2000, pp. 50-74.

⁷⁸ *THE CORRESPONDENCE* 2004, III, pp. 24-571, n. 1037.

⁷⁹ Il sepolcro è descritto da Lampson in una lettera indirizzata ad Alvise Priuli il 23 novembre 1559. L'originale della lettera, resa nota da BONELLI 1907b, si conserva fra le carte dell'Archivio Stella, nella Biblioteca Civica, Angelo Mai di Bergamo (BONELLI 1907a).

d'Austria giunta a Bruxelles il 25 luglio 1559, quando pervenne da Filippo II l'offerta della carica di governatrice dei Paesi Bassi⁸⁰. Molto della comprensione di questa congiuntura si deve agli studi di Bert Meijer, che hanno chiarito come nel corso della reggenza della duchessa di Parma (1559-1567) la promozione delle arti continuò a svolgersi nel segno di uno scambio continuo con l'Italia, sostenuta anche dalle scelte di gusto del Granvelle⁸¹. È sintomatico che nel momento di maggiore tensione fra Margherita e il fratello Filippo a causa della scelta di inviare nelle Fiandre il duca d'Alba, Fernando Álvarez de Toledo, Tiziano solleticasse le brame collezionistiche della reggente inviandole un esemplare della *Trinità* (fig. 28) fresco di inchiostro⁸². Con il medesimo intento, qualche mese prima la stessa stampa era giunta nelle mani del cardinale Alessandro Farnese⁸³. Il valore teologico e dottrinale dell'invenzione tizianesca era stato riconosciuto anche dall'Inquisitore Valerio Faenzi, come dimostra il *placet* del 4 gennaio 1567 (1566 *more veneto*) destinato all'ottenimento del privilegio di stampa: «Ho veduta la carta della santissima Trinità dell'eccellente messer Ticiano, nella quale vi sono molte figure del testamento vecchio, e cosa dignissima, et rapresenta degnamente la santa Trinità. Merita d'essere veduta ad honor di Dio, et degna d'ogni privilegio»⁸⁴. Un episodio che appare ancora più significativo se si riflette sulle tensioni religiose che da lì a breve sarebbero sfociate nel bagno di sangue scaturito dalle politiche aggressive del duca d'Alba. A quei «terribilissimi garbugli, ne' quali questi settarii sediziosi, guastatori di ogni arte et gentilezza, hanno messo et tuttavia di più in più mettono questi poveri paesi», rimandano le parole di Lampson che chiudono la missiva a Tiziano del 13 marzo 1567, non prima però di aver baciato l'effigie del maestro «che appare nella stampa sudetta sotto l'Imperatore Carlo et il Re Philippo in vece della sua divina et arteficie mano»⁸⁵.

⁸⁰ ARCANGELI 1995, pp. 37-39; BENZONI 2008.

⁸¹ MEIJER 1988, pp. 117-155.

⁸² TIZIANO, ed. Puppi 2012, p. 296, n. 241, 15 giugno 1567.

⁸³ TIZIANO, ed. Puppi 2012, pp. 285-286, n. 233, 16 gennaio 1567.

⁸⁴ Si veda la trascrizione di L. TREVISAN, in TIZIANO 2007, p. 443, n. 150.

⁸⁵ TIZIANO, ed. Puppi 2012, p. 289, n. 236.

Epilogo

Come più volte ribadito, sarebbe impensabile avere una percezione corretta di cosa stava accadendo in quegli anni convulsi di battaglie e dispute teologiche senza rivolgersi ai ritratti di *Carlo V a cavallo nella battaglia di Mühlberg* e di *Filippo II in armatura* (1551), al ciclo delle *Furie* (1548-1549) per Maria d'Ungheria o alla *Trinità* del Prado. Altrettanto impensabile sarebbe penetrare la complessità delle trame dinastiche che seguirono all'incoronazione di Filippo II nel 1556 e all'insediamento nelle Fiandre di Margherita d'Austria e del figlio Alessandro Farnese senza porsi di fronte ai ritratti di *Filippo II vincitore della battaglia di San Quintino*, o di *Alessandro Farnese giovinetto* della Galleria Nazionale di Parma (fig. 30), eseguiti entrambi a Bruxelles dal Mor nel 1557 a partire da modelli tizianeschi⁸⁶. Il confronto tra il pallido dodicenne già indurito dal rigore dell'etichetta cortigiana spagnola e quello dello zio Ranuccio Farnese – all'epoca anch'egli di dodici anni – ritratto dal Vecellio nel 1542 ora a Washington (National Gallery of Art; fig. 31), palesa tutte le affinità e le differenze che intercorrono tra il linguaggio naturalissimo del più anziano maestro e quello severo dell'olandese. Tutto questo Lampson lo aveva capito anzitempo e i suoi scritti sull'arte lo dimostrano. In particolare gli eruditi epigrammi dedicati ai dipinti di Mor, attraverso cui sembra voler istituire un sodalizio esemplato su quello di Tiziano e Aretino, reso mitico dai celeberrimi sonetti di quest'ultimo consacrati alle pitture del cadorino, in particolare ai ritratti di personaggi illustri. In tal senso andranno interpretati anche l'epigramma composto in lode del proprio ritratto dipinto dal Mor, oggi perduto, e l'elogio di quest'ultimo contenuto nella lettera a

⁸⁶ Sul ritratto di Filippo II si veda A. PÉREZ DE TUDELA, in *EL RETRATO DEL RINACIMIENTO* 2008, pp. 396-397, n. 119. Per il *Ritratto di Alessandro III Farnese*, si vedano: MEIJER 1988, pp. 120-123 e P. CESCHI LAVAGETTO, in *IFARNESE* 1995, pp. 264-265, n. 67. Secondo gli schemi tradizionali della ritrattistica tizianesca, Mor eseguì anche il *Ritratto di Margherita di Parma* ora a Berlino, MEIJER 1988, pp. 123-127. Su questi temi: WOODALL 2007, pp. 339-409.

Clovio del 1570 basato anch'esso, neanche a dirlo, sul confronto con Tiziano⁸⁷.

Sono questi gli anni più intensi del rapporto con la cultura artistica italiana, gli anni della corrispondenza con Vasari, Clovio, Tiziano e stando alle fonti anche con Taddeo e Federico Zuccaro, scanditi pure dalla pubblicazione ad Anversa della *Descriptione di M. Lodovico Guicciardini patritio fiorentino, di tutti i Paesi Bassi* [...] (1567)⁸⁸ e della seconda edizione delle *Vite* di Vasari (1568). I tempi erano ormai maturi per una riflessione interna alle questioni artistiche del proprio paese, che Lampson concretizza con un omaggio poetico ai maestri che avevano reso immortale la pittura fiamminga e i suoi generi di predilezione tra Quattro e Cinquecento, le *Pictorum Aliquot Celebrium Germanie Inferioris Effigies*, pubblicate ad Anversa nel 1572, per cura della vedova di Hieronimus Cock⁸⁹. Anche in questo caso Lampson utilizzerà il registro sintetico dell'elogio latino, se possibile ancora più fedele al modello antico dei *Vires Illustres*, con l'esaltazione dei meriti, delle opere e delle principali caratteristiche stilistiche del personaggio⁹⁰. Secondo il modello gioviano degli *Elogia veris clarorum virorum imaginibus apposita* (1546) i versi accompagnano i ritratti dei pittori fiamminghi realizzati da vari incisori, alcuni rimasti anonimi altri molto noti, quali Cornelis Cort e i fratelli Jan e Hieronymus Wierix. La principale fonte di riferimento per la selezione degli artisti e delle loro doti distintive, è il brano che nella *Descrittione di tutti i Paesi Bassi* Lodovico Guicciardini dedica ai più importanti artisti fiamminghi. Come già era avvenuto nei confronti di Vasari quella del mercante e letterato fiorentino, nipote dell'autore della già celeberrima *Storia d'Italia*, doveva rappresentare una voce più che autorevole a garantire non solo il prestigio dei pittori celebrati nelle sue *Effigies*, ma anche un tramite ideale per la divulgazione europea della raccolta.

⁸⁷ PURAYE 1949; LAMPSON, ed. Sciolla 2001, p. 133.

⁸⁸ ARISTODEMO 2004. Si veda ora nell'edizione GUICCIARDINI 2014

⁸⁹ PURAY 1956; LAMPSON, ed. Sciolla 2001, pp. 61-111; MEIERS 2006; BERBARA 2007. Si veda anche VOSTERS 1985.

⁹⁰ ALLART 2013.

A questa altezza risale anche l'amicizia con il pittore olandese Dirck Barendsz, con il quale Lampson condivide non solo una formazione di impronta umanistica, ma anche uno scambio epistolare in latino. Nel corso del suo viaggio in Italia, la tappa veneziana fu scandita dalla frequentazione della bottega di Tiziano, e secondo Bierens de Haan potrebbe essere stato proprio lui a raccomandare al maestro l'amico Cornelis Cort⁹¹. Un episodio che si rivelerà fondamentale per la costruzione del profilo italianizzante del pittore olandese, su cui si incardina la biografia tracciata da van Mander nel suo *Schilder-Boeck* (1604)⁹², e a cui alludono i versi apposti in calce al ritratto inciso da Hendrick Hondius per la rinnovata edizione delle *Effigies* del 1610⁹³: «Vir gravis et doctus, pictor clarissimus idem, / Titiani magni prodiit ipse scholâ: / Usus et hic doctis, Algondo imprimis, ipsa / Pictorum summo iudice Lampsonio»⁹⁴.

⁹¹ BIERENS DE HAAN 1948, p. 6.

⁹² MANDER 1994-1999, I, pp. 294; IV, pp. 192-201.

⁹³ VRIES 2013

⁹⁴ NEW HOLLSTEIN 1994, p. 95, n. 107.

Bibliografia

- AGOSTI 2000 = B. AGOSTI, *Qualche nota su Paolo Giovio ("gonzaghissimo") e le arti figurative*, in «Prospettiva», 97, 2000, pp. 51-62.
- AGOSTI 2013 = B. AGOSTI, *Giorgio Vasari. Luoghi e tempi delle Vite*, Milano 2013.
- ALLART 2013 = D. ALLART, *Les jugements de Dominique Lampson sur Jan Gossart et Lambert Lombard*, in *Ecrire, lire et éduquer à la Renaissance, Hommage en l'honneur de Franz Bierlaire*, a cura di A. Delfosse e T. Glesener, Bruxelles 2013, pp. 229-244, <http://hdl.handle.net/2268/114012>.
- ALLART, MORENO 2018 = D. ALLART, P. MORENO, *La lettera di Domenico Lampsonio a Tiziano Vecellio: studio e nuova edizione* in «Studi di Memofonte», 20, 2018, pp. 271-291, <http://www.memofonte.it/studi-di-memofonte/numero-xx-2018/>.
- ARCANGELI 1995 = L. ARCANGELI, *Atlante genealogico della famiglia Farnese*, in *I Farnese* 1995, pp. 25-48.
- ARETINO, ed. Procaccioli 1997-2002 = P. ARETINO, *Lettere*, a cura di P. Procaccioli, 6 voll., Roma 1997-2002.
- ARISTODEMO 2004 = D. ARISTODEMO, ad vocem *Guicciardini Lodovico*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 61, Roma 2004, pp. 121-127.
- BACCIO BANDINELLI 2014 = *Baccio Bandinelli scultore e maestro (1493-1560)*, catalogo della mostra (Firenze, Museo Nazionale del Bargello, 9 aprile-13 luglio 2014), a cura di D. Heikamp e B. Paolozzi Strozzi, Firenze 2014.
- BALLARIN 1967(1968) = A. BALLARIN, *Jacopo Bassano e lo studio di Raffaello e dei due Salviati*, in «Arte veneta», 21, 1967(1968), pp. 77-101.
- BALLARIN 1968 = A. BALLARIN, *Tiziano*, [I Diamanti dell'arte, 37], Firenze 1968.
- BALLARIN 1995 = A. BALLARIN, *Jacopo Bassano e lo studio di Raffaello e dei Salviati (1967)*, in *Jacopo Bassano, Scritti 1964-1995*, I, a cura di V. Romani, Cittadella (PD) 1995, pp. 97-125.
- BARONI, LEESBERG 2012 = A. BARONI, M. LEESBERG, *The Practice of Visual Arts*, in *Stradanus 1523-1605. Court Artist of the Medici*, catalogo della mostra (Bruges, Groeningemuseum, 9 ottobre-4 gennaio 2009), a cura di A. Baroni e M. Sellink, Turnhout 2012, pp. 224-229, nn. 19-21.
- BEMBO 2013 = *Bembo e l'invenzione del Rinascimento*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo del Monte di Pietà, 2 febbraio-19 maggio 2013), a cura di G. Beltramini, D. Gasparotto, A. Tura, Venezia 2013.
- BENZONI 2008 = G. BENZONI, ad vocem *Margherita (Margarita) d'Austria*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 70, Roma 2008, pp. 126-131.

- BERBARA 2007 = M. BERBARA, *Domenicus Lampsonius e as Pictorum aliquot celebrium germaniae inferioris effigies*, in «Revista de História da Arte e Arqueologia», 8, 2007, pp. 18-37.
- BIBLIOTHECA BELGICA 1964-1975 = *Bibliotheca belgica. Bibliographie générale des Pays-Bas*, fondée par F. van der Haeghen, rééditée sous la direction de M.T. Lenger, Bruxelles 1964-1975.
- BIERENS DE HAAN 1948 = J.C.J. BIERENS DE HAAN, *L'oeuvre gravé de Cornelis Cort, graveur hollandais: 1533-1578*, La Haye 1948.
- BOBER, RUBISTEIN 1986 = P. BOBER, R. RUBISTEIN, *Renaissance artists and antique sculpture. A handbook of sources*, London 1986.
- BONELLI 1907a = G. BONELLI, *Un archivio privato del Cinquecento. Le carte Stella*, in «Archivio storico lombardo», 1907, volume 8, p. 332-386.
- BONELLI 1907b = G. BONELLI, *Il sepolcro del cardinale R. Polo* in «Rassegna d'arte», anno VII, 9, settembre 1907, pp. 141-142.
- BOREA 2009 = E. BOREA, *Lo specchio dell'arte italiana. Stampe in cinque secoli*, 4 voll., Pisa 2009.
- BOTTARI, TICOZZI 1979-1980 = *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura* [1822], a cura di G. Bottari e S. Ticozzi, ristampa anastatica, 8 voll., Sala Bolognese 1979-1980.
- BURY 1990 = M. BURY, *Giulio Sanuto. A Venetian Engraver of the Sixteenth Century*, catalogo della mostra (Edinburgh, National Gallery of Scotland, 1 novembre-16 dicembre 1990), Edimburgh 1990.
- BURY 2001 = M. BURY, *The Print in Italy 1550-1620*, London 2001.
- CATALDO 2017 = S.T. CATALDO, *Vasari et Lampson. Nouveaux aspects de la réception de Vasari dans les Flandres*, in *LA RÉCEPTION DES "VITE"* 2017, pp. 347-372.
- CATELLI ISOLA 1976 = M. CATELLI ISOLA, *Immagini da Tiziano*, catalogo della mostra (Roma, Villa Della Farnesina, 16 dicembre 1976-15 gennaio 1977), a cura di M. Catelli Isola, Roma 1976.
- CHIARI 1982 = M. A. CHIARI, *Incisioni da Tiziano. Catalogo del fondo grafico a stampa del Museo Correr*, Venezia 1982.
- RAGGHIANI COLLOBI 1974 = L. RAGGHIANI COLLOBI, *Il Libro de' Disegni del Vasari*, 2 voll., Firenze 1974.
- DACOS 1964 = N. DACOS, *Les peintres belges à Rome au XVI siècle*, [Etudes d'histoire de l'art, n. 1], Brussels 1964.
- DACOS 1980 = N. DACOS, *Tommaso Vincidor. Un élève de Raphael aux Pays-Bas*, in *Relations artistiques* 1980, pp. 61-99.
- DACOS 1999 = N. DACOS, *Cartons et dessins raphaéliques à Bruxelles: l'action de Rome aux Pays-Bas*, in «Bollettino d'arte», 100, 1997(1999), supplemento, pp. 1-22.

- DACOS 2013 = N. DACOS, *Lambert Lombard et Lambert Suavius. Encore sur leurs débuts et leur voyage en Italie*, in «Figura. Studi sull'immagine nella tradizione classica», Anno I, 1, 2013, pp. 210-264.
- DÁNAE Y VENUS Y ADONIS 2014 = *Dánae y Venus y Adonis, las primeras «poesías» de Tiziano para Felipe II*, catalogo della mostra (Madrid, Museo National del Prado, 19 novembre 2014-1 marzo 2015), a cura di M. Falomir, in «Boletín del Museo del Prado», número extraordinario, Madrid 2014.
- DAVIS 2007 = CH. DAVIS, *Titian, 'A Singular friend'*, in *Kunst und Humanismus* 2007, pp. 261-301.
- DENHAENE 1990 = G. DENHAENE, *Lambert Lombard, Renaissance et Humanisme a Liege*, Anvers 1990.
- DENHAENE 2006 = G. DENHAENE, *L'antiquité*, in *Lambert Lombard* 2006, pp. 53-66.
- EL RETRATO DEL RINACIMIENTO 2008 = *El retrato del Rinacimiento*, catalogo della mostra (Madrid, 3 giugno-7 settembre 2008, Londra, 15 ottobre 2008-18 gennaio 2009), a cura di M. Falomir, Madrid 2008.
- ESSEN 1993 = L. VAN DER ESSEN, *Alexandre Farnèse*, 6 voll., Bruxelles 1993.
- FAGGIN 1964 = G.T. FAGGIN, *Aspetti dell'influsso di Tiziano nei Paesi Bassi*, in «Arte Veneta», 18, 1964, p. 46-54.
- FALOMIR, JOANNIDES 2014 = M. FALOMIR, P. JOANNIDES, *Dánae y Venus y Adonis: origen y evolución*, in *Dánae y Venus y Adonis* 2014, pp. 17-51.
- FLAMMINGHI A ROMA 1995 = *Fiamminghi a Roma 1508/1608. Artistes des Pays-Bas et de principaute de Liege a Rome a la Renaissance, Fiamminghi a Roma 1508-1608. Artisti dei Paesi Bassi e del Principato di Liegi a Roma durante il Rinascimento*, catalogo della mostra (Bruxelles, Palais des Beaux Rts, 24 febbraio- 21 maggio 1995, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 16 giugno-10 settembre 1995), a cura di N. Dacos e B.W. Meijer, Milano 1995.
- FRASCAROLO, PELLEGRINI 2013 = V. FRASCAROLO, E. PELLEGRINI, *L'ombra di Tiziano: l'Annunciazione che visse più volte*, in «Studiolo», 10, 2013, pp. 92-108.
- FREY 1923 = K. FREY, *Il carteggio di Giorgio Vasari*, München 1923.
- FREY 1930 = K. FREY, *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris*, II, München 1930.
- GROSSO 2016 = M. GROSSO, *Fonti antiche e moderne per la pittura religiosa di Tiziano nel sesto decennio*, in «Arte Veneta», 72, 2016, pp. 60-75.

- GROSSO 2018a = M. GROSSO, *Un editore per Tiziano Luca Bertelli e le stampe di devozione tra Italia e Spagna, in Venezia e gli Asburgo*, a cura di B. Crivelli, S. Ferrari, M. Grosso, Padova, pp. 55-70, tavv. 148-154.
- GROSSO 2018b = M. GROSSO, «*Ne la tenerezza composta dal latte e dal sangue*»: *Tiziano e il Tema dell'Annunciazione*, in *Tiziano/Gerhard Richter. Il cielo sulla terra*, a cura di S. Baia Curioni, H. Friedel, G. Iovane, Mantova 2018, pp. 57-79, 157-169.
- GUICCIARDINI 2014 = L. GUICCIARDINI, *Descrizione dei Paesi Bassi*, testo a cura di M. Carnevali e M. Rossi, *Nota prefatoria* di C. Occhipinti, *Introduzione* di F. Salvatori, Roma 2014.
- HÄRB 2015 = F. HÄRB, *The Drawings of Giorgio Vasari (1511-1574)*, Roma 2015.
- HUBAUX, PURAYE 1949 = J. HUBAUX, J. PURAYE, *D. Lampson. Lambert Lombardi... vita*, in «*Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*», XVIII, 1949, pp. 53-77.
- HUVENNE 1997 = P. HUVENNE, *Il Cinquecento e lo "stile nuovo"*, in *La pittura nei Paesi Bassi* 1997, I, pp. 147-278.
- I FARNESE 1995 = *I Farnese. Arte e Collezionismo*, catalogo della mostra (Parma, Palazzo Ducale di Colorno, 4 marzo-21 maggio 1995, Napoli, Galleria Nazionale di Capodimonte, 30 settembre-17 dicembre 1995, Monaco di Baviera, Haus der Kunst, 1 giugno-27 agosto 1995), a cura di L. Fornari Schianchi e N. Spinosa, Milano 1995.
- IL RINASCIMENTO A VENEZIA 1999 = *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer e Tiziano*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Grassi, 5 settembre 1999-9 gennaio 2000), a cura di B. Aikema e B. L. Brown, Milano 1999.
- JANSEN 1987 = D.J. JANSEN, *Jacopo Strada et le commerce d'art*, in «*Revue de l'art*», 77, 1987, pp. 11-21.
- JOANNIDES 2015 = P. JOANNIDES, *A Marriage of St Catherine by Giulio Romano*, in «*Paragone*», LXVI, 781, terza serie 120, 2015, pp. 13-17.
- KUNST UND HUMANISMUS 2007 = *Kunst und Humanismus. Festschrift für Gosbert Schüßler zum 60. Geburtstag*, a cura di W. Augustyn e E. Leuschner, Passau 2007.
- L'ITALIA E L'ARTE STRANIERA 2015 = *L'Italia e l'arte straniera. La Storia dell'Arte e le sue frontiere. A cento anni dal X Congresso Internazionale di Storia dell'Arte in Roma (1912). Un bilancio storiografico e una riflessione del presente*, atti del convegno (Roma, 23-24 novembre 2012), a cura di C. Cieri Via, E. Kieven, A. Nova, [Atti dei convegni lincei, 289], Roma 2015.
- LA PEINTURE ANCIENNE 2006 = *La peinture ancienne et ses procédés. Copies, répliques, pastiches*, colloques XV (Bruges, 11-13 septembre 2003),

- édité par H. Verougstraete et J. Couvert, avec la collaboration de R. van Schoute et A. Dubois, Leuven 2006.
- LA PITTURA FLAMMINGA 1997 = *La pittura fiamminga nel Veneto e nell'Emilia*, a cura di C. Limentani Virdis, Verona 1997.
- LA PITTURA NEI PAESI BASSI 1997 = *La pittura nei Paesi Bassi*, a cura di B.W. Meijer, 3 voll., Milano 1997.
- LA RÉCEPTION DES "VITE" 2017 = *La réception des "Vite" de Giorgio Vasari dans l'Europe des XVIe-XVIIIe siècles*, études réunies et présentées par C. L. Fiorato et P. Dubus, [Cahiers d'Humanisme et Renaissance, n. 137], Genève 2017.
- LAMBERT LOMBARD 2006 = *Lambert Lombard peintre de la Renaissance. Liège 1505/06-1566*, catalogo della mostra (Liège, Musée de l'Art wallon, 21 aprile-6 agosto 2006), a cura di G. Denhaene, Bruxelles 2006.
- LAMPSON 1565 = D. LAMPSON, *Lamberti Lombardi apud Eburones pictoris celeberrimi vita sculptoribus, architectis, aliisque id genus artificibus utilis et necessaria*, Brugis Fland. Ex Officina Huberti Goltzj, MDLXV.
- LAMPSON 1956 = D. LAMPSON, *Les effigies des peintres celebres des Pays-Bas*, Ed. critique par J. Puraye, Liège 1956.
- LAMPSON, ed. Sciolla 2001 = *Da van Eyck a Brueghel. Scritti sulle arti di Domenico Lampsonio, Introduzione e note di G.C. Sciolla e C. Volpi*, Traduzioni di M. T. Sciolla, Torino 2001.
- LATE RAPHAEL 2013 = *Late Raphael*, atti del convegno internazionale (Madrid, Museo Nacional del Prado, ottobre 2012), a cura di M. Falomir, Madrid 2013.
- LES FLANDRES ET LA CULTURE ESPAGNOLE 1988 = *Les Flandres et la culture espagnole et italienne aux XVIe et XVIIe siècles*, a cura di M. Blanco-Morel e M.-F. Piejus, Villeneuve d'Ascq (Nord) 1988.
- LEUSCHNER 2013 = E. LEUSCHNER, *The Young Talent in Italy*, in *Michiel Coxcié* 2013, pp. 50-63.
- LIMENTANI VIRDIS 1997 = C. LIMENTANI VIRDIS, *Artisti della «Nazione fiamminga». Pittori e opere a Venezia*, in *La pittura fiamminga* 1997, pp. 33-72.
- LONGHI 1978 = R. LONGHI, *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*, [1946], in *Ricerche sulla pittura veneta. 1946-1969*, [Edizione delle opere complete di Roberto Longhi, 10], Firenze 1978.
- LÜDEMANN 2016 = P. LÜDEMANN, *Tiziano. Le botteghe e la grafica*, Firenze 2016.
- MANDER 1994-1999 = K. VAN MANDER, *The lives of the illustrious Netherlandish and German painters, from the first edition of the Schilder-boeck (1603-1604)*, a cura di H. Miedema, 6 voll., Doornspijk 1994-1999.

- MAYER 2000 = T.F. MAYER, *Cardinal Pole in European Context*, Aldershot (etc.) 2000.
- MARKHAM SCHULZ 2013 = A. MARKHAM SCHULZ, *Scultura del secondo Quattrocento e del primo Cinquecento. Il Rinascimento (I)*, in *La Basilica dei Santi Giovanni e Paolo: Pantheon della Serenissima*, a cura di G. Pavanello, Venezia 2013, pp. 123-202.
- MARLIER 1968 = G. MARLIER, *Lambert Lombard et les tapisseries de Raphaël*, in *Miscellanea Jozef Duverger* 1968, I, pp. 247-259.
- MARTIN 2006 = A.J. MARTIN, *La bottega in viaggio: con Tiziano ad Augusta, Füssen e Innsbruck*, in «Studi tizianeschi», 4, 2006, pp. 99-108.
- MEIERS 2006 = S. MEIERS, *Portraits in Print: Hieronymus Cock, Dominicus Lampsonius, and Pictorum aliquot Celebrium Germaniae Inferioris Effigies*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 69, 2006, pp. 1-16.
- MEIJER 1988 = B.W. MEIJER, *Parma e Bruxelles. Committenza e collezionismo farnesiani alle due corti*, Milano 1988.
- MEIJER 1992 = B.W. MEIJER, *Over Jan van Scorel in Venetië en het vroege werk van Lambert Sustris*, in «Oud Holland», 106, 1992, pp. 1-19.
- MEIJER 2015 = B.W. MEIJER, *Per la storia e gli studi delle relazioni storico-artistiche italo-neerlandesi nel Cinquecento/Seicento*, in *L'Italia e l'arte straniera* 2015, pp. 155-175.
- MELFI 1983 = E. MELFI, ad vocem *Cortese, Ersilia*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 29, Roma 1983, pp. 719-721.
- NEW HOLLSTEIN 1994 = *The new Hollstein Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts, 1450-1700. Hendrick Hondius*, compiled by N. Orenstein, edited by G. Luijten, Rosedaal 1994.
- MICHEL COXCIE 2013 = *Michiel Coxcie and the Giants of his Age, 1499-1592*, catalogo della mostra, *Michiel Coxcie: the flemish Raphael* (M - Museum Leuven, 31 ottobre 2013-23 febbraio 2014), a cura di K. Jonckhere, London-Turnhout 2013.
- MISCELLANEA JOZEF DUVERGER 1968 = *Miscellanea Jozef Duverger*, 2 voll., Gand 1968.
- MURARO, ROSAND 1976 = *Tiziano e la silografia veneziana del Cinquecento*, catalogo della mostra a cura di M. Muraro e D. Rosand, Vicenza 1976.
- NATIVEL 2001 = C. NATIVEL, *La tradition latine dans la pensée de l'art: La Lambert Lombardi... vita de Dominique Lampson*, in *La littérature et les arts figurés de l'Antiquité à nos jours*, Actes du XIVe Congrès de l'Association Guillaume Budé, (Limoges, 25-28 agosto 1998), Paris 2001, p. 555-566.
- OBERHUBER 1999 = K. OBERHUBER, *Raffaello, l'opera completa*, Milano 1999.

- OCCHIPINTI 2012 = C. OCCHIPINTI, *L'arte in Italia e in Europa nel secondo Cinquecento*, Torino 2012.
- OGER, ALLART 2006 = C. OGER, D. ALLART, *La copie chez Lambert Lombard: procédés et fonctions*, in *La peinture ancienne 2006*, pp. 249-257.
- PALERMO CONCOLATO 1995 = M. PALERMO CONCOLATO, *Aretino nella letteratura inglese del Cinquecento*, in *Pietro Aretino nel Cinquecentenario 1995*, I, pp. 471-478.
- PASCHINI 1921 = P. PASCHINI, *Un amico del card. Polo: Alvise Priuli*, Roma 1921.
- PERINO DEL VAGA 2001 = *Perino del Vaga: tra Raffaello e Michelangelo*, catalogo della mostra (Mantova, Palazzo Te, 18 marzo-10 giugno 2001), a cura di E. Parma, Milano 2001.
- PIETRO ARETINO NEL CINQUECENTENARIO 1995 = *Pietro Aretino nel Cinquecentenario della nascita*, atti del convegno (Roma-Viterbo-Arezzo, 28 settembre-1 ottobre 1992, Toronto, 23-24 ottobre 1992, Los Angeles, 27-29 ottobre 1992), a cura di M. Lettieri, S. Bancheri, R. Buranello, 2 voll., Roma 1995.
- POZZI 1988 = M. POZZI, *Giorgio Vasari e i fiamminghi*, in *Les Flandres et la culture espagnole 1988*, pp. 199-213.
- PROCACCIOLI 2018 = P. PROCACCIOLI, *Lo scrittore, l'artista, il committente. Aretino tra Tiziano e la corte di Spagna*, in *Venezia e gli Asburgo*, a cura di B. Crivelli, S. Ferrari, M. Grosso, Padova 2018, pp. 1-14, tavv. 135-137.
- PUYVELDE 1942 = L. VAN PUYVELDE, *The Flemish Drawings in The Collection of His Majesty The King at Windsor Castle*, London 1942.
- PURAYE 1949 = J. PURAYE, *Antonio Moro et Dominique Lampson*, in «Oud-Holland», 64, 1949, pp. 175-192.
- PURAYE 1950 = J. PURAYE, *Dominique Lampson, humaniste. 1532-1599*, Bruges 1950.
- RAFFAELLO E I SUOI 1992 = *Raffaello e i Suoi, disegni di Raffaello e della sua cerchia*, catalogo della mostra (Roma, Villa Medici, 30 marzo-24 maggio 1992), a cura di D. Cordellier, Roma 1992.
- RAPHAEL INVENTIT 1985 = *Raphael invenit. Stampe da Raffaello nelle collezioni dell'Istituto Nazionale per la Grafica*, catalogo della mostra, Roma 1985, a cura di G. Bernini Pezzini, S. Massari, S. Prospero Valenti Rodinò, Roma 1985.
- RAPHAEL: CARTOONS 2010 = *Raphael: Cartoons and Tapestries for the Sistine Chapel*, a cura di M. Evans e C. Browne, con A. Nesselrath, London 2010.

- RELATIONS ARTISTIQUES 1980 = *Relations artistiques entre les Pays-Bas et l'Italie à la Renaissance. Études dédiées à Suzanne Sulzberger*, [Études d'histoire de l'art; 4], Bruxelles 1980.
- RÉMON 2016 = *Catalogue du Musée des Beaux-Arts de Liège*, a cura di R. Rémon, Liège 2016.
- RIDOLFI 1965 = C. RIDOLFI, *Le maraviglie dell'arte* [Venezia 1648], a cura di D.F. von Hadeln, 2 voll., Berlino 1914-1924, ristampa anastatica, Roma 1965.
- ROERSCH 1979 = A. ROERSCH, ad vocem *Lampsonius Dominicus*, in *Bibliotheca belgica* 1964-1975, III, pp. 662-667.
- Roma e lo stile classico 1999 = *Roma e lo stile classico di Raffaello*, catalogo della mostra (Mantova, Palazzo Te, 20 marzo-30 maggio 1999), a cura di K. Oberhuber, Milano 1999.
- SAMMER 2013 = J. SAMMER, *Tommaso Vincidor and the Flemish Romanists*, in *LATE RAPHAEL* 2013, pp. 116-125.
- SCHLOSSER MAGNINO 1977 = J. SCHLOSSER MAGNINO, *La letteratura artistica*, III ed. ital. a cura di O. Kurz, Firenze 1977.
- SELLINK 2000 = M. SELLINK, *Cornelis Cort*, in *The New Hollstein, Dutch and Flemish Etchings Engravings and Woodcuts 1450-1700*, 3 voll., Rotterdam 2000.
- SMAN 1999 = G.J. VAN DER SMAN, *Incisori e incisioni d'Oltralpe a Venezia nella seconda metà del Cinquecento*, in *Il Rinascimento a Venezia* 1999, pp. 150-159.
- SRICCHIA SANTORO 1981 = F. SRICCHIA SANTORO, *Pedro de Campaña in Italia*, in «Prospettiva», 27, 1981, pp. 75-86.
- STRADANUS 2012 = *Stradanus 1523-1605. Court Artist of the Medici*, catalogo della mostra (Bruges, Groeningemuseum, 9 ottobre-4 gennaio 2009), a cura di A. Baroni e M. Sellink, Turnhout 2012.
- THE ARTIST AS READER 2013 = *The artist as reader: on education and non-education of early modern artists*, a cura di H. Damm, M. Thimann, C. Zittel, Leiden 2013.
- THE CORRESPONDENCE 2004 = *The Correspondence of Reginald Pole*, a cura di T. F. Mayer, 4 voll., Aldersoth 2004.
- TIZIANO 2007 = *Tiziano. L'ultimo atto*, catalogo della mostra (Belluno, Palazzo Crepadona, Pieve di Cadore, Palazzo della Magnifica Comunità, 15 settembre 2007-6 gennaio 2008) a cura di L. Puppi, Milano 2007.
- TIZIANO, ed. Puppi 2012 = *Tiziano. L'epistolario*, a cura di L. Puppi, Firenze 2012.

- TORRESAN 1981 = P. TORRESAN, *Il dipingere di Fiandra. La pittura neerlandese nella letteratura artistica italiana del Quattro e Cinquecento*, con una presentazione di C. Limentani Virdis, Modena 1981.
- VALERIO BELLI 2000 = Valerio Belli *Vicentino 1468c.-1546*, a cura di H. Burns, M. Collareta, D. Gasparotto, Vicenza 2000.
- VANDERMEERSCH 1995 = J. VANDERMEERSCH, ad vocem *Lampsonius Dominicus*, in *Le dictionnaire des peintres belges du XIV siècle à nos jours depuis les premiers maîtres des anciens Pays-Bas méridionaux et de la principauté de Liège jusqu'aux artistes contemporains*, II, L-Z, Bruxelles 1995, pp. 616-617.
- VASARI 1938 = G. VASARI, *Zibaldone*, a cura di A. Del Vita, Arezzo 1938.
- VASARI, ed. Bettarini, Barocchi 1966-1997 = G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e del 1568*, a cura di R. Bettarini e P. Barocchi, 11 voll., Firenze 1966-1997.
- VITTORIA COLONNA 2005 = *Vittoria Colonna e Michelangelo*, catalogo della mostra (Firenze, Casa Buonarroti, 24 maggio-12 settembre 2005), a cura di P. Ragonieri, Firenze 2005.
- VOSTERS 1985 = S.A. VOSTERS, *Lampsonio, Vasari, van Mander y Pacheco*, in «Goya», 189, 1985, pp. 130-139.
- VRIES 2013 = A. DE VRIES, *Hondius meets van Mander: the cultural appropriation of the first Netherlandish book on the visual arts system of knowledge in a series of artist's portraits*, in *The artist as reader 2013*, pp. 259-304.
- WOODALL 2007 = J. WOODALL, *Anthonis Mor. Art and Authority*, Leiden-Boston 2007.
- WOUK 2018 = E.H. WOUK, *Frans Floris (1519/20-1570)*, Leiden-Boston 2018.
- ZANETTI 1771 = A.M. ZANETTI, *Della pittura veneziana e delle opere pubbliche de Veneziani maestri libri cinque*, Venezia 1771.
- ZARNOWSKI 1935 = J. ZARNOWSKI, *Opere d'arte ignote o poco note: una composizione smarrita di Tiziano*, in «Rivista d'arte», 17, 1935, pp. 201-208.

Didascalie

Fig. 1. Jan Stephan van Calcar, *Ritratto di Melchior von Brauweiler*, 1540, olio su tela, 109 x 88 cm, Parigi, Musée du Louvre.

Fig. 2. Cornelis Cort da Tiziano, *San Girolamo leggente nel deserto*, 1565, bulino, 412 x 319 mm, Venezia, Museo Correr.

- Fig. 3. Cornelis Cort da Girolamo Muziano, *San Francesco riceve le stigmate*, 1567, bulino, 415 x 545 mm, New York, Metropolitan Museum, inv. 62.602.552.
- Fig. 4. Giulio Sanuto da Tiziano, *Venere e Adone*, 1559, bulino, 538 x 415 mm, Londra, The British Museum, inv. X,1.93.
- Fig. 5. Tiziano, *Venere e Adone*, 1554, olio su tela, 186 x 207 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado.
- Fig. 6. Nicolas Beatrixet da Michelangelo, *Cristo e la Samaritana al pozzo*, bulino, 389 x 285 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, inv. RP-P-OB-34.255.
- Fig. 7. Lambert Lombard da Pollaiuolo e Baccio Bandinelli, *Studi di figura*, 1537-1538, penna e inchiostro bruno su carta bianca, 289 x 425 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, inv. RP-T-1957.
- Fig. 8. Lambert Lombard, *Cristo e la Samaritana al pozzo*, penna, inchiostro bruno e acquerello grigio su carta bianca, 254 x 359 mm, Londra, The British Museum, inv. 1985,0915.1013.
- Fig. 9. Antonis Mor, *Ritratto di Lambert Lombard*, olio su tavola, 77 x 64 cm, Liegi, Musée de Beaux-Arts.
- Fig. 10. Polidoro da Caravaggio, *Paesaggio con episodi della vita di santa Maria Maddalena*, 1525 c., affresco, Roma, Chiesa di San Silvestro al Quirinale.
- Fig. 11. Lambert Lombard, *Pie donne al sepolcro*, olio su tavola, 63 x 70,5 cm, Liegi, Musée des Beaux-Arts, inv. A36.
- Fig. 12. Bottega di Raffaello, *Adorazione dei pastori*, penna e inchiostro bruno, acquerello marrone e grigio, con rialzi di biacca su carta bianca, 540 x 404 mm, Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, inv. 3460r.
- Fig. 13. Bottega di Lambert Lombard da Raffaello, *Adorazione dei pastori*, olio su tavola, 92,5 x 55 cm, Gent, Museum voor Schone Kunsten.
- Fig. 14. Giorgio Vasari, *Adorazione dei pastori*, olio su tavola, 207 x 150 cm, Camaldoli, Chiesa dei Santi Donato e Ilariano.
- Fig. 15. Nicolò Boldrini da Tiziano, *Sposalizio mistico di santa Caterina*, seconda metà del quarto decennio, xilografia, 331 x 463 mm, Londra, The British Museum, inv. 1889,1116.9.
- Fig. 16. Bartolomeo Terrandi e bottega, *Cenotafio di Alvise Trevisan*, seconda metà del terzo decennio del XVI sec., Venezia, Basilica dei Santi Giovanni e Paolo.
- Fig. 17. Lambert Lombard da Nicolò Boldrini, *Sposalizio mistico di santa Caterina*, penna, inchiostro bruno, acquerello e tracce di matita nera su carta bianca, 150,2 x 180,9 mm, Liège, Cabinet des Estampes, Album d'Arenberg, inv. 254.

- Fig. 18. Incisore fiammingo del XVI secolo da Lambert Lombard (?), *Sposalizio mistico di santa Caterina*, bulino, Roma, Istituto Centrale per la Grafica.
- Fig. 19. Giulio Romano, *Psiche riceve il vaso degli unguenti da Proserpina*, affresco, Mantova Palazzo Te, Sala di Amore e Psiche.
- Fig. 20. Giulio Romano, *Matrimonio mistico di santa Caterina*, olio su tavola, 57x45cm, collezione privata.
- Fig. 21. Raffaello, *Sacra famiglia con san Giovannino (Madonna della quercia)*, 1518-1520, olio su tavola, 144 x 110 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado.
- Fig. 22. Nicolò Boldrini da Tiziano, *Sposalizio mistico di santa Caterina*, seconda metà del quarto decennio, xilografia, 331 x 463 mm, Londra, The British Museum, inv. 1889,1116.9, particolare.
- Fig. 23. Tiziano, *Assunzione della Vergine*, 1516-1518, olio su tavola, 690 x 360 cm, Venezia, Chiesa di Santa Maria Gloriosa dei Frari, particolare.
- Fig. 24. Lambert Lombard (attr.), *Studi per i quattro Evangelisti, una Madonna in trono col Bambino e un santo e statua antica*, penna e inchiostro bruno su carta bianca, 205 x 252 mm, Liegi, Cabinet des Estampes, Album d'Aremberg, inv. 255.
- Fig. 25. Tiziano, *Pala Pesaro*, 1519-1526, olio su tela, 478 × 268 cm, Venezia, Santa Maria Gloriosa dei Frari.
- Fig. 26. Tiziano, *Venere con organista e Amore*, 1555 c., olio su tela, 150,2 x 218,2 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado.
- Fig. 27. Tiziano, *Venere e Adone*, 1554, olio su tela, 186 x 207 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado, particolare.
- Fig. 28. Cornelis Cort da Tiziano, *La Trinità*, 1566, bulino, 528 x 375 mm, New York, The Metropolitan Museum, inv. 49.97.535.
- Fig. 29. Tiziano, *La Trinità*, 1551-1554, olio su tela, 346 x 240 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado.
- Fig. 30. Antonis Mor, *Ritratto di Alessandro Farnese giovinetto* (1557), olio su tela, 153 x 95 cm, Galleria Nazionale.
- Fig. 31. Tiziano, *Ritratto di Ranuccio Farnese* (1542), olio su tela, 89,7 x 73,6 cm, Washington, The National Gallery of Art.

MARSEL GROSSO



1

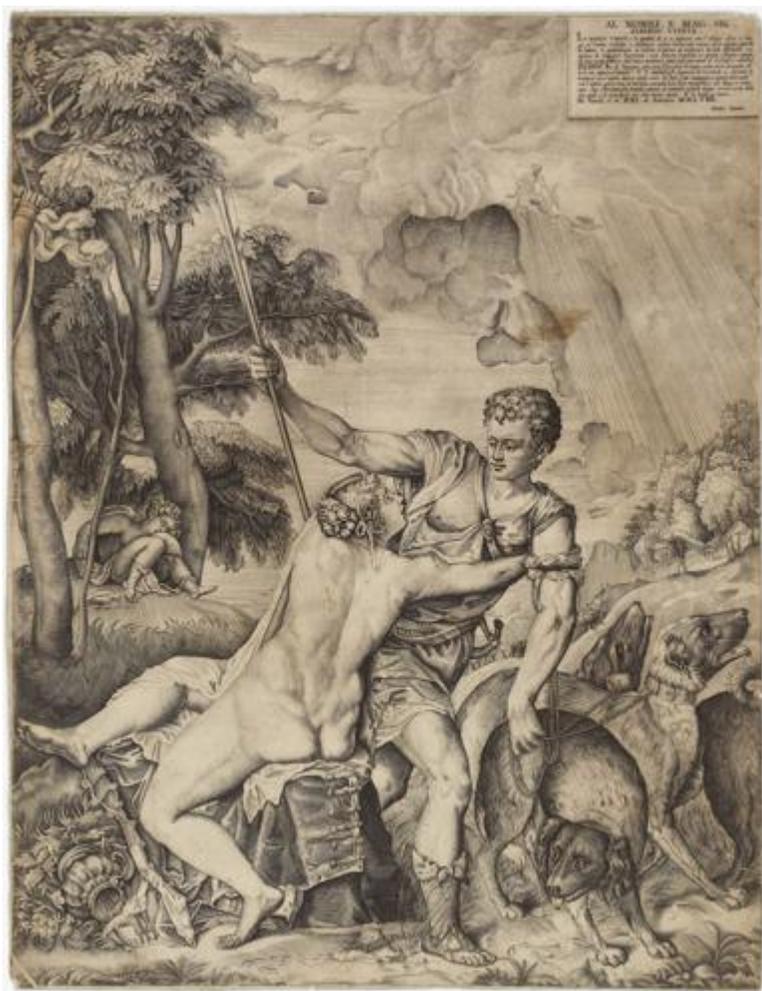


2



3

MARSEL GROSSO



4



5

MARSEL GROSSO



6



7



8

MARSEL GROSSO



9

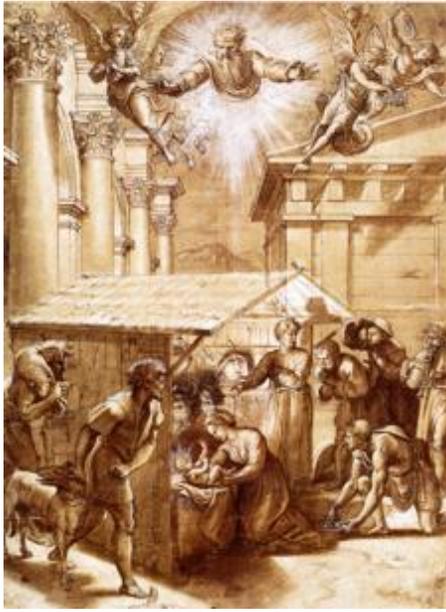


10



11

MARSEL GROSSO



12



13





15



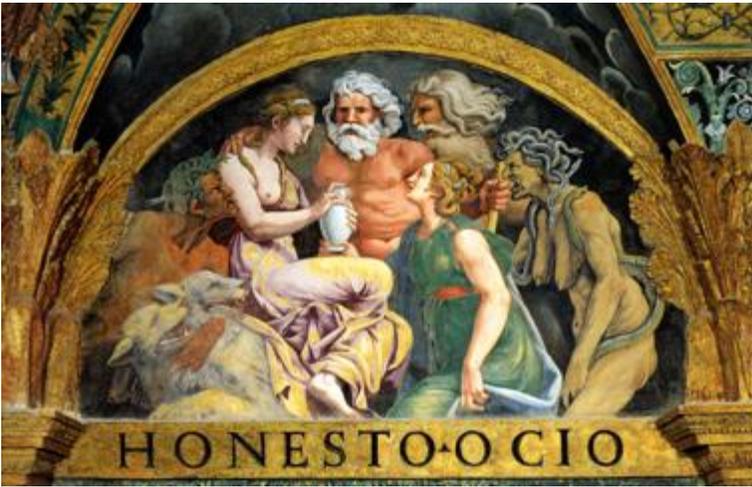
16



17



18



19



20





22



23



24



MARSEL GROSSO



26







MARSEL GROSSO



30

