



Rapta Sabina a Ioa:  
Balog marm: exculptia  
Andreas Andreas Mene rca  
Equiti Nicc: Gaddio  
sculit. M.D.LXXXIII. Flor.

*Hoc opus exculpsit Io. Bologna.*

*Andreas Andreanus Incisit*

## Andrea Andreani's *chiaroscuro* houtsneden naar Giambologna\*

• JORIS VAN GASTEL •

Over het werk van Andrea Andreani (circa 1558/1559-1629), *intagliatore di legno* en, aldus Giovanni Baglione in zijn *Vite, uno de' virtuosi ingegni, che ha prodotto Mantova, per honorare il mondo* is niet altijd even positief geoordeeld.<sup>1</sup> Desondanks zijn de vele *chiaroscuro* houtsneden die hij heeft geproduceerd immer in trek geweest bij verzamelaars; met name zijn *belle carte di chiaro, e scuro, che vengono da Gio. Bologna*, een vijftal prenten verschenen in de jaren 1584 en 1585, zijn te vinden in alle belangrijke collecties.<sup>2</sup> Zij nemen dan ook een opvallende plaats in binnen de ontwikkeling van de prentkunst. Hoewel dankzij uitgevers als Antoine Lafréry en Giovanni Battista Cavaliere de reproductiegrafiek naar antieke Griekse en Romeinse beeldhouwwerken in Italië al voor Andreani's Giambologna-prenten wijdverspreid was, beperkte die naar eigentijdse Italiaanse sculptuur zich tot enkele incidentele prenten, voornamelijk naar het werk van Michelangelo.<sup>3</sup> Opvallend genoeg heeft Andreani's Giambologna-project weinig directe navolging gehad in Italië en bleef de aandacht van de Italiaanse graveurs

Afb. 1  
ANDREA ANDREANI,  
*De roef van een  
Sabijnse Maagd* (naar  
Giambologna), 1584.  
Chiaroscuro hout-  
snede in vier blokken,  
436 x 201 mm.  
Rijksprentenkabinet,  
Rijksmuseum,  
Amsterdam,  
inv.nr. RP-P-OB-30.913

tot in de 17de eeuw vooral gericht op de klassieke sculptuur.

Eerder lijken Andreani's houtsneden naar Giambologna op hun plaats binnen de noordelijke traditie. De Nederlandse graveur Cornelis Cort bracht in 1570 Michelangelo's beelden in de Sagrestia Nuova te Florence in prent en het was de eveneens Nederlandse graveur Isaac Duchemin die, gebruik makende van tekeningen van Adriaen de Weert, in de jaren 1574-1575 een negental gravures naar sculptuur van de beeldhouwer Willem van Tetrode maakte.<sup>4</sup> Min of meer gelijktijdig met Andreani's houtsneden verscheen er van de hand van Philips Galle een serie van acht prenten naar bronzen van Jacques Jongelincq, wiens monument voor de hertog van Alva hij reeds in 1571 in prent had gebracht.<sup>5</sup> En tegen het einde van de 16de eeuw tot slot, vervaardigde Jan Muller een elftal gravures naar werk van Adriaen de Vries, één van Giambologna's meest getalenteerde leerlingen.<sup>6</sup>

Een relatie tussen deze Nederlandse gravures en Andreani's prenten is niet moeilijk te leggen, zeker niet als we de afkomst van de beeldhouwer erbij betrekken. Geboren in de toen nog

Afb. 2

ANDREA ANDREANI,  
*De roof van een  
 Sabijnse Maagd* (naar  
 Giambologna), 1584.  
 Chiaroscuro hout-  
 snede in vier blokken,  
 460 x 207 mm.  
 Rijksprentenkabinet,  
 Rijksmuseum,  
 Amsterdam,  
 inv.nr. RP-P-OB-30.914





Afb. 3  
ANDREA ANDREANI,  
*De roof van een  
Sabijnse Maagd*  
(naar Giambologna),  
1583-1585.  
Chiaroscuro hout-  
sneede in drie blokken,  
455 x 202 mm.  
Rijksprentenkabinet,  
Rijksmuseum,  
Amsterdam,  
inv.nr. RP-P-OB-30.916



Afb. 4-6  
GIAMBOLOGNA,  
*De roof van een  
Sabijnse Maagd*,  
1581-1583. Marmor,  
circa 410 cm. Loggia  
dei Lanzi, Piazza della  
Signoria, Florence.  
Foto's auteur.

Vlaamse maar Franstalige stad Douai (Dowaai), behoorde Giambologna (1529-1608) evenals Van Tetrode, Jongelinck en De Vries tot de vele *fiamminghi* die hun geluk met succes in het buitenland hadden beproefd.<sup>7</sup> Net als de prenten van de Hollandse graveurs, zullen ook die van Andreani hebben gediend om het werk van de beeldhouwer te promoten. Het feit dat, onder andere door de productie van kleine bronzen voor de internationale markt, Giambologna's naam ten tijde van de uitgifte van de prenten ook buiten Italië reeds was gevestigd, doet hier niet aan af. De prenten zullen zonder twijfel voor een wijder publiek toegankelijk zijn geweest. Bovendien zijn twee van de vijf pren-

ten uit de groep gebaseerd op reliëfs, een type sculptuur dat minder verspreiding kende.<sup>8</sup>

Beschouwen we de prenten echter enkel in relatie tot de kunstenaar wiens werk ze reproduceren – en een dergelijke benadering is symptomatisch voor de houding ten opzichte van de reproductiegrafiek – dan gaan we voorbij aan een aantal belangrijke aspecten van hun functie en plaats binnen het artistieke discours. In de eerste plaats dient de aandacht te worden gevestigd op de graveur. Juist hij toonde in deze prenten zijn vaardigheden aan het publiek en het is zijn gebruik van de *chiaroscuro* techniek die de prenten hun unieke plaats binnen de reproductiegrafiek geeft.



Aan de hand van een nadere bestudering van de prenten, hun opschriften en de relatie van de prenten tot hun voorbeelden zal ik trachten een licht te doen schijnen op de rol van de beeldhouwer én de graveur in de totstandkoming van de prenten alsmede op de context waarbinnen zij tot stand zijn gekomen. Hierbij zal ook een derde betrokkene zich aandienen, de uit Verona afkomstige schilder Jacopo Ligozzi (1547-1626), die als belangrijkste schakel tussen de twee kan worden beschouwd.

### De prenten en hun voorbeelden

Verreweg de bekendste werken uit de groep van in totaal vijf prenten zijn de drie houtsneden (afb. 1-3) naar Giambologna's marmeren *Roof van een Sabijnse maagd* (afb. 4-6), een werk dat bij de onthulling onder de colonnade van de Loggia dei Lanzi aan het Piazza della Signoria in Florence op 14 januari 1583 voor veel verwondering zorgde.<sup>9</sup> Met zijn gesloten compositie lijkt de beeldengroep de beschouwer te ontkennen. Eerder dan als een publiek werk, doet het aan als één van Giambologna's *bronzetti*, de *Wunderkammer* ontgroeid maar nog altijd enkel geconcipieerd om de virtuositeit van de beeldhouwer te etaleren.<sup>10</sup> Hiermee onttrekt de *Roof van een Sabijnse maagd* zich aan de politieke interpretaties die de andere beelden op het plein ten deel zijn gevallen.<sup>11</sup> Mogelijk ligt in deze politieke neutraliteit ook de basis voor de populariteit van de prenten; de keuze om de beeldengroep vanuit drie verschillende hoeken weer te geven lijkt juist de artisticeit ervan te onderstrepen.<sup>12</sup> Ook de wijze waarop het beeldhouwwerk is weergegeven geeft aan dat het hier gaat om een daadwerkelijke reproductie. Niets in de prenten duidt op een mogelijke politieke bijbetekenis van het beeld of van de prenten zelf.

Hoewel de drie aanzichten, alle gedrukt in spiegelbeeld, veelal worden gerekend tot één prentserie, heeft Zanetti reeds opgemerkt dat één van de prenten zich duidelijk onderscheidt van de andere twee.<sup>13</sup> De twee meer gelijkende prenten, de één opgedragen aan Niccolò Gaddi (afb. 1),<sup>14</sup> de ander aan Bernardo Vecchiotti (afb. 2),<sup>15</sup> zijn beide 1584 gedateerd, minstens een jaar na de onthulling van de beeldengroep, en gedrukt van vier houtblokken: een lijnblok in zwart en drie ondersteunende kleuren, veelal tinten oker of grijs. Het zwart is vooral gebruikt om de contouren aan te geven en enkele spierpartijen te bena-

drukken. Schaduwpartijen en de effen gekleurde achtergrond zijn verder weergegeven met behulp van de verschillende toonblokken. Het gebruik van zwellende lijnen in de contouren en de egale kleurvlakken geven de prenten het uiterlijk van gewassen pentekeningen.<sup>16</sup> De kunstenaar heeft een, gezien de plaatsing van het beeld, hoog standpunt gekozen en heeft de groep weergegeven, respectievelijk vanuit de loggia, links van de groep, zodoende de staande man van de zijkant tonend en vanaf het plein, eveneens links van de groep, zodat dezelfde man driekwart op de rug te zien is. Het opvallende standpunt zou er op kunnen duiden dat de graveur of ontwerper van de prenten niet naar het uiteindelijke marmeren beeld maar naar een model in Giambologna's

werkplaats heeft gewerkt. Nadere bestudering van de andere prenten in de groep lijkt dit inderdaad te bevestigen.

Reeds in 1583, kort na de onthulling van de beeldengroep, werd door de uitgever Michelagnolo Sermartelli een boekwerkje samengesteld waarin verschillende schrijvers hun lof voor het beeldhouwwerk in dichtvorm uitdrukten.<sup>17</sup> Het boekje is geïllustreerd met een drietal houtsneden, waarvan twee naar Giambologna's *Roof van een Sabijnse maagd* (afb. 7-8). Dit tweetal vertoont sterke overeenkomsten met Andreani's werken. Het feit dat de boekillustraties, in tegenstelling tot Andreani's prenten, niet in spiegelbeeld zijn gedrukt, heeft Goldfarb doen concluderen dat Andreani zijn prenten op dit voorbeeld heeft geba-

Afb. 7-8  
ANONIEM,  
*De roof van een  
Sabijnse Maagd* (naar  
Giambologna), 1584.  
Houtsnede, uit  
M. Sermastelli (red.),  
*Alcune composizioni  
di diversi autori* (...),  
Firenze 1583.



seerd.<sup>18</sup> Bij nauwkeurige vergelijking blijkt echter dat er de nodige verschillen zijn aan te wijzen tussen de *chiaroscuro*-houtsnedes en de boek-illustraties en dat zij slechts bij benadering vanuit dezelfde hoek zijn afgebeeld. In het geval van de prent die is opgedragen aan Niccolò Gaddi valt bijvoorbeeld op dat in de boek-illustratie een groter deel van de rug van de dragende man te zien is en dat zijn hoofd verder van de beschouwer is weggedraaid (vergelijk afb. 1 en 7). Ook is een stukje van de rechteronderarm van de Sabijnse zichtbaar. Soortgelijke verschillen zijn zichtbaar bij de andere twee prenten. Zo laat de boek-illustratie hier een groter deel van de linkerarm van de vrouw zien (vergelijk afb. 2 en 8).<sup>19</sup> Ondanks deze verschillen is het zeer goed mogelijk dat de prenten een bron van inspiratie voor Andreani's houtsneden zijn geweest.

De derde prent die Andreani maakte naar Giambologna's *Roof van een Sabijnse maagd* (afb. 3), opgedragen aan Don Giovanni de' Medici, is niet te relateren aan deze voorbeelden.<sup>20</sup> Hoewel ook hier de dragende man driekwart op de rug wordt getoond is een veel lager standpunt gekozen, een standpunt dat beter overeenkomt met de plaatsing van het werk. Deze prent is, in tegenstelling tot de andere twee, niet gedateerd en gedrukt van drie in plaats van vier houtblokken. Veel meer dan in de andere prenten is het lijnblok gebruikt om met behulp van arceringen schaduwpartijen aan te duiden, waardoor deze prent een minder tekenachtig karakter heeft dan de andere twee. Over het geheel gezien doet de prent daarbij wat grover aan; er ligt meer nadruk op de spierpartijen, en het gezicht van de Sabijnse is niet al te goed getroffen.

Ofschoon de prent, uitgaande van het idee dat deze samen met de andere twee een serie vormt, veelal in 1584 wordt gedateerd, zou men eerder verwachten dat deze op een ander tijdstip

is gemaakt. Het is immers onwaarschijnlijk dat de graveur op hetzelfde moment twee zulke sterk gelijkende prenten maakte. Veel meer dan een jaar kan er desondanks niet hebben gezeten tussen de uitgave van deze prent en de twee andere, want drie jaar na de onthulling van Giambologna's beeld zou Andreani Florence verlaten en zich in Siena vestigen.<sup>21</sup>

Sterk gerelateerd aan de drie prenten naar de *Roof van een Sabijnse maagd* is Andreani's houtsnede naar Giambologna's reliëf dat eveneens rond 1583 op de sokkel van het beeldhouwwerk werd geplaatst en meer uitgebreid de geschiedenis van de roof verbeeldt (afb. 9-10). Hoewel de beeldhouwer alles heeft gedaan om de suggestie van ruimte te wekken en de vlakheid van het medium te ontkennen, is de prent toch nadrukkelijk de reproductie van een reliëf.<sup>22</sup> De theaterachtige opzet met de figuurgroepen op de voorgrond en het rigide centraalperspectief benadrukken hier eerder de vlakheid van de voorstelling terwijl de schaduwen die de figuren werpen het platte vlak van het reliëf lijken te volgen. In het gebruik van de kleuren is veelal gekozen voor tinten die dicht bij het brons staan, terwijl de lichte accenten het glimmen van het materiaal suggereren.

Waar we ons wat betreft de *Roof van een Sabijnse maagd* kunnen afvragen of de ontwerper van de houtsneden heeft gekeken naar het uitgevoerde werk of eerder naar een model of kleiner brons, zijn er, buiten het gekozen standpunt, weinig aangrijpingspunten om tot een definitieve conclusie te komen. Bij nadere beschouwing van de twee houtsneden naar reliëfs zal echter blijken dat er waarschijnlijk is gekeken naar de ontwerpen van de beeldhouwer. Bij de *Sabijnse maagdenroof* valt op dat de middelste figuurgroep op de voorgrond meer naar het midden van de compositie is geplaatst. Alhoewel het mogelijk is dat, zoals Goldfarb voor-





Afb. 9  
 ANDREA ANDREANI,  
*De Sabijnse  
 Maagdenroof*  
 (naar Giambologna),  
 1585. Chiaroscuro  
 houtsnede in vier  
 blokken, 754 x 937 cm.  
 Rijksprentenkabinet,  
 Rijksmuseum,  
 Amsterdam,  
 inv.nr. RP-P-OB-70.396

Afb. 10  
 GIAMBOLGNA, *De  
 Sabijnse Maagden-  
 roof*, 1582-1583. Brons-  
 reliëf, 75 x 90 cm.  
 Loggia dei Lanzi,  
 Piazza della  
 Signoria, Florence.  
 Foto auteur.



stelt, voor de verplaatsing van de groep is gekozen zodat ook de afzonderlijke bladen als volledige compositie konden worden verkocht, is het naar mijn mening waarschijnlijker dat men heeft getracht de overgangen tussen de bladen eenvoudig te houden zodat variaties in afsnijding niet al te veel ten koste van de figuren gaan. Een tweede opvallend verschil is de toevoeging van figuurtjes op de balkons. Hoewel we ook hier met een inventie van de graveur te maken zouden kunnen hebben, is het aannemelijk dat het in dit geval een vroegere conceptie van de beeldhouwer betreft. Daar ontwerpschetsen of *bozzetti* voor het reliëf ontbreken is dit echter moeilijk hard te maken.<sup>23</sup> Een ontwerp hebben we wel voor Giambologna's *Handenwassing van Pilatus*, die eveneens door Andreani in prent werd gebracht. Het is bij deze prent dat we definitieve aanwijzingen vinden voor een nauwe samenwerking tussen de ontwerper van de prenten en de beeldhouwer.

Ten tijde van zijn werk aan de *Roof van een Sabijnse maaqd* werkte Giambologna ook aan de decoraties voor de Grimaldi-kapel in de San Francesco di Castello te Genua. In 1579 verbleef hij twee weken in deze plaats alwaar hij met de opdrachtgever Luca Grimaldi afsprak zijn opdracht binnen vijf jaar te voltooien, dit alles met de toestemming van de groothertog, die zijn hofbeeldhouwer slechts met de grootste zuinigheid wenste uit te lenen. Van de zes reliëfs met als onderwerp de passie van Christus die Giambologna voor Grimaldi maakte, is slechts de *Handenwassing van Pilatus* door Andreani in prent gebracht (afb. 11-12).<sup>24</sup> Deze houtsnede, 1585 gedateerd, komt qua techniek en kleurgebruik sterk overeen met Andreani's *Sabijnse maaqdenroof* en is ook in dit geval duidelijk gemaakt om de kwaliteiten van het bronzen reliëf te tonen.

Hoewel het reliëf voor een kapel in Genua bedoeld was, is het zeer

waarschijnlijk dat de ontwerper van de prenten zijn voorbeeld in de werkplaats van de beeldhouwer heeft kunnen bestuderen. Gezien Giambologna's binding met het hof van de Medici en dus met Florence had hij toestemming gekregen om in zijn atelier aldaar aan het project te werken en ondanks dat contractueel was vastgelegd dat de werkzaamheden binnen vijf jaar zouden worden voltooid, werden de eerste twee reliëfs voor de Grimaldi-kapel pas in mei 1585 gegoten.<sup>25</sup>

Een bezoek van de ontwerper van de prenten aan het atelier van de beeldhouwer lijkt te worden bevestigd als we de prent vergelijken met het uiteindelijke reliëf en een wassen *modello* dat zich in het Victoria and Albert Museum bevindt (afb. 13).<sup>26</sup> Hier valt het op dat een aantal elementen die wel te vinden zijn in het model en niet in het uitgevoerde werk toch terugkomen in de prent. Het fraai gekrulde schild rechts op de voorgrond van het *modello* is in het brons gereduceerd tot een eenvoudige ovaal en enkele van de kleine figuren op het balkon in de achtergrond zijn in het uitgevoerde reliëf weggelaten. Dat de ontwerper van de prenten ook van de laatste ontwerpfasen kennis heeft kunnen nemen blijkt als we enige compositorische verschillen tussen model en reliëf beschouwen. Het meer geheven hoofd van Christus en de blikrichtingen van Pilatus, van de jongen aan zijn zijde en van de soldaat links van Christus komen niet overeen met het *modello* maar met het uitgevoerde reliëf.

Het is dus waarschijnlijk dat de beeldhouwer zelf betrokken was bij de totstandkoming van de prenten, hoewel hij eerder als één van de initiatiefnemers kan worden aangewezen dan dat er voor hem daadwerkelijk een rol bij het maken van de prenten was weggelegd.<sup>27</sup> Toch is het niet uit te sluiten dat er naast Andreani een andere kunstenaar betrokken was bij het artistieke proces. De graveur zal zijn



Afb. 11

ANDREA ANDREANI,  
*De handwassing  
 van Pilatus* (naar  
 Giambologna), 1585.  
 Chiaroscuro hout-  
 snede in vier blokken,  
 432 x 632 mm.  
 Rijksprentenkabinet,  
 Rijksmuseum,  
 Amsterdam,  
 inv.nr. RP-P-OB-39.662

houtblokken niet direct naar de reliëfs hebben gesneden maar eerder zijn uitgegaan van een tekening. Het is natuurlijk mogelijk dat hij deze zelf maakte, maar van andere prenten van zijn hand is het bekend dat er een aparte tekenaar aan te pas kwam. Veelal wordt zelfs beweerd dat de graveur vrijwel niets naar eigen ontwerp maakte en het is dus zeer goed mogelijk dat er een derde kunstenaar bij het project betrokken was, iemand die in Giambologna's werkplaats tekeningen naar de reliëfs maakte ten einde deze vervolgens door te spelen aan de graveur. Een kandidaat voor deze persoon dient zich aan als we nader kijken naar Andreani's verblijf in Florence.

### De kunstenaars: *forestieri* in Florence

Andreani's houtsneden naar Giambologna behoren tot de vroegste werken uit zijn grafische oeuvre en vormen, samen met drie andere prenten die volgens het opschrift in Florence zijn gedrukt, de enige aanwijzing dat de kunstenaar zich rond het midden van de jaren tachtig van de zestiende eeuw in de groothertoglijke stad heeft opgehouden. Hoewel we dankzij de overlijdensakte weten dat hij op 15 februari 1629 op zeventigjarige leeftijd is overleden en dus geboren moet zijn in 1558 of 1559,<sup>28</sup> en we, dankzij het 'Andrea Mantuano' waarmee hij diverse van zijn prenten heeft gesigneerd, weten dat zijn geboorteplaats Mantua moet zijn geweest, zijn Andreani's activiteiten voorafgaand aan zijn Florentijnse periode nog grotendeels in duisternis gehuld.<sup>29</sup> Het ontbreken van een Mantuaanse traditie in de houtsnij kunst doet slechts vermoeden dat Andreani



Afb. 12  
GIAMBOLOGNA,  
*De handwassing van  
Pilatus*, 1579-1585.  
Brons, 47 x 71 cm.  
Universiteitskapel,  
Genua. Foto Alinari  
Archives, Florence.



Afb. 13  
GIAMBOLOGNA,  
*Bozzetto voor de  
handwassing van  
Pilatus*, 1579-1585.  
Rode was op hout,  
48,5 x 74,5 cm.

Victoria and Albert  
Museum, Londen.  
Foto V&A Images/  
Victoria and Albert  
Museum

zich enige tijd heeft opgehouden in Bologna of Venetië, plaatsen waar wel een traditie op dit gebied was.<sup>30</sup> Met zijn overdadige gebruik van het lijnblok wijkt Andreani echter af van de daar heersende tradities en staat zijn werk dichterbij dat van de vroege Duitse graveurs zoals Hans Burgkmair en Albrecht Altdorfer.

Een interesse voor de Venetiaanse prentkunst blijkt in ieder geval uit Andreani's kopie naar Lucantonio degli Uberti's monumentale *Triomf van het geloof*, in 1516 in prent gebracht naar een ontwerp van Titiaan.<sup>31</sup> Andreani's kopie, uitgegeven in Rome zonder datering, wordt veelal beschouwd als een vroeg werk van de kunstenaar, vroeger nog dan zijn Florentijnse werken. Waar de keuze van het onderwerp inderdaad in de richting van Venetië wijst, geeft de plaats van uitgave aanleiding te geloven dat de kunstenaar voor zijn verblijf in Florence enige tijd in Rome is verbleven. Wat de houtsnede echter vooral interessant maakt is dat deze is opgedragen aan *Jacobi ligotiae pic. Mag. Duc. Etruriae*, oftewel, Jacopo Ligozzi, hofschilder voor de groothertog van Toscane.<sup>32</sup>

Het is naar aanleiding van deze opdracht dat we in de literatuur omtrent Andreani regelmatig tegenkomen dat hij vriendschappelijke contacten met Ligozzi onderhield.<sup>33</sup> Hoewel voor een daadwerkelijke vriendschap geen verdere schriftelijke bronnen zijn, blijkt de Veronese schilder inderdaad een sleutelfiguur te zijn wanneer we Andreani's verblijf in Florence onderzoeken. Twee van de drie houtsneden die Andreani, naast zijn prenten naar Giambologna, tijdens zijn verblijf in Florence maakte, zijn gebaseerd op werken van Ligozzi. Het betreft een *Maria met kind en Johannes, Catherina van Siena en Franciscus*, net als een van de werken naar Giambologna opgedragen aan Niccolò Gaddi, over wie later meer, en een prent met *De deugd verslagen* opgedragen aan groothertog Francesco de' Medici, Ligozzi's werk-

gever. Met name in het geval van de laatste prent is het waarschijnlijk dat deze tot stand is gekomen in een direct overleg tussen ontwerper en graveur. Het voorbeeld was ditmaal geen publiek kunstwerk maar een tekening die, zoals door Stechow aannemelijk is gemaakt, direct betrekking had op de persoonlijke situatie van de groothertog.<sup>34</sup> Daarbij is het opvallend dat Ligozzi een speciale interesse had voor dezelfde vroege Duitse chiaroscuro houtsneden waarop Andreani zijn techniek lijkt te hebben gebaseerd. Hoewel Ligozzi deze techniek zelf niet beoefende, zijn er van zijn hand verschillende tekeningen naar dergelijke prenten bekend.<sup>35</sup>

Mogelijk is het toeval dat, zoals Gibbons laat zien, ook Giambologna interesse had voor de noordelijke grafiek. Met name voor zijn reliëfs lijkt de beeldhouwer te hebben gekeken naar voorstellingen van boven de Alpen, iets wat overigens, gezien zijn achtergrond, nauwelijks verwonderlijk is.<sup>36</sup> Relevant in dit bestek is Ligozzi's contact met Giambologna. Dat de twee elkaar goed kenden ligt voor de hand; beiden waren tenslotte in dienst bij de groothertog van Florence. Er zijn echter enige aanwijzingen dat het hier meer dan collegiale betrekkingen betrof. Zo deelden de twee kunstenaars een hechte vriendschap met de schilder Federico Zuccaro (circa 1540-1609), die hen tijdens zijn verblijf in Florence tussen 1575 en 1580 zal hebben leren kennen.<sup>37</sup> In een uitgebreid briefverslag van zijn reizen door het noorden van Italië, geschreven in 1606, brengt Zuccaro Giambologna hun *antica e carissima amicitia* in herinnering en aan het slot van de brief, vraagt hij hem zijn goede vriend Ligozzi te groeten.<sup>38</sup> Een indicatie voor nauwe betrekkingen tussen Ligozzi en Giambologna is ook dat de schilder het altaarstuk leverde voor de *Cappella Soccorso*, Giambologna's grafkapel in de Santissima Annunziata.<sup>39</sup>

Mogelijk werd de vriendschappe-

Afb. 14  
CORNELIS CORT naar  
Federico Zuccaro,  
*Allegorie op de lamentatie van de schilderkunst*, 1579.  
Gravure, twee platen,  
343 x 543 mm  
(bovenste plaat) en  
408 x 540 mm  
(onderste plaat).  
Rijksprentenkabinet,  
Rijksmuseum,  
Amsterdam,  
inv.nr. RP-P-6404D(1)



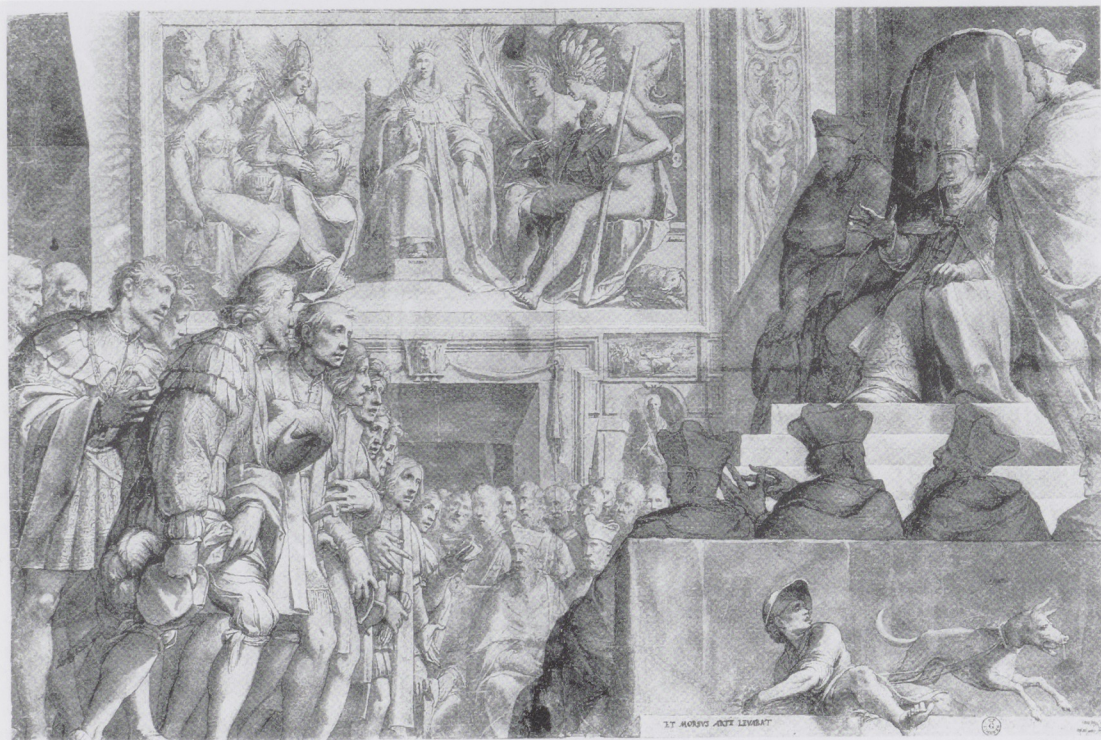
lijke omgang tussen de kunstenaars ingegeven door de bijna vijandige jaloezie die de Florentijnen tentoon-spreidden jegens *forestieri*.<sup>40</sup> Uit de reacties op Zuccaro's verkiezing boven de Florentijnse schilder Alessandro Allori (1535-1607) voor het completeren van Vasari's koepelschilderingen in de Santa Maria del Fiore, de dom, blijkt dat het voor hen moeilijk te verkroppen was dat een zo belangrijke opdracht niet naar een lokale kunstenaar ging.<sup>41</sup> *Quando dipingevo la cupola*, zo herinnerde de schilder zich later, *nacquero molti sonetti, canzoni, madrigali che deridevano la mia opera (...)*.<sup>42</sup> In dezelfde tijd, zo weten we uit Zuccaro's reisverslag, bezocht Giambologna de schilder geregeld tijdens zijn werkzaamheden in de top van de domkoepel en uiteindelijk werd hij zelfs vereeuwigd in de koepelfresco's.<sup>43</sup>

Van Zuccaro's verblijf in Florence dateert ook een gravure naar zijn ontwerp, toegeschreven aan Cornelis Cort, en volgens Heikamp een directe

reactie op de kritieken die hij aldaar te verduren kreeg (afb. 14).<sup>44</sup> Als onderdeel van een uitgebreide allegorie zien we de schilder achter zijn werk die zich, ondanks dat de honden naar zijn kleren happen, niet afwendt van de waarheid, hier gepersonifieerd door een vrouwelijk naakt. De honden staan symbool voor de kwaadsprekerij, of meer specifiek, de kritiek waar de kunstenaar in Florence aan blootstond.<sup>45</sup> Het lijkt niet toevallig dat we eenzelfde thematiek terug vinden in een tekening van Ligozzi in de Uffizi in Florence (afb. 15). De tekening, een ontwerp voor een grote historieschildering voor de *Salone dei Cinquecento* in het Palazzo Vecchio, laat links op de voorgrond een blaffende hond zien en een achteruitdeinzende jongeling, met daaronder de tekst: *et morsus arte levabat*.<sup>46</sup>

Hiermee lijken we een aardig beeld te hebben van de atmosfeer die er in de stad heerste toen Andreani, enkele jaren na Zuccaro's activiteiten aldaar,

Afb. 15  
JACOPO LIGOZZI,  
*De florentijnse ambassadeurs voor Paus Bonifacius VIII*,  
470 x 720 mm.  
Uffizi, Gabinetto delle stampe e dei disegni,  
Florence, inv.nr. 13705  
(826E).





Afb. 16

ANDREA ANDREANI,  
*Graflegging van  
 Christus* (naar Raffaello  
 da Reggio), 1585.  
 Chiaroscuro hout-  
 snede in vier blokken,  
 413 x 318 mm.  
 Rijksprentenkabinet,  
 Rijksmuseum,  
 Amsterdam,  
 RP-P-OB-30.904

de Florentijnse kunstwereld betrad en het is dan ook niet verwonderlijk dat hij zich in de eerste plaats op de andere *forestieri* richtte. Veelal krijgt Ligozzi een rol toebedeeld in Andreani's komst naar Florence; immers, blijkens Andreani's opdracht op zijn versie van de *Triomf van het geloof* kenden de twee elkaar al toen Andreani in Rome verbleef. Waar zij elkaar van kenden is echter moeilijk te zeggen. Als de graveur inderdaad Venetië of Bologna heeft aangedaan, zoals wel wordt gesuggereerd, is hij mogelijk ook in

Verona geweest. Een andere optie is dat ook hier Zuccaro een rol heeft gespeeld. De schilder bevond zich tussen 1580 en 1581 in Rome en het is goed denkbaar dat Andreani hem daar heeft ontmoet. De laatste prent die Andreani in Florence maakte lijkt inderdaad in deze richting te wijzen. Het is een *Graflegging van Christus* in chiaroscuro naar een tekening van Raffaellino da Reggio (1550-1578), één van Zuccaro's talentvolste leerlingen (afb. 16).<sup>47</sup>



### Ligozzi's tekeningen

Het feit dat Andreani twee prenten maakte naar het werk van Ligozzi doet de vraag rijzen of hij ook wat te maken heeft gehad met Andreani's prenten naar het werk van Giambologna. Een drietal tekeningen van Ligozzi's hand in het prentenkabinet van het Louvre wijst inderdaad in deze richting (afb. 17).<sup>48</sup> Het zijn drie zeer uitgewerkte pentekeningen, gewassen met bruine inkt en hoogsels in wit, naar Giambologna's *Geseling van Christus* (afb. 18), een bronsreliëf dat de beeldhouwer, net als de *Handenwassing van Pilatus*, had ontworpen voor de Grimaldi-kapel in Genua. De tekeningen laten zich gemakkelijk vergelijken met Andreani's prenten. Niet alleen het feit dat Ligozzi kleuren heeft gebruikt die dicht bij het brons van het uiteindelijke reliëf staan – hij paste dezelfde kleuren ook in andere tekeningen toe – maar met name de wijze waarop de figuren hun schaduw werpen, laat zien dat we hier te maken hebben met een tekening die niet slechts geïnspireerd is op Giambologna's reliëf, maar het daadwerkelijke tracht te reproduceren. Daarbij is het relevant dat de tekeningen volgens Conigliello stilistisch vergelijkbaar zijn met andere vroege werken van de schilder en zodoende in de jaren '80 kunnen worden geplaatst.<sup>49</sup> Hiermee ligt het voor de hand de tekeningen te relateren aan de prenten van Andreani.

Kijken we naar de afmetingen van de tekeningen, rekeninghoudende met flinke afsnijdingen aan alle zijden, dan blijken deze als geheel het formaat van Andreani's *Handenwassing van Pilatus* te overstijgen en dicht bij het reliëf te staan. Stilistische gezien zijn de tekeningen echter sterk gerelateerd aan de houtsneden. Opvallend is bijvoorbeeld de wijze waarop de schaduw bij de voet en het been van de beul rechts op het middelste blad is afgebeeld. De schaduw valt nauwelijks in de diepte, volgt eerder het lichaam van de figuur en conformeert zodoende



meer aan het hoogreliëf dan aan het gesuggereerde perspectief. Een kleine slagschaduw naar voren (of, naar onderen) suggereert dat de voet met de hiel net los komt van het brons terwijl de tenen nog vast zitten. Niet alleen komt dit overeen met het reliëf zelf, ook vinden we een zelfde wijze van weergeven in Andreani's prenten. In zijn *Handenwassing van Pilatus* bijvoorbeeld, treffen we bij de figuur rechts van Christus een zeer gelijkende weergave van schaduw rond het been aan.

Ook in de details volgt de graveur nauwkeurig Ligozzi's hand. De met het lijnblok gedrukte zwellende lijnen in zwart benaderen de lijnvoering van de schilder en ook de weergave van de hoge lichten, voornamelijk beperkt tot de figuren, komt overeen. Het opvallende tekenachtige karakter van de prenten lijkt zodoende in de eerste plaats te herleiden tot Ligozzi's ontwerpen. Naast deze stilistische aspecten is er ook een eigen inventie van de schilder in de prenten terug te vinden.

Afb. 17

JACOPO LIGOZZI,  
*Geseling van Christus*  
(naar Giambologna),  
circa 1585. Gewassen  
pentekeningen met  
hoogsels in wit, resp.  
417 x 322, 415 x 321 en  
364 x 165 mm. Louvre,  
Département des  
Arts graphiques,  
Parijs, inv.nrs. 5047,  
5046 en 5048.  
Foto's Photo RMN,  
Thierry Le Mage.

Afb. 18

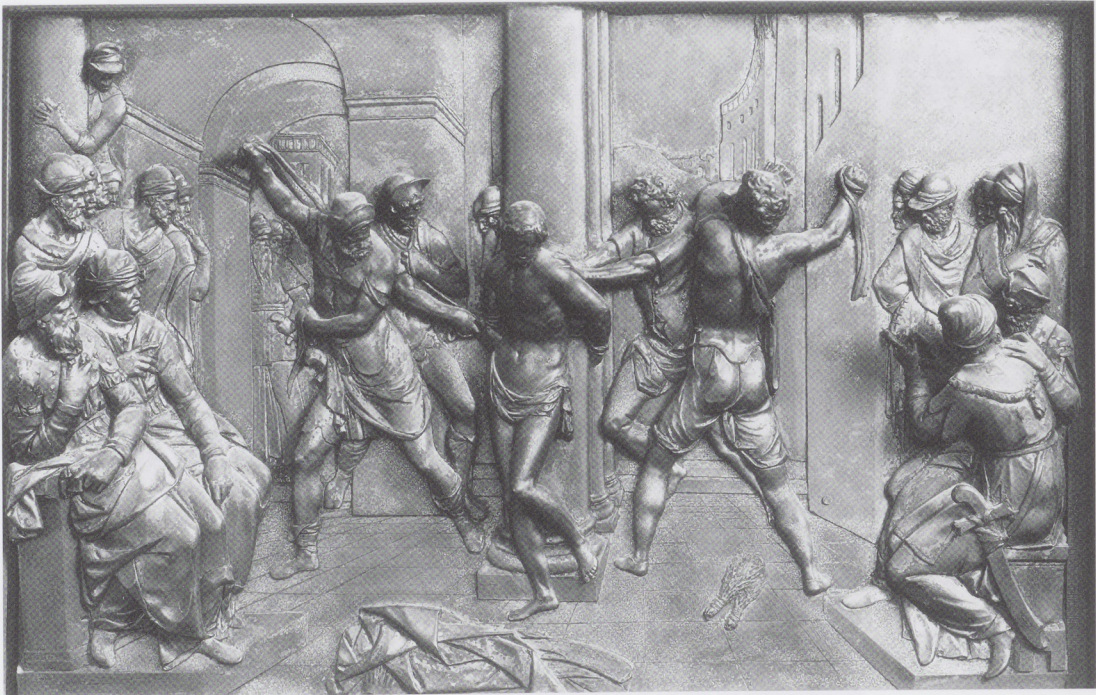
GIAMBOLGNA,  
*De geseling van  
Christus*, 1579-1585.  
Brons, 47 x 71 cm.  
Universiteitskapel,  
Genua. Foto Alinari  
Archives, Florence.



Di Giuseppe Legnani



Di Giuseppe Legnani





Afb. 19  
GIAMBOLGNA,  
Bozzetto voor de  
geseling van Christus,  
1579-1585.  
Rode was op hout,  
48,2 x 73,7 cm.  
Queensland Art  
Gallery, Brisbane.

Het atmosferische wolkendek dat zich achter in de rechter en middelste tekeningen laat zien kent geen evenknie in Giambologna's reliëfs waar de lucht veelal is leeggehouden. In Andreani's *Sabijnse maaqdenroof* echter, zien we een lucht die sterk doet denken aan die van Ligozzi.

De suggestie dat de tekeningen zijn te relateren aan Andreani's activiteiten wordt versterkt als we de tekeningen met Giambologna's ontwerp voor het reliëf vergelijken. Een rood wassen *modello* voor de *Geseling van Christus* bevindt zich in de Queensland Art Gallery te Brisbane (afb. 19) waarmee we ook in dit geval de relatie tussen kopie en origineel kunnen bepalen. Enkele details doen vermoeden dat ook de tekeningen eerder teruggaan op het *modello* dan op het uiteindelijke reliëf. Zo zijn de figuren op de achtergrond op het balkon overgenomen in de tekening en heeft het zwaard van de figuur rechts op de voorgrond enkel in tekening en *modello* een heft in de

vorm van een vogelkop.

Het is wel gesuggereerd dat het hier een tekening naar een onbekende prent van Andreani zou betreffen. Gezien de relatie tussen graveur en schilder en tussen schilder en beeldhouwer alsmede het ontbreken van een dergelijke prent, is het echter waarschijnlijker dat de tekening is gemaakt met het doel als voorbeeld voor de graveur te dienen. Hiermee zou het dus Ligozzi zijn die Giambologna's werken naar het tweedimensionale vlak heeft vertaald en lijkt de centrale rol die de schilder vervulde in Andreani's Florentijnse activiteiten te worden onderstreept.

### De opdrachten

Voor een verdere omlijning van de context waarbinnen Andreani's prenten totstand zijn gekomen is het interessant om te kijken naar de personen aan wie de prenten zijn opgedragen. De meest prominente onder hen zijn Bernardo Vecchietti (1514-1590)<sup>50</sup> en

Niccolò Gaddi (1537-1591).<sup>51</sup> Beiden werkten voor de groothertog en adviseerden hem bij belangrijke kunstzaken. Vooral de rol van Vecchiotti was van belang. In het begin van de jaren '50 had hij Giambologna overtuigd niet terug te keren naar Vlaanderen maar in Florence te blijven, om hem vervolgens in zijn huishouden op te nemen waar hij een grote collectie beeldhouwwerken en *bozzetti* van de kunstenaar bijeenbracht. Het is ook Vecchiotti geweest die hem heeft geïntroduceerd aan het hof van de Medici.<sup>52</sup> Dat hij ook daarna nog interesse voor Giambologna's werk had, moge blijken uit de gedichten die hij bijdroeg aan de door Sermartelli samengestelde bundel ter viering van de *Roof van een Sabijnse maaqd*, een werkje dat daarbij aan hem was opgedragen, en eveneens uit zijn bemachtiging van een *modello* van de beeldhouwer twee jaar later.<sup>53</sup> Ook speelde Vecchiotti een belangrijke rol in Federico Zuccaro's activiteiten in Florence. Bij zijn aankomst aldaar in 1575, wendde de schilder zich eerst tot Vecchiotti, die hem op zijn beurt voorstelde aan het Medicihof.<sup>54</sup> Zuccaro schilderde naast een portret van Giambologna ook een portret van Vecchiotti in de Domkoepel.

Terwijl Vecchiotti zich nauwelijks lijkt te hebben gestoord aan het ongevoegen van de Florentijnen omtrent de activiteiten van de *forestieri* in de stad, richtte Gaddi zich voor publieke opdrachten exclusief op Toscaanse kunstenaars.<sup>55</sup> Het is zodoende des te opvallender dat hij zich wél inliet met Zuccaro, met wie hij zelfs bevriend raakte. Interessant in deze context is de al eerder aangehaalde gravure naar Zuccaro's ontwerp (afb. 14). De prent draagt een opdracht aan Gaddi van de hand van een vriend van Zuccaro, de in Florence woonachtige Spaanse dichter Gabriel Terrades, die al eerder enige gedichten aan Gaddi had opgedragen.<sup>56</sup> Niet lang na het uitkomen van deze prent, gaf Gaddi de schilder

opdracht om een voorstel te schrijven voor de hervorming van de *Accademia del Disegno* waarvan hij in de jaren 1579-1580 *luogotenente* (plaatsvervangend hoofd) was.<sup>57</sup> In het bijeenbrengen van zijn eigen kunstcollectie was Gaddi echter minder eenkennig. Naast een tweetal *Seizoenen* van Zuccaro's hand die in dezelfde periode geschilderd moeten zijn,<sup>58</sup> bevond zich hier een aantal *bronzetti* van Giambologna, met wie hij eveneens goed bevriend was, en van enkele van diens leerlingen.<sup>59</sup> Ook lijkt een contact met Ligozzi niet onwaarschijnlijk. In Gaddi's tekeningenverzameling bevonden zich mogelijk Ligozzi's bekende *costumi turcheschi*<sup>60</sup> en naar ontwerp van Ligozzi is ook Andreani's aan Gaddi opgedragen *Maria met kind en Johannes, Catherina van Siena en Franciscus* uit 1585.<sup>61</sup>

Waar een opdracht aan Vecchiotti of Gaddi voor de hand lag, valt de *gentilhuomo cortese* Giovambattista Deti (1539-1607), aan wie de *Handenwassing van Pilatus* is opgedragen, enigszins uit de toon.<sup>62</sup> Deti is tegenwoordig voornamelijk bekend als één van de oprichters van de Florentijnse *Accademia della Crusca*, een literair genootschap dat zich, als reactie tegen de voornamelijk op het Latijn gerichte *Accademia Fiorentina*, bezighield met de Italiaanse volkstaal.<sup>63</sup> Dat hij zich reeds vroeg in de literaire wereld opviel blijkt uit het feit dat Benedetto Varchi in zijn *Sonetti* uit 1555 twee gedichten aan hem opdroeg.<sup>64</sup> Deti's culturele interesses bleven echter niet beperkt tot de literatuur en hoewel zijn activiteit als kunstverzamelaar aan de meeste auteurs voorbij is gegaan, beschrijft Raffaello Borghini enkele prominente schilderijen en tekeningen uit zijn collectie, waaronder werken van Pietro Perugino, Domenico Puligo en Sebastiano del Piombo.<sup>65</sup> Een interessant beeld van de 16de-eeuwse verzamelpraktijk geeft ook Borghini's vermelding van een werk van Bartolomeo Passarotti in Deti's collectie:

*In Florence heeft Giovambatista Deti, een man die zich veel met de schone letteren heeft ingelaten, een groot en kleurig schilderij in olieverf van de hand van Passarotti, waarop, in een boot, de vissers te zien zijn die het raadsel voorleggen aan Homerus, die zich op de oever bevindt. Aan de andere kant is een zigeunerin afgebeeld en in het gezicht van Homerus heeft Passarotti zichzelf geportretteerd. Men ziet er de zee en het water, zeer natuurgetrouw afgebeeld, en enkele zeeschelpen en een hond die wel levend lijkt. Ook bezit hij acht pentekeningen, zeer krachtig en met veel reliëf getekend. En een gezicht van een prachtige zigeunerin, ook getekend in pen en door dezelfde meester, heeft Deti aan Don Giovanni de' Medici geschonken, die, als kenner van de goede dingen, het voor zeer waardevol houdt.<sup>66</sup>*

Het is dezelfde Don Giovanni de' Medici (1567-1621) aan wie de derde prent naar de *Roof van een Sabijnse Maagd* is opgedragen.<sup>67</sup> Als gelegitimeerde zoon van groothertog Cosimo I de' Medici en zijn maitresse Eleonora degli Albizi had hij zonder twijfel gemakkelijk toegang tot de culturele elite en de kunstenaars die zich aan het Medici-hof bevonden. In een brief, geciteerd door Pieraccini zonder verdere gegevens, kunnen we lezen dat hij 'een grote hoeveelheid schilderijen' had, en wel van de 'meest antieke en uitmuntende schilders'. Daarbij bezat hij 'vele beeldhouwwerken' en andere verzamelobjecten.<sup>68</sup> Giovanni was echter nog jong toen Andreani zijn prenten publiceerde – hij kan niet veel ouder dan achttien zijn geweest – en over zijn jonge jaren is nog weinig bekend.<sup>69</sup> Dat hij evenwel ook toen al interesse voor de kunsten toonde blijkt niet alleen uit zijn waardering voor Deti's geschenk, maar ook uit het feit dat Raffaello Borghini zijn 'Il Riposo' in 1584 aan hem opdroeg.<sup>70</sup> Mogelijk was hiermee een precedent geschapen, want in het volgende jaar

zou Andreani ook zijn *Graflegging* aan Giovanni opdragen.<sup>71</sup> Interesse voor het werk van Giambologna kan blijken uit zijn aanwezigheid bij het gieten van diens ruitersstandbeeld van Cosimo I.<sup>72</sup> Later lijken de betrekkingen echter wat bekoeld. Zo wordt Giovanni als enige niet genoemd in Zuccaro's reisverslag en kon hij het maar slecht vinden met Ligozzi, die hij een 'grandissimo agitatore' noemde.<sup>73</sup>

De monumentale prent naar het bronzen reliëf van de *Sabijnse maagdenroof* tot slot, draagt opvallend genoeg geen opdracht en lijkt vooral de aandacht op de graveur en beeldhouwer te willen vestigen.<sup>74</sup> Dhanens suggereert dat de prent is gemaakt ter gelegenheid van de voltooiing van het reliëf, en het lijkt er op dat Andreani trachtte mee te liften op Giambologna's succes.<sup>75</sup> Hoewel er gevallen bekend zijn waar de opdrachtgever van het beeldhouwwerk zorg droeg voor de totstandkoming van een reproductie in prent, zijn het hier vooral de kunstenaars die de aandacht krijgen.<sup>76</sup>

Ligozzi, wiens aandeel in het geheel enkel is af te leiden uit de drie tekeningen in het Louvre, is hierbij het minst aanwezig, maar ook Giambologna's geldingsdrang lijkt beperkt te zijn geweest. Op de twee andere prenten die er in de 16de eeuw naar zijn werk zijn gemaakt, gegraveerd door respectievelijk Domenico Tibaldi en Antonio Tempesta en beide naar zijn Neptunusfontijn in Bologna, ontbreekt elke referentie aan de beeldhouwer terwijl Andreani's project na zijn vertrek uit Florence geen enkele navolging heeft gekregen.<sup>77</sup> Natuurlijk zal de beeldhouwer niet ontriefd zijn geweest door wat extra publiciteit en de prenten zullen wel degelijk een functie hebben gehad in de verspreiding van zijn naam buiten Italië, maar het is telkens Andreani en niet Giambologna die de opdracht voor zijn rekening neemt. Hiermee lijkt de stelling te worden bevestigd dat we het initiatief voor de

houtsnedes vooral bij de eerste moeten zoeken.

Als onbekende *forestiere* in Florence heeft Andreani zich met de hulp van Giambologna en vooral Ligozzi door middel van de prenten een plaats willen veroveren in de Florentijnse kunstwereld. Men kan zich echter afvragen in hoeverre hij in zijn opzet is geslaagd. Hoewel we naar de omstandigheden rond zijn vertrek slechts kunnen gissen, is zijn breuk met Florence definitief: noch Giambologna, noch Ligozzi, noch de Florentijnse culturele elite aan wie Andreani zijn prenten had opgedragen hebben een plaats gekregen in zijn latere werk. Andreani heeft zich, één uitzondering daargelaten, hierna niet meer aan de reproductie van sculptuur gewaagd; Giambologna lijkt zijn interesse in de reproductie van zijn werk te hebben verloren.<sup>78</sup> Ondanks de populariteit van de houtsnedes toen én nu zijn zij onderdeel van een afgesloten episode, een tijdelijke samenwerking en mogelijk zelfs vriendschap tussen beeldhouwer, schilder en graveur, met als enig tastbaar bewijs *quelle belle carte di chiaro, e scuro*.<sup>79</sup>

## NOTEN

\* Het onderzoek voor dit artikel is voor een belangrijk deel verricht tijdens mijn stage in het Rijksmuseum van november 2004 tot en met januari 2005. Een beurs van de *I Cinquecento* stichting heeft mij de mogelijkheid gegeven om verder onderzoek te doen aan het Nederlands Instituut te Florence. Met dank aan Frits Scholten, Bert Meijer, Ger Luijten en Paul van den Akker voor hun suggesties en aanwijzingen.

- 1 G. Baglione, *Le Vite de' pittori, scultori ed architetti* (...), Roma 1642, p. 395. (Het Rijksmuseum is in het bezit van de tweede druk uit 1649. Zie J. Schlosser Magnino, *La letteratura artistica*, Firenze 1964, p. 470.) Vertalingen: 'graveur in hout'; 'één van de virtuoze genieën die de stad Mantua heeft voortgebracht om de wereld tot eer te strekken'. Voor een kort overzicht van de waardering van en kritiek op Andreani's werk, zie H. T. Goldfarb, 'Chiaroscuro Woodcut Technique and Andrea Andreani', *The Bulletin of The Cleveland Museum of Art* 67 (1981) 9, p. 307.
- 2 Baglione, *op.cit.*, p. 395. Vertaling: 'mooie prenten in chiaroscuro gemaakt naar [sculptuur van] Giambologna'.
- 3 Voor de reproductie van antieke beeldhouwen zie: F. Haskell en N. Penny, *Taste and the Antique: The Lure of Classical Sculpture 1500-1900*, New Haven 1981, p. 18. Zie voor Lafreri ook C. Huelsen, 'Das Speculum Romanae Magnificentiae des Antonio Lafreri', *Collectanea variae doctrinae L.S. Olschki*, Monachii 1921. Voor prenten naar zestiende-eeuwse Italiaanse sculptuur: E. Leuschner, 'Francesco Villamena's Apotheosis of Alessandro Farnese and engraved reproductions of contemporary sculpture around 1600', *Simiolus* 27, 1999, pp. 162-165. Michael Bury definieert het begrip reproductiegrafiek als 'representatie, in vermenigvuldigbare vorm, van een ander kunstwerk'. M. Bury, 'Beatrizet and the 'Reproduction' of Antique Relief Sculpture', *Print Quarterly* 13 (1996) 2, p. 111.
- 4 Voor de prenten van Cort zie: H. Leeftang (red.), *The New Hollstein: Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450-1700: Cornelis Cort*, deel 3, Rotterdam 2000, nr. 216-219. Voor Duchemin: K.G. Boon (red.), *Hollstein's Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, ca. 1450-1700*, deel 29 (Samuel de Swaef to Jan Hessing), Blaricum 1984, pp. 201-206, nrs. 1-9; cat. tent. *Fiamminghi a Roma, 1508-1608: artisti dei Paesi Bassi e del Principato di Liegi a Roma durante il Rinascimento* Brussel (Palais des Beaux-Arts) / Roma (Palazzo delle Esposizioni), Milano 1995, nr. 219.
- 5 M. Sellink (red.), *The new Hollstein: Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts, 1450-1700*, VIII (Philips Galle) III, nrs. 404-411, 504.
- 6 F. Scholten (red.), *Adriaen de Vries 1556-1626 keizerlijke beeldhouwer*, Amsterdam 1999, nr. 58-64.

- 7 Douai ligt in Frankrijk, maar was in de 16de eeuw nog onderdeel van Vlaanderen.
- 8 De reproductie van reliëfsculptuur treffen we tot Andreani's prenten alleen binnen de prentenproductie van antieke kunst aan. Bury, *op.cit.* (noot 3) beschrijft enkele voorbeelden. Een anonieme prent van de *Geboorte van Maria* naar ontwerp van Baccio Bandinelli uit 1540, verschilt zodanig van Bandinelli's reliëf met hetzelfde onderwerp dat het nauwelijks als reproductie kan worden beschouwd. Voor een discussie van deze prent en het gerelateerde reliëf zie K. Weil-Garris, *The Santa Casa di Loreto*, New York 1978, pp. 110-115, 140-145.
- 9 Het betreft C. Karpinski, *The Illustrated Bartsch 48: Italian Chiaroscuro Woodcuts*, New York 1983, nr. VI.1 (93), VI.2 (93) en VI.3 (94). Voor de reacties op Giambologna's *Roof van een Sabijnse maaqd* zie C. Avery, *Giambologna: The Complete Sculpture*, Oxford 1987, pp. 112-114.
- 10 Dhanens wijst er op dat de beeldengroep zijn oorsprong heeft in enkele bronzen tweefiguren-composities die de beeldhouwer tegen het einde van de jaren '70 maakte. E. Dhanens, *Jean Boulogne: Giovanni Bologna Fiammingo, Douai 1529 - Florence 1608*, Brussel 1956, p. 233.
- 11 Vgl. D. Zikos, 'Le belle forme della Maniera: Le prassi e l'ideale nella scultura di Giambologna', in: cat. tent. B. Paolozzi Strozzi en D. Zikos (red.), *Giambologna: gli dei, gli eroi: Genesi e fortuna di uno stile europeo nella scultura*, Firenze (Museo Nazionale del Bargello) 2006, p. 34.
- 12 Giambologna's *Roof van een Sabijnse maaqd* is het eerste beeldhouwwerk op het Piazza della Signoria dat in prent werd gebracht en vond daarin lange tijd geen navolging. De eerstvolgende prent die ik heb kunnen vinden is Tempesta's gravure naar Giambologna's *Ruiterstandbeeld met Cosimo I* uit 1608, waar juist de politieke lading van het beeld wordt benadrukt. S. Buffa (red.), *The Illustrated Bartsch 35: Antonio Tempesta*, New York 1984, nr. 637 (150). De eerste prent naar Michelangelo's *David* die ik heb kunnen vinden dateert van 1633 en is gemaakt door de Franse graveur François Perrier. A.P.F. Robert-Dumesnil, *Le Peintre-Graveur Français*, vol. 6, p. 175, nr. 35. Met het weergeven van verschillende aanzichten van een beeldhouwwerk lijkt wel te worden teruggegrepen op de Nederlandse voorbeelden; de aan Isaac Duchemin toegeschreven prenten naar Van Tetrodes *Geseling van Christus* laten de groep van twee kanten zien. Boon, *op.cit.* (noot 4), pp. 202-203, nr. 1-6. Een vroeg voorbeeld is de houtsnede naar een Hercules in: P. Appianus, *Inscriptiones sacrosanctae*, Ingolstadt 1534. Vgl. L.O. Larsson, *Von allen Seiten gleich schön: Studien zum Begriff der Vielsichtigkeit in der europäischen Plastik von der Renaissance bis zum Klassizismus*, Stockholm 1974, afb. 65-66.
- 13 A. Zanetti, *Le premiere siècle de la calcographie* (...), Venise 1837, p. 42.
- 14 Karpinski, *op.cit.* (noot 9), nr. VI.1 (93). Chiaroscuro houtsnede van vier blokken, 43,6 x 20,1 cm. Opschrift: 'Rapta[m] Sabina[m] a Ioa: / Bolog. Marm: exculpta[m] / Andreas Andrea[n]s Mant i[n]cid / atque Equiti Nicc. Gaddio / dicauit. M.D.LXXXIII. Flor.'
- 15 *Ibidem*, nr. VI.2 (93). Chiaroscuro houtsnede van vier blokken, 46,0 x 20,7 cm. Opschrift: 'Rapta[m] Sabinam a / Io: Bolog. Marm: excul / Andreas Andrea[n]s Ma[n]t / incisit atq. Bernard / Vecchiet[um] dicauit a[n]no / M.D.LXXXIII.'
- 16 Vgl. E. Lincoln, *The Invention of the Italian Renaissance Printmaker*, New Haven / London 2000, p. 84.
- 17 M. Sermartelli (red.), *Alcune composizioni di diversi autori in lode del ritratto della Sabina, scolpito in marmo dall'Eccellentissimo M. G. Bologna* (...), Firenze 1583.
- 18 Goldfarb, *op.cit.* (noot 1), p. 319.
- 19 Bij de beschrijving is uitgegaan van de figuren zoals deze in het daadwerkelijke beeld te zien zijn. Wat ik hier de linkerarm noem is zodoende in de in spiegelbeeld afgedrukte prenten van Andreani de rechterarm.
- 20 Karpinski, *op.cit.* (noot 9), nr. VI.3 (94). Chiaroscuro houtsnede van drie blokken, 45,5 x 20,2 cm. Opschrift: 'Hoc opus exculpsit / Io: Bologna. Andreas / Andrea[n]s. Incisit atq[ue] / dicauit Ad Illistriss. / & Eccel: Ioanne[m] Medice[m]'
- 21 Hoewel de prent ook gemaakt zou kunnen zijn vóór de onthulling van het beeld lijkt dit, gezien het lage standpunt minder waarschijnlijk. Een datum na vertrek uit Florence is te meer onwaarschijnlijk gezien de opdracht aan Giovanni de' Medici. Andreani richtte zich tijdens zijn verblijf in Siena specifiek op de lokale elite en dan met name op de familie Agostini. Zie N. Fargnoli, 'Andrea Andreani Mantovano 'intagliatore' in Siena', in: cat. tent. F.S. Santoro (red.), *L'arte a Siena sotto i Medici 1555-1609*, Siena (Palazzo Pubblico), Rome 1980, p. 226.
- 22 Karpinski *op.cit.* (noot 9), nr. VI.4-1 (94); vgl. Dhanens, *op.cit.* (noot 10), pp. 239-240.
- 23 Goldfarb, *op.cit.* (noot 1), p. 325. Een fragment van een stucco reliëf in het Victoria and Albert Museum te Londen wordt soms aan de bronzen *Sabijnse maaqdenroof* gerelateerd, maar heeft noch overeenkomsten met het uiteindelijke reliëf, noch met de prent. J.W. Pope Hennessy en R. Lightbown, *Catalogue of the Italian Sculpture in the Victoria and Albert Museum*, deel 2, London 1964, nr. 509.
- 24 Karpinski, *op.cit.* (noot 9), nr. II.19 (41).
- 25 J. Holderbaum, *The Sculptor Giovanni Bologna*, New York / London 1983, p. 255. Kopieën van mindere kwaliteit werden door Giambologna

- voor Ferdinando I gegoten en zijn later geplaatst in de grafkapel van de beeldhouwer (de *Cappella Soccorso*) in de Santissima Annunziata te Florence. Avery, *op.cit.* (noot 10), nr. 154.
- 26 Voor dit *modello* zie Pope Hennessy / Lightbown, *op.cit.* (noot 23), deel 2, nr. 494.
- 27 Hoewel Giambologna ontwerptekeningen zou kunnen hebben gemaakt is dit onwaarschijnlijk. In enkele bronnen wordt hij genoemd als tekenaar en zelfs als schilder, maar buiten een enkele ontwerpschets zijn er nauwelijks tastbare bewijzen voor zijn activiteiten op dit gebied. V. Krahn, 'I bozzetti del Giambologna', in: cat. tent. B. Paolozzo Strozzi en D. Zikos (red.), *Giambologna: gli dei, gli eroi: Genesi e fortuna di uno stile europeo nella scultura*, Firenze (Museo Nazionale del Bargello) 2006, p. 48; J.J. van Gastel, *The Sculptor's Drawing in Renaissance Florence*, MPhil thesis, Vrije Universiteit Amsterdam, 2005, pp. 81-82.
- 28 M.E. Boscarelli, 'New Documents on Andrea Andreani', *Print Quarterly* 1 (1984), p. 187. De doodsakte wordt bewaard in het Archivio di Stato di Mantova, Reg. Necrologici n. 32c. 10r n.78 en is voor het eerst gepubliceerd in cat. tent. D. Chambers en J. Martineau (red.), *The Splendours of the Gonzaga*, London (Victoria and Albert Museum), Milano 1981, p. 145.
- 29 De notitie bij P. Zani, *Enciclopedia metodica critico-ragionata delle belle arti*, vol. I.2, Parma 1819-1822, p. 106, dat Andreani reeds in 1579 actief was, lijkt terug te gaan op een foute datering bij G. Gori Gandellini, *Notizie istoriche degl' intagliatori*, deel 2, Siena 1771, p. 245. Andreani's prent naar Riccio's theaterarchitectuur wordt hier gedateerd in 1579 in plaats van 1589, zoals op de prent zelf te lezen is. Zie Karpinski, *op.cit.* (noot 9), nr. X.29-I (156).
- 30 M.E. Boscarelli, 'Contributi per Andrea Andreani', *Rassegna di studi e di notizie* 12 (1984-1985), p. 59.
- 31 Karpinski, *op.cit.* (noot 9), nr. V.9 (91).
- 32 'TITIAN.INVEN. / Andreas Andrianus fecit et dicavit / D.Jacobi ligotiae pic. Mag. Duc. Etruriae. Romae'. Met deze opdracht hebben we indirect ook een ondergrens voor de datering van de prent, want Ligozzi werkte vanaf 1577 voor het hof van de Medici. Vgl. L. Conigliello, 'Alcune note su Jacopo Ligozzi e sui dipinti del 1594', *Paragone* 485 (1990), p. 22. Interessant in deze context is ook de aan Ligozzi toegeschreven serie tekeningen naar de *Triomf van het geloof* in de collectie van Christ Church, Oxford. Zie J. Byam Shaw, *Drawings by Old Masters at Christ Church Oxford*, Oxford 1976, deel 1, nr. 720.
- 33 'Son ami' schrijft Zannetti, *op.cit.* (noot 13), p. 42. En recentelijk M. Matile (red.), *Italianische Holzschnitte der Renaissance und des Barock*, Basel 2003, pp. 164-165.
- 34 Zie voor een uitgebreide bespreken van het eigenaardige onderwerp van deze prent: W. Stechow, 'On Büssinck, Ligozzi and an Ambiguous Allegory', in: D. Fraser e.a. (red.), *Essays in the History of Art Presented to Rudolf Wittkower*, London 1967, pp. 193-196. Andreani's *De Deugd verslagen* naar Ligozzi: 'Francisco Medici Sereniss[isimo] Magno Ethurie Duci. Andreas Andreanus incisit ac Dicavit. Jacobus Ligotius Veronens, invenit ac Pinxit'. En: 'Jacopo Ligozio Veronese Pittor del Sereniss. Gran Duca di Tosc. Inven. Andrea Andriano Mant[ovano] Intagliator[e] All. Ill[ustrissimo] Signor. Nicolo Gaddi in Fiorenza 1585'.
- 35 B. Shaw, 'The Prototype of a Subject by Giacomo Ligozzi', *Art Quarterly* 19 (1956), pp. 283-284 en Stechow, *op.cit.* (noot 34), p. 195, n.28. Een indicatie van en dergelijke interesse blijkt ook uit het feit dat Ligozzi in zijn S. Jerome in de San Giovannino degli Scolpi te Florence een kleurenhoutsneede op de wand heeft geschilderd. Zie voor afbeelding: cat. tent. G. Guidi e.a. (red.), *Il Seicento Fiorentino*, Firenze (Palazzo Strozzi) 1986, deel 1, nr. 1.8. Hoewel verschillende bronnen Ligozzi ook als graveur noemen, merkt Borea terecht op dat dit waarschijnlijk onjuist is. E. Borea, 'Stampe da modelli fiorentini nel cinquecento', in: cat. tent. *Il primato del disegno: Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento*, Firenze (Palazzo Strozzi) 1980, p. 284. De bron van de verwarring in dezen lijkt Orlandi te zijn die Ligozzi noemt als 'intagliatore in rame, & in legno', oftewel graveur in koper en in hout. Orlandi verwijst hierbij naar Lomazzo die van deze activiteiten echter geen gewag maakt. Vergelijk P.A. Orlandi, *Abecedario pittorico (...)*, Bologna 1704, p. 180 en G. Lomazzo, *Idea del tempio della pittura*, Milano 1590, p. 157e.v.
- 36 M.W. Gibbons, *Giambologna: Narrator of the Catholic Reformation*, Berkeley 1995, pp. 131-133.
- 37 Over dit verblijf M. Gregori, 'Federico Zuccari a Firenze: un punto di vista', *Paragone* 49 (1998), pp. 9-45.
- 38 F. Zuccaro, *Il Passaggio per Italia (...)*, Bologna 1608, in: D. Heikamp, 'I viaggi di Federico Zuccaro', *Paragone* 9 (1958), p. 44 en p. 58.
- 39 A. Agnati (red.), *Firenze e provincia*, Milano 1993, p. 338. Dat Ligozzi zich ook door Giambologna's werk liet beïnvloeden blijkt uit zijn *Sabijnse maagdenroof*, een schilderij dat qua compositie duidelijk gerelateerd is aan Giambologna's reliëf met hetzelfde onderwerp. Het desbetreffende schilderij is geveild bij Sotheby's New York op 11 januari 1990 als lot nr. 71.
- 40 Zie Gregori, *op.cit.* (noot 37), n. 10.
- 41 Z. Wazbinski, 'Artisti e pubblico nella Firenze del Cinquecento. A proposito del topos "cane abbaiente"', *Paragone* 327 (1977), p. 10.
- 42 V. Lanciarini, 'Dei pittori Federico e Taddeo Zuccari da S. Angelo in Vado', *Nuova rivista*



- misena* 6 (1893), pp. 125-126. Vert.: 'Toen ik de koepel beschilderde ontstonden er vele gedichten, liederen en madrigalen waarin kwaad werd gesproken van mijn werk...'
- 43 Zuccaro, *op.cit.* (noot 38), p. 57.
- 44 Leeflang, *op.cit.* (noot 4), nr. 212. De prent is gedateerd 1579. Zie verder D. Heikamp, 'Vicende di Federigo Zuccari', *Rivista d'arte* 32 (1957), pp. 181-184.
- 45 Zie over het thema van de blaffende en bijtende hond: Wazbinski, *op.cit.* (noot 41), pp. 12 e.v.
- 46 Guidi, *op.cit.* (noot 35), deel 2, nr. 2.16; C. Gamba, 'Jacopo Ligozzi', *Madonna Verona: Bolletino del Museo Civico di Verona* 15 (Aprile-Dicembre 1921), p. 8.
- 47 Karpinski, *op.cit.* (noot 9), nr. II.24 (44). Aan de prent zijn drie tekeningen te relateren: twee zeer gelijkende uitgewerkte studies in de Devonshire Collection, Chatsworth en de Uffizi, Florence en een vroegere schets in het Louvre. Zie respectievelijk: M. Jaffé, *The Devonshire Collection of Italian Drawings: Roman and Neapolitan Schools*, London 1994, nr.336, cat. tent. J. Gere, *Mostra di Disegni degli Zuccari*, Firenze (Uffizi) 1964, nr. 80 en Département des Arts Graphiques, Louvre, inv.nr. 6675. Een getekende kopie naar Andreani's prent bevindt zich in het Rijksmuseum, inv.nr. RP-T-00-3184. Ligozzi lijkt de prent op zijn beurt als uitgangspunt te hebben genomen voor zijn *Christus bij het graf*, afgebeeld in cat. tent. L. Conigliello, *Jacopo Ligozzi: Le vedute del Sacro Monte della Verna, I dipinti di Poppi e Bibbiena*, Poppi (Castello dei conti Guidi) 1992, p. 39.
- 48 Gewassen pentekeningen met hoogsels in wit, resp. 41,7 x 32,2, 41,5 x 32,1 en 36,4 x 16,5 cm. Louvre, Département des Arts graphiques, Parijs, inv.nrs. 5047, 5046 en 5048. Een tekening in een Florentijnse privé-collectie, gepubliceerd door L. Berti, *Il principe dello studiolo: Francesco I de' Medici e la fine del Rinascimento fiorentino*, Firenze 1967,afb. 175, als een tekening van Andreani naar Giambologna, heb ik helaas niet met eigen ogen kunnen zien. Bestudering van de afbeelding doet echter vermoeden dat het eerder gaat om een tekening naar de prent, vergelijkbaar met die naar Andreani's *Graflegging van Christus* in het Rijksprentenkabinet. Zie: noot 47. Een tekening in het Louvre (inv.nr. 19905) naar Giambologna's *Roof van een Sabijnse Maaqd* reproduceert de groep vanuit een aanzicht dat met geen van de prenten letterlijk overeenkomt. Vergelijk F. Lugt, *Musée du Louvre, Inventaire général des dessins des écoles du Nord, maîtres des anciens Pays-Bas nés avant 1550*, Paris 1968, nr. 554.
- 49 L. Conigliello, *Ligozzi*, Paris 2004, nr. 2.
- 50 Vgl. noot 15.
- 51 Vgl. noot 14.
- 52 M. Bury, 'Bernardo Vecchiotti, patron of Giambologna', *I Tatti Studies* 1 (1985), pp. 23-26.
- 53 F. Carrara, 'Il magnifico Bernardo Vecchiotti, cortigiano e committente in un inedito epistolario privato', in: cat. tent. B. Paolozzi Strozzi en D. Zikos (red.), *Giambologna: gli dei, gli eroi: Genesi e fortuna di uno stile europeo nella scultura*, Firenze (Museo Nazionale del Bargello) 2006, pp. 306-307.
- 54 C. Acidini Luchinat, *Taddeo e Federico Zuccari: Fratelli pittori del Cinquecento*, deel 2, Milano 1999, p. 76. Zie ook Carrara, *op.cit.* (noot 53), p. 306.
- 55 Zie C. Acidini Luchinat, 'Tre madrigali e osservazioni sulla cappella Gaddi', *Studi di Storia dell'Arte* 2 (1991), p. 302, n. 9.
- 56 Acidini Luchinat, *op.cit.* (noot 54), p. 101.
- 57 *Ibidem*, p. 257. Voor het contact tussen Federico Zuccari en Niccolò Gaddi in deze periode zie ook G.G. Botari en S. Ticozzi, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura*, Milano 1822, p. 311.
- 58 C. Acidini Luchinat, 'Niccolò Gaddi collezionista e dilettante del Cinquecento', *Paragone* 359-361 (1980), nn. 71, 73.
- 59 M. Baker, 'Giambologna, Donatello and the sale of the Gaddi, Marucelli and Stosch bronzes', *Stadel-Jahrbuch* 12 (1989) pp. 180-183. Simone Fortuna, in een brief aan de Hertog van Urbino van 27 oktober 1581 vermeldt Gaddi en Salviati als Giambologna's 'amicissimi'. Dhanens, *op.cit.* (noot 10), p. 346.
- 60 L. Ginori Lisci, 'Una serie di vassoi di porcellana della prima epoca di doccia', *Faenza* 41 (1955), pp. 127-128. Zie echter G.J. van der Sman, 'Jacopo Ligozzi tra Venezia e Firenze: appunti sui costumi turcheschi', in: A.W.A. Boschloo en G.J. van der Sman (red.), *Aux Quatre Vents: A Festschrift for Bert W. Meijer*, Florence 2002, p. 76.
- 61 Karpinski, *op.cit.* (noot 9), nr. III.27 (67): 'Jacopo Ligozio Veronese Pittor del / Sereniss. Gran Duca di Tosc. Inven. / Andrea Andriano Mant[ovano] Intagliator[e] / All. III[ustro] Signor. / Nicolo Gaddi / in Fiorenza / 1585'.
- 62 *Ibidem*, nr. II.19 (41): 'Gianbologna sculp / Andrea Andriano / lo'ntagliatore, / A Giovambatista Deti gen / til'huomo Fiorentino'.
- 63 Voor Deti's (bijnaam 'Il Sollo') rol bij de oprichting van de *Accademia della Crusca* in 1583 zie S. Parodi, *Quattro secoli di crusca*, Firenze 1983, pp. 11 en verder. Deti's bekendere naamgenoot, eveneens lid van de *Accademia della Crusca* waar hij wordt aangeduid als 'Giovambattista Deti il giovane' (de jongere) en latere Kardinaal, werd geboren tussen 1578 en 1582. Hoewel de prent niet is gedateerd, kan deze gezien de datering van het beeld niet veel eerder dan in 1583 zijn gemaakt. Ook een datum na 1585 is onwaarschijnlijk daar Andreani toen reeds in Siena werkzaam was. Deti il giovane kan dus niet veel ouder dan zeven zijn geweest toen de prent werd gemaakt en het is zodoende niet waarschijnlijk dat de

- prent aan hem is opgedragen. Zie voor Deti il giovane: S. Parodi (red.), *Catalogo degli accademici dalla fondazione*, Firenze 1983, p. 51, nr. 130 en M. Sanfilippo in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, s.v. 'Deti, Giovan Battista', Roma 1991, deel 39, p. 460.
- 64 A. Racheli en G.B. Bussini, *Opere di Benedetto Varchi*, Trieste 1859, Parta terza: Sonetti spirituali, Sonetto xvi 'Al molto Reverendo messer Giovambatista Deti' en Sonetto cxxxix 'A messer Giovambatista Deti'. Varchi schreef ook de nodige gedichten aan Vecchietti. Bury, *op.cit.* (noot 52), pp. 38-40.
- 65 R. Borghini, *Il Riposo* (...), Firenze 1584, pp. 363-364, 395-396, 440.
- 66 *Ibidem*, pp. 566-567: 'In Firenze ha di mano del Passerotto Giovambatista Deti, huomo che si diletta molto delle belle lettere, un quadro grande in tela di colorito gagliardo à olio, dove sono in una barca i marinari, che propongono l'enigma à Omero, che è su'l lito; e da altra parte è una Zingana, e nel viso d'Omero ha il Passerotto ritratto se stesso, e vi si veggono naturalissime l'acque del mare, & alcune conche marine, & un cane che par vivo: hà etiandio otto carte disegnate con penna, in cui si vede un far gagliardo, e con gran rilievo: & una testa di Zingana bellissima, pur disegnata con penna dal medesimo maestro, donò il Deti al Sig. Don Giovanni Medici, che come intendente delle cose buone, la tien cara'. Het onderwerp van het schilderij verwijst naar de mythische dood van Homerus, eerst beschreven door Heraclitus. Hoewel het schilderij zelf verloren wordt geacht, zijn er wel twee voortekeningen bekend, één in het Louvre en één in het British Museum. Cat. tent. M. Faietti en D. Cordellier (red.), *Un siècle de dessin à Bologne 1480-1580*, Paris (Louvre) 2001, pp. 190-191, nr. 57. Omstreeks 1575-1576 bezoekt Passarotti Florence, waar hij een grote interesse voor Giambologna's *Oceanusfontein* laat zien en mogelijk zelfs een portret van de beeldhouwer schildert. B. Laschke, 'Un ritratto di Giovanni Bologna e la Fontana di Oceano nel Giardino di Boboli', in S. Eiche en G.J. van der Sman (red.), *Giambologna tra Firenze e l'Europa*, Firenze 2000, pp. 65-67. De figuur van de marmeren *Eufraat* op de fontein heeft Passarotti gebuikt voor een tekening van Zeus, nu in het Louvre, en valt te herkennen in de eerdergenoemde voortekeningen als de zittende figuur links op de rand van de boot. Cat. tent. M. Faietti (red.), *Il Cinquecento a Bologna: disegni dal Louvre e dipinti a confronto*, Bologna (Pinacoteca Nazionale e Sale delle Belle Arti) 2002, nr. 100.
- 67 Vgl. noot 20.
- 68 G. Pieraccini, *Le stirpe de' Medici di Cafaggiolo: saggio di ricerche sulla trasmissione ereditaria dei caratteri biologici*, Firenze 1986, p. 224.
- 69 *Ibidem*, pp. 217-249.
- 70 Borghini, *op.cit.* (noot 65), p. 1: 'All'illustrissimo / et Eccellentiss. Sig. / Padron suo singulariss. / il Signor Don Giovanni / Medici'.
- 71 'Raff. da Reggio Invent. Andrea Andreani Mant. Intagliatore: All'ill[ustrissimo] et Ecc[ellentissimo] Sig[lor]. Don Giovanni Medici. 1585'.
- 72 Dhanens, *op.cit.* (noot 10), p. 275.
- 73 Conigliello, *op.cit.* (noot 32), p. 25.
- 74 Karpinski, *op.cit.* (noot 9), nr. vi.4-1 (94): 'Haec est hystoria raptar. Sabinar. In aere Sculptar. Per Doum / Io. Bolognam sereniss. Magni Etrur. ae. Ducis Sulporem celeberr.' en 'Andreas Andrean[um] Mantuan[us] / eam incisit, impressit. / Anno Domini. m.d. lxxxv. Florentiae'.
- 75 Dhanens, *op.cit.* (noot 10), p. 248.
- 76 Een vroeg voorbeeld van een prent in opdracht van de eigenaar van het beeldhouwwerk is Enea Vico's gravure uit 1553 naar Ammannati's kolosale Hercules in het Palazzo Benavides te Mantua, in het Rijksprentenkabinet als OB-36.342. Een brief geschreven door Marco Benavides laat zien dat hij de prent zelf had laten maken. Voor de prent zie S. Bianchi, 'Catalogo dell'opera incisa di Nicola Beatrizet', *Grafica d'arte* 57 (2004), nr. D25 (als 'niet Beatrizet'). Voor Benavide's brief: P. Kinney, *The Early Sculpture of Bartolomeo Ammannati*, dis. New York University, New York 1974, doc. 7.
- 77 Voor deze prenten zie K. Zeitler, 'Die frühesten druckgraphischen Wiedergaben der Fontana del Nettuno in Bologna', in: W. Liebenwein en A. Tempestini (red.), *Gedenkschrift für Richard Harprath*, München 1998, pp. 505-511.
- 78 Op het voorblad voor zijn reproductie van Mantegna's Triomf van Cesar (1591), gebaseerd op tekeningen van Bernardo Malpizzi, heeft Andreani Mantegna's bronzen zelfportret in de Sant'Andrea te Mantua weergegeven. Karpinski, *op.cit.* (noot 9), nr. vi.11 [101] (103).
- 79 Vgl. noot 2.