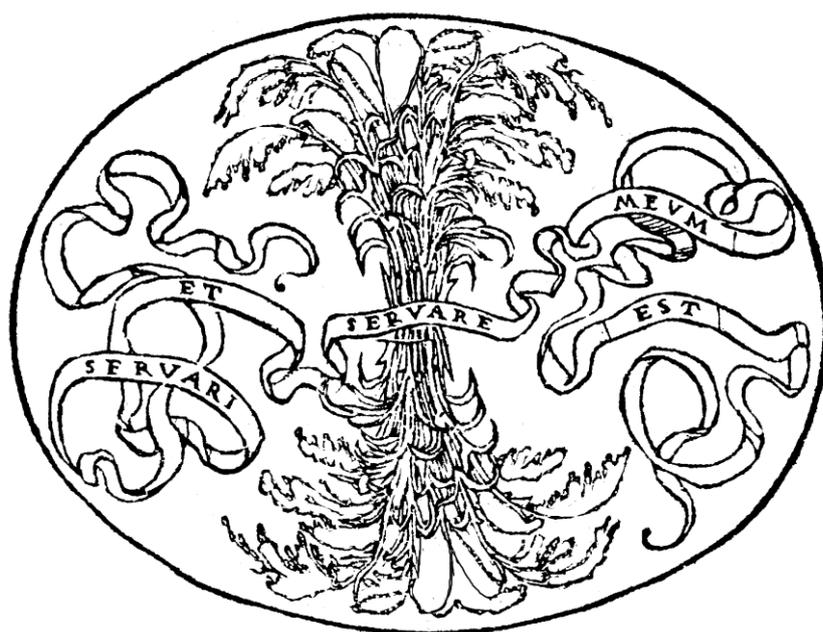


STUDI
DI
MEMOFONTE

Rivista on-line semestrale

Numero 20/2018



FONDAZIONE MEMOFONTE

Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche

www.memofonte.it

COMITATO REDAZIONALE

Proprietario

Fondazione Memofonte onlus

Fondatrice

Paola Barocchi

Direzione scientifica

Donata Levi

Comitato scientifico

Francesco Caglioti, Barbara Cinelli, Flavio Fergonzi, Margaret Haines,
Donata Levi, Nicoletta Maraschio, Carmelo Occhipinti

Cura redazionale

Martina Nastasi, Mara Portoghese

Segreteria di redazione

Fondazione Memofonte onlus, Lungarno Guicciardini 9r, 50125 Firenze
info@memofonte.it

ISSN 2038-0488

INDICE

- F. CAGLIOTI, *Il Vecchietta, Neroccio e l'Assunta per l'altar maggiore di Santa Maria del Corso a Lucca* p. 1
- R. LUPOLI, *Un affresco inedito di Cesare Baglione: l'assedio di Esztergom del 1595 nella Galleria delle Battaglie del Castello di Spezzano* p. 45
- T. COI, *Liberio Andreotti e il monumento funebre a Stefano Bardini. Novità documentarie e alcune riflessioni sulla scultura pubblica e privata di inizio Novecento* p. 79
- P. RUSCONI, *Sulla redazione dell'Amedeo Modigliani di Giovanni Scheinwiller e il suo contesto* p. 116

I PROGETTI DELLA FONDAZIONE MEMOFONTE

- S. RINALDI, *Note introduttive alla trascrizione del ms. Sloane 2052 di Theodore de Mayerne* p. 143
- G. ZACCARIOTTO, *Riordino del Medagliere Estense* p. 162
- M. BERTELLI, *La lingua della storia dell'arte nel XX secolo. Manifesti futuristi* p. 181
- G. RUBINO, *Arte futurista 1910-1934. Coincidenze e collisioni lessicali nei manifesti dei «primitivi di una nuova sensibilità»* p. 197

ARTE & LINGUA

- D. ALLART, P. MORENO, *La lettera di Domenico Lampsonio a Tiziano Vecellio: studio e nuova edizione* p. 271
- L. SALIBRA, *Interni ed esterni parigini ne Il Marchesino Pittore di de Pisis* p. 292

LA LETTERA DI DOMENICO LAMPSONIO A TIZIANO VECELLIO: STUDIO E NUOVA EDIZIONE

Nel 1997, in uno studio sulla carriera italiana di Cornelis Cort, Evelina Borea sottolineava l'interesse del piccolo gruppo di lettere inviate dall'amatore d'arte vissuto a Liegi, Domenico Lampsonio, a Giorgio Vasari, al pittore Tiziano Vecellio e a Giulio Clovio. «Queste lettere – scriveva Borea – meriterebbero un'edizione unitaria commentata, in quanto documenti fondamentali per la storia dell'incisione riproduttiva»¹.

Quello che proponiamo qui è un primo passo in questa direzione, con un *focus* su una delle due lettere più importanti di questo *corpus*, ossia quella inviata da Lampsonio a Tiziano il 13 marzo 1567.

1. Il contesto

Originario di Bruges, dove era nato nel 1532, Lampsonio occupava allora l'incarico di segretario particolare del principe vescovo di Liegi. Dopo essere stato al servizio di Reginald Pole, tra il 1554 e il 1558, e aver assunto la funzione di segretario sotto il regno di Robert de Berghes², lavorava da tre anni per il successore di quest'ultimo, Gérard de Groesbeek. La professionalità, la vasta cultura e le competenze linguistiche del Lampsonio (conosceva il fiammingo, il francese, l'italiano, lo spagnolo, il latino e il greco) furono indubbiamente molto apprezzate, dal momento che egli fu mantenuto nelle sue funzioni anche dal vescovo successivo, Ernesto di Baviera. Lampsonio rimase a Liegi fino alla morte, sopraggiunta nel 1599.

Nonostante il peso di un incarico come quello da lui ricoperto, in un'epoca scossa da crisi politiche, sociali e religiose (alle quali per altro si fa riferimento nella lettera a Tiziano), Lampsonio poté dedicarsi alla poesia e alla pittura³, contribuendo alla formazione di Otto van Veen, detto Vaenius o Venius (1557-1626), pittore e dotto che, più tardi, sarebbe diventato uno dei maestri di Rubens. Lampsonio era stato iniziato alla pittura dall'artista liegese Lambert Lombard, al quale dedicò una importante biografia. Proprio la *Lamberti Lombardi Apud Eburones, Pictoris Celeberrimi Vita* (Bruges 1565), vero e proprio trattato nel quale Lampsonio espone un punto di vista originale sulla pittura, rivela un'altra faccia della sua attività, quella di storiografo e teorico dell'arte⁴. Anticipando di diversi decenni l'opera di Karel Van Mander (l'autore del celebre *Schilder-Boeck*, pubblicato nel 1604), egli fu infatti pioniere degli scritti sull'arte nei Paesi Bassi, pubblicando anche una raccolta di ritratti di artisti accompagnati da elogi in versi, le *Pictorum Aliquot Celeberrimum Germaniae Inferioris Effigies* (Anversa 1572)⁵.

Questo aspetto importante della sua attività è illustrato inoltre da cinque lettere, nelle quali Lampsonio affronta questioni estetiche e artistiche⁶. Accanto a quella da noi editata⁷,

¹ BOREA 1999.

² Questo incarico gli fu affidato nel 1558, alla morte di Reginald Pole.

³ Di Lampsonio ci è pervenuto un solo dipinto, un *Calvario* conservato nella chiesa di San Quintino a Hasselt. Cfr. al riguardo, tra l'altro, ALLARD 1992; KAIRIS 2011, pp. 185-189.

⁴ Sulla *Lombardi Vita* di Lampson, cfr. HUBEAUX-PURAYE 1949; NATIVEL 2001; *DA VAN EYCK A BRUEGHEL* 2001, pp. 45-60, in traduzione italiana basata sul testo francese di PURAYE 1950, pp. 72-73; cfr. anche DOMINIQUE LAMPSON 2018.

⁵ Sulle *Effigies*, cfr. MEIERS 2006.

⁶ Sulle riflessioni teoriche del Lampsonio sull'arte, cfr. soprattutto BECKER 1973; MELION 1991, pp. 143-145, 150-153. Sulla riflessione di Lampsonio a proposito dell'incisione riproduttiva, cfr. MELION 1993, in particolare pp. 55-57.

⁷ Rovigo, Biblioteca dei Concordi, ms. Conc, 379, fasc. 81.

infatti, ci sono pervenute due altre missive, datate rispettivamente 1564 e 1565⁸, indirizzate a Giorgio Vasari, nonché una lettera del 1570⁹ destinata a Giulio Clovio, pittore di fiducia del cardinale Alessandro Farnese a Roma. L'ultima sua lettera, del 1589¹⁰, è invece diretta all'umanista francese Lodovicus Demontiosus (Louis de Montjosieu)¹¹.

Con la *Lombardi Vita* e le *Effigies*, queste lettere valgono a Lampsonio la fama di grande rappresentante della letteratura artistica rinascimentale.

La missiva che editiamo è una raccomandazione che Lampsonio inviò a Tiziano a favore di un bulinista originario di Hoorn, Cornelis Cort (1533-1578). Di un anno più giovane di lui, Cort aveva debuttato con successo ad Anversa, città in cui la produzione di immagini a stampa si era affermata in maniera spettacolare e dove egli aveva lavorato al servizio di Hieronymus Cock (1518-1570), il più importante editore di incisioni dei Paesi Bassi. In questo modo Cort aveva potuto scoprire l'arte di Giorgio Ghisi, un incisore mantovano vissuto ad Anversa tra il 1550 e il 1555, che aveva realizzato per Cock delle stampe da Raffaello. Nel 1565, Cort tentava di farsi conoscere a Venezia. Un suo primo soggiorno nella città dei Dogi gli aveva consentito di fare un'eclatante dimostrazione del suo talento, con l'esecuzione di sei magnifiche incisioni da Tiziano, le stesse alle quali Lampsonio allude nella lettera¹². Benché Cort avesse lasciato Venezia per Roma, Lampsonio sperava che Tiziano gli rinnovasse la fiducia; la sua iniziativa fu infatti efficace, dal momento che l'incisore fece un secondo soggiorno a Venezia durante gli anni 1570 e 1571-1572, imponendosi come il migliore specialista della riproduzione per incisione delle opere del Vecellio¹³. In seguito, Cort fece ritorno a Roma e vi rimase fino alla fine della sua vita¹⁴.

Nel frattempo, nel 1570, Lampsonio aveva di nuovo preso la penna per promuovere l'attività del suo amico, rivolgendosi questa volta a Giulio Clovio, poiché sperava che questi persuadesse il cardinale Farnese, suo protettore, di affidare a Cort la riproduzione di tutti gli affreschi che Michelangelo aveva realizzato a Roma, nonché di altre opere di artisti eccellenti. La sua iniziativa non era del tutto disinteressata: l'insieme avrebbe potuto comporre, pensava,

⁸ Della lettera del 1564 non si conservano originali; quella del 1565 si trova a Firenze, Archivio di Stato, Carteggio degli Artisti, II, V, n. 2.

⁹ Brescia, Biblioteca Queriniana, C. IV, I.

¹⁰ L'Aia, Koninklijke Bibliotheek [Biblioteca Reale], ms. 79 C 5.

¹¹ Va detto che si tratta di frammenti di una più vasta corrispondenza purtroppo dispersa. Si sa infatti che Lampsonio scambiò altre lettere con Vasari e Tiziano e che trattò di questioni d'arte nella sua corrispondenza con Antonio Moro, con il Filandro e con i fratelli Zuccaro (PURAYE 1950, pp. 72-73). Le cinque lettere superstiti sono spesso citate nella letteratura sull'arte rinascimentale, sia sulla base di edizioni lontane nel tempo sia, soprattutto in ambito francofono, attingendo alla traduzione approntata da Jean Puraye (PURAYE 1950, pp. 83-92). La lettera del 1565 indirizzata a Vasari è stata pubblicata da Karl Frey (FREY 1930, pp. 158-162). Quella del 1567, indirizzata a Tiziano, è stata pubblicata per la prima volta da Johann Wilhelm Gaye (GAYE 1840, pp. 242-244), poi in altre edizioni segnalate (cfr. *infra*, paragrafo 3). La missiva del 1570 indirizzata a Clovio è stata editata da Ugo da Como (DA COMO 1930, pp. 180-183); quella del 1589, al Montjosieu, da Jan Hendrik Hessels (HESSELS 1887, scheda n. 163, pp. 380-392). Queste edizioni — a eccezione di quella della missiva a Montjosieu — sono state la fonte del citato volume *DA VAN EYCK A BRUEGHEL* 2001, rispettivamente pp. 36-40 (a Vasari), pp. 117-120 (a Tiziano), pp. 126-133 (a Clovio). La missiva del 1564 indirizzata a Vasari, invece, ci è nota solo attraverso la pubblicazione fattane dal pittore aretino nella seconda edizione delle *Vite* (per la quale cfr. VASARI/BAROCCHI-BETTARINI 1966-1987, VI, pp. 228-229; d'ora in poi *Vite* 1550 e *Vite* 1568).

¹² Durante questo soggiorno, sembrerebbe che Cort abbia vissuto nella casa di Tiziano, secondo la testimonianza dello storiografo Carlo Ridolfi (RIDOLFI/VON HADELN 1914-1924, I, pp. 202-203).

¹³ Per quanto concerne le date precise di questo secondo soggiorno, cfr. CHIARI MORETTO WIEL 2007, in particolare pp. 180, 183, nota 59.

¹⁴ Cort aveva soggiornato anche a Firenze (1569-1570), dove aveva ricevuto delle commissioni da Cosimo I e dalla corte ducale (*THE NEW HOLLSTEIN* 2000, I, p. XXIX). In Italia Cort lavorava come incisore libero professionista (*THE NEW HOLLSTEIN* 2000, I, p. XXVII), mentre a Roma molte sue opere furono pubblicate da Antonio Lafreri. Per una panoramica sull'attività di Cort cfr. soprattutto BIERENS DE HAAN 1948; SELLINK 1994; *THE NEW HOLLSTEIN* 2000. Per la sua attività romana, cfr. soprattutto BOREA 1999; WITCOMBE 2008, pp. 169-301 e *passim*.

un volume le cui tavole sarebbero state corredate da commenti in versi che proponeva di comporre personalmente¹⁵. Non sappiamo se Clovio tentò di esaudire la sua richiesta, ma è certo che questo ambizioso progetto non venne mai realizzato. In quel momento, comunque, la reputazione di Cort non era più da fare, giacché tutte le porte gli erano ormai aperte: durante i tredici anni trascorsi in Italia, l'incisore lavorò non solo sulle opere di Tiziano, ma anche su quelle di altri maestri italiani morti o ancora vivi, come Raffaello, Taddeo e Federico Zuccaro, Giulio Clovio, Girolamo Muziano, Federico Barocci e Giovanni Stradano.

Lampsonio, invece, non ebbe mai l'opportunità di recarsi in Italia, con suo grande rammarico. La conoscenza precisa e approfondita della pittura italiana gli veniva dalla lettura delle *Vite* di Vasari e di altri scritti sull'arte, oltre che dalla consultazione di riproduzioni incise che gli pervenivano a Liegi¹⁶. Questa sua competenza, coniugata con delle vedute critiche molto personali, dovette suscitare la stima dei suoi corrispondenti italiani. Così, nella seconda edizione delle *Vite*, Vasari pubblicò la lettera ricevuta dall'amico liegese nel 1564, inserendola tale quale nel capitolo dedicato ai pittori fiamminghi¹⁷. Certo, il contenuto della lettera era molto lusinghiero per lui, dal momento che Lampsonio vi spiegava con entusiasmo il profitto che aveva tratto dalla lettura delle *Vite*, grazie alle quali non solo aveva potuto conoscere la pittura italiana, ma, a suo dire, aveva addirittura imparato il toscano. Si capisce perché Vasari vedesse in lui un «uomo di bellissime lettere e molto giudizio in tutte le cose»¹⁸. È ancora al corrispondente liegese che lo storiografo aretino fa riferimento quando celebra i meriti di Lambert Lombard, citando come fonte di informazione la *Lombardi Vita* che Lampsonio gli aveva mandato. Infine, Vasari menziona il suggerimento datogli dal liegese di scrivere «tre trattati della scultura, pittura et architettura con disegni di figuri, per dichiarare secondo l'occasione et insegnare le cose dell'arti»¹⁹.

Degli scambi epistolari, che in quel momento dovettero essere numerosi tra i due, solo una lettera è rimasta conservata, la 'nostra'. Questa missiva ha un elemento in comune con le altre due spedite a Tiziano (1567) e a Clovio (1570): tutti e tre i documenti, di grande interesse storico, abbondano in considerazioni sulle incisioni di dipinti, sul *savoir-faire* richiesto per questa pratica e sulla qualità dei risultati attesi. A questo proposito, merita di venire evidenziato un dato che non sembra essere stato rilevato finora: le riflessioni vergate da Lampsonio nella lettera a Vasari del 1565 e in quella a Tiziano del 1567 sono anteriori alla pubblicazione del primo trattato sistematico sull'arte dell'incisione, quello che Vasari inserì nelle *Vite* del 1568. In altri termini, sono questi i documenti più antichi che enunciano i criteri di apprezzamento specifici per l'incisione da riproduzione²⁰.

¹⁵ Lampsonio aveva fatto una proposta simile a Vasari nella sua lettera del 1565, in cui incoraggiava l'aretino a concepire una serie di scene dell'Antico e del Nuovo Testamento, sul modello delle scene religiose incise a suo tempo da Dürer. Cfr. BURY 2001, p. 13; GREGORY 2012, p. 312.

¹⁶ I suoi scritti testimoniano una conoscenza approfondita delle *Vite* di Vasari (nell'edizione del 1550). Lampsonio, per altro, possedeva (o aveva visto) alcune incisioni e forse anche dei dipinti. Comunque sia, nella sua lettera a Clovio egli scrive di aver ereditato dal cardinale Pole un piccolo tondo con una Sacra Famiglia, dipinto da Clovio stesso.

¹⁷ *Vite* 1568, pp. 228-229.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Ivi*, p. 229. Al suggerimento di Lampsonio Vasari rispose precisando che il suo obiettivo non era di insegnare l'arte, ma piuttosto di diffondere la conoscenza degli artisti e del loro lavoro.

²⁰ Vasari parla brevemente dell'incisione in *Vite* 1550, in particolare nelle vite di Mantegna e di Raffaello (sull'argomento STOLTZ 2012, pp. 3-8). È però nella seconda redazione (*Vite* 1568) che dedica una trattazione dettagliata a questa tecnica, nella vita di Marcantonio Raimondi. Senza alcun dubbio, nell'intervallo tra le due edizioni fu Vincenzio Borghini, che aveva collezionato delle incisioni fin dal 1552, a incoraggiarlo in questa direzione (in proposito cfr. GREGORY 2012, pp. 7-61 e *passim*). Secondo Sharon Gregory, nel 1566 e in seguito, Borghini acquistò delle stampe di Cort (*ivi*, p. 53), ed è precisamente in quel periodo che l'incisore olandese arrivò a Roma (marzo 1567 al più tardi, secondo la lettera di Lampsonio). La promozione che Lampsonio tentò di procurargli non fu certamente senza effetto sul successo che riscosse poco dopo.

Queste lettere danno la misura dell'importanza delle stampe tratte da opere di artisti: esse assicuravano loro un'ampia diffusione, facendoli conoscere ad amatori che vivevano lontano e ai quali era pertanto precluso l'accesso agli originali. Le tecniche di incisione, comparse nel secolo precedente, offrivano la possibilità di realizzare queste riproduzioni in un gran numero di esemplari. Il loro impiego a tale fine aveva conosciuto un successo enorme, ma la qualità dei risultati restava molto diseguale. Eppure, dei *cognoscenti* si mostravano sempre più esigenti in materia, e Lampsonio era proprio fra questi²¹. La lettera da lui inviata a Vasari nel 1565 è al riguardo giustamente celebre: Lampsonio vi evoca infatti la pessima qualità delle incisioni tratte da opere di maestri italiani. Egli rimpiange che non «una sola opera del divino Michelangelo sia copiata e messa in stampa che vaglia un pelo», fustigando «questi intagliatoruzzi di tre quattrini, ignoranti e nati per vituperio non solamente degli eccellenti artefici, (l'opere delli quali guastano e storpiano sì fieramente), ma eziandio di tutta l'Italia»²². Nutrito dei giudizi che i teorici italiani formulavano sull'arte, Lampsonio teneva a rappresentarsi correttamente le opere che questi autori commentavano; per lui, la riproduzione doveva permettere di apprezzarne pienamente le particolarità stilistiche e il valore estetico. Era dunque animato da questa convinzione quando prese contatto con Tiziano nel 1567.

Lampsonio non aveva mai incontrato il pittore veneziano, ma aveva per lui grandissima deferenza, come testimoniato dalle formule vocative con le quali gli si rivolge. Come è precisato nella lettera, il liegese immaginava l'artista a partire dall'autoritratto, inserito nel suo *Trionfo della Santa Trinità* accanto alle effigi di personaggi del calibro di Carlo V e Filippo II²³. È probabile che Lampsonio avesse visto le opere di Tiziano conservate nella collezione della reggente dei Paesi Bassi, o in quella del cardinale Antoine Perrenot di Granvelle, e che quindi l'ammirazione da lui espressa fosse sincera²⁴. Ma a suo avviso le stampe di Cort erano di una tale sensibilità, di un tale virtuosismo nella modulazione di ombre e luci, che egli riteneva di poter gustare attraverso esse le qualità pittoriche degli originali. Il che ci dà la misura di quanto le riproduzioni fedeli potessero concorrere alla fama di un artista.

Tiziano non era poco sensibile ai vantaggi di una tale diffusione, al punto che egli seguì personalmente, e molto da vicino, la confezione di riproduzioni incise delle sue opere²⁵. Si tratta di un'iniziativa nuova per l'epoca, giacché solitamente erano gli editori ad assicurare il controllo dell'operazione e a trarne profitto. Raffaello era stato l'iniziatore di questa pratica, grazie a una fruttuosa collaborazione con Marcantonio Raimondi: questi, infatti, aveva mostrato di avere un talento fuori dal comune nel trasporre *in graphice* le opere dell'Urbinate. Attraverso la lettura delle *Vite*, Lampsonio era stato informato di questo precedente, in cui vedeva un esempio da imitare, e Cort aveva a suo avviso le competenze necessarie per offrire a Tiziano servizi paragonabili a quelli resi da Raimondi a Raffaello. Il suo consiglio fu messo in pratica, come si è detto: Cort, che aveva precedentemente inciso composizioni di Tiziano,

²¹ Questa stessa esigenza viene espressa anche nelle lettere dei corrispondenti di Christophe Plantin (cfr. MELION 1993, pp. 50-53).

²² FREY 1930, pp. 158-162. Su questa lettera cfr. GREGORY 2012, pp. 32, 311. Lampsonio ritorna sul problema della riproduzione delle opere di Michelangelo nella lettera a Clovio (in proposito cfr. GREGORY 2012, p. 156, nota 35). Per un approccio più generale alla questione, cfr. BARNES 2010, pp. 29-32.

²³ Nella lettera a Tiziano Lampsonio aveva indicato che questa composizione (Madrid, Museo del Prado, inv. P00422) meritava d'essere riprodotta. Sull'incisione che ne fece Cort, cfr. soprattutto MAURONER 1941, scheda n. 6, p. 53; SELINK 1994, scheda n. 59; *THE NEW HOLLSTEIN* 2000, II, scheda n. 82, p. 40; M.A. Chiari Moretto Wiel, scheda n. 102, in *TIZIANO. L'ULTIMO ATTO* 2007, p. 411.

²⁴ L'identificazione dei dipinti di Tiziano visibili nei Paesi Bassi (e forse nel principato di Liegi) nel XVI secolo meriterebbe uno studio approfondito. Sulla questione cfr. MEIJER 1999. Le opere commissionate dalla governatrice dei Paesi Bassi, Maria d'Ungheria, erano state inviate in Spagna certamente prima del ritorno di Lampsonio dall'Inghilterra, nel 1558 (cfr. TISCHER 1994; *TIZIANO* 2003, pp. 214-217).

²⁵ Per una rassegna recente sulla questione, con bibliografia aggiornata, cfr. CHIARI MORETTO WIEL 2007, pp. 176-177.

lavorò nuovamente a stretto contatto con lui, trasferendosi a Venezia a tale scopo, negli anni 1570/1571-1572²⁶.

Le incisioni di Cort su Tiziano ebbero grande diffusione e la lettera di Lampsonio testimonia della rapidità con cui circolarono fuori d'Italia. Il 13 marzo 1567, quando scriveva al Vecellio, l'umanista conosceva già l'incisione tratta dal *Trionfo della Santa Trinità*; si noti che il pittore aveva ottenuto il privilegio dalle autorità veneziane solo un mese prima, il 4 febbraio²⁷.

L'esportazione di incisioni era assicurata da mercanti come Niccolò Stopio, specializzato nel commercio di opere d'arte e di antichità tra l'Italia e il nord dell'Europa; proprio grazie a lui era pervenuta a Liegi la serie delle sei incisioni che Cort aveva realizzato da Tiziano. Lampsonio evoca anche un Bolognese che doveva fornire a Hieronymus Cock altre stampe, a conferma, se ce ne fosse bisogno, del ruolo di Anversa come piattaforma di questi scambi, su scala europea²⁸.

Per concludere, va detto che il documento qui presentato è certo un'eloquente testimonianza della ricezione a nord delle Alpi dell'artista veneziano, che suscitò una viva ammirazione e fu coperto di gloria. Ma la lettera rivela anche che gli incisori di riproduzioni, lungi dall'essere oscuri manovali al servizio di artisti e stampatori, potevano godere di una loro propria reputazione; le competenze e il talento richiesti per il loro lavoro erano riconosciuti e valorizzati dagli appassionati d'arte. E infatti Cort ebbe molto successo, in ragione del suo straordinario virtuosismo, ma senza dubbio anche grazie all'appoggio di Lampsonio²⁹.

Infine, più in generale, scopriamo qui tutto un mondo dell'arte in piena espansione, in cui nuovi attori giocano ormai, non meno di mecenati e committenti, un ruolo essenziale nella promozione degli artisti e delle loro opere: mercanti e loro emissari, stampatori di incisioni, incisori specializzati nelle riproduzioni, infine *connaisseurs*, come Dominique Lampson³⁰.

2. Il documento

La lettera di Lampsonio è un originale conservato a Rovigo, come si è detto, nella Biblioteca dei Concordi³¹. Costituita da un bifoglio piegato tre volte orizzontalmente e una verticalmente, essa è dotata di indirizzo e reca alla c. 2v³² una traccia di sigillo rosso. La carta è ben conservata, se non fosse per un pezzetto triangolare mancante nel margine esterno inferiore della c. 2 (senza lacune del testo, poiché in corrispondenza di parti non coperte dalla scrittura) e per qualche macchia di umidità, di cui una rende poco leggibile l'indirizzo (a c. 2v).

²⁶ THE NEW HOLLSTEIN 2000, I, pp. XXX, XXXIII, nota 25; CHIARI MORETTO WIEL 2007, in particolare pp. 177-181.

²⁷ M.A. Chiari Moretto Wiel, scheda n. 102, in TIZIANO. L'ULTIMO ATTO 2007, p. 411.

²⁸ In proposito cfr. SELLINK 2004.

²⁹ Potrebbe stupire il fatto che Cort non sia mai menzionato in *Vite* 1568. La lacuna si spiega con il fatto che al momento in cui Cort arrivò in Italia, mentre Lampsonio organizzava quella che potremmo chiamare una 'campagna mediatica' in suo favore, l'opera di Vasari era già sotto i torchi presso i Giunti di Firenze (GREGORY 2012, pp. 42-43).

³⁰ Christopher L.C.E. Witcombe ha condotto uno studio notevole sulla questione, concentrandosi sugli incisori e gli stampatori attivi a Roma (WITCOMBE 2008).

³¹ Cfr. *supra*, nota 7. Pochissime sono le informazioni riguardanti il modo in cui la missiva potrebbe essere arrivata ai Concordi. Tutto quel che si sa è che essa faceva parte del lascito di Luigi Ramello (1782-1854), che fu professore e rettore del Seminario vescovile di Rovigo, socio dell'Accademia dei Concordi, più volte presidente della stessa Accademia, studioso di storia patria, epigrafia e numismatica. Dobbiamo queste informazioni alla cortesia della dott.ssa Michela Marangoni, che ringraziamo sentitamente.

³² Le pagine non sono numerate; per comodità abbiamo inserito noi questa numerazione, che nell'edizione verrà indicata tra parentesi quadre in corrispondenza del cambio pagina, preceduta dalla doppia barra obliqua (/ /).

L'aspetto del documento è curato, con una scrittura chiara e regolare, che solo in pochi punti mostra delle esitazioni: una cassatura (r. 39³³), due integrazioni nei margini (rr. 28 e 55) e un'aggiunta nell'interlinea (r. 7). Lo specchio di scrittura è ampio³⁴, i margini ben definiti; il mittente non ha badato al risparmio della carta, dato che gran parte della c. 2 è bianca, come pure tutta la c. 2v, che contiene solo l'indirizzo. Al testo della lettera propriamente detta fanno seguito un *post scriptum*, la sottoscrizione e la firma; queste due ultime prendono uno spazio molto ampio rispetto alla spaziatura delle righe adottata nel resto della missiva, ma si tratta ovunque di un'unica mano, che ha anche connotati da calligrafo³⁵.

Dall'esame approfondito dell'aspetto materiale di questo documento emergono alcuni elementi funzionali alla lettura e alla comprensione del testo, come l'importanza del mittente, che usa molta carta e che concede uno spazio inconsueto alla propria firma, o come la cura formale nella confezione del documento, che risulta a tutti gli effetti una 'bella copia', all'altezza del prestigio riconosciuto al destinatario e dello scopo che Lampsonio si prefiggeva di raggiungere scrivendo.

Proprio l'esame paleografico della lettera fa emergere un'interrogazione circa l'autografia di questa e delle altre lettere in italiano, attribuite generalmente alla mano dell'umanista liegese, senza che tuttavia sia mai stata fatta una disamina della questione. Va detto, infatti, che nulla ci permette di affermare, soltanto a partire dalla missiva in questione, che lo scrivente sia proprio Lampsonio, anche se la mano della lettera a Tiziano è identica a quella della missiva inviata dal liegese a Giulio Clovio e a Giorgio Vasari; è vero inoltre che la firma è identica in tutti e tre i documenti. Poiché secondo Puraye³⁶ e Gaye³⁷ la missiva al Vasari sarebbe autografa, sarà necessario paragonarne la scrittura – e con essa quella delle missive a Tiziano e Clovio – ad altri documenti lampsoniani, al fine di stabilirne con certezza l'autografia. Si potrebbe essere tentati di accostare queste mani a quella che compare nelle pagine dedicate a Lampsonio nel *Liber amicorum* di Otto Venius, di cui un esemplare è conservato nella Bibliothèque Royale de Bruxelles³⁸. In questa raccolta di ritratti curata dal van Veen stesso, in corrispondenza dell'effigie del suo precettore, Lampson appunto, compaiono alcune scritture: la dicitura «Dominicus Lampsonius» proprio sotto il ritratto, seguita da un distico in latino, poi, alla pagina successiva, alcune righe anch'esse in latino³⁹. Se l'attribuzione di queste righe alla mano di Lampsonio è stata più volte affermata⁴⁰, un'analisi più attenta della grafia non consente di stabilirne con certezza la corrispondenza con quella delle due lettere a Tiziano e Clovio, né con quella inviata a Vasari: è certo che firma e testi in latino del *Liber* sono stati vergati dalla stessa persona, ma alcune divergenze nei legami tra le lettere, visibili soprattutto nella firma, fanno propendere per una paternità diversa rispetto alle missive. Né soccorre a dirimere la questione un altro celebre documento, in cui si è creduto di ravvisare la scrittura di Lampsonio: si tratta di un poema elogiativo scritto sulla pagina di guardia di un esemplare

³³ La numerazione delle righe si riferisce all'edizione qui posta in Appendice.

³⁴ Rispettivamente: c. [1]: 270×170 mm (31 righe); c. [1v]: 260×160 mm (30 righe); c. [2]: 90×155 mm (10 righe, esclusa la firma). La lettera misura 420×300 mm, l'aspetto complessivo è molto simmetrico.

³⁵ Dobbiamo questa specificazione al collega Antonio Ciaralli, che ha avuto la gentilezza di esaminare i documenti a nostra disposizione e di regalarci un'accurata perizia paleografica, di cui riportiamo qui i risultati. A lui va il nostro più sentito ringraziamento; a noi, invece, incombe la responsabilità delle conclusioni qui di seguito esposte.

³⁶ PURAYE 1950, p. 84, nota 2.

³⁷ GAYE 1840, p. 173.

³⁸ KBR, HS II 874 ms., consultabile in facsimile (*ALBUM AMICORUM DE OTTO VENIUS* 1911 (KBR, III 16786A ms.). In proposito cfr. BRACKE 2005, scheda n. 50, pp. 128-129; *ALBA AMICORUM* 1990, scheda n. 11, p. 40; DE SCHEPPER 1979, pp. 101-107.

³⁹ La trascrizione si trova in VISSCHERS 1853, p. 9, e in PURAYE 1950, p. 59.

⁴⁰ Affermano con sicurezza l'autografia lampsoniana delle scritture del *Liber*: VISSCHERS 1853, p. 9; CASIER-BERGMANS 1922, p. 76; PURAYE 1950, pp. 58-59.

delle *Vite* di Vasari, conservato nella Bibliothèque Royale di Bruxelles⁴¹, che è caratterizzata da una grafia molto diversa, con tutta probabilità settecentesca⁴². Infine, le differenze grafiche rispetto alla lettera indirizzata da Lambert Lombard a Vasari il 27 aprile 1565⁴³ sono tali da escluderne l'attribuzione alla mano di Lampson, supponendo che l'artista liegese abbia fatto ricorso all'amico segretario per scrivere in italiano.

Nell'intento di reperire documenti sicuramente attribuibili alla mano di Lampsonio, che potessero fungere da cartina di tornasole per accertare l'autografia delle lettere in italiano, abbiamo effettuato qualche ricerca nell'Archivio di Stato di Liegi, che conserva, tra altri documenti, la corrispondenza di Gérard de Groesbeeck, il principe-vescovo di cui Lampsonio fu segretario⁴⁴. Tra le lettere inviate dal principato di Liegi, di cui l'Archivio conserva gli originali, spiccano alcune indirizzate a Laevinus Torrentius (1525-1595), l'importante filologo originario di Gand che fu arcidiacono di Brabante e vicario generale di Liegi dal 1557 al 1587, prima di diventare vescovo di Anversa (1587-1595). Tre di queste missive in latino, tutte spedite da Liegi e datate 30 gennaio, 7 febbraio e 19 marzo 1573, recano la firma di Domenico Lampsonio. Da queste lettere si evince una certa familiarità tra Lampsonio e Torrentius; il segretario non esita infatti a inframmezzare le sue frasi con parole in greco, che instaurano tra i due un vero e proprio gioco verbale, non sempre facile da decifrare; Lampsonio, poi, indica più volte a Torrentius di aver riferito al principe il contenuto di sue lettere precedenti. È evidente, quindi, che il segretario ha vergato personalmente queste missive, la cui scrittura è uniforme, firma compresa, e interamente sovrapponibile a quella delle lettere a Tiziano e a Clovio – non a quella a Vasari. Qui di seguito solo qualche saggio di lettere o intrecci di lettere, che ci paiono provare l'uguaglianza delle scritture.

«eb»:

Lettera a Clovio	AECPL 1	AECPL 2	AECPL 3	Lettera a Tiziano	Lettera a Vasari
					

⁴¹ KBR VH 22345, pagina di guardia. L'autografia è ad esempio affermata nel catalogo della Biblioteca Hulthemiana, che recensisce i libri offerti da Charles van Hulthem alla Bibliothèque Royale di Bruxelles: VOISIN-VAN DER MEERSCH 1837, pp. 616-617, n. 22345. PURAYE 1950, p. 37, sostiene che le due correzioni presenti su questa pagina siano correzioni d'autore, ma nulla autorizza tale affermazione, tanto è poco il materiale scrittoria su cui basare una seria indagine. Anche in *DA VAN EYCK A BRUEGHEL* 2001, pp. 30, 34, nota 1, si afferma che il poemetto è autografo. In realtà, risulta dubbiosa anche l'appartenenza del volume a Lampsonio; neanche le postille contenute nell'esemplare (p. 149, in italiano; pp. 638-639, 971, in latino, di una mano diversa da quella della p. 149) sembrano di sua mano (cfr. le conclusioni a nostro avviso definitive dell'articolo di TULLIO CATALDO 2017; Tullio Cataldo fornisce del poema un'utile edizione e una traduzione alle pp. 357-359).

⁴² *Ivi*, p. 363. È invece frutto di errata attribuzione la paternità riconosciuta al Lampsonio del manoscritto conservato all'Università di Liegi (ms. 781, contenente una cronaca di Liegi, dalle origini fino al regno di Gérard de Groesbeck), che certamente è stato concepito e vergato dal fratello del Nostro, Nicolas (cfr. PURAYE 1950, p. 73).

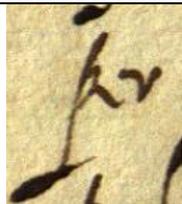
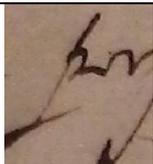
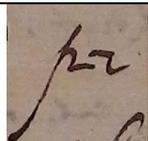
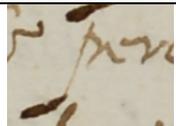
⁴³ Firenze, Archivio di Stato, Carteggio di Artisti, II, V, n. 3, Lettere da/a Giorgio Vasari dal 1554 al 1573, cc. 162-164v. HELBIG 1892, pp. 389-397 (ripresa con traduzione francese in DENHAENE 1990, pp. 318-319).

⁴⁴ Si tratta dei faldoni relativi al Conseil Privé de la Principauté de Liège (d'ora in poi AECPL), dossier n. 196. I documenti sono ordinati per data; per comodità nostra, assegniamo alle lettere un numero da 1 a 3, che ne riflette la collocazione cronologica. Per queste ricerche, ringraziamo vivamente il dott. Renaud Adam e la dott.ssa Margherita Fantoli, dell'Università di Liegi.

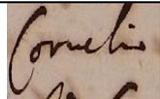
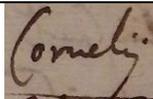
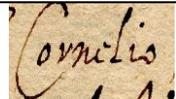
«P» maiuscola:

Lettera a Clovio	AECPPPL 1	AECPPPL 2	AECPPPL 3	Lettera a Tiziano	Lettera a Vasari
					

«per»:

Lettera a Clovio	AECPPPL 1	AECPPPL 3	Lettera a Tiziano	Lettera a Vasari
				

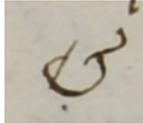
«Cornelio»:

Lettera a Clovio	AECPPPL 1	AECPPPL 3	Lettera a Tiziano
			

Ora, è difficile ipotizzare una delega di scrittura in una corrispondenza privata, scritta a nome proprio dal segretario liegese; pertanto si può a buon diritto ritenere che la mano che ha vergato i sei documenti sia proprio quella di Lampsonio⁴⁵, e che quindi siano le lettere a Tiziano, a Clovio e a Vasari quelle autografe, mentre quella inviata dal Lombard a Vasari sarebbe stata trascritta da qualcun altro.

Si vedano in proposito i seguenti campioni, che ci paiono dimostrare la diversa paternità delle grafie⁴⁶.

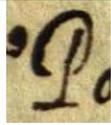
«eb»:

Lettera a Clovio	Lettera a Tiziano	Lettera a Vasari	Lettera Lombard a Vasari
			

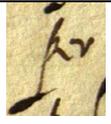
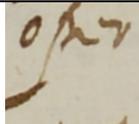
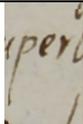
⁴⁵ Questa constatazione viene corroborata anche da altri due documenti, conservati nella medesima filza dell'Archivio di Stato di Liegi, recanti esattamente la stessa scrittura: missive (del 27 e del 31 gennaio 1573) scritte a Torrentius per conto del principe vescovo e provviste di due poscritti firmati «Dominicus Lampsonius».

⁴⁶ Sulla base di questa ricognizione, ci pare di poter affermare che è autografo anche l'esemplare manoscritto della *Lamberti Lombardi apud Eburones pictoris celeberrimi vita* (Arezzo, Archivio Vasari, cod. LXV, n. 35, cc. 93-102) che venne spedito da Lampsonio a Vasari (cfr. PURAYE 1950, p. 89, nota 1). In questo caso, però, ci riserviamo il beneficio del dubbio, dato che non ci è stato possibile accedere all'Archivio e dato che l'analisi è stata condotta su una pessima riproduzione in microfilm.

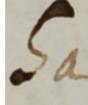
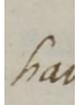
«P» maiuscola:

Lettera a Clovio	Lettera a Tiziano	Lettera a Vasari	Lettera Lombard a Vasari
			

«per»:

Lettera a Clovio	Lettera a Tiziano	Lettera a Vasari	Lettera Lombard a Vasari
			

«ha»:

Lettera a Clovio	Lettera a Tiziano	Lettera a Vasari	Lettera Lombard a Vasari
			

Correlata alla questione dell'autografia è quella della qualità linguistica della lettera. Naturalmente, non sarebbe impossibile pensare che Lampsonio si sia fatto tradurre o aiutare da qualche italiano presente alla corte liegese. Lascia infatti perplessi l'affermazione secondo la quale la sua conoscenza dell'italiano sarebbe stata acquisita con la lettura attenta delle *Vite* vasariane⁴⁷. È però vero che non mancano indizi di una reale conoscenza dell'italiano da parte di Lampsonio, risalente già agli anni in cui aveva frequentato il Palazzo Lambeth a Londra, dal 1554 al 1558⁴⁸. Più tardi, pare che sia stato proprio Lampsonio a incoraggiare e aiutare Philippe de Maldeghem a tradurre i sonetti di Petrarca in francese⁴⁹.

Retoricamente, Lampsonio insiste, alla fine della lettera a Tiziano, sul fatto che essa è «male composta et scritta» (r. 72), indicandone la causa nell'agitazione suscitata a Liegi dai «settarii seditiosi, guastatori di ogni arte et gentilezza» (rr. 73-74). Si tratta, ovviamente, di falsa modestia, giacché sia la 'scrittura' che la 'composizione' dell'epistola sono molto curate. Non si ravvisano errori imputabili alla copia 'in bella' – che invece sono frequenti, ad esempio, nella lettera in italiano di Lombard. L'italiano di Lampsonio riflette pienamente la norma letteraria, con alcuni sporadici tratti specifici: si registrano *migliore* (r. 5) e *meiglior* (r. 8), senza la chiusura

⁴⁷ Lampsonio lo avrebbe scritto a Vasari, secondo la lettera da questi riportata nell'edizione torrentiniana delle *Vite*; cfr. *Vite* 1568, pp. 860-861. Lombard afferma nella lettera al Vasari che al Lampsonio «non manca la cognitione della lingua greca, né latina; el toscano parla et scrive che pare habbia praticato l'Italia tutta la vita sua» (sulla lettera di Lombard a Vasari, cfr. *supra*, nota 43).

⁴⁸ TULLIO CATALDO 2017, p. 348, riporta un passo della lettera di Alvise Priuli a Gianfrancesco Stella (databile intorno al 21 gennaio 1555), nel quale Lampsonio viene designato come «nato et bel ingegno italiano».

⁴⁹ *Le Petrarque en rime françoise avecq ses commentaires traduit par Philippe Maldeghem seigneur de Leyschot*, Bruxelles 1600; nell'introduzione si legge che Lampsonio avrebbe consigliato al traduttore: «Et ne recule pas, car lorsqu'aucune chose / S'offre que tu n'entends, moy je ferai ta glose» (cit. in PURAYE 1950, p. 32).

toscana della *-i* protonica; *bona* (r. 69) non dittongato; la forma verbale *pareno* (r. 44); *i studiosi* (r. 63)⁵⁰. La tenuta sintattica della lettera, l'assenza di forzature del periodo e la varietà lessicale sono ulteriori prove dell'abilità linguistica e retorica del suo autore.

⁵⁰ Cfr. VIGNALI 1990, p. 72: «l'uso di [...] *li* (o *ì*) davanti a *j*, *s* impura e *z* è normale nei testi settentrionali fra Quattro e Cinquecento, a tutti i livelli di scrittura». Anche la forma *pareno* si ritrova, secondo il Corpus OVI, in testi padani o settentrionali (cfr. anche *ivi*, pp. 104-105). Si noti che *bona* e *dozzena* (r. 61; ma potrebbe essere un francesismo) sono forme attestate in testi settentrionali, il che ricondurrebbe, sulla base di un fascio di indizi (*pareno*, *i stucchi*, *dozzena*, *migliore*, *bona*), non di una prova, a una qualche influenza settentrionale sull'italiano del Lampsonio.

DOMINIQUE LAMPSON A TIZIANO VECELLIO
Liegi, 13 marzo 1567

Segnatura: Rovigo, Biblioteca dei Concordi, ms. Conc, 379, fasc. 81. Bifoglio piegato orizzontalmente in quattro parti, con indirizzo e traccia di sigillo al f. 2v.

Edizioni anteriori: GAYE 1840 (d'ora in poi solo GAYE), pp. 242-244 (testo ripreso anche in *LETTERA DI DOMENICO LAMPSONIO* 1858); TIZIANO. *LE LETTERE* 1976, pp. 239-241 (si basa su questa edizione anche la traduzione francese di PURAYE 1950, pp. 90-92); *DA VAN EYCK A BRUEGHEL* 2001 (d'ora in poi SCIOLLA-VOLPI), pp. 117-120; TIZIANO. *L'EPISTOLARIO* 2012 (d'ora in poi PUPPI), pp. 288-291 (con riproduzione fotografica; questa edizione riprende a sua volta L. Trevisan, scheda n. 99, in *TIZIANO. L'ULTIMO ATTO* 2007, pp. 409-410).

Su questa lettera si veda altresì BIERENS DE HAAN 1948, pp. 229-231; MEIJER 1999, pp. 503-505.

Per la nostra edizione si è seguito il criterio della leggibilità nel rispetto della grafia, con le poche consuete eccezioni: scioglimento delle abbreviazioni (indicate tra parentesi tonde solo in corrispondenza dell'indirizzo), distinzione tra *i* e *j*, punteggiatura, segmentazione delle parole, maiuscole e paragrafatura secondo l'uso moderno. In apparato a piè di pagina sono segnalati dubbi della trascrizione e scarti di questa edizione rispetto a quelle precedenti. In nota a fine testo, invece, sono indicati riferimenti bibliografici e osservazioni sui contenuti della missiva. I segni tipografici utilizzati nell'apparato sono le parentesi unciniate invertite (>...<, impiegate per indicare lettere cassate) e gli apici (^...^, impiegati per indicare parole o lettere inserite nell'interlinea o nei margini).

[1] Molto eccellente et magnifico Signor mio osservandissimo. Ho havuto da messer Nicolò Stopio¹ nostro quelle sei eccellentissime pezze d'inventione di Vostra Signoria intagliate dal nostro Cornelio², le quali sono, in quanto all'inventione et disegno, simili a tutte l'altre cose di Vostra Signoria, cioè divine, et in quanto all'intaglio, migliori, al mio giuditio, che quante delle vostre mai siano state intagliate (per quante n'habbia viste), dico anche che la Nonciata del Caraglia³, per ciò che la mano di Cornelio è assai più ardita et veloce et dà miglior gratia ai panni et a quelle selvatichezze de' paesaggi vostri, tra li quali è una unica cosetta al mondo quel paesetto deserto et romitoso di San Ieronimo⁴, il quale, con grandissimo piacere, m'imagino quale possa esser stato colorito dalla felicissima mano di Vostra Signoria, in sorte che la figura del San Gieronimo sia stata grande quanto il vivo, come io mi persuado che Vostra Signoria habbia fatto. Et infatti Vostra Signoria ha di gran lunga tolto il vanto a tutti i nostri Fiaminghi in paesaggi, nella qual parte di pittura (poiché, in quanto alle figure, restavamo vinti da voi altri signori italiani) credevamo tener il campo.

Monsignor Reverendissimo mio padrone, il vescovo et principe di Liege⁵, ha preso grandissimo piacere a veder queste stampe, et non fussero gli estremi travagli et frangenti nei quali, per conto della rebellione d'alcuni suoi subditi⁶, sotto pretesto di religione, si ritrova, haverebbe testificato ciò con un'amorevole lettera a Vostra Signoria, alla molta et unica virtù della quale egli è affettionatissimo. Et ha, come ancor io, inteso con simil piacere che Cornelio debba di breve tornar a Venetia, et di più intagliar delle cose che Vostra Signoria ha messe in ordine per la sua tornata. E' sarebbe pur una bella cosa che Vostra Signoria gli facesse rintagliare quel suo bellissimo Adoni con la Venere⁷, ché quelle due stampe di questa historia, le quali qui inanzi sono state intagliate, non satisfanno niente del mondo all'honor et riputatione di Vostra Signoria. Et piacesse a Dio che venisse fantasia a Vostra Signoria di fargli intagliar perfettamente, con la perfettione et le bellezze che si vede nelle figure delle dette sei stampe, quel bellissimo trionfo di Christo⁸, quella brava conversione di San Paulo⁹, la Natività di Nostro Signore¹⁰ et, per un bisogno, quella presa di Sansone¹¹ et quella nostra Donna con Sant'Anna, Gioseppe, un'altra donna, Christo puttino et due angeli¹², et, perché non, ancora la detta Nonciata, essendoci che dire ai panni et sete delle figure, per colpa et difetto d'intelletto fondato del Caraglia, et gravezza // [1v] di mano. Ho visto poi certe pezze di un martirio di San Lorenzo¹³ di inventione di Vostra Signoria, che diceva eccellentemente. Ma che vo raccontando io certe cose vostre, dove, dovunque mette Vostra Signoria la sua divina mano, dà vita et spirito ad ogni cosa? Havendo tolto fin qui (al veder mio) il vanto a tutt'i pittori stati da molti secoli in qua, nel saper veramente veramente imitar et esprimere il vivo et le sue bellezze, a tale che i vostri colori pareno non già solamente naturali, ma anco non so che di più di divino, augusto et immortale! Io spero di poter conseguire per via d'Anversa ancora sei copie delle dette stampe, poiché Monsignor mio ha voluto quelle mandate da Vostra Signoria per sé, havendomi detto messer Ieronimo Coco¹⁴, pittore et stampatore di disegni in rame, già padrone di Cornelio, che un Bolognese gli ha detto di portarne circa il maggio prossimo in

Anversa, havendo fatto conventione con Vostra Signoria di venderne lui solo.

55 Io concluderò questa lettera con affettionatissimi ringraziamenti che Vostra Signoria, a beneficio della bellissima arte di pittura, la quale io amo tanto svisceratamente, et ad eterno suo honor et fama habbia dato ordine accioché uscissero in stampe queste bellissime sue inventioni. Et con caldissimi prieghi che, inanzi ch'ella sia chiamata da Nostro Signore Dio a contemplar con gli occhi della mente la sua immortale Essenza, la quale Vostra Signoria ne ha con l'ultima stampa delle dette sei tanto bene
60 espressa, come se l'havesse vista faccia a faccia, voglia et possa lasciarci ancora almanco qualche dozzena delle più belle cose sue, intagliate dalla bella mano del nostro Cornelio, acciò le possiamo qua giù goder con grata memoria dei benefici che l'arte et i studiosi et amatori di quella hanno et haveranno ricevuto da Vostra Signoria. Alla quale
65 riverentemente raccomandandomi, et basciando quella sua effigie che appare nella stampa sudetta sotto l'Imperatore Carlo et il Re Filippo¹⁵, in vece della sua divina et artefice mano, prego Nostro Signore // [2] Dio darle una vecchiezza ancora a molti anni facile et gioconda, con bona et acuta vista et ogni bene, prosperità et contento. Di Liege, alli 13
70 di marzo 1567.

[POST-SCRIPTUM]: Vostra Signoria, per cortesia sua, mi perdoni che questa lettera sia sì male composta et scritta, ché i presenti terribilissimi garbugli ne' quali questi settarii seditiosi, guastatori di ogni arte et gentilezza, hanno messo et tuttavia di più in più mettono questi poveri
75 paesi, per i quali io mi trovo involto in mille molestissimi intrichi, non mi hanno permesso far altrimenti.

Della rarissima virtù et arte di Vostra Signoria
Servidore, anzi schiavo,

Domenico Lampsonio

80 [INDIRIZZO]: [2v] All'ecc(ellentissi)mo et molto mag(nifi)co Titiano / da Cadore Pittore [...] Ill(ustrissim)o/A Ven(et)ia

- 5 migliori SCIOLLA–VOLPI
7 che ^{la} (*aggiunto nell'interlinea*) nunciata SCIOLLA–VOLPI
8 miglior GAYE 1840, SCIOLLA–VOLPI
12-13 de San Geronimo PUPPI
14 lunga GAYE
15 Fiamminghi SCIOLLA–VOLPI
15 quale parte GAYE, SCIOLLA–VOLPI
16 figure GAYE
21 ribellione SCIOLLA–VOLPI
22 amorevol GAYE
24 simile SCIOLLA–VOLPI
26 e *sarebbe* GAYE, SCIOLLA–VOLPI, È *sarebbe* PUPPI
27 faceste GAYE, SCIOLLA–VOLPI
27 ritagliare PUPPI
27 Adone SCIOLLA–VOLPI
28 quelle due ^{stampe} di qu(es)ta historia^{ta} (*aggiunto nel margine di sinistra, con richiamo*)
33 Paolo GAYE, SCIOLLA–VOLPI
38 poi *omesso in* GAYE, SCIOLLA–VOLPI
37-38 dal Caraglia PUPPI
38-39 del martirio SCIOLLA–VOLPI
39 martirio di S. >Lor< (*cassato*) Lorenzo
42 pitori PUPPI
45 di più divino SCIOLLA–VOLPI
47 perché Monsignor PUPPI
55 svisceratamente ^{et} (*inserito nel margine destro*) ad eterno; ad eterno SCIOLLA–VOLPI
56 acciò uscissero SCIOLLA–VOLPI
56 stampa PUPPI
58 in contemplar GAYE, SCIOLLA–VOLPI
62 qua più GAYE, SCIOLLA–VOLPI, PUPPI
65 raccomandandomi GAYE, SCIOLLA–VOLPI, PUPPI
69-70 13 marzo SCIOLLA–VOLPI
76 altra mente GAYE, PUPPI
78 servitore PUPPI
78 schivo PUPPI
80-81 *indirizzo omesso in* GAYE, SCIOLLA–VOLPI; PUPPI *lo colloca in testa alla lettera*.
80 Per l'indirizzo si è scelto di rendere visibile lo scioglimento delle abbreviazioni e si è lasciato l'uso originario delle maiuscole.

¹ Nicolò Stoppio († 1570): negoziante e intermediario originario di Aelst, trasferitosi a Venezia. Era specializzato nel commercio di libri, manoscritti, strumenti musicali, opere d'arte, antichità e oggetti di lusso, di cui fu uno dei principali fornitori per la Baviera, in concorrenza con il celebre mercante d'arte Iacopo Strada. Contribuì al formarsi della collezione del duca Alberto V di Baviera, con l'aiuto di Hans Jacob Fugger, con il quale intrattenne una fitta corrispondenza. Stoppio reclutava anche musicisti e artigiani strumentisti per la corte di Monaco. Al riguardo, cfr. VON BUSCH 1973; FROSIEN-LEINZ 1983; JANSEN 1987.

² Cornelis Cort (1533-1578): incisore olandese di grande fama. Lavorò al servizio dello stampatore Hieronymus Cock ad Anversa, poi si trasferì in Italia nel 1565, conseguendo una brillante carriera. Dal 1567 e fino alla sua morte abitò a Roma, ma fece due soggiorni a Venezia per lavorare con Tiziano: una prima volta prima del trasferimento a Roma, nel 1565-1566, poi negli anni 1570/1571-1572. Così si impose come il miglior riproduttore di Tiziano, surclassando gli incisori italiani delle opere del maestro veneziano. Per una rassegna recente sulla vita e le opere di Cort, cfr. SELLINK 1994; *THE NEW HOLLSTEIN* 2000.

³ Gian Iacopo Caraglio (1505 ca.-1565): incisore, orafo e medaglista italiano. Operò a Roma nel terzo decennio del secolo, poi a Venezia dal 1527 al 1537, periodo durante il quale incise delle opere di Tiziano. Dal 1539 al 1565, anno della sua morte, fu al servizio del re di Polonia Sigismondo I. Caraglio incise opere di artisti italiani celebri come Raffaello, Rosso, Michelangelo e Tiziano. L'incisione dell'*Annunciazione*, realizzata secondo il dipinto di Tiziano destinato a Santa Maria degli Angeli di Murano, è datata al 1537 da Michelangelo Muraro e David Rosand (*TIZIANO E LA SILOGRAFLA* 1976, p. 35).

⁴ Il *San Girolamo* fa parte delle sei incisioni che Cort eseguì negli anni 1565-1566 insieme al *Trionfo della Santa Trinità*, alla *Diana e Callisto*, al *Ruggiero che libera Angelica*, al *Prometeo* e alla *Maddalena* (*THE NEW HOLLSTEIN* 2000, I, p. XXXIII, nota 26; *THE NEW HOLLSTEIN* 2000, II, schede nn. 82, 120, 132, rispettivamente p. 40, p. 162, p. 194; *THE NEW HOLLSTEIN* 2000, III, schede nn. 189, 190, 192, rispettivamente p. 75, p. 78, p. 85). Cfr. anche CHIARI MORETTO WIEL 1995; CHIARI MORETTO WIEL 2007, in particolare pp. 178-180; della stessa autrice, schede nn. 97 e 101, sempre in *TIZIANO. L'ULTIMO ATTO* 2007, rispettivamente pp. 407-408 e pp. 410-411.

⁵ Gérard de Groesbeek (1517-1580): principe-vescovo di Liegi (1564-1580).

⁶ Nel 1567 diverse città del principato episcopale di Liegi furono scosse da sommovimenti calvinisti, provocati da una forte crisi economica e dall'emulazione per la rivolta iconoclasta dei Paesi Bassi. A Hasselt in particolare, in gennaio, i calvinisti avevano dimesso le autorità municipali e devastato molte chiese. Un mese dopo, Gérard de Groesbeek assediò la città, che capitò il 13 marzo 1567 (VENNER 1989).

⁷ Tiziano eseguì una serie di dipinti ispirati alle *Metamorfosi* di Ovidio per Filippo II, di cui fa parte *Venere e Adone* (Madrid, Museo del Prado, inv. P00422). Il mercante Stoppio (cfr. *supra*, nota 1) visitò la bottega di Tiziano quando l'opera era in fase di conclusione (cfr. HOPE 1998). Lampsonio evoca due incisioni attribuite a Martino Rota e a Giulio Sanuto (MAURONER 1941, pp. 55-57).

⁸ Lampson si riferisce a una xilografia in più blocchi di invenzione di Tiziano. Il *Trionfo di Cristo* (o *Trionfo della Fede*) è stato ristampato più volte, in Italia e nelle Fiandre. Cfr., tra gli altri, BURY 1989; Manfred Sellink, scheda n. 31, in *IL RINASCIMENTO A VENEZIA* 1999, pp. 254-255.

⁹ La *Conversione di San Paolo* fu eseguita intorno agli anni 1515-1520 da un incisore non ancora identificato. Muraro e Rosand ne imputano la paternità a Ugo da Carpi (cfr. *TIZIANO E LA SILOGRAFIA* 1976, scheda n. 13).

¹⁰ La *Natività* potrebbe corrispondere all'*Adorazione dei pastori* incisa da Giovanni Britto (Johannes Breit) sul modello della tela che Tiziano inviò a Francesco Maria della Rovere nel 1532-1533 (*TIZIANO E LA SILOGRAFIA* 1976, scheda n. 55).

¹¹ Il *Sansone e Dalila* fu inciso da Niccolò Boldrini intorno al 1545 (*TIZIANO E LA SILOGRAFIA* 1976, scheda n. 48).

¹² L'opera designata da Lampsonio con il titolo di *Cristo puttino e due angeli* corrisponde molto probabilmente al *Matrimonio mistico di Santa Caterina da Siena*, inciso da Boldrini.

¹³ Va notato che la bella incisione di Cort dal *Martirio di San Lorenzo* di Tiziano non fu eseguita prima del 1571 (*THE NEW HOLLSTEIN* 2000, II, scheda n. 126, p. 176; cfr. anche *THE NEW HOLLSTEIN* 2000, II, schede nn. 127 e 128, rispettivamente p. 177 e p. 178). Allo stato attuale delle ricerche, si può prudentemente supporre che Lampsonio conoscesse questa composizione attraverso un primo stadio della stampa. Si sa dell'esistenza di due versioni del dipinto da cui l'incisione deriva, ma pare impossibile che Lampson abbia potuto vederle. Una delle due tele, che si trova oggi nella chiesa dei Gesuiti a Venezia, era situata all'epoca nella chiesa dei Crociferi. La seconda, una copia autografa della prima, rispondeva a una commissione di Filippo II per l'Iglesia Vieja dell'Escorial, dove si trova ancora oggi. Su questo problema cfr. M.A. Chiari Moretto Wiel, scheda n. 107, in *TIZIANO. L'ULTIMO ATTO* 2007, pp. 414-416 (con bibliografia completa).

¹⁴ Hieronymus Cock (1518-1570): pittore, incisore e stampatore di Anversa. La sua stamperia «Aux quatre vents» fece di Anversa la capitale della produzione e della diffusione dell'immagine a stampa nel XVI secolo, accanto a Venezia, Roma e Parigi. Cfr. RIGGS 1977; *HIERONYMUS COCK* 2013; «SIMIOLUS» 2017.

¹⁵ Lampsonio riconosce l'autoritratto di Tiziano posto sotto la famiglia imperiale spagnola, nell'incisione del *Trionfo della Santa Trinità* (*La Gloria*), realizzata nel 1566. La stampa riproduce il dipinto oggi conservato al Museo del Prado a Madrid (inv. P00432). Cfr. anche VAN DER SMAN 1999, pp. 154-155; *THE NEW HOLLSTEIN* 2000, II, scheda n. 82, p. 40; M.A. Chiari Moretto Wiel, scheda n. 102, in *TIZIANO. L'ULTIMO ATTO* 2007, p. 411 (con bibliografia completa).

BIBLIOGRAFIA

ALBA AMICORUM 1990

Alba Amicorum. Vijf eeuwen vriendschap op papier gezet: het Album amicorum en het poëziealbum in de Nederlanden, a cura di K. Thomassen, L'Aia 1990.

ALBUM AMICORUM DE OTTO VENIUS 1911

Album amicorum de Otto Venius. Reproduction intégrale en fac-similé, avec introduction, transcription, traduction, notes, a cura di J. van den Gheyn, Bruxelles 1911.

ALLARD 1992

D. ALLARD, *Calvarie (1576) Dominicus Lampsonius*, Bruxelles 1992.

BARNES 2010

B. BARNES, *Michelangelo in Print. Reproductions as Response in the Sixteenth Century*, Farnham 2010.

BECKER 1973

J. BECKER, *Zur niederländischen Kunstliteratur des 16. Jahrhunderts: Dominicus Lampsonius*, «Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek», 24, 1973, pp. 45-61.

BIERENS DE HAAN 1948

J.C.J. BIERENS DE HAAN, *L'œuvre gravé de Cornelis Cort graveur hollandais 1533-1578*, L'Aia 1948.

BOREA 1999

E. BOREA, *Roma 1565-1578: intorno a Cornelis Cort*, in *Fiamminghi a Roma 1508-1608*, Atti del convegno internazionale (Bruxelles 24-25 febbraio 1995), a cura di N. Dacos, «Bollettino d'Arte» (supplemento a 100, 1997), 1999, pp. 215-230.

BRACKE 2005

W. BRACKE, *Album Amicorum d'Otto Venius*, in *Cent trésors de la Bibliothèque royale de Belgique*, a cura di P. Delsaerdt, J.M. Duvosquel et alii, Bruxelles 2005.

BURY 1989

M. BURY, *The 'Triumph of Christ', after Titian*, «The Burlington Magazine», 131, 1989, pp. 188-197.

BURY 2001

M. BURY, *The Print in Italy 1550-1620*, Catalogo della mostra, Londra 2001.

CASIER-BERGMANS 1922

J. CASIER, P. BERGMANS, *L'art ancien dans les Flandres (région de l'Escaut)*, III. *Le milieu, vues de villes, la vie: vie religieuse, vie civile, vie intellectuelle, vie corporative*, Bruxelles 1922.

CHIARI MORETTO WIEL 1995

M.A. CHIARI MORETTO WIEL, *Tiziano giovane attraverso gli occhi dei suoi incisori dal XVI al XVII secolo*, in *Tiziano. Amor Sacro e Amor Profano*, Catalogo della mostra, a cura di M.G. Bernardini, Milano 1995, pp. 161-168.

CHIARI MORETTO WIEL 2007

M.A. CHIARI MORETTO WIEL, *L'ultimo Tiziano, tra disegno e incisione*, in TIZIANO. L'ULTIMO ATTO 2007, pp. 171-183.

DA COMO 1930

U. DA COMO, *Girolamo Muziano*, Bergamo 1930.

DA VAN EYCK A BRUEGHEL 2001

Da van Eyck a Brueghel. Scritti sulle arti di Domenico Lampsonio, a cura di G.C. Sciolla, C. Volpi, Torino 2001.

DENHAENE 1990

G. DENHAENE, *Lambert Lombard. Renaissance et humanisme à Liège*, Anversa 1990.

DE SCHEPPER 1979

M. DE SCHEPPER, *Alba Amicorum in de Koninklijke Bibliotheek te Brussels*, in *Handelingen der Koninklijke Zuidnederlandse Maatschappij voor Taal- en Letterkunde en Geschiedenis*, 33, 1979.

DOMINIQUE LAMPSON 2018

Dominique Lampson, Vie de Lambert Lombard (1565) (Cahiers d'Humanisme et de Renaissance, 152), a cura di C. Nativel, Parigi 2018, in corso di stampa.

FREY 1930

K. FREY, *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris*, II, Monaco 1930.

FROSIEN-LEINZ 1983

H. FROSIEN-LEINZ, *La creazione dell'Antiquarium nella Residenza di Monaco e lo sviluppo della collezione di antichità da Alberto V (1550-1579) a Massimiliano I (1598-1651)*, in *Piranesi e la cultura antiquaria. Gli antecedenti e il contesto*, Atti del convegno (Roma 14-17 novembre 1979), a cura di A. Lo Bianco, Roma 1983, pp. 357-374.

GAYE 1840

J.W. GAYE, *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI, III. 1501-1672*, Firenze 1840.

GREGORY 2012

S. GREGORY, *Vasari and the Renaissance Print*, Farnham 2012.

HELBIG 1892

J. HELBIG, *Lambert Lombard: peintre et architecte*, «Bulletin des Commissions Royales d'Art et d'Archéologie», 31, 1892, Bruxelles 1892, pp. 351-454.

HESSELS 1887

J.H. HESSELS, *Abrahami Ortelii Epistulae, Ecclesiae Londino-Batavae Archivum*, I, Cambridge 1887.

HIERONYMUS COCK 2013

Hieronymus Cock. The Renaissance in Print, Catalogo della mostra, a cura di J. van Grieken, J. Van der Stock, G. Luyten, Yale 2013.

HOPE 1998

C. HOPE, *Hans Mielich at Titian's Studio*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», LX, 1997(1998), pp. 260-261.

HUBEAUX–PURAYE 1949

J. HUBEAUX, J. PURAYE, *Dominique Lampson, Lamberti Lombardi [...] vita. Traduction et notes*, «Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art», 18, 1949, pp. 53-77.

IL RINASCIMENTO A VENEZIA 1999

Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano, Catalogo della mostra, a cura di B. Aikema, B.L. Brown, G. Nepi Scirè, Milano 1999.

JANSEN 1987

D.J. JANSEN, *Jacopo Strada et le commerce d'art*, «Revue de l'Art», 77, 1987, pp. 11-21.

KAIRIS 2011

P.-Y. KAIRIS, *Entre Lambert Lombard et Gérard Douffet: la génération perdue. Les peintres à Liège autour du règne d'Ernest de Bavière (1570-1620)*, in *L'automne flamboyant de la Renaissance entre Meuse et Rhin*, a cura di G. Xhayet, R. Halleux, Turnhout 2011, pp. 135-233.

LETTERA DI DOMENICO LAMPSONIO 1858

Lettera di Domenico Lampsonio, poeta e pittore da Bruggia, a Tiziano Vecellio, in data 13 marzo 1567, a cura di E.A. Cicogna, Venezia 1858.

MAURONER 1941

F. MAURONER, *Le incisioni di Tiziano*, Venezia 1941.

MEIERS 2006

S. MEIERS, *Portraits in Print: Hieronymus Cock, Dominicus Lampsonius, and "Pictorum aliquot celebrium Germaniae inferioris effigies"*, «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 1, 2006, pp. 1-16.

MEIJER 1999

B.W. MEIJER, *Tiziano e il Nord*, in *IL RINASCIMENTO A VENEZIA 1999*, pp. 498-505.

MELION 1991

W.S. MELION, *Shaping the Netherlandish Canon. Karel van Mander's Schilder-Boeck*, Chicago-Londra 1991.

MELION 1993

W.S. MELION, *Theory & Practice. Reproductive Engravings in the Sixteenth-Century Netherlands*, in *Graven Images: the Rise of Professional Printmakers in Antwerp and Haarlem 1540-1640*, Catalogo della mostra, a cura di T. Riggs, L. Silver, Evanston 1993, pp. 47-69.

NATIVEL 2001

C. NATIVEL, *La tradition latine dans la pensée de l'art: la Lamberti Lombardi [...] vita (1565) de Dominique Lampson*, in *La littérature et les arts figurés de l'Antiquité à nos jours. Actes du XIV^e Congrès de l'Association Guillaume Budé (Limoges, 25-28 août 1998)*, Parigi 2001, pp. 555-566.

PURAYE 1950

J. PURAYE, *Dominique Lampson. Humaniste 1532-1599*, Bruges 1950.

RIDOLFI/VON HADELN 1914-1924

C. RIDOLFI, *Le meraviglie dell'arte. Ovvero le vite degli illustri pittori veneti e dello Stato* (Venezia 1648), a cura di D.F. VON HADELN, I-II, Berlino 1914-1924.

RIGGS 1977

T.A. RIGGS, *Hieronymus Cock (1510-1570): Printmaker and Publisher in Antwerp at the Sign of 'the four winds'*, New York-Londra 1977.

SELLINK 1994

M. SELLINK, *Cornelis Cort. Constich plaedt-snijder van Horne in Hollandt – Accomplished plate-cutter from Hoorn in Holland*, Catalogo della mostra, Rotterdam 1994.

SELLINK 2004

M. SELLINK, *De markt voor grafiek in Antwerpen: De zestiende en zeventiende eeuw*, in *Copyright Rubens. Rubens en de Grafiek*, a cura di N. Van Hout, Gand 2004, pp. 150-155.

«SIMIOLUS» 2017

«Simiolus. Netherlands quarterly for the history of art», XXXIX, 3, 2017.

STOLTZ 2012

B. STOLTZ, *Disegno versus Disegno stampato: printmaking theory in Vasari's Vite (1550-1568) in the context of the theory of disegno and the Libro de' Disegni*, «Journal of Art Historiography», 7, 2012, pp. 1-20 (rivista consultabile on-line: <https://arthistoriography.files.wordpress.com/2012/12/stoltz.pdf>).

THE NEW HOLLSTEIN 2000

The New Hollstein. Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450-1700. Cornelis Cort, a cura di M. Sellink, H. Leeftang, I-III, Rotterdam 2000.

TISCHER 1994

S. TISCHER, *Tizian und Maria von Ungarn. Der Zyklus der "pene infernali" auf Schloß Binche (1549)*, Francoforte-Berna-New York 1994.

TIZIANO 2003

Tiziano, Catalogo della mostra, a cura di M. Falomir, Madrid 2003.

TIZIANO E LA SILOGRAFIA 1976

Tiziano e la silografia veneziana del Cinquecento, a cura di M. Muraro, D. Rosand, Venezia 1976.

TIZIANO. LE LETTERE 1976

Tiziano. Le lettere (dalla silloge di documenti tizianeschi di Celso Fabbro), a cura di C. Gandini, Pieve di Cadore 1976.

TIZIANO. L'EPISTOLARIO 2012

Tiziano. L'epistolario, a cura di L. Puppi, con postfazione di C. Hope, Firenze 2012.

TIZIANO. L'ULTIMO ATTO 2007

Tiziano. L'ultimo atto, Catalogo della mostra, a cura di L. Puppi, Milano 2007.

TULLIO CATALDO 2017

S. TULLIO CATALDO, *Vasari et Lampson: nouveaux aspects de la réception de Vasari dans les Flandres*, in *La réception des Vite de Giorgio Vasari dans l'Europe des XVI^e-XVII^e siècles*, a cura di C. Lucas Fiorato, P. Dubus, Ginevra 2017, pp. 347-372.

VAN DER SMAN 1999

G.J. VAN DER SMAN, *Incisori e incisioni d'Oltrape a Venezia nella seconda metà del Cinquecento*, in *IL RINASCIMENTO A VENEZIA* 1999, pp. 150-159.

VASARI/BAROCCHI–BETTARINI 1966-1987

G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di R. BETTARINI, commento secolare a cura di P. BAROCCHI, I-VI, Firenze 1966-1987.

VENNER 1989

J.G.C. VENNER, *Beeldenstorm in Hasselt 1567. Achtergronden en analyses van een rebellie tegen de Prins-Bisschop van Luik*, Leeuwarden-Maastricht 1989.

VIGNALI 1990

L. VIGNALI, *La lingua di Jacopo Caviceo nel Peregrino (Parte seconda: l'aspetto morfologico)*, «Studi e Problemi di Critica Testuale», XL, 1990, pp. 69-148.

VISSCHERS 1853

P.J. VISSCHERS, *Vrienden-album van Otho Vaenius, naer een latynsch handschrift der XVI eeuw*, Anversa 1853.

VOISIN–VAN DER MEERSCH 1837

A. VOISIN, P.C. VAN DER MEERSCH, *Bibliotheca Hulthemiana ou Catalogue Méthodique de la riche et précieuse collection de livres et des manuscrits délaissés par M. Cb. van Hulthem*, III, Gand 1837.

VON BUSCH 1973

R. VON BUSCH, *Studien zur deutschen Antikensammlungen des 16. Jahrhunderts*, phil. Diss., Tübingen, Fachbereich Altertums- und Kulturwissenschaft der Universität, Tübingen 1973.

WITCOMBE 2008

C.L.C.E. WITCOMBE, *Print Publishing in Sixteenth-Century Rome. Growth and Expansion, Rivalry and Murder*, Turnhout 2008.

ABSTRACT

L'articolo si focalizza sulla celebre lettera inviata da Liegi, il 13 marzo 1567, dall'umanista Domenico Lampson a Tiziano Vecellio. Del documento viene fornita una nuova edizione fondata sul rispetto rigoroso dell'originale, nonché un approfondito commento storico-artistico e un'analisi paleografica. In questo modo si aggiungono elementi di novità alla lettura di questa importante testimonianza degli scambi sull'arte tra Nord Europa e Italia nel Cinquecento, attraverso contatti epistolari e riproduzioni stampate.

This paper focuses on the famous letter that the humanist Dominique Lampson sent, from Liege, on March 13th 1567, to Titian. It provides a new edition of the letter in strict compliance with the original document as well as an extensive art history comment and a paleographical analysis. In doing so, it aims at fostering a fresh reading of this important testimony to the artistic exchanges between Northern Europe and Italy in the 16th century, through epistolary relationships and printmaking.