

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PARMA

Dottorato di ricerca in Storia dell'Arte e dello Spettacolo

Ciclo XXVII

Il disegno a pastello in Italia nel XVI secolo:
un problema critico

Coordinatore:
Chiar.mo Prof. Arturo Calzona

Tutor:
Chiar.mo Prof. Simone Ferrari

Dottorando: Laura Da Rin Bettina

INDICE

Introduzione, 5

I. L'uso del termine e il suo significato nelle fonti. Breve storia della definizione di una tecnica, 7

II. Un dibattito critico multidisciplinare, 21

- II.1. Manuali sulle tecniche del disegno
- II.2. Studi sul colore nel disegno del Cinquecento
- II.3. Ricerche sulle pietre naturali e ricostituite
- II.4. Studi sul pastello
- II.5. Il punto di vista di conservatori e restauratori
- II.6. Il problema Leonardo e le ricerche eziologiche
- II.7. Federico Barocci e Jacopo Bassano: il ruolo del pastello nel metodo disegnativo dell'artista

III. Il disegno a pastello nel Cinquecento, 45

- III.1. Leonardo, i leonardeschi e la Francia: le "origini"
- III.2. Oltre i leonardeschi: occorrenze della tecnica tra Italia settentrionale e centrale nella prima metà del Cinquecento tra originali, restauri e copie
- III.3. Federico Barocci e la questione dei modelli
- III.4. Jacopo Bassano: tra sperimentazione espressiva e gestione della bottega
- III.5. Dopo Federico Barocci e Jacopo Bassano. Gli artisti della fine del secolo

Conclusioni, 127

Catalogo dei disegni, 129

Bibliografia, 347

INTRODUZIONE

Argomento di questo lavoro sono i caratteri della grafica a pastello in area italiana nel XVI secolo.

Si definiscono “pastelli” delle punte o gessetti ottenuti mischiando pigmenti in polvere (solitamente gli stessi utilizzati in pittura, o comunque quelli generalmente disponibili nelle botteghe degli artisti) con una base di gesso o argilla bianca e un legante (gomma arabica, colla di pesce, succo di fico, siero di latte); la “pasta” così ottenuta veniva poi arrotolata nella forma desiderata, fatta asciugare e utilizzata “a secco” sulla carta per ottenere, nel disegno, effetti di policromia.

La questione si è rivelata, sin dalle ricerche preliminari, piuttosto complessa. Si tratta infatti di un tema multidisciplinare, preso in esame non solamente dagli storici dell’arte ma anche da studiosi di storia delle tecniche, restauratori e conservatori.

Il lavoro è articolato in tre parti. In primo luogo, si è tentato di tracciare una sintetica ma quanto più esaustiva ricostruzione dell’etimologia e dell’uso del termine “pastello” nelle fonti Cinque e Seicentesche.

Il secondo capitolo analizza il dibattito critico sulla questione, caratterizzato da molteplici approcci. Se da una parte l’attenzione riservata al pastello da specialisti di diversi settori ha portato a una feconda varietà di punti di vista, dall’altro ha avuto come risultato una serie di ricostruzioni frammentarie. All’interno del dibattito sulla tecnica è stato possibile distinguere posizioni differenziate, in parte conseguenza dei diversi approcci e specializzazioni, ed enucleare alcuni nodi critici meritevoli di approfondimento. In primo luogo è possibile distinguere varie opinioni sulla fondamentale questione della natura e dei criteri di identificazione del *medium*, in particolare per i disegni risalenti al XVI secolo ovvero alla fase “embrionale” dell’utilizzo della tecnica. In effetti il pastello, nel periodo antecedente la sua fabbricazione su larga scala e la diffusione di ricette e trattati ad esso dedicati¹, per la sua natura di strumento nuovo e sperimentale presenta caratteristiche materiali molto articolate e non sempre è agevole discernere, sui fogli, la presenza di pietre naturali o di punte fabbricate, pastelli appunto.

Si è proceduto poi, sulla base di queste premesse, all’analisi dei disegni del XVI secolo tradizionalmente ritenuti o recentemente proposti dalla storiografia come opere a pastello in ambito milanese, nelle aree settentrionali e centro-italiane. Successivamente è stato studiato il

¹ Soprattutto nel XVIII secolo. Uno dei testi più noti e diffusi è il *Traité de la peinture au pastel*, pubblicato nel 1788 (cfr. de Chaperon 1788), ma già nel XVII secolo i pastelli potevano essere acquistati già fatti e circolavano diverse ricette per la loro fabbricazione. Su questo tema cfr. Shelley 2002, in particolare pp. 3-5; Burns 2007, in particolare pp. 17-33.

ruolo della tecnica all'interno della grafica di Federico Barocci e Jacopo Bassano², i due artisti che si dedicano con maggiore intensità all'esplorazione delle possibilità del *medium*. Sono state infine considerate opere di artisti appartenenti alle generazioni successive (sempre entro il XVI secolo) che sperimentano l'uso dei pastelli policromi sul modello di Barocci e Bassano.

Conclude il lavoro il catalogo dei disegni considerati nel corso della ricerca, costituito da schede complete di dati tecnici, materiali, bibliografici, dalla ricapitolazione dei principali passaggi attributivi e delle notizie storico-critiche di ciascun esemplare. La prima parte del catalogo è suddivisa per ambiti geografici, a sua volta ordinati per cronologia, dai leonardeschi, agli artisti settentrionali, alle opere realizzate in Italia centrale. La seconda parte è dedicata ai pastelli di Federico Barocci, Jacopo Bassano, i suoi figli e seguaci e ai disegni degli artefici che, negli ultimi decenni del secolo, utilizzano il *medium* seguendo l'esempio di Federico e Jacopo. La sezione conclusiva del catalogo raccoglie i fogli discussi, gli anonimi e le copie a pastello, incluse nella ricerca perché interessanti esempi del gusto per la tecnica e del collezionismo tra Cinque, Sei e Settecento, in quanto collegabili alla storia della critica o, infine, erroneamente ritenute in passato opere originali. Si è scelto di non schedare i disegni, anche molto noti e studiati, sui quali non si sono ravvisate tracce di pastello; tali fogli sono discussi e illustrati all'interno del saggio.

² Considerata la natura e l'estensione della ricerca, non sono stati trattati tutti gli esemplari a pastello riferibili ai due artisti (che sono stati comunque presi in considerazione nel lavoro di documentazione preliminare) ma sono stati selezionati i casi ritenuti più interessanti da un punto di vista metodologico.

CAPITOLO I.

L'USO DEL TERMINE E IL SUO SIGNIFICATO NELLE FONTI. BREVE STORIA DELLA DEFINIZIONE DI UNA TECNICA.

Il dibattito sulla storia, le caratteristiche e l'etimologia del pastello è strettamente legato alla lettura e all'interpretazione delle fonti e della trattatistica cinque-seicentesca. L'analisi di queste testimonianze è infatti essenziale per una migliore comprensione dell'argomento.

Nei manuali dedicati alle tecniche del disegno risalenti alla prima metà del secolo scorso¹ e in alcune pubblicazioni successive² la prima comparsa nelle fonti letterarie italiane del termine “pastello” è fatta risalire a Giovanni Paolo Lomazzo³ il quale, nel *Trattato dell'arte della pittura, scoltura e architettura* (1584), al termine del capitolo dedicato ai colori da utilizzare in pittura, inserisce questa breve, ormai celebre, nota:

Non tacerò anco d'un altro certo modo di colorare; che si dice à pastello, il quale si fa con punte composte particolarmente in polvere di colori che di tutti si possono comporre. Il che si fa in carta, e fu molto usato da Leonardo Vinci, 'l quale fece le teste di Christo, e de gl'Apostoli, a questo modo eccellenti, e miracolose in carta. Ma quanto è difficile il colorire in questo nuovo modo tanto è egli facile a guastarsi⁴.

Nel brano la descrizione delle caratteristiche della tecnica – “punte”, bastoncini o gessetti, ottenute da pigmenti in polvere impiegati su supporti cartacei – pur non possedendo la precisione di una vera e propria ricetta sembra coincidere nella sostanza con quella attuale. Tuttavia, l'espressione “che di tutti si possono comporre”, che è stata a volte interpretata come un'osservazione sulla facilità di realizzazione dei pastelli⁵, mi pare invece che si riferisca alla possibilità di fabbricare tali strumenti grafici con pigmenti di ogni sorta, solitamente presenti nella bottega di un artista. Non esisteva infatti un'unica ricetta per i pastelli, ma gli ingredienti (in particolare i leganti) variavano a seconda della natura del pigmento utilizzato. Tale interpretazione mi sembra coerente con il più ampio contesto del capitolo in cui è inserito il

¹ Meder (1919) 1978, p. 100; Watrous 1957, p. 112.

² Lomazzo ed. 1973-1974, vol. II (1974), p. 170 nota 1; Corrigan 1991, p. 56.

³ Per un inquadramento critico del personaggio si rimanda all'*Introduzione* dell'edizione critica dei suoi scritti a cura di Roberto Paolo Ciardi, Lomazzo ed. 1973-1974, vol. I (1973), pp. VII-CXII e, più recentemente, alle osservazioni di Jean Julia Chai all'interno dell'edizione inglese dell'*Idea del Tempio della Pittura* (1590), cfr. Chai 2013.

⁴ Lomazzo (1584) 1591, pp. 192-193. Cfr. anche Lomazzo ed. 1973-1974, ove il brano citato compare nel vol. II (1974), a p. 170.

⁵ McGrath 1994, vol. I, p. 31 nota 59.

brano, intitolato “Quali colori a ciascuna spetie di dipingere si confacciano”⁶, nel quale Lomazzo elenca le tipologie di colori più adatte alla pittura a fresco, a olio e a tempera.

La notorietà del passo del *Trattato dell'arte della pittura* è legata alla menzione dell'utilizzo del pastello da parte di Leonardo da Vinci, in riferimento agli studi per le teste di Cristo e degli Apostoli del *Cenacolo*, dipinto tra il 1490 e il 1497 circa nel Refettorio di Santa Maria delle Grazie a Milano⁷. Si tratta infatti, a quanto so, della prima associazione di tale tecnica con il nome di un artista, dunque del ‘debutto’ del mezzo nella storiografia artistica. Le parole di Lomazzo trovano, come è noto, corrispondenza con le note manoscritte dello stesso Leonardo, il quale in più occasioni utilizza il termine –con diversi significati– e manifesta un interesse, legato al carattere intensamente sperimentale della sua attività artistica, per i procedimenti di fabbricazione di strumenti grafici colorati⁸. La testimonianza dell'artista toscano è tuttavia di non facile lettura: come si vedrà più avanti, una lettura filologica delle fonti scritte messa a confronto con le opere autografe⁹ ha portato a un'interpretazione più sfumata dell'impiego del pastello da parte di Leonardo. In ogni caso, le annotazioni dell'artista, databili tra il 1493 e il 1499, alla fine del primo soggiorno milanese e proprio negli anni di realizzazione del *Cenacolo*, sono una testimonianza di eccezionale valore per la loro precocità e per lo stretto legame con la pratica artistica.

Il passo più noto e pubblicato si trova nel *Memorandum Ligny*¹⁰, variamente datato intorno al 1494¹¹ o, con maggiore probabilità, al 1499-1500¹²:

Piglia da gian dj paris il modo de colorire assecho e 'l modo del sale ianco e del fare le carte impastate, soli e in molti doppi, e lla sua cassetta de colorj¹³.

Il personaggio citato è concordemente identificato con Jean Perréal, conosciuto anche come Jean de Paris¹⁴, pittore operante presso la corte francese tra il nono decennio del XV secolo e il 1530, documentato a Milano negli ultimi mesi del 1499 al seguito di Luigi XII e forse in Italia tra il

⁶ Lomazzo (1584) 1591, pp. 192-193.

⁷ Cfr. Ferrari-Cottino 2013 per una recente lettura dell'opera pittorica e la ricostruzione del contesto storico-culturale, con bibliografia precedente nell'apparato delle note.

⁸ La bibliografia sull'argomento è molto ampia. Tra i più recenti contributi segnalo Ballarin (1996-1999) 2010, in particolare pp. 750-751, 770-777; Bambach (2008) 2010.

⁹ Molto interessante a questo proposito l'analisi filologica delle fonti proposta da Bambach [2008] 2010, che pubblica i manoscritti leonardeschi in forma più estesa rispetto a precedenti contributi. Per le altre pubblicazioni su Leonardo e il pastello si rimanda al capitolo dedicato al dibattito critico.

¹⁰ Milano, Biblioteca Ambrosiana, Codex Atlanticus, fol. 669r (ex fol. 247r-a).

¹¹ Ballarin (1996-1999) 2010, pp. 770-777, al quale si rimanda, oltre che a Fiorio 2006, per il dibattito sulla cronologia.

¹² Fiorio 1997, p. 349; Vecce 1997, p. 208; Bambach [2008] 2010, pp. 181, 190.

¹³ Citato, come i passi seguenti, da Bambach [2008] 2010, p. 199, che preferisce la trascrizione diplomatica a quella critica. Per gli scritti di Leonardo cfr. Pedretti 1977; *Leonardo da Vinci, Scritti* ed. Agosti 2002. Sul *Memorandum Ligny* e il pastello vedi anche: Fiorio 1997, in particolare pp. 343-349; Vecce 1997; Fiorio 2006.

¹⁴ Tale identificazione è dovuta a Calvi 1906-1907.

1494 e il 1496, nella campagna d'Italia di Carlo VIII, la cui prima tappa fu proprio Milano¹⁵. “Colorire a secco” è, in questo caso, espressione di non facile lettura: potrebbe trattarsi infatti di un riferimento al contesto della pittura, con particolare riferimento alle tecniche a secco su muro che l'artista sperimenta nel cantiere di Santa Maria delle Grazie¹⁶; tuttavia la citazione di Perréal, attivo principalmente come ritrattista e ricordato anche dalle fonti come autore di “portraits aux crayons” (un genere popolare presso la corte di Francia), porta a collegare tale espressione all'ambito della grafica, interpretandola come una maniera di ottenere effetti policromi con *media* secchi, di natura pulverulenta. Alcuni¹⁷ vi hanno visto un accenno ai *crayons de demy couleur* (combinazione di pietra nera, pietra rossa e gessetto): si tratta di una lettura da non trascurare, in quanto la maggior parte dei ritratti su carta di ambito francese di mano di Jean Perréal, Jean Fouquet¹⁸ e Jean Clouet¹⁹ e il celebre e discusso cartone per il ritratto di Isabella d'Este²⁰ di Leonardo sono realizzati per lo più con tale tecnica (a volte con aggiunte di *media* liquidi) e non presentano sicure tracce di pastello²¹. La nota di Leonardo tuttavia, soprattutto se collegata agli altri suoi appunti sul tema, mi sembra comunque testimonianza di un interesse per i “fabricated chalks”, quali le pietre ricostituite e, appunto, i pastelli. Come si vedrà più avanti, questa interpretazione trova riscontro, se non in opere autografe dell'artista, nei fogli di suoi seguaci e allievi (catt. 1-6). Nella trattatistica di epoca successiva inoltre i pastelli sono a volte definiti “colori in polvere” (“a secco”, dunque) in opposizione ai *media* liquidi, quali le tempere e i colori a olio o, nel disegno, gli inchiostri: come si vedrà tra poco, Anton Francesco Doni nel 1549 usa una formula molto simile e Lomazzo, forse proprio sulla scia delle parole di Leonardo, scrive di punte composte da polvere di colori.

A conferma di tale lettura, la medesima espressione compare nel *Codex Forster II/2*²² (1494-1497) ove da Vinci trascrive una ricetta per “punte” realizzate con un legante di tipo ceroso:

¹⁵ Sull'artista francese cfr. Reynaud 1993, *Eadem* 1996; Ballarin (1996-1999) 2010, in particolare pp. 751-761, con bibliografia precedente; Vecce 1997; Fiorio 2006; Occhipinti 2008; Zvereva 2011, pp. 28-32. Il legame tra Leonardo e Jean Perréal e, in particolare, la questione dell'introduzione della pratica del pastello in Italia per parte francese saranno affrontati più avanti.

¹⁶ Lo interpretano in tal modo McGrath 1994, vol. I, p. 137 e Vecce 1997, p. 208, il quale ritiene che solamente l'espressione “carte impastate” sia da riferire al pastello. Maria Teresa Fiorio (2006, p. 20) è invece propensa a considerare l'intera frase un promemoria relativo alla tecnica.

¹⁷ James 2010, p. 26.

¹⁸ Su Fouquet, di cui si discuterà in seguito, cfr. Dominique Thiébault in Paris 2003a, pp. 118-120, n. 6; Zvereva 2011, pp. 26-28; Dominique Thiébault in Paris 2003a, pp. 118-120, n. 6.

¹⁹ Sull'artista cfr. Mellen 1971; Zvereva 2011.

²⁰ Leonardo da Vinci, *Ritratto di Isabella d'Este*, pietra nera, pietra rossa, gessetto, pastello giallo (?), puntinatura a stilo, carta, 610 x 465 mm, Paris, Musée du Louvre, département des Arts graphiques, inv. M.I.753.

²¹ Tale problema verrà considerato più avanti.

²² London, Victoria and Albert Museum, fol. 159r.

Per fare punte da colorire assecho tenpera con un po dj ciera e non cascera la qual ciera djsolveraj con acque che tenperata la biacha. Essa acqua stilata sene vada in fumo e rimanga la ciera sola effara bone punte ma ssa/pi cheti bisogna macinare i colori cholla pietra calda²³.

In due pagine del *Codex Madrid I*²⁴, datate al 1493 circa²⁵, Leonardo utilizza invece ripetutamente il termine pastello, ma in contesti diversi e con differenti significati.

In coda a una serie di considerazioni relative a principi che potremmo definire di fisica, in particolare sulla forza di “gravità” intesa come peso e compressione, l’artista inserisce, al fine di illustrare tale concetto, due schizzi di uno stampo da lui stesso definito, in una nota vergata sotto il primo disegno, “per fare pastelli”:

Per fare pastellj. a b c sia dj terra chotta daffare bochalj. e sia il pastello. d. sia legnjo. f sia il chontrapeso chespinge. E chosi lascieraj stare tanto chessia secho e ssia ben denso e mettj carta tral pastello hella terra cotta accjo che hesso pastello non ssapichassi alla terra cotta²⁶.

Qui si fa riferimento, senza dubbio, a un procedimento di lavorazione di punte fabbricate; nel verso della medesima pagina invece il termine assume un altro significato, in una ricetta per una colla per dipingere sulla tela:

Colla da ffare in tela. Viscio da acqua bianco oncie 4 trementina oncie 1 miele oncie 1 serapin oncie ¼ savone bianco oncie 1/24 olio dj noce oncie 1/12 e questa compositione secheraj al sole e ffanne pastello equando voi adoperare mettine in molle in acqua di pozo²⁷.

In questo caso “pastello” è impiegato nel suo significato letterale che deriva dall’etimologia latina *pasta* ottenuta dal gesto di pestare e mescolare, simile all’uso che ne fa Cennino Cennini, il quale nel *Libro dell’Arte*, a proposito della lavorazione dell’“azzurro di Magna” e all’azzurro oltremarino (capitoli LX, LXII), scrive:

Azzurro della Magna è un colore naturale, el quale sta intorno e circunda la vena dell’ariento. Nasce molto in nella Magna, e ancora in quel di Siena. Ben è vero, che con arte, o ver pastello, si vuole ridurre a perfezione.
[...]

²³ Citato in Bambach [2008] 2010, p. 187.

²⁴ Madrid, Biblioteca Nacional de España, foll. 191r-191v. Il manoscritto è consultabile sul sito della Biblioteca Nacional: <http://leonardo.bne.es/index.html>. Cfr. anche Bambach (2008) 2010, pp. 182-186.

²⁵ La datazione delle pagine è basata sulle considerazioni in Bambach (2008) 2010, p. 182.

²⁶ Citato in Bambach (2008) 2010, p. 184. Le lettere a, b, c, d, e, f nel brano fanno riferimento

²⁷ Citato in *Ibidem*, p. 182.

Poi abbia una libra di questa polvere di lapis lazzari, e rimescola bene insieme ogni cosa, e fanne un pastello tutto incorporato insieme. E per potere maneggiare il detto pastello, abbi olio di semenza di lino, e sempre tieni bene nnte le mani di questo olio. Bisogna che tegni questo cotal pastello per lo men tre di e tre notti, rimenando ogni di un pezzo ; e abbi a mente, che lo puoi tenere il detto pastello quindici dì, un mese, quanto vuoi. Quando tu ne vuoi trarre l'azzurro fuori j tieni questo modo. Fa' due bastoni d' un' asta forte, nè troppo grossa, nè troppo sottile; e sieno lunghi ciascuno un piè, e fa' che sieno ben ritondi da capo e da piè, e puliti bene. E poi abbi il tuo pastello dentro nella catinella invetriata, dove l'hai tenuto; e metti dentro presso a una scodella di lisciva calda temperatamente; e con questi due bastoni, da catuna mano il suo, rivolgi e struca e mazzica questo pastello in qua e in là, a modo che con mano si rimena la pasta da fare pane, propriamente in quel modo. Come hai fatto che vedi la lisciva essere per fetta azzurra, trannela fuori in una scodella invetriata; poi togliti altrettanta lisciva, e mettila sopra il detto pastello, e rimena con detti bastoni a modo di prima. Quando la lisciva è ben tornata azzurra, mettila sopra un' altra scodella invetriata, e rimetti in sul pastello altrettanta lisciva, e ripriemi a modo usato. E quando la lisciva è bene azzurra, mettila in su un' altra scodella invetriata: e per lo simile fa' così parecchi dì, tanto che il pastello rimanga che non tinga la lisciva; e buttalo poi via, chè non è più buono²⁸.

Il termine compare dunque anche nelle fonti artistiche antecedenti a Leonardo, ma con differenti significati che persistono anche nel XVI secolo, parallelamente alla nuova accezione di strumento grafico policromo ottenuto mescolando pigmenti in polvere a un legante e a una carica inerte. In Francia, tra XVI e XVII secolo, *pastel* mantiene il duplice significato di tecnica grafica e di pianta (*indigo*) dalla quale è estratto il colore blu²⁹. Le spese “per conzar pastelli” e “per cavar azuri de pastelo” annotate nel 1542 da Lorenzo Lotto³⁰ sono da interpretare nel senso dato da Cennini, mentre Giorgio Vasari³¹ si serve del termine nel capitolo nono dell'*Introduzione all'arte della scultura*, trattando dei modelli in cera:

Ma, per mostrarvi come la cera si lavora, diremo del lavorare la cera [...] Questa per renderla più morbida, vi si mette dentro un poco sevo, e di trementina, e di pece nera, delle quali cose il sevo la fa più arrendevole; e la trementina tagnente in sé; e la pece le dà il colore nero, e le fa una certa sodezza da poi, ch'è lavorata, nello stare fatta, che ella diventa dura. E chi volesse anco farla d'altro colore, può agevolmente; perché mettendovi dentro terra rossa, o vero cinabrio, o minio, la farà giuggiolina, o di somigliante colore. Se verderame, verde; e il simile si dice degli altri colori. Ma è bene da avvertire, che i detti colori vogliono fatti esser polvere, e stacciati, e così fatti, essere poi mescolati con la cera liquefatta che sia. [...] Ma per tornare

²⁸ Cennini ed. 1859, pp. 36-39. Cfr. Ballarin (1996-1999) 2010, pp. 744-745.

²⁹ Monnier 1983, p. 109.

³⁰ Cfr. Romani 2000, p. 78 e p. 81 nota 82.

³¹ Tordella 1996, p. 200 e Nova (2008) 2010, p. 173 nota 7, menzionano l'uso del termine da parte dell'aretino (senza citare il brano) con un significato diverso da quello di tecnica grafica policroma.

al modo di fare la cera, acconcia questa mistura, e insieme fonduta, fredda ch'ella è, se ne fa i pastelli, i quali nel maneggiarli dalla caldezza delle mani si fanno come pasta, e con essa si crea una figura a sedere, ritta, o come si vuole³².

Nel pittore aretino il termine descrive un composto di cera mescolata a polveri di diverse tinte (a seconda del colore che si vuole dare al modello), trementina e un legante grasso. Siamo, in questo caso, in un contesto estraneo alla grafica, ma i caratteri di fondo del termine –una mestica composta da un legante e una materia in polvere a cui viene data una forma, poi lasciata seccare– non si distaccano molto dalle proprietà dello strumento disegnativo.

Intorno alla metà del Cinquecento troviamo alcune citazioni di pastelli che si riferiscono invece certamente a opere realizzate con il nuovo *medium*. In una lettera datata 11 marzo 1545 Paolo Giovio domanda a Pietro Aretino un suo ritratto, destinato a incrementare la sua celebre raccolta:

Ma poiché il pittore non seppe cavare a mio gusto l'effigie vostra dalla medaglia che mi donaste, desiderarei di averne un schizzo de colori, se ben de pastelli, e piccolo di mezzo foglio, se non in tela, da un qualche terzuolo del signor Tiziano: acciò che al sacro Museo si veggia la propria effigie, e non trasformata in un peregrino romeo³³.

Le espressioni “uno schizo” e “mezzo foglio” unite al termine “pastelli” lasciano intuire chiaramente una familiarità di Giovio con le caratteristiche del disegno a pastello, al quale certamente si riferisce in questo brano. Più avanti vedremo come tale tecnica sia stata spesso, già in date alte, collegata alla pratica del ritratto o, più in generale, alla rappresentazione dei volti, per le sue proprietà tonali e, di conseguenza, naturalistiche. È interessante poi notare come l'erudito sembri avvicinare i caratteri del pastello, che definisce chiaramente disegno su carta, a quelli delle opere su tela (dunque presumibilmente dipinti): tale paragone con la pittura è una costante nella storia della tecnica a pastello, sia esso inteso come affermazione di un'identità o come distinzione tra i due media. Quella di Giovio è dunque una fugace ma significativa citazione: essa testimonia infatti della diffusione e dell'apprezzamento del mezzo, ben prima delle celebri parole di Lomazzo, anche al di fuori delle botteghe degli artisti.

Il pastello è inoltre noto, a queste date, non solo in area settentrionale. Nella seconda parte del *Disegno*, pubblicato nel 1549 dal fiorentino Anton Francesco Doni³⁴, nel corso del dialogo tra lo

³² Vasari 1550, ed. 1994, vol. I, p. 88.

³³ Giovio ed. 1956-1958, vol. II (1958), p. 11, n. 206; Cfr. Romani 2000, p. 78, ove per la prima volta si richiama l'attenzione sul brano in relazione al pastello. Si presenta qui la citazione completa.

³⁴ Per una trattazione più generale dell'opera cfr. Carloni 1992. Sul letterato invece si veda, tra i vari contributi, Masi 2008.

scultore fiorentino Silvio e il pittore veneziano Paolo Pino, quest'ultimo, nell'enumerare i "molti modi" di dipingere, esordisce con una definizione dei pastelli di sapore leonardesco:

prima in polvere sopra i fogli, et con acquerelli³⁵.

Il toscano Doni significativamente –e analogamente al fugace riferimento di Giovio e a quanto scriverà alcuni decenni dopo Lomazzo– sembra concepire il pastello come una tecnica per dipingere su carta³⁶. Diversi anni dopo anche il pittore fiorentino Alessandro Allori, nel terzo quaderno (corrispondente alla prima redazione del testo) del dialogo manoscritto intitolato i *Ragionamenti delle regole del Disegno*³⁷, inserisce una chiara, e piuttosto particolareggiata, descrizione dei pastelli all'interno di una discussione tra Vincenzo Acciaiuoli, Cosimo Rucellai e Simone Tornabuoni sul problema della distinzione tra disegno e pittura:

M. Cos.: Non sono in tutto con le vostre oppenioni, né so ben com'io me la passi, perché non so capire che si possano chiamare pitture quelli che volgarmente son chiamati disegni, se ben con l'ombre e lumi sopra fogli tinti o bianchi; però che io non intendo che sia pittura quella dove non sia la varietà de'colori, con il mezzo de' quali vanno immitando tutte le cose...

M. Vinc.: Eccovi andunque: poi che i color fanno, mescolati insieme, le pitture e pareti, s'interclude il bianco et il nero, senza i quali far non si può che con essi insieme mescolati, e loro due semplicemente faranno pittura e non disegno. Senzanch'io non mi ricordava che si fanno certi che gli chiamano pastelli, che sono di tutti i colori, sì com'io già vidi fare a uno amico pittore, che gli riduceva come una pasta soda e di poi ne faceva punte come si fa della matita, e con essi contrafaceva la carne et insomma tutti i colori; senzaché la matita rossa e nera ancor ella, secondo ch'io ho visto, mescolata insieme immita assai comodamente il color della carne. [...]

M. Sim.: [...] mi par raccorre dal nostro ragionamento sopra al nome del disegno, che esso sia, come da prima disse m. Vincenzio, una dimostrazione espressiva di tutte quelle cose le quali si formano con le semplici linee; il resto poi fatto in su fogli tinti, lumeggiati con biacca o ombrati con matita o acquerello, e similmente sopra i fogli bianchi con matita nera o rossa, penna, acquerello, non siano più disegni ma pitture³⁸.

³⁵ Doni (1549) ed. 1970, p. 14v.

³⁶ Cfr. Ballarin (1996-1999) 2010, p. 744. Il contributo di Doni è discusso da McGrath 1994, vol. I, p. 13, e da Burns 2007, p. 4, che non ritiene che l'autore si riferisca ai pastelli.

³⁷ Versione iniziale del *Dialogo sopra l'arte di disegnare le figure* (Firenze, 1590) di cui si conservano sei quaderni autografi che contengono due redazioni dei *Ragionamenti*, conservate presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (Cod. Pal. E. B. 16. 4), in parte trascritta e studiata da Paola Barocchi, cfr. Barocchi 1971-1977, vol. II (1973), pp. 2347-2349. Sul dialogo si vedano anche Ciardi 1971 e Lecchini Giovannoni 1991, pp. 309-310.

³⁸ Allori (post 1565) ed. 1973, pp. 1946-1947, nota 2. Sul brano cfr. Ballarin (1996-1999) 2010, p. 743.

Come è affermato ancora più esplicitamente nella “bella copia” della seconda redazione dell’opera, per Allori la natura del disegno è squisitamente lineare:

Ecco adunque che, tutte le volte che per la forza dell’ombre e de’ lumi si cerca o dà il rilievo con qualsivoglia colore, è pittura e non disegno; il qual disegno non vuol essere altro che quello che la linea più sottilmente dimostrar possa³⁹.

In questa visione, toscana e di stampo neo-platonico che trova nella penna lo strumento ideale per esprimere i valori di un disegno inteso come *lineamentum* e assenza di colore, i pastelli al pari di altri strumenti quali le pietre naturali, la biacca, gli inchiostri colorati e supporti come le carte colorate, nonostante la loro appartenenza al momento grafico preparatorio dell’opera finita, sono accomunati alla categoria della “pittura”. Ai fini di questo studio, è comunque interessante notare come in un testo teorico elaborato in ambito fiorentino di metà Cinquecento la menzione del pastello denoti una conoscenza non superficiale delle caratteristiche di tale *medium*. Anche se le opere grafiche giunte sino a noi non testimoniano, come si vedrà più avanti, la diffusione in area toscana, nella prima metà del XVI secolo, della pratica del disegno a pastello e nonostante il prevalente indirizzo teorico favorevole all’identificazione del disegno con la rappresentazione di valori lineari, in contrapposizione allo studio dei fattori tonali e coloristici, le fonti citate testimoniano per lo meno la conoscenza dell’esistenza e dei caratteri della tecnica a pastello anche in ambito fiorentino.

All’incirca negli stessi anni infatti, nel suo *Discorso sopra l’arte del disegno*⁴⁰, trattando dei modi per creare lumeggiature a biacca, Benvenuto Cellini scrive di

pastelli grossi quanto una penna da scrivere, i quali si fanno di biacca con un poco di gomma arabica⁴¹,

riferendosi a un tipo di strumento grafico ottenuto, esattamente come i pastelli policromi, dall’unione in una pasta di un pigmento (in questo caso il carbonato basico di piombo, che qui funge anche da carica inerte⁴²) e un legante⁴³, come testimoniato dall’evidenza materiale dei disegni e da fonti come il *Sintaxeon* (1574) di Pierre Grégoire, altrimenti noto come Petrus Gregorius, che contiene una delle più antiche (anche se a queste date sono già in corso le

³⁹ Allori (post 1565) ed. 1973, p. 1946. Per ulteriori riflessioni su questo brano e sul concetto di disegno nella teoria e nella pratica artistica del ‘500 cfr. Faietti 2012, pp. 319-320; *Eadem* 2015d.

⁴⁰ Sulla trattazione del disegno in Cellini cfr. Altieri Biagi 1972, pp. 113-117; Barocchi 1971-1977, vol. II (1973), pp. 1929-1940.

⁴¹ Citato da Barocchi 1971-1977, vol. II (1973), p. 1929.

⁴² Cfr. Tordella 2009, p. 114.

⁴³ Ballarin (1996-1999) 2010, p. 747 sembra invece negare l’assimilazione dei pastelli citati da Cellini ai caratteri dei pastelli policromi.

sperimentazioni del mezzo da parte di Jacopo Bassano e Federico Barocci) e dettagliate ricette per la fabbricazione di pastelli⁴⁴:

Condensant autem et cylindruli formula, rotant stylos illos colorum pictores, alii glutine piscium, alii cum gummi Arabico, alii cum lacte ficus arboris, alii et illi ut arbitror, dulcius cum sero lactis: cum hoc enim molliores sunt styli quos vocant coroyons, alii enim duriores et qui chartam incidant⁴⁵.

Tale descrizione compare nel capitolo VI (*Alia praecepta pingendi ratione diversa materiae*), ancora una volta nel contesto della discussione della “pittura su carta”⁴⁶, ove Gregorius elenca i principali *media* grafici in uso all’epoca, dalle pietre naturali (nera e rossa) alla penna e inchiostro⁴⁷. È interessante sottolineare, a riprova di quanto notato sulla persistenza nel corso del XVI secolo di una certa ambiguità semantica nell’uso del termine pastello, come il trattatista francese definisca “coroyons” (latinizzando il termine *crayon*⁴⁸) degli strumenti chiaramente identificabili con quelli che la storiografia chiama pastelli, dei quali sottolinea la possibilità di realizzare versioni più o meno morbide. Poco prima invece, il termine è impiegato, nell’accezione di “pasta” o “pastiglia”, nella descrizione di un sistema di preparazione dei supporti cartacei:

Charta autem sit papyracea, qua solent pictores, qui ad vivum exprimunt vultum imagines, prototypum delineare vel graphidem exprimere, primum perfricatur creta e pastillis leniter trita marmore, in membranis non ea observatio, quia naturae politae sunt⁴⁹.

Analogamente, nella parte dedicata alle “Terre considerate da pittori” nell’*Historia Naturale* pubblicata nel 1599 da Ferrante Imperato, esso assume un duplice significato, di pietra naturale invece di medium “artificiale” (“il grafio bianco si taglia in pastelli per disegnare, come della terra nera si è detto⁵⁰”) e di “pastelli fatti di gesso”⁵¹ in un’accezione simile, fatta eccezione per la diversa natura del pigmento di partenza, ai “pastelli di biacca” di Cellini⁵².

⁴⁴ Su Petrus Gregorius cfr. Watrous 1957, p. 112; Monnier 1983, p. 113 (qui la data dell’opera è errata); Shelley 2002, p. 3; Tordella 2009, p. 114.

⁴⁵ Gregorius (1574) 1610, pp. 305-306 (citato da Occhipinti 2003, pp. 248-249).

⁴⁶ “Pinguntur muri, chartae, tabulae, lintea”: *Ivi*.

⁴⁷ In questo caso tuttavia non è riscontrabile, a mio parere, un’esplicita assimilazione del pastello alla sfera pittorica.

⁴⁸ Cfr. Turquet de Mayerne (1620-1646) ed. 1995, pp. 18-20; Ballarin (1996-1999) 2010, pp. 737, 761-770, Occhipinti 2003.

⁴⁹ Gregorius (1574) 1610, p. 305 (citato da Occhipinti 2003, p. 248).

⁵⁰ Imperato 1599, pp. 121-122.

⁵¹ *Ibidem*, p. 122.

⁵² Ballarin (1996-1999) 2010, p. 747.

Anche il faentino Giovan Battista Armenini⁵³, nel trattato intitolato *De' veri precetti della pittura* (edito per la prima volta nel 1586), sembra riprendere le parole di Benvenuto Cellini quando, trattando dei vari modi per creare lumeggiature nei cartoni, scrive:

Ci sono di quelli che a darli pigliano del gesso fresco, e sutile con altrettanto di biacca, dei quali composti insieme ne fanno pastelli, dove che con tal materia li riescono assai vivaci⁵⁴.

Poco prima, similmente a Vasari, il termine è impiegato con il significato originario di “composto o pasta” in riferimento al procedimento di preparazione di modellini in cera:

Altri, per terzo dell'olio di lino, rilieva con un poco di terra rossa, acciò poi si faccia dura e li dà il color rosso et altri trementina e biacca, e quali di queste incorporate insieme in un pignattino al fuoco, di modo che dipoi raffreddata se ne faccia pastelli, con i quali, componendo le figure per il calor delle mani, si vien conservando sempre morbida a modo suo⁵⁵.

Armenini dimostra di conoscere anche la nuova pratica del disegno a pastello, che menziona in due occasioni. Le citazioni che seguono sono testimonianza della consuetudine maturata dagli artisti con tale strumento grafico, a queste date parte integrante delle pratiche di bottega.

Nel capitolo sesto del primo libro, dedicato a precetti per chi intraprende la pratica della pittura, egli raccomanda di studiare le opere degli altri artisti traendone copie:

Et perché queste son sparse in più paesi, e città [...] se gli è possibile provarsi ad imitarle con colori, o in tavolette, o in carte, o tutte, o parte le cose più belle, e con i pastelli, o con altra maniera haverne copia per poter servirsene poi ne' lor bisogni⁵⁶.

Il pastello infatti, che permette di ottenere agevolmente effetti sfumati e policromi, è spesso scelto dagli artisti (soprattutto a partire dal pieno XVII secolo) come strumento di studio, per realizzare copie di opere pittoriche: un esempio di questa tipologia grafica è la *Testa della Vergine* (cat. 110), recentemente attribuita con formula dubitativa a Cesare Aretusi (riferimento a mio parere non sostenibile), tratta dall'*Incoronazione della Vergine* affrescata da Correggio nell'abside della chiesa di San Giovanni Evangelista a Parma (cfr. anche i catt. 111-113).

Il riferimento più interessante è contenuto nel capitolo settimo del libro secondo dedicato, come anni dopo in Lomazzo, alle diverse specie di colori. Trattando dell'affresco, Armenini ricorda la pratica di realizzare studi preliminari per verificare la resa dei colori e l'armonia tonale:

⁵³ Sulle note di Armenini sul pastello cfr. anche *Ibidem*, pp. 742, 746-747.

⁵⁴ Armenini (1587) ed. 1988, p. 123.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 117.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 64.

Ora, perché abbiamo detto delle mestiche, io non vorrei che perciò qualcuno si credesse che per esser quelle ne i cocchioli ben composti, che il medesimo effetto appunto fare dovessero sul muro, perciò che ci bisogna appresso la pratica delle tinte cavate dal vivo. Ci sono di quelli che, per non averle a mendicar sul muro, prima le imitano con i pastelli benissimo, et alcuni con i colori ad oglio⁵⁷.

In questo caso l'autore sembra riferirsi a "cartoni ausiliari" a pastelli o a olio, del genere di quelli che realizzerà, a partire dalla seconda metà del secolo, Federico Barocci.

Nel corso del Cinquecento il termine pastello sembra indicare genericamente una mestica composta da una sorta di legante e una materia in polvere e per lungo tempo non assume il significato univoco di tecnica grafica. Anche se è possibile ritenere che i pastelli citati nelle fonti indichino in molti casi strumenti disegnativi policromi, fabbricati in bottega, come ha sottolineato anche Alessandro Nova⁵⁸, non sarebbe metodologicamente corretto pensare che essi, anche quando chiaramente riferiti al contesto grafico, corrispondano precisamente all'idea che oggi abbiamo di essi. È importante valutare caso per caso, citazione per citazione.

Nel Seicento il significato del termine si stabilizza in una formula fissa. Ricette e avvertimenti per la fabbricazione dei pastelli continuano a comparire in opere come il manoscritto redatto tra 1620 e 1646 da Théodore Turquet de Mayerne⁵⁹, il *Modo da tener nel dipinger* (post 1670) di Giovan Battista Volpato⁶⁰ e *L'art du laver, ou nouvelle maniere de peindre sur le papier* (1687) di Hubert Gautier de Nîmes⁶¹, mentre nella trattatistica la considerazione dell'argomento è ora strettamente intrecciata alla mentalità storiografica legata alla diffusione del collezionismo grafico e, soprattutto, all'affermazione delle Accademie, caratterizzata da un nuovo intento classificatorio e di definizione di griglie concettuali.

In testi quali *L'Art de Peinture* (1668) di Roger de Piles, *Des principes de l'Architecture* (1676) di André Félibien e il *Vocabolario Toscano dell'Arte del Disegno* (1681) di Filippo Baldinucci, le definizioni dei pastelli sono molto simili tra loro.

Roger de Piles, nell'edizione in francese del *De Arte Graphica* di Charles-Alphonse Dufresnoy (1661-1668), così descrive la tecnica:

⁵⁷ *Ibidem*, p. 133.

⁵⁸ Nova (2008) 2010, p. 159.

⁵⁹ Turquet de Mayerne (1620-1646) ed. 1995, (c. 97r) : "Crayons de toutes couleurs principalement pour visages" (c. 158r): "Pour faire Crayons à peindre sur papier, de toutes couleurs", (c. 159r, v) "Artifice de Crayons de Mr. Aulmont, Paintre françois, Excellent au Craijon et Enlumineure".

⁶⁰ "Cosa sono queste paste e come si fanno? Lo vederai perché farà le tinte con il cortelo, e poi ti farà far le punte a te per adoperarli. Ma perché la biaca e quelli che sono in polvere stiano saldi, ti farà meter un poca d'acqua di goma a ciò siino salde per poterle adoperare, ma il nero fumo s'impasta con terra da bocali, e si seca il foco e serve anco per carbone da disegnare". Citato da Tordella 2009, p. 189.

⁶¹ Gautier de Nîmes 1687.

Pastels, ce sont des crayons composés de toutes sortes de couleurs, que l'on broie avec de l'eau gommée, et dont on fait une pâte, que l'on roule en forme de crayons. C'est avec ces crayons que l'on fait, sur du papier gris ou bleu, des Figures d'Académie et des Portraits, qui semblent être peints, ce que l'on appelle peindre au pastel⁶².

Pochi anni dopo André Félibien scrive:

Pastels. Ce sont des crayons composez de differentes couleurs que l'on broye, et donc l'on fait une paste detrempée avec de l'eau de gomme et un peu de plastre pour donner plus de corps. On meste les couleurs ensemble selon les diverses teintes qu'on veut faire. C'est de ces sortes de crayons dont les Peintres se servent pour travailler sur du papier, et faire des portraits ou autres choses qui semblent estre peints, mais qu'il faut couvrir d'un verre pour le conserver⁶³.

In entrambi i brani il pastello, termine che ormai definisce sia lo strumento grafico sia l'opera tramite esso delineata, è associato alla pratica del ritratto in armonia con il consistente utilizzo della tecnica nel Seicento (e nel secolo successivo) in tale genere figurativo.

Molto significativo è ancora una volta il paragone istituito tra i pastelli e la pittura. Roger de Piles, dall'alto della sua esplicita preferenza per il "colore", stabilisce una netta tangenza, se non un'identità, tra opere a pastello e dipinti:

C'est avec ces crayons que l'on fait [...] des Figures [...] qui semblent être peints, ce que l'on appelle peindre au pastel⁶⁴.

Pastel [...] Il y en a de toutes les couleurs, et l'on fait des Tableaux au Pastel, comme on en fait à l'Huile, ou en Détrempe⁶⁵.

D'altra parte Félibien, il quale come Baldinucci⁶⁶ riprende da Giorgio Vasari e dalla teoria italiana del XVI secolo la definizione di disegno come espressione visibile di un'immagine mentale⁶⁷ e dunque operazione di tipo concettuale legata alla fase preparatoria dell'opera finita, mantiene i pastelli nella dimensione della grafica:

⁶² Du Fresnoy-de Piles (1668) ed. 1751, p. 357.

⁶³ Félibien 1676, p. 683.

⁶⁴ Du Fresnoy-de Piles (1668) ed. 1751, p. 357.

⁶⁵ De Piles 1677, s.p.

⁶⁶ Baldinucci 1681, p. 51 : "Disegno: un'apparente dimostrazione con linee di quelle cose, che prima l'uomo coll'animo si aveva concepite, e nell'idea immaginate. [...] Disegni: quelli studi "

⁶⁷ Félibien 1676, p. 396: "Dessein es tune expression apparente, ou une image visible des pensées de l'esprit, et de ce qu'on s'est premierement formé dans l'imagination".

Car encore qu'on fasse de fort belles Figures avec des *Pastels* ou crayons de differentes couleurs, qui font quasi le mesme effet que la Peinture, neanmoins on n'appelle pas cela Peinture, bien que pour exprimer la beauté de ce travail on puisse dire que cela soit bien *peint*⁶⁸.

L'accademico francese riconosce comunque la forte somiglianza con i dipinti delle opere realizzate con tale *medium*, le quali -come si evince dal suo stesso brano⁶⁹ e in altre testimonianze⁷⁰- a queste date erano usualmente esposte appese alle pareti, al pari dei quadri a tempera o a olio.

Similmente Filippo Baldinucci, nella relativa voce del suo *Vocabolario*, accosta all'espressione "disegnare sopra carta" la somiglianza dei pastelli con la tempera e l'affresco:

Pastelli. Diversi colori di terre e altro, macinati e mescolati insieme, e con gomma e zucchero candito condensati e assodati in forma di tenere pietruzze appuntate; de' quali servono i Pittori a disegnare e colorire figure sopra carta, senza adoprare materia liquida; lavoro che molto s'assomiglia al colorito a tempera e a fresco⁷¹.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 397.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 683.

⁷⁰ Cfr. Burns 2007, pp. 131-144.

⁷¹ Baldinucci 1681, p. 119

CAPITOLO II. UN DIBATTITO CRITICO MULTIDISCIPLINARE

Il disegno a pastello è stato studiato in diversi contesti, come tecnica grafica, in relazione ai caratteri e alla storia di altri *media* con simili proprietà quali le pietre naturali o ricostituite, nell'ambito di studi più generali sul concetto di colore nel disegno o in relazione alla pratica dei singoli artisti. La ricognizione del dibattito sull'argomento rivela dunque un panorama stratificato e multidisciplinare. Se da una parte è possibile individuare alcuni nodi critici costanti, dall'altra non è possibile ricostruire un discorso omogeneo o lineare poiché la tematica è stata considerata da specialisti di diversi ambiti e discipline, storici dell'arte, studiosi di letteratura artistica, di grafica, restauratori che hanno analizzato il problema da diversi punti di vista e con varie metodologie di analisi. Di conseguenza, ho scelto di suddividere il dibattito critico in paragrafi che corrispondono alle principali linee di ricerca.

II.1. Manuali sulle tecniche del disegno

Un contributo fondante, costantemente citato, per la definizione moderna del pastello è il volume sulle tecniche grafiche di Joseph Meder, pubblicato per la prima volta nel 1919, tradotto in inglese da Winslow Ames nel 1978¹. Il pastello ("pastel"/ "pastellstifte" nell'edizione originale)² è incluso all'interno della categoria dei "broad line media" e segue la trattazione sul carboncino, la pietra nera naturale e sintetica ("black chalk"/ "steinkreide", "synthetic chalk"/ "kunskreide"), la pietra rossa ("red chalk"/ "rötel") e l'uso combinato di questi ultimi, suggerendo una derivazione del pastello dalla pratica di tali *media*. Meder non propone una descrizione della sua composizione e dei metodi di fabbricazione ma traccia una breve storia della tecnica, che avrebbe avuto origine in Francia (nella pratica di Jean Fouquet e Jean Clouet) e sarebbe stata diffusa in area italiana da Leonardo da Vinci: tale linea di sviluppo, legata alle fonti antiche, avrà un grande peso nelle pubblicazioni sul tema, alcune delle quali la riprendono puntualmente. Altre due considerazioni di Meder, entrambe eredi delle fonti cinque-seicentesche, saranno ampiamente riprese e discusse dai contributi successivi: i caratteri vicini alla pittura e la vocazione naturalistica del mezzo. Lo studioso infatti individua nei ritratti e nei disegni di teste prima, nei dettagli anatomici e nei nudi poi, le tipologie di studi ove è impiegato

¹ Per un commento al testo e osservazioni sulla traduzione cfr. Ballarin (1996-1999) 2010, pp. 762-763.

² Già in Meder si manifesta attenzione per la questione terminologica: per ogni tecnica sono infatti riportate le traduzioni nelle diverse lingue.

il pastello, per la sua capacità di rendere il colore e la consistenza delle carni. La policromia e la *texture* morbida e sfumata del segno permette inoltre di prefigurare, sulla carta, i caratteri del dipinto: le forti tangenze tra questa tecnica grafica e la pittura porteranno, nel Settecento, a un'assimilazione del pastello a quest'ultima³.

Mentre Charles De Tolnay ((1943) 1972) riprende quasi alla lettera le brevi osservazioni di Meder sulla storia del *medium*, che ritiene evoluzione dei disegni francesi *aux deux* o *aux trois crayons*⁴, James Watrous (1957), nel capitolo intitolato "Chalks, pastels and crayons"⁵, evidenzia per primo una delle principali questioni metodologiche riguardanti il pastello, il problema terminologico. Lo studioso sottolinea infatti come l'uso indiscriminato della parola *crayon* (in italiano traducibile con "matita") per indicare sia le pietre naturali che quelle "fabbricate" possa portare a significativi equivoci nell'interpretazione delle testimonianze grafiche. Propone quindi un'importante distinzione tra le pietre naturali, tagliate e utilizzate sulla carta senza alcun intervento ulteriore, le pietre *fabricated* e pastelli, realizzati unendo pigmenti in polvere a leganti idrosolubili e a volte a una carica inerte, e i *crayons*, ottenuti con leganti di natura grassa o oleosa⁶.

La classificazione proposta da Watrous non risolve il problema dell'uso del termine "matita" e della definizione di pastello o, meglio, della sua distinzione o identità con quelli che nella storiografia anglosassone sono definiti *coloured chalks*⁷. Nel volume sulla storia del disegno curato da Jean Leymare, Geneviève Monnier e Bernice Rose (1979) *pastel* e *coloured chalk* sono trattati in termini piuttosto simili ma in due voci separate⁸. Annamaria Petrioli Tofani (1981), in un saggio sui materiali e le tecniche del disegno, introduttivo al catalogo di una delle prime mostre italiane dedicate alle problematiche conservative e al restauro delle opere grafiche⁹, dopo aver sottolineato la difficoltà per lo studioso di adattare categorie astratte come le classificazioni tecniche alla realtà materiale dei manufatti, tenta di individuare l'etimologia e le origini del termine matita nelle fonti italiane, al fine di fare chiarezza sulla sua applicazione a "prodotti naturali e manufatti di diversa natura"¹⁰. La studiosa poi, in maniera simile a Watrous, dedica un unico paragrafo alle matite, nel quale tratta, seguendo un ordine cronologico, delle pietre naturali, nera e rossa, della "matita nera fabbricata" (pietra nera ricostituita) e dei pastelli policromi. Nella seconda edizione del contributo (1991) il termine matita è limitato ai *media* artificiali mentre nel 1981 anche la pietra naturale era definita "matita": questa prima,

³ Meder (1919) 1978, pp. 99-102.

⁴ De Tolnay (1943) 1972, p. 73.

⁵ Watrous 1957, pp. 91-129.

⁶ *Ibidem*, p. 91.

⁷ Oltre a quello dell'identificazione della tecnica a pastello nelle testimonianze grafiche.

⁸ Leymarie-Monnier-Rose 1979, pp. 55, 66-67.

⁹ Petrioli Tofani 1981b. Lo stesso contributo è stato pubblicato in forma ampliata in uno dei volumi della collana sul disegno curata da Gianni Carlo Sciolla (cfr. *Eadem* 1991b).

¹⁰ *Eadem* 1991b, pp. 220-223.

importante distinzione è risultato dell'analisi delle fonti e dell'adozione di una terminologia più precisa e storicizzata¹¹. Pietre ricostituite e pastelli appartengono alla medesima categoria di strumenti grafici fabbricati artificialmente, in risposta all'esigenza da parte degli artisti di disporre di mezzi sempre più raffinati e con maggiori potenzialità espressive. Da specialista di grafica, Petrioli Tofani, pur riconoscendo i caratteri pittorici del pastello, ne sottolinea la natura intrinsecamente legata alla dimensione del disegno, per "la trasparenza di stesura che sfrutta e potenzia il colore di un supporto cartaceo, oppure l'arricchimento materico che imprime spessore materialistico a segni d'altra natura"¹².

II.2. Studi sul colore nel disegno del Cinquecento

Nell'ambito delle pubblicazioni dedicate al ruolo del colore nei disegni, uno dei contributi più significativi, ai fini della presente ricerca, si deve a Thomas McGrath il quale, come si vedrà nel corso del capitolo, è intervenuto a più riprese sulla questione, affrontandola da diversi punti di vista. La sua tesi di dottorato intitolata "*Disegno*", "*Colore*" and the "*Disegno Colorito*". *The Use and Significance of Color in Italian Renaissance Drawings* (1994)¹³ analizza le varie tipologie di materie e tecniche policrome (liquide o secche) adottate in Italia centrale e settentrionale tra l'ultimo quarto del XV e la metà del XVI secolo. Carte colorate, inchiostri, tempere, biacca, pietre naturali e pastelli sono considerati sotto il profilo tecnico –è proposta infatti una breve descrizione dei principali componenti di ogni *medium*–, in rapporto alle fonti della letteratura artistica ma soprattutto in relazione alle tipologie di disegni nei quali sono impiegati e alla funzione, preparatoria ed espressiva, che essi assumono nelle consuetudini grafiche degli artisti. Il pastello assume un ruolo significativo nell'ambito di una generale riflessione sul ruolo del colore nelle pratiche di bottega e sulla dialettica tra concezione lineare del disegno, comunemente riferita all'area toscana e in generale centro-italiana, e predominanza delle ricerche tonali e coloristiche propria delle regioni venete e lombarde. McGrath riprende la nota relazione, sorta nelle fonti antiche e confermata dalle testimonianze grafiche, tra le potenzialità cromatiche del pastello e i ritratti e gli studi di teste. Il carattere fortemente naturalistico assegnato anche dallo studioso al *medium* è sfruttato dagli artisti non solo nel contesto preparatorio dell'elaborazione grafica dei dipinti ma anche per la realizzazione di copie, come

¹¹ Il termine matita infatti, la cui etimologia rimanda all'ematite, principale componente della pietra rossa naturale, è sconosciuto a Cennini, che parla di "pria nera", e si diffonde alla fine del XVI secolo (Vincenzo Borghini è uno dei primi autori a impiegarla, nel 1584), cfr. *Eadem* 1991b, pp. 222-223. Per trattazioni più approfondite su questo argomento cfr. anche Tordella 1996; Spagnolo 2000.

¹² Petrioli Tofani 1991b, pp. 223-225. La citazione è a p. 225.

¹³ McGrath 1994.

attestato da Armenini¹⁴. La questione più interessante che emerge in questo lavoro è l'affermazione del consistente ricorso al colore nella grafica anche da parte degli artisti dell'Italia centrale, che sperimentano con varie tecniche policrome sin dalla seconda metà del XV secolo: McGrath porta ad esempio alcuni disegni di tale ambito a suo parere condotti a pastello¹⁵, i cui caratteri, unitamente alla ricostruzione storiografica proposta dallo studioso, saranno messi al vaglio più avanti.

II.3. Ricerche sulle pietre naturali e ricostituite

Gli studi, dovuti a storici dell'arte, restauratori e studiosi di restauro, sulla storia e le caratteristiche materiali, formali ed espressive del carboncino e delle pietre naturali e ricostituite, anche quando non affrontano direttamente la questione dei pastelli sono necessari alla comprensione e contestualizzazione della natura del disegno a pastello.

Anche se alcuni studi sulla pietra nera, come il saggio di Claire Van Cleave sull'uso di tale tecnica in area toscana nel Quattrocento (1994)¹⁶, sono essenziali per contestualizzare il mutare delle esigenze estetiche e operative degli artisti a cavallo tra i due secoli che portano a un sempre maggiore ricorso alle pietre naturali e non, le pubblicazioni più significative sono certamente quelle dedicate alle pietre rosse che condividono con le punte a pastello alcune proprietà coloristiche e atmosferiche.

Due contributi metodologicamente interessanti, anche se incentrati per lo più su un arco cronologico estraneo a questa ricerca, sono raccolti in *Drawings Defined* (1987)¹⁷, atti di un convegno di studi incentrato sulla discussione di macro-temi quali le origini della pratica del disegno, le sue tecniche e funzioni, il collezionismo di grafica. Il contributo sulla pietra rossa è articolato in due parti: nella prima, scritta da Marjorie B. Cohn¹⁸, è tracciata una storia dell'utilizzo del *medium* con particolare riferimento alla Francia del XVIII secolo; la seconda, di Debora D. Mayer e Pamela B. Vandiver¹⁹, è uno studio a carattere esclusivamente tecnico che presenta i risultati di analisi scientifiche tese ad indagare la composizione chimica e le caratteristiche strutturali della pietra rossa, per individuarne tipologie e proprietà specifiche.

¹⁴ *Ibidem*, vol. I, pp. 62-65, 82, 88, 133-141.

¹⁵ *Ibidem*, vol. I, pp. 158, 162-168.

¹⁶ Van Cleave 1994.

¹⁷ Strauss- Felker 1987.

¹⁸ Cohn 1987.

¹⁹ Mayer-Vandiver 1987.

Piera Giovanna Tordella (1996)²⁰, nel primo di una serie di fondamentali pubblicazioni sulle tecniche e la storia del disegno, affronta il problema dell'etimologia e la storia nelle fonti della parola *matita*, che adotta per definire la pietra rossa²¹ pur specificando che tale termine definisce a un tempo strumenti naturali, ricostituiti e sintetici. Individua nella tensione verso una maggiore libertà esecutiva ed espressiva il fondamento del progressivo abbandono del disegno a punta metallica (che conserva tuttavia a lungo un ruolo significativo, in Italia centrale ma non solo) a favore di un uso sempre più esteso della pietra rossa²². Nel contesto di tali riflessioni sulla funzione di tale *medium* e sulle funzioni espressive che assume nella pratica degli artisti tra Quattro e Cinquecento, la studiosa introduce una riflessione sui pastelli, in particolare in ambito leonardesco: confrontando la materialità dei disegni con il brano del *Trattato dell'arte della Pittura* di Lomazzo, ipotizza che l'autore milanese scriva di “matite artificiali o di sintesi”²³. Tale lettura, a mio parere solo in parte condivisibile, istituisce tuttavia ancora una volta un giusto legame tra le due tipologie di tecnica, suffragato non solo dall'indagine formale dei disegni, ma anche da una lettura approfondita delle fonti.

Alcuni anni dopo (2000) Maddalena Spagnolo²⁴ ha pubblicato un articolo, che sviluppa un capitolo della sua tesi di specializzazione²⁵, nel quale la pratica del disegno a “matita rossa” è interpretata in relazione alle ricerche luministiche ed emozionali inaugurate da Leonardo e portate avanti dai suoi allievi e seguaci milanesi. La predilezione per tale *medium* è per la studiosa una precisa scelta stilistica: il suo tratto facilmente sfumabile e colorato –adatto a rendere i “valori tattili dell'epidermide”– ben si adatta infatti agli interessi luministici, naturalistici e all'indagine degli affetti perseguiti da questi artisti²⁶. La pietra rossa è correttamente interpretata dunque come parte integrante delle nuove ricerche atmosferiche ed emozionali a cavallo tra XV e XVI secolo, e la comprensione da parte di Leonardo e dei leonardeschi delle potenzialità stilistiche, espressive e coloristiche di tale tecnica è considerata una mediazione fondamentale per le sperimentazioni, di poco successive, con le “matite colorate”²⁷. Questo saggio individua poi un nodo critico fondamentale: l'impiego, sempre più diffuso nel XVI secolo, di *media* che permettono di tracciare un segno morbido e sfumato risponde a esigenze estetiche distinte da quelle rappresentate dalla *circonscrizione* albertiana²⁸.

²⁰ Tordella 1996.

²¹ Mentre in contributi successivi (2003, 2009, 2011) utilizza l'accezione “pietra”.

²² Tordella 1996, p.193.

²³ *Ibidem*, p. 202.

²⁴ Spagnolo 2000.

²⁵ *La matita rossa: storia e analisi di un medium grafico e delle sue implicazioni tecniche e stilistiche*, Università di Pisa, a.a. 1997-1998, relatore Prof.ssa G. Dalli Regoli. Una parte della tesi, che non ho avuto la possibilità di consultare, tratta anche del pastello, con particolare riferimento agli studi di teste da Leonardo a Federico Barocci (cfr. Spagnolo 2000, p. 81).

²⁶ *Ibidem*, pp. 80-81.

²⁷ *Ibidem*, p. 65.

²⁸ *Ibidem*, p.

Il pastello e le altre tecniche grafiche portatrici di valori non lineari, appartengono infatti anche al più ampio ambito di ricerca che indaga il mutare del concetto di disegno nella teoria e nella pratica artistica.

Piera Giovanna Tordella è tornata diverse volte sulla questione del pastello, affrontato sempre in pubblicazioni dedicate a problematiche più ampie nelle quali l'analisi filologica delle opere è associata a un'interpretazione critica delle fonti. Nell'ambito della ricostruzione dell'opera grafica di Ottavio Leoni (2003 e 2011), trattando dei ritratti su carta la studiosa osserva come l'artista, sovente definito pastellista, si sia servito in realtà solo marginalmente di tale tecnica, preferendo ottenere nella maggior parte dei casi il colore marrone mediante la sovrapposizione di pietra nera e pietra rossa naturale²⁹. Le menzioni di "pastelli" di Leoni rintracciabili in alcuni inventari sei-settecenteschi sono inoltre da interpretare come riferimenti a fogli policromi, non necessariamente realizzati a pastello: il termine dunque può avere, in determinati contesti, un significato generico³⁰. In un libro dedicato a questioni teoriche e tecniche riguardanti il disegno tra XIV e XVII secolo (2009), all'interno del paragrafo sui *media* secchi (che definiscono anche il carboncino, la grafite, le pietre naturali e ricostituite, le matite di sintesi), Tordella unisce, secondo un metodo di ricerca a lei consueto, la ricognizione delle fonti a un'osservazione analitica delle peculiarità materiali del segno a pastello³¹. Un approfondito studio delle preferenze tecniche e operative degli artisti, che riflettono più generali scelte estetiche e sono indispensabili alla ricostruzione del contesto culturale di un'epoca, assume grande importanza in relazione al riconoscimento del carattere a volte limitato delle fonti scritte, che rispecchiano solo parzialmente le multiformi sperimentazioni che avvenivano nelle botteghe³².

Un recente saggio di Marzia Faietti sugli studi a pietra rossa di Andrea del Sarto (2015)³³ riprende la chiave di lettura che associa l'adozione del *medium* a preoccupazioni di ordine luministico e naturalistico, aprendo però a nuove prospettive: in esso si dimostra come l'artista non utilizzi la tecnica solamente a fini naturalistici, ma ricerchi anche effetti di natura lineare, in un sottile equilibrio tra astrazione e naturalismo.

²⁹ Tordella 2011, p. 83.

³⁰ *Eadem* 2003, pp. 356-357.

³¹ *Eadem* 2009, pp. 110-116, per il pastello cfr. pp. 114-116.

³² *Eadem* 2009, pp. 91, 110: "L'assenza apparentemente singolare di fonti scritte su ricerche, esperimenti conservativi, metodi di fissaggio nel campo del disegno è in realtà il segno di una prospettiva mentale e culturale profondamente condivisa da Vasari. Nella biografia di Agnolo Gaddi dell'edizione giuntina egli accenna a numerosi avvertimenti del Libro dell'arte cenniniano "de' quali non fa bisogno ragionare, essendo oggi notissime tutte quelle cose che costui ebbe per gran segreti e rarissime in que' tempi".

³³ Faietti 2015b.

II.4. Studi sul pastello

Con l'eccezione di *Das Pastell* di Lothar Brieger (1921), rivolto per lo più al periodo sette-ottocentesco, i primi contributi esclusivamente dedicati alla tecnica del disegno a pastello si devono a Geneviève Monnier, che si è intrattenuta più volte sull'argomento, dalle sue declinazioni più antiche alle testimonianze più recenti, con particolare riguardo alla produzione francese³⁴ e ha pubblicato, nel 1983³⁵, il primo libro che ambisca a tracciare una storia dell'uso dei pastelli, dalle sue prime sperimentazioni al contemporaneo. La studiosa considera il pastello strumento grafico capace di esprimere, a un tempo, valori lineari e macchie di colore³⁶ e vi ravvisa proprietà come la velocità di esecuzione, la facoltà di trascrizione immediata di un'emozione e un segno dalla consistenza morbida, luminosa e vellutata: tali caratteri ben si adattano alla sensibilità settecentesca, uno degli ambiti prediletti dall'autrice. Il volume si concentra anche in questo caso principalmente su opere francesi databili tra il pieno XVII e il XX secolo, ma dedica parte della prima sezione al Cinquecento italiano. Per Monnier il pastello è una tecnica di invenzione francese, diffusasi in Italia grazie al contatto tra Leonardo da Vinci e Jean Perréal a Milano. Anche le considerazioni sull'impiego della tecnica sono influenzate dalla convinzione delle origini d'Oltralpe della tecnica: la studiosa ritiene che il pastello sia stato usato principalmente per ritratti su carta –secondo un procedimento analogo alla pratica dei ritratti di corte francese– fino alla seconda metà del secolo, quando con Federico Barocci e Jacopo Bassano è adottata come tecnica preparatoria³⁷.

Bernardina Sani (1994) afferma, ragionevolmente, l'impossibilità di stabilire un primato francese o italiano per l'invenzione dei pastelli³⁸ in un saggio che segue, per il resto, una struttura e un metodo di analisi simile al testo di Geneviève Monnier, mentre nel medesimo anno Thea Burns, restauratrice e studiosa di storia delle tecniche, interviene nel dibattito con un intervento (1994) che solleva alcune significative questioni critiche³⁹.

La studiosa sostiene che l'impossibilità di distinguere tra pietre naturali e non sia una delle ragioni della confusione terminologica che riguarda la maggior parte delle pubblicazioni sulla grafica, che tendono a usare i termini *chalk* e *pastel* come sinonimi⁴⁰. Di conseguenza, le tecniche

³⁴ Si vedano le pubblicazioni dedicate ai pastelli conservati al Louvre e al Musée d'Orsay: Monnier 1972; *Eadem* 1973; *Eadem* 1985.

³⁵ Monnier 1983. Il volume è stato tradotto in tedesco nel 1984. I contenuti di questo testo sono stati successivamente nuovamente pubblicati, in forma ridotta, negli atti del convegno *Drawing: Masters and Methods. Raphael to Redon*, curati da Diana Dethloff, cfr. Monnier 1992.

³⁶ Monnier 1983, p. 5.

³⁷ *Ibidem*, pp. 13-16.

³⁸ Sani 1994, p. 10.

³⁹ Burns 1994; risale al 1992 un altro articolo dedicato ai pastelli di Rosalba Carriera, cfr. *Eadem* 1992.

⁴⁰ *Eadem* 1994, p. 49.

dei disegni realizzati con *media* policromi “secchi” sono state sempre interpretate secondo criteri di soggettività, poiché gli strumenti comunemente a disposizione degli studiosi, come il microscopio stereo-binoculare, e i metodi di analisi scientifica dei materiali non sarebbero in grado di dare risultati certi. La considerazione di tali difficoltà e di alcune fonti⁴¹ che testimoniano della disponibilità, in antico, di minerali policromi dai quali sarebbe stato possibile estrarre strumenti per disegnare, porta la studiosa a concludere che, tranne che per Federico Barocci e Jacopo Bassano, i quali possono aver realizzato in bottega un qualche tipo di *fabricated chalk*, non è possibile parlare di pastello fino al pieno Seicento, epoca in cui si assiste a una produzione su larga scala in risposta a nuove esigenze estetiche: tutti i *media* policromi rintracciabili nei disegni anteriori sarebbe dovuti dunque all’uso di pietre naturali⁴². Sebbene si tratti di un contributo molto interessante perché propone un punto di vista sostanzialmente inedito sull’argomento, dovuto alla specifica formazione dell’autrice, le posizioni sostenute qui e in alcune pubblicazioni successive, di cui si tratterà più avanti, sono solo in minima parte condivisibili: quello terminologico, peraltro evidenziato anche in precedenza, è sicuramente un problema da considerare con attenzione, e ogni costruzione storiografica non può prescindere dall’attenta considerazione delle caratteristiche tecniche e materiali delle opere oggetto d’analisi. D’altra parte (come si specificherà anche più avanti) non sono presi in considerazione diversi fattori a favore della sperimentazione del pastello e altre tipologie di pietre fabbricate da parte degli artisti della prima metà del Cinquecento, primi tra tutti alcuni disegni –non considerati in questo e negli altri saggi– e le diverse testimonianze scritte (appunti manoscritti, ricette, trattati) di cui si è trattato nel capitolo precedente.

Anche Alessandro Ballarin, in un lungo saggio redatto tra 1996 e 1999, pubblicato nel 2010 unitamente ad altri interventi che considerano il problema della diffusione del pastello nella prima metà del Cinquecento e i rapporti tra Italia e Oltralpe⁴³, riportando le ipotesi di Thea Burns, nota come tale approccio “sembra restare un po’ troppo estraneo alla materia storico-artistica, senza peraltro che vi siano apporti che vengano da analisi di laboratorio e dunque abbiano un valore oggettivo”⁴⁴. L’intervento dello studioso costituisce un contributo molto significativo. Egli infatti prima di affrontare il tema specifico oggetto di analisi –la conoscenza del disegno a pastello da parte di Leonardo da Vinci, le possibili relazioni di quest’ultimo con Jean Perréal, la ricostruzione di un *corpus* di pastelli di ambito leonardesco, in particolare di Giovanni Antonio Boltraffio– traccia una panoramica sul vocabolario tecnico, piuttosto vario, adottato dalla storiografia francese, anglosassone, tedesca e italiana per definire i segni policromi a secco, riconoscendo nella questione una premessa metodologica indispensabile. Si sofferma poi

⁴¹ Cennino Cennini, citato in *Eadem* 1994, p. 51.

⁴² *Ibidem*, pp. 53-54.

⁴³ Ballarin-Menegatti-Savy 2010.

⁴⁴ Ballarin (1996-1999) 2010, p. 742.

sull'analisi dei significati assunti dal termine *crayon* nella storiografia e nelle fonti, ravvisando un'ambiguità di fondo nell'utilizzo del termine, che può riferirsi alternativamente a tecniche naturali o artificiali⁴⁵. La conclusione a cui giunge è a favorevole a una sostanziale identità tra *crayons* e pastelli⁴⁶. Come si avrà modo di approfondire e discutere più avanti, tale convinzione concorre a una ricostruzione storiografica che rispecchia una concezione "estesa" non solo del termine ma anche della diffusione dei pastelli nel disegno di primo Cinquecento.

Tra la metà degli anni Novanta e l'inizio degli anni Duemila il pastello è dunque argomento di diverse pubblicazioni nel contesto di un rinnovato interesse per le problematiche relative alle tecniche del disegno. Il volume *The Broad Spectrum* (2002)⁴⁷, che raccoglie gli atti di un convegno di studi sui materiali, le tecniche e la conservazione delle opere d'arte su carta, contiene alcuni interventi che affrontano l'argomento da punti di vista diversi. Thea Burns ripropone, nella sostanza, il discorso del 1994, aggiungendo delle considerazioni sulle menzioni del termine pastello nelle fonti cinquecentesche italiane che a suo parere non costituiscono prova certa dell'impiego di pastelli policromi nel XVI secolo, per il quale crede sia corretto parlare solo di pietre naturali e *fabricated chalks*⁴⁸. Anche Thomas McGrath⁴⁹ prende spunto da una delle linee di indagine tracciate nel suo lavoro del 1994 trattando del problema della relazione tra la scelta di un determinato *medium* policromo e la funzione dei disegni cinquecenteschi: se per studi compositivi e, soprattutto, disegni di presentazione o *modelli*⁵⁰, gli artisti sembrano prediligere inchiostri o comunque tecniche liquide vicine, nella stesura più o meno trasparente, agli effetti della pittura ad affresco, pastelli e pietre colorate sono collegati agli studi di teste (in continuità con una tradizione storiografica che ha origine nelle fonti cinquecentesche) per le sottili variazioni tonali e luministiche di cui sono portatori. Alle tesi di Burns lo studioso risponde ritenendo pressoché certa la pratica di fabbricazione di pastelli policromi per tutto l'arco del XVI secolo, nata da precise esigenze espressive, caratterizzata da una relativa facilità di fabbricazione⁵¹ e confermata da antiche ricette e trattati. Il saggio di Marjorie Shelley costruisce invece un sintetico percorso storico della tecnica, dalle origini – rintracciate sul finire del Quattrocento nella convergenza Perréal-Leonardo– al Novecento: per la studiosa la realizzazione dei pastelli è una evoluzione della tecnica combinata di pietra rossa e

⁴⁵ *Ibidem*, pp. 737-748 e 761-770.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 766.

⁴⁷ Stratis-Salvesen 2002.

⁴⁸ Burns 2002. Come si vedrà oltre, il problema terminologico e, in definitiva, di sostanza, permane: la studiosa infatti non specifica in cosa consista per lei la differenza tra *pastels* e *fabricated chalks*, rendendo quindi non chiare le ragioni delle sue scelte di metodo.

⁴⁹ McGrath 2002.

⁵⁰ La pratica dei "disegni coloriti" nei disegni di presentazione è discussa anche in un altro articolo, cfr. *Idem* 2000.

⁵¹ Oltre che, aggiungo, all'apertura degli artisti nei confronti delle sperimentazioni nell'ambito del disegno, testimoniata dai grandi cambiamenti intervenuti nei metodi operativi grafici, alla quale si collegano tentativi, testimoniati anche dalle fonti (Cennini, Cellini), di elaborare strumenti sempre più raffinati.

pietra nera naturale nell'ambito di ricerche naturalistiche che maturano in un contesto teorico che assegna ai valori lineari un ruolo primario⁵².

The Invention of Pastel Painting di Thea Burns (2007) è la prima monografia sulla tecnica dopo quella di Geneviève Monnier. Il testo approfondisce alcune posizioni emerse nei contributi precedenti: ad eccezione del primo capitolo che ripropone in sostanza l'articolo del 1994, coerentemente con il rifiuto della studiosa di considerare pastelli i *media* policromi impiegati dagli artisti nel XVI secolo, il volume considera un arco cronologico che va dal Seicento all'Ottocento, con un intero capitolo dedicato interamente ai procedimenti tecnici e alle metodologie operative di Rosalba Carriera⁵³. Sin dalla scelta del titolo appare chiaro come Burns consideri la produzione a pastello qualcosa di non solamente paragonabile alla pittura, ma con essa identificabile; tutto ciò che appartiene all'ambito dell'elaborazione grafica e dei procedimenti preparatori le è estraneo: "The difference between chalk drawing and pastel painting is an aesthetic not a formal one, with the aesthetic understood as grounded in social function and technical response"⁵⁴. Con il termine pastello la studiosa intende dunque uno strumento pittorico "inventato" tra XVII e XVIII secolo per fornire una risposta tecnica alle nuove esigenze estetiche e sociali del periodo⁵⁵, prodotto su larga scala a partire dal tardo Seicento in un ampio spettro di tonalità e impiegato in opere (soprattutto ritratti) che avevano la medesima funzione dei dipinti a olio⁵⁶.

Questo punto di vista, che si configura in definitiva come uno "schieramento" a favore di un'appartenenza del pastello alle tecniche pittoriche, è molto distante da altri contributi pubblicati in anni vicini. Alessandro Nova ((2008) 2010) ad esempio, intervenendo in un convegno sulle tecniche grafiche rinascimentali e sulle loro relazioni con le ricerche stilistiche degli artisti⁵⁷, propone un interessante punto di vista metodologico su pietre naturali e pastelli. Lo studioso evidenzia l'ambiguità del lessico sia nelle fonti sia nella storiografia, sostenendo l'impossibilità di assegnare con certezza ai pastelli citati dalle fonti antiche lo stesso significato assegnato oggi al termine⁵⁸. La distinzione tra pietre naturali, "gessi colorati" (*coloured chalks*) e pastelli, punto di partenza delle ipotesi di Thea Burns, è ritenuta una questione a cui non è fondamentale dare una risposta definitiva: similmente a quanto sostenuto da Alessandro Ballarin ((1996-1999) 2010), Nova osserva che per lo storico dell'arte è più importante tentare di comprendere la funzione dei *media* colorati nelle diverse espressioni grafiche del XVI secolo piuttosto che distinguere a priori "cosa è pastello e cosa non lo è", considerate anche le oggettive

⁵² Shelley 2002.

⁵³ Sull'artista cfr. anche Burns 1992.

⁵⁴ *Eadem* 2007, p. 17.

⁵⁵ *Ibidem*, p. XI.

⁵⁶ Cfr. *Ibidem*, pp. 17-40, 131-144.

⁵⁷ Faietti-Melli-Nova (2008) 2010.

⁵⁸ Nova (2008) 2010, p. 159.

difficoltà di analisi⁵⁹. Sono inoltre sottoposte a verifica le interpretazioni storiografiche correnti sulla storia e le funzioni di questa tecnica, criticando il “vizio eziologico” tipico degli studi sulle tecniche alla costante ricerca di un momento originario e discutendo il tradizionale postulato di una relazione necessaria ed esclusiva tra disegno policromo e genere del ritratto⁶⁰. Non è corretto applicare un modello di sviluppo evolutivo alle sperimentazioni con i pastelli nel XVI secolo, caratterizzate piuttosto da passi avanti, accelerazioni e ripiegamenti⁶¹: la diffusa lettura che vede una progressiva affermazione di valori pittorici nei fogli fino alla totale affermazione del pastello è da rivedere, alla luce di uno studio filologico dei materiali (Nova si riferisce qui in particolare ai disegni di Boltraffio) e alla considerazione anche dell’importanza del rapporto stilistico tra tecniche grafiche e supporti cartacei⁶².

Alessandro Ballarin ha redatto, a conclusione dell’edizione di suoi interventi sul leonardismo milanese (2010)⁶³, una serie di schede attraverso le quali traccia un preliminare *corpus* di pastelli di area settentrionale e centro-italiana risalenti a un’epoca posteriore ai leonardeschi e anteriore all’età di Federico Barocci e Jacopo Bassano. Lo studioso ha tentato di fare luce su un periodo assai poco trattato e ancora in buona parte da esplorare ma alcuni dei disegni presentati (in certi casi pressoché inediti) sono piuttosto problematici: in conseguenza forse della sua concezione “estesa” della tecnica egli infatti tende a considerare interamente a pastello opere⁶⁴ di epoca successiva, tradizionalmente considerate a pietre naturali o risultato dell’uso combinato di strumenti naturali e artificiali, proiettando sul XVI secolo caratteri tipici della seconda metà del Seicento e soprattutto del Settecento.

⁵⁹ *Ibidem*, pp. 170, 172.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 170.

⁶¹ Sulla teoria contraria a una concezione della storia dell’arte come un percorso lineare e progressivo, cfr. Kubler (1962) 1989.

⁶² *Ibidem*, pp. 163, 166. Per ulteriori osservazioni sul ruolo espressivo delle carte, cfr. Ensahian 1991; Todella 2009, pp. 116-124.

⁶³ Ballarin 2010b.

⁶⁴ Questi disegni saranno discussi più approfonditamente nel capitolo successivo.

II.5. Il punto di vista di conservatori e restauratori

Poiché la trattazione del problema del pastello non può prescindere dalla considerazione delle questioni tecnico-conservative, i contributi degli specialisti sulle tecniche del disegno rinascimentale e sul restauro delle opere su carta costituiscono una parte importante del dibattito.

In alcuni casi si tratta di pubblicazioni molto specifiche dedicate a problematiche conservative. Il saggio di Schwartz et al. (1984) analizza le reazioni del *medium* ad agenti deterioranti quali la luce e l'ossido di etilene (comunemente usato per disinfettare le opere) e considera alcune formule di fissativi, necessari per la tendenza del pastello alla polverizzazione e al distacco dai supporti⁶⁵. Vincent Daniels (1998), in un intervento uscito su "The Paper Conservator" (1998) ha studiato gli effetti dei trattamenti conservativi ad acqua sui manufatti a pastello su carta⁶⁶, mentre l'articolo di Townsend (1998), pubblicato sulla stessa rivista, discute varie tecnologie di analisi scientifica di pigmenti e pastelli⁶⁷.

In altri casi invece si assiste a ricostruzioni della storia e dei caratteri della tecnica più vicini, nella struttura del discorso e nelle metodologie di ricerca, ai contributi degli storici dell'arte.

La prima sezione del *Manuale per la conservazione e il restauro di disegni e stampe antiche*⁶⁸ (1991), un compendio delle principali conoscenze necessarie a una corretta tutela delle opere d'arte su carta, è dedicata ai caratteri e alla storia dei materiali grafici e del collezionismo. Il contributo di Caroline Corrigan sulle tecniche del disegno, pubblicato nello stesso anno della riedizione del saggio di Annamaria Petrioli Tofani⁶⁹, si configura come una *summa* delle comuni interpretazioni dell'argomento e considera il pastello un *medium* al confine con la pittura derivato dall'ampliamento della gamma dei colori dei fogli *aux trois crayons* nel contesto del genere del ritratto⁷⁰. Il saggio di Carlo James, nuovamente pubblicato in inglese, in versione ampliata, nel 2010⁷¹, affronta invece la questione, molto importante ai fini di questa ricerca, dell'identificazione delle tecniche grafiche. Secondo lo studioso, che si dedica soprattutto all'analisi degli inchiostri (in particolare l'inchiostro metallo gallico e il bistro), è possibile, se non individuare con esattezza tutti i *media* presenti su un foglio, riconoscere le fondamentali caratteristiche di una tecnica tramite un'attenta osservazione dell'opera, unita alla

⁶⁵ Schwartz et al. 1984.

⁶⁶ Daniels 1998, con bibliografia precedente sull'argomento.

⁶⁷ Townsend 1998.

⁶⁸ James et al. 1991.

⁶⁹ Petrioli Tofani 1991b.

⁷⁰ Corrigan 1991, p. 56.

⁷¹ James 1991a: i pastelli sono trattati a p. 92; *Idem* 2010, pp. 26-28, 50.

considerazione del contesto storico-artistico e delle pratiche disegnative e operative di un'epoca⁷². È essenziale distinguere tra *pastel* e *coloured chalks* (in francese cinquecentesco *croyons de demy couleurs*), pietre nera e rossa, a volte gessetto bianco di origine naturale o ricostituite⁷³: spesso invece sono stati inseriti tra i disegni a pastello opere realizzate con una combinazione di pietre naturali a causa di una visione non approfondita della materialità delle opere e della confusione terminologica innescata dal differente significato nel XVI e XX secolo del termine *crayon*, che non dovrebbe essere impiegato per definire le pietre naturali⁷⁴. A una particolareggiata descrizione della tecnica segue, in una sezione dell'intervento interamente dedicata ai criteri di identificazione visiva dei diversi segni grafici, quella delle peculiarità del tratto a pastello, che lascia tracce ampie, polverose e materiche⁷⁵.

Nello stesso anno di riedizione del saggio di Carlo James è uscito un volume a cura del British Museum interamente dedicato alle metodologie di analisi delle tecniche del disegno rinascimentale: tra le opere esaminate, provenienti dal British Museum e dal Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, non compaiono pastelli, ma la tecnica è menzionata nel capitolo sui *media* a secco. La diffusa confusione tra *fabricated chalks*, *pastels* e *crayons* è nuovamente sottolineata e chiarita: i primi due strumenti sono realizzati con leganti a base d'acqua, mentre i terzi con leganti grassi o oleosi. È inoltre citata la pratica sei-settecentesca, testimoniata da alcune ricette, di immergere il carboncino, i pastelli e le pietre ricostituite in olii o saponi, per creare strumenti grafici con proprietà simili a quelle dei carboncini oleosi⁷⁶.

II.6. Il problema Leonardo e le ricerche eziologiche

La grafica a pastello è stata considerata in diversi studi dedicati al soggiorno di Leonardo a Milano e alla grafica milanese a cavallo tra Quattro e Cinquecento. Tali pubblicazioni costituiscono dei riferimenti essenziali per la ricostruzione del dibattito sull'argomento oggetto di questa ricerca, poiché discutono un elemento-chiave come la questione delle origini della pratica del disegno a pastello in Italia, comunemente individuata nei contatti tra Leonardo da Vinci e il pittore francese Jean Perréal, nel più ampio contesto dei rapporti tra Milano e la Francia nella seconda metà degli anni Novanta del Quattrocento. Tale questione non comporta solamente la discussione di problematiche di tipo eziologico, ma porta alla luce ancora una volta

⁷² *Idem* 2010, p. XII.

⁷³ Per un altro contributo dell'autore su questo tipo di disegni cfr. anche James 2002.

⁷⁴ *Idem* 2010, pp. 26-27. La stessa osservazione vale anche per l'italiano matita.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 50.

⁷⁶ Bescoby-Rayner-Tanimoto 2010, p. 48.

uno dei nodi critici più problematici, relativo all'interpretazione delle fonti e all'uso –antico e moderno– del termine.

L'analisi del problema condotta da Piera Giovanna Tordella nel suo contributo sul disegno a matita rossa (1996) si concentra più che altro sull'interpretazione del lessico delle fonti, unita allo studio dei disegni di Leonardo comunemente collegati alla sua supposta sperimentazione del pastello. La studiosa non ritiene possibile identificare con certezza tracce di pastello (non dovute a interventi successivi) in quei fogli sottolineando, in particolare, la problematicità dell'identificazione della composizione del pigmento ocre presente sul ritratto di Isabella d'Este al Louvre⁷⁷. In ogni caso, come conferma in una pubblicazione successiva (2009), riconduce all'artista toscano e ai suoi seguaci milanesi, in particolare Giovanni Antonio Boltraffio, le aurorali sperimentazioni italiane della tecnica a pastello, in relazione ai contatti con le conoscenze operative di Jean Perréal⁷⁸.

Maria Teresa Fiorio è intervenuta a più riprese sulla questione della diffusione in ambito milanese della tecnica a pastello e del suo ruolo nel contesto del progressivo abbandono delle punte metalliche in favore di effetti più morbidi e atmosferici, in particolare nell'ambito dell'attività grafica di Giovanni Antonio Boltraffio. Un articolo pubblicato in "Raccolta Vinciana" (1997)⁷⁹ è dedicato ai rapporti di quest'ultimo con il suo maestro Leonardo e con Perréal. Il repentino passaggio dal prevalente uso della punta d'argento alle pietre naturali, alla biacca, al carboncino e ai pastelli all'alba del XVI secolo è ritenuto conseguenza del contatto con simili sperimentazioni di da Vinci (testimoniate –più che da disegni⁸⁰– dagli appunti del *Memorandum Ligny*, datati da Fiorio al 1499⁸¹) delle quali il milanese avrebbe immediatamente espresso la portata in una sequenza serrata di opere i cui primi esempi sono databili, sulla base di legami con opere pittoriche di data certa⁸², tra 1500 e 1502, poco dopo le note leonardesche. Il cambiamento di linguaggio di Boltraffio avviene dunque nel segno del modello leonardesco, anche se è possibile che l'artista si sia confrontato direttamente con il pittore francese, presente in Italia negli stessi anni e in contatto con alcuni dei committenti di Giovanni Antonio, come Isabella d'Aragona⁸³.

La datazione del *Memorandum* alla fine del 1499 è sostenuta anche da Carlo Vecce (1997) il quale, in uno studio che indaga i rapporti tra Leonardo e Perréal e i documenti relativi alla presenza dell'artista francese in Italia, interpreta il promemoria di da Vinci con una sfumatura

⁷⁷ Tordella 1996, p. 200-203.

⁷⁸ Eadem 2009, p. 114.

⁷⁹ Si veda anche un successivo contributo della studiosa, che riprende i medesimi temi, cfr. Fiorio 2006.

⁸⁰ Il colore nel cartone per Isabella d'Este è giudicato troppo marginale e il *Busto di Cristo* di Brera (cat. 7) è un disegno a pietra nera e rossa completato da un'altra mano, forse di poco successiva a Leonardo e a vicina ai suoi modi, cfr.

Fiorio 1997, pp. 349, 351.

⁸¹ *Ibidem*, p. 349.

⁸² La *Pala Casio*, del 1500; la *Santa Barbara* oggi a Berlino, 1502, cfr. capitolo III.1, fig. 12 e cat. 1.

⁸³ Fiorio 1997, pp. 348-349.

diversa rispetto ad altri studiosi e utilizza in senso alquanto generico il termine pastello, in riferimento più che a una specifica tecnica grafica, alla pratica del ritratto. “Colorire a secco” indicherebbe per lo studioso una tecnica di pittura su muro, mentre il riferimento al disegno a pastelli si troverebbe nell’espressione “carte impastate”, inteso come “un modo di rappresentazione veloce a ‘pastello’ (ad esempio, di un ritratto) che permetteva già un notevole grado di finitezza, anche solo nel cartone, o direttamente sulla tavola (si pensi, negli anni successivi, al ritratto di Isabella d’Este, o alla *Scapiliata*)”⁸⁴.

Alessandro Ballarin ((1996-1999) 2010; 2010a) propone invece una ricostruzione diversa. Come anticipato nelle pagine precedenti, lo studioso tende ad ampliare molto la diffusione della pratica del disegno a pastello tra XV e XVI secolo, anche sulla base della convinzione di una sostanziale identità tra i *crayons* di cui parlano le fonti francesi di Quattro-Cinquecento e pastelli. Nel ricapitolare brevemente il profilo biografico di Jean Perréal, pur riconoscendo il carattere problematico del *corpus* di opere a lui riconducibili, è convinto che il pittore francese abbia contribuito in maniera sostanziale all’elaborazione e diffusione della pratica dei ritratti *au crayon*, che per lo studioso sono sempre da intendere come opere a pastello⁸⁵. Retrodata inoltre la cronologia degli appunti di Leonardo al 1494-1495 –ovvero agli anni del cantiere del Cenacolo– anticipando, di conseguenza, l’incontro con Perréal e la conoscenza dei suoi segreti per “colorire a secco”⁸⁶. Tali opinioni, basate più che altro sull’interpretazione delle fonti, influenzano l’analisi dei disegni: Ballarin infatti giudica i ritratti di Jean Clouet⁸⁷, il cartone per Isabella d’Este e lo studio per la testa della Vergine nella *Sant’Anna*⁸⁸ di Leonardo disegni a pastello⁸⁹. L’impiego da parte dell’artista toscano del *medium* in un ritratto e in un cartone preparatorio per un dipinto costituiscono per Ballarin i modelli (in termini stilistici e funzionali) per l’utilizzo dei pastelli in opere vicine alla ritrattistica francese, come il *Busto di gentildonna* di Bernardino Luini all’Albertina (cat. 5) e in cartoni di grandi dimensioni, come l’*Apostolo* di Andrea Solario al Metropolitan Museum di New York (cat. 6). Inoltre il carattere finito del disegno del Louvre, concepito per lo studioso come opera autonoma –sostituto di un dipinto– riflette una concezione del pastello come strumento capace di concorrere con la pittura che, nell’opera di Boltraffio, diviene un modo di dipingere su carta⁹⁰.

Gli studi dedicati ai caratteri dell’uso da parte di Leonardo e dei suoi allievi e seguaci delle pietre nere e rossa, tecnica grafica prevalente in ambito milanese di inizio Cinquecento, sono testi

⁸⁴ Vecce 1997, p. 208.

⁸⁵ Ballarin (1996-1999) 2010, p. 778.

⁸⁶ *Ibidem*, pp. 751-777.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 751.

⁸⁸ 1508-1512, New York, The Metropolitan Museum of Art, New York, The Metropolitan Museum of Art, Department of Drawings and Prints, Harris Brisbane Dick Fund, inv. 51.90. Cfr. Bambach (2008) 2010, p. 197, fig. 20.

⁸⁹ Ballarin (1996-1999) 2010, pp. 779, 782.

⁹⁰ *Ibidem*, pp. 782,

importanti perché indagano le ragioni profonde della preferenza per tali strumenti, che si configura come una scelta stilistica ed espressiva. Maddalena Spagnolo (2000) inserisce i fogli a pietra rossa nel contesto delle ricerche sulla luce e sui moti dell'anima e in una concezione di disegno che si distanzia dal linearismo (legato alla circoscrizione albertiana) a favore di un segno morbido e atmosferico che si apre al naturale⁹¹. Anche Francis Ames Lewis (2001, 2002) sottolinea come la scelta delle pietre naturali sia in definitiva una scelta stilistica finalizzata ad ottenere, soprattutto negli studi di teste, determinate *textures* ed effetti naturalistici, la medesima che sottende anche alla pratica dei pastelli, legata alla tradizione francese (che ha origine a metà Quattrocento con Jean Fouquet) del ritratto a matita alla quale Leonardo è introdotto da Jean Perréal, a Milano nel 1494-1495⁹².

Il legame correttamente evidenziato tra pietre naturali e punte artificiali, quali i pastelli, nel contesto di ricerche grafiche caratterizzate non da preoccupazioni squisitamente lineari ma dall'interesse per un segno tonale e luministico è ribadito da Carmen C. Bambach (2003) che, nel catalogo di una mostra da lei curata su Leonardo disegnatore, sintetizza le caratteristiche principali della grafica vinciana, con una particolare attenzione per il debito dell'artista nei confronti della tradizione fiorentina e, in particolare (anche per l'uso delle pietre naturali negli studi di testa) per il suo maestro Verrocchio⁹³. Il saggio, pubblicato nella medesima sede, di Pietro Cesare Marani (2003) affronta invece il problema della portata delle innovazioni leonardesche sulla grafica degli artisti milanesi. In esso lo studioso riprende ipotesi proposte da altri sull'argomento ma si dimostra scettico verso la diffusa convinzione di una dipendenza di Leonardo da Jean Perréal, alla quale oppone la precedente esperienza di da Vinci con gli studi a pietra nera e rossa⁹⁴. Nel saggio tuttavia non si distingue chiaramente la differenza tra pastelli e disegni a pietre naturali: *media* di origine naturale e artificiale sono infatti accomunati sotto la dicitura "colored" o "multicolored chalk".

Di recente Carmen Bambach ((2008) 2010) ha sottoposto ad analisi filologica, seguendo un metodo che lei stessa definisce "an archeology of the text", non solamente il *Memorandum Ligny* (datato 1499-1500), ma anche le meno studiate annotazioni sul pastello (di cui si è trattato nel capitolo precedente), raccolte nel *Codex Madrid I* (1493-1497) e nel *Codex Forster II* (1494-1497). La studiosa sostiene la possibilità di un incontro tra l'artista toscano e Perréal già a metà degli anni Novanta, oltre che alla fine del secolo XV, periodo al quale risale il *ritratto di Isabella d'Este*, l'unica opera che a suo parere conserva tracce di pastello. Sottolineando la natura "non definitiva" di questi appunti, che devono essere dunque letti come riflesso di un *work in progress* e non come affermazioni coerenti ed organiche, li interpreta come chiari riferimenti a

⁹¹ Spagnolo 2000, in particolare pp. 66-67.

⁹² Cfr. Ames Lewis 2001, in particolare pp. 19-20; *Eadem* 2002, in particolare p. 6.

⁹³ Bambach 2003.

⁹⁴ Marani 2003, p. 182.

procedimenti di preparazione di pastelli, che Leonardo deve aver iniziato a sperimentare, nel contesto di un più generale interesse per lo studio mimetico della testa umana e per il raggiungimento di effetti di sfumato, negli anni del Cenacolo a seguito di contatti con la Francia, ove già a metà Quattrocento Jean Fouquet, nel ritratto di Guillaume Jouvenel des Ursins⁹⁵, usa la pietra rossa e nera⁹⁶.

Una delle poche voci fuori dal coro, che non dà per scontata l'identificazione tra la maniera di disegnare di Perréal e il disegno a pastello, sviluppato da alcuni epigoni di Leonardo, è Carlo James (2010). Il restauratore e storico del restauro afferma, sulla base di una conoscenza diretta dei disegni, l'origine naturale dei colori impiegati nei disegni di Jean Clouet e, in generale, nei ritratti francesi realizzati con *croyons de demy couleurs*; evidenziando la difficoltà di giudicare l'opera grafica di Jean Perréal, del quale comunque non si conservano disegni a pastello, ritiene più corretto pensare che Leonardo abbia potuto apprendere dal pittore di corte del re di Francia la tecnica del disegno a pietra nera e pietra rossa, vista anche l'impossibilità di attribuire al maestro toscano alcun foglio a pastelli⁹⁷.

II.7. Federico Barocci e Jacopo Bassano: il ruolo del pastello nel metodo disegnativo dell'artista

Nel dibattito sulla grafica di Federico Barocci e Jacopo Bassano sono affrontate questioni molto significative ai fini della presente ricerca. L'uso esteso che, dalla metà del XVI secolo, entrambi gli artisti fecero dei pastelli è stato infatti preso in considerazione da diversi autori, che si sono interrogati sui modelli e sulla diffusione nella penisola della tecnica, sul ruolo del *medium* all'interno del processo preparatorio e nel contesto delle loro ricerche formali ed espressive.

Nella fondante monografia di Harald Olsen (1955, la seconda edizione ampliata è del 1962)⁹⁸ il problema della grafica di Barocci è secondario rispetto alla ricostruzione dell'opera pittorica dell'artista; non sono approfonditi i caratteri del processo preparatorio né, di conseguenza, quelli del disegno a pastello.

Il primo riconoscimento della centralità degli interessi tonali e luministici all'interno della produzione grafica dell'urbinate si deve a Marilyn Aronberg Lavin, la quale in un articolo uscito

⁹⁵ Berlin, Staatliche Museum, Kupferstichkabinett, KdZ 4367, cfr. Dominique Thiébaud in Paris 2003, pp. 118-120, n. 6, con bibliografia.

⁹⁶ Bambach (2008) 2010. La studiosa è tornata su questi temi in Milano 2015, pp. 78-78, n. 15 (cfr. cat. 7).

⁹⁷ La tinta gialla nel ritratto di Isabella d'Este è infatti ritenuta risultato dell'applicazione di un'ocra naturale. Cfr. James 2010, pp. 26-27.

⁹⁸ Olsen 1955, *Idem* 1962.

nel 1956⁹⁹ si propone di analizzare, tramite alcuni esempi, le diverse modalità con cui Barocci studia gli effetti coloristici. Secondo la studiosa l'artista in un primo momento affronta separatamente questioni formali, plastiche e tonali, mentre nella fase matura (a partire dagli anni Novanta del Cinquecento) il suo stile disegnativo diviene più marcatamente pittorico e il colore assume un ruolo centrale anche nella grafica: la tonalità della carta e degli strumenti grafici come la pietra rossa sono selezionati e sfruttati per anticipare e studiare gli effetti dei colori del dipinto.

La mostra monografica del 1975¹⁰⁰ segna una nuova fase degli studi, dopo i contributi pionieristici di Olsen e August Schmarsow, al quale si deve un preliminare riepilogo della consistenza dei fondi di disegni di Barocci¹⁰¹. Il catalogo bolognese è il primo studio sull'artista condotto da Andrea Emiliani, che ha pubblicato negli anni seguenti (1985, 2008)¹⁰² l'unica monografia che raccoglie e illustra, accanto alle opere pittoriche, anche gran parte del *corpus* grafico. L'esposizione del 1975 si concentra sui dipinti; i numerosi disegni esposti sono analizzati in relazione all'opera finale, perlopiù da un punto di vista iconografico. Il ruolo della tecnica a pastello non è ancora messo a fuoco, come risulta evidente anche dalle descrizioni delle tecniche, spesso imprecise se non errate: in molti casi le pietre nera e rossa sono indicate come pastello nero e rosso, la biacca è spesso scambiata per pastello bianco, macchie o altre tracce di deterioramento per pastello marrone¹⁰³.

Concepita in parallelo a quella bolognese, la mostra del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (1975)¹⁰⁴, che ospita uno dei fondi più cospicui di opere dell'artista, è interamente dedicata ai disegni. La curatrice, Giovanna Gaeta Bertelà, sottolinea la centralità del momento di elaborazione grafica nel processo creativo di Barocci, il quale "non si accingeva mai alla stesura di un dipinto prima di aver raggiunto una interiore sicurezza dell'armonia globale della composizione. Sicurezza che raggiungeva solo dopo uno studio reiterato ed estenuante di ogni particolare"¹⁰⁵. Anche in questo caso l'impiego della tecnica a pastello non è oggetto di particolare considerazione ma è indirettamente richiamato attraverso la citazione del celebre brano in cui Giovanni Pietro Bellori, nella biografia dell'artista, descrive in maniera particolareggiata il procedimento grafico di Barocci. Gaeta Bertelà accetta senza riserve il resoconto del teorico romano: di conseguenza, accoglie implicitamente l'interpretazione belloriana secondo la quale il pastello è strumento per lo studio dal vero delle cosiddette "arie di

⁹⁹ Aronberg Lavin 1956.

¹⁰⁰ Bologna 1975. La sezione della grafica è curata da Giovanna Gaeta Bertelà.

¹⁰¹ Schmarsow 1909-1914.

¹⁰² Emiliani 1985, edizione ampliata: *Idem* 2008.

¹⁰³ Tale situazione si ripete anche nei volumi del 1985 e del 2008.

¹⁰⁴ Firenze 1975.

¹⁰⁵ Gaeta Bertelà 1975, p. 8.

teste”, nel momento preliminare di progettazione, e, nelle fasi finali, per la realizzazione dei cartoni.

La recensione di John Shearman (1976)¹⁰⁶ alle due mostre del 1975 rappresenta una svolta nella storia degli studi su Barocci: in poche, incisive pagine, lo studioso inglese individua infatti alcuni nodi critici che rimarranno punti di riferimento fondamentali per tutti gli interventi successivi. Egli evidenzia come la lettura dell’opera dell’artista proposta da Bellori non sia una fonte oggettiva ma debba essere contestualizzata e sottoposta a un vaglio critico. Individua poi nell’indivisibilità di pratica grafica e pittorica la caratteristica fondamentale dell’opera di Barocci.

La critica del resoconto belloriano e la presa d’atto dell’intreccio inestricabile di disegno e pittura sono alla base di due interventi di Edmund P. Pillsbury (1978). Negli studi di teste condotti a olio, la cui funzione di cartoni ausiliari elaborati nelle ultime fasi di preparazione dell’opera (forse anche a pittura già iniziata) è assai vicina a quella delle “arie di teste” a pietre naturali e pastelli, lo studioso rintraccia il legame strettissimo tra disegno e pittura intuito da Shearman¹⁰⁷. Il catalogo della mostra del Cleveland Museum of Art e della Yale University Art Gallery¹⁰⁸, curata dallo studioso in collaborazione con Louise S. Richards, è occasione di ulteriori approfondimenti. L’immagine fornita da Bellori di un processo preparatorio razionale e consequenziale riflette le concezioni classiciste dell’autore seicentesco che avvicina il metodo operativo di Barocci a quello dei maestri rinascimentali sottolineando, in particolare, il ruolo primario dello studio dal vero¹⁰⁹, in opposizione alle consuetudini manieriste. Lo studio dei fogli dell’artista rivela una realtà diversa e un procedimento grafico molto più flessibile e sperimentale: Pillsbury sottolinea, in particolare, che Barocci non partiva sempre dal naturale ma che molti disegni erano il risultato di un processo mentale o del riuso di invenzioni precedenti. Similmente, le “arie di teste” e gli studi di dettaglio condotti a pastello non erano realizzati, come scrive Bellori, all’inizio della progettazione grafica¹¹⁰ ma nelle ultime fasi preparatorie¹¹¹. È inoltre sottoposta a verifica anche l’affermazione secondo la quale Barocci avrebbe appreso l’uso del pastello studiando esemplari realizzati in tale tecnica dal Correggio, portati a Urbino da un pittore che aveva soggiornato a Parma¹¹²: lo studioso non nega la possibilità che l’artista emiliano abbia costituito un modello grafico per l’urbinate; tuttavia l’assenza di pastelli attribuiti ad Allegri lo porta a considerare più probabili i legami con l’ambito

¹⁰⁶ Shearman 1976.

¹⁰⁷ Pillsbury 1978b.

¹⁰⁸ Cleveland-New Haven 1978.

¹⁰⁹ Bellori (1672) ed. 1976, p. 205, cfr. capitolo III.3.

¹¹⁰ *Ivi*, cfr. capitolo III.3.

¹¹¹ Pillsbury 1978a, pp. 7-9.

¹¹² Bellori (1672) ed. 1976, p. 183.

lagunare, ove negli stessi anni Jacopo Bassano fa un uso esteso della tecnica¹¹³, che potrebbe aver costituito un modello stilistico per Barocci¹¹⁴.

La fonte belloriana relativa alle origini dell'impiego del pastello da parte dell'artista è un problema molto discusso dalla storiografia e ancora oggi non totalmente risolto, come la questione più generale delle modalità di contatto con l'arte del Correggio, che sembra costituire per l'urbinate un importante modello iconografico e formale¹¹⁵. Nel catalogo della mostra dedicata alla grafica di Allegri e degli artisti della cosiddetta "scuola di Parma" Diane De Grazia (1984), pur non discutendo l'autorità di Bellori che ritiene una fonte attendibile sul disegno di Barocci, riconosce l'impossibilità di stabilire sicuri legami tra i suoi pastelli e simili opere di Allegri e, come Pillsbury, suggerisce una conoscenza di opere realizzate in ambito veneto tramite Battista Franco (artista veneziano presente a Urbino) o durante il presunto viaggio a Venezia alla fine degli anni Cinquanta¹¹⁶. Le ipotesi di Pillsbury e De Grazia hanno un carattere generico: non sono infatti stabiliti convincenti confronti tra le opere né è considerata la questione delle relazioni cronologiche tra i fogli di Barocci e gli esempi veneti.

La centralità del pastello nella ricerca espressiva di Barocci è riconosciuta a pieno da Charles Dempsey (1987) il quale sottolinea l'importanza dello studio dell'arte del Correggio che può essere avvenuto tramite il contatto con fogli a pastello dell'emiliano. Per lo studioso l'artista si allontana dal cangiantismo giovanile anche grazie alla scoperta di tale tecnica: se l'effetto cangiante è reso tramite colori saturi e accostamenti artificiali, le tonalità impiegate nei disegni a pastello sono invece più tenui e ricercano effetti armonici e naturalistici diversi sia dai pastelli di Boltraffio –che crea luce e tridimensionalità scurendo o schiarendo il colore locale, come Leonardo– sia dal disegno veneziano basato sul chiaroscuro¹¹⁷. Secondo Dempsey è grazie allo studio dell'opera di Allegri che Barocci si rende conto che "hue, true color, was not a property of surface form but of the light that illuminated it"¹¹⁸. Questo modo di intendere luce e colore come elementi inscindibili è reso tramite gli studi a pastello (fedelmente tradotti nelle scelte e negli equilibri tonali nei dipinti a olio) che esprimono valori luministici e naturalistici derivanti dalla conoscenza del "colore lombardo" del Correggio e aprono alle innovazioni dei Carracci e all'arte barocca¹¹⁹.

Suzanne Folds McCullagh, diversamente da Dempsey, sostiene come Pillsbury¹²⁰ che l'uso dei pastelli in Barocci derivi da fonti venete, in particolare disegni di Jacopo Bassano che l'urbinate

¹¹³ Edmund P. Pillsbury in Cleveland-New Haven 1978, p. 40 sotto il n. 11, nota 1.

¹¹⁴ *Ibidem*, p. 80 sotto il n. 57.

¹¹⁵ Sul problema del modello del Correggio per Barocci, cfr. Spagnolo 2005, pp. 113-129.

¹¹⁶ Diane De Grazia in Washington-Parma 1984, p. 304.

¹¹⁷ Dempsey 1987, pp. 62-63.

¹¹⁸ *Ibidem*, p. 63.

¹¹⁹ *Ibidem*, p. 64.

¹²⁰ Più tardi anche Nicholas Turner ha ripreso tale ipotesi, cfr. Turner 2000, p. 151.

potrebbe aver conosciuto tramite Battista Franco e che imita nel trattamento del colore a pastello¹²¹. Inizialmente, nel pubblicare un disegno raffigurante Gesù Bambino¹²², preparatorio per la *Madonna di San Giovanni*¹²³, la studiosa situa alla metà degli anni Sessanta l'ingresso dei pastelli nella pratica grafica dell'artista (1991), mentre in un secondo momento (2000) rende noto uno studio di collezione privata, a suo parere autografo¹²⁴ e da collegare al *Martirio di San Sebastiano*¹²⁵ che anticiperebbe di circa un decennio le prime sperimentazioni barocchesche della tecnica. La studiosa, che riprende le riflessioni di Pillsbury sul ruolo di questi fogli all'interno del procedimento preparatorio e sull'alternanza, nelle teste di Barocci, tra studi dal vero e rappresentazione di immagini ideali¹²⁶, ipotizza che le tinte dei fogli a pastello abbiano influenzato la selezione dei toni dei dipinti a olio, e non viceversa, come precedentemente affermato¹²⁷.

In un fondamentale articolo apparso nel 1998, e successivamente richiamato da tutti gli autori che si sono occupati della questione, Thomas McGrath introduce un'inedita interpretazione delle fonti per l'utilizzo dei pastelli da parte di Barocci. Sottolineando le profonde differenze tra lo stile disegnativo di quest'ultimo e quello di Jacopo Bassano, lo studioso rifiuta l'ipotesi di una derivazione della pratica dei pastelli sia dall'artista veneto¹²⁸ che dal Correggio¹²⁹. Durante il suo soggiorno a Roma, prima del 1563, Barocci avrebbe studiato i fogli realizzati con tale *medium* da Raffaello¹³⁰; l'artista avrebbe poi potuto conoscere anche i disegni a pastello dell'artista umbro, legato a Sanzio, Timoteo Viti¹³¹. In continuità con i suoi studi precedenti, nei quali sottolinea l'importanza del colore non solo nell'Italia settentrionale ma anche in altre aree della Penisola, McGrath individua dunque i modelli delle sperimentazioni a pastello di Barocci nell'arte dell'Italia centrale, tra Roma, Urbino e l'Umbria e, in particolare, nell'opera di Raffaello, per lo studioso un modello fondamentale per l'elaborazione dei procedimenti grafici dell'artista¹³².

Catherine Loisel ((2008) 2010), in un contributo che traccia un profilo preliminare dei pastelli di Annibale Carracci, nel considerare i possibili esempi seguiti da bolognese considera anche la

¹²¹ Ad esempio, la studiosa individua somiglianze formali tra fogli di Barocci e la *Testa di uomo a profilo perduto (un Apostolo)* (Wien, Graphische Sammlung Albertina, inv. 1553 (Ven. 72)), cat. 61. Cfr. Folds McCullagh 1991, pp. 58-59.

¹²² Cfr. cat. 22.

¹²³ 1565, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche.

¹²⁴ Sul quale cfr. cat. 103.

¹²⁵ 1557-1558, Urbino, Duomo.

¹²⁶ Folds McCullagh 1991, pp. 55-57; *Eadem* 2000, p. 169.

¹²⁷ *Eadem* 1991, p. 60; Aronberg Lavin 1956; Dempsey 1987, p. 64.

¹²⁸ Sostenuta ancora da Nicholas Turner, che affianca al modello veneto anche quello dei disegni a pietra nera, pietra rossa e gessetto di Federico Zuccari (cfr. Turner 2000, p. 151), che ricerca tuttavia con le pietre policrome effetti molto distanti da quelli studiati da Barocci.

¹²⁹ McGrath 1998, pp. 3, 5-6.

¹³⁰ Cfr. cat. 17, 18.

¹³¹ Cat. 16, cfr. *Ibidem*, pp. 4-5.

¹³² Tale interpretazione sarà discussa nel capitolo III.2.

questione delle origini della pratica di Barocci: non ritiene verosimile il resoconto di Bellori e ipotizza che il teorico¹³³ abbia scambiato copie e derivazioni per opere originali¹³⁴.

Le caratteristiche del metodo operativo di Barocci sono oggetto di molte delle pubblicazioni più recenti sull'artista. John Marciari e Ian Verstegen (2008), in un articolo dedicato all'analisi delle pratiche di riporto e quadrettatura e al ruolo dei disegni in scala nel processo di preparazione grafica dei dipinti, interpretano gli studi di teste e dettagli anatomici a pastello come cartoni ausiliari, quasi sempre realizzati in scala 1:1 rispetto all'opera finale con la funzione di "a shortcut for paint"¹³⁵, stabilendo uno stretto legame tra atto di disegnare e atto di dipingere.

Marzia Faietti è tornata in diverse occasioni sui disegni di Barocci e, in particolare, sul ruolo della linea, della luce e del colore nelle sue ricerche grafiche. In un saggio del 2009 (pubblicato in inglese, in versione ampliata, nel 2012) ove sottolinea come non tutti gli studi dell'artista nascano dall'analisi del naturale, come voleva Bellori, ma siano il risultato di una armoniosa alternanza tra studi dal vero e immagini mentali¹³⁶, nota come la questione del ruolo di Barocci nella storia del disegno a pastello e le profonde motivazioni alla base dell'"ossessione cromatica"¹³⁷ dell'artista non siano ancora state del tutto chiarite: la relazione con il modello di Correggio non può essere provata in nessun modo¹³⁸; l'interpretazione in chiave centro-italiana di McGrath deve essere vagliata a seguito di un'attenta analisi dei disegni e di una loro adeguata contestualizzazione¹³⁹; infine il legame con e la dipendenza dai fogli a pastello di Jacopo Bassano non possono essere sostenuti date le notevoli diversità nell'utilizzo del *medium* da parte dei due artisti¹⁴⁰. Tali differenze sono il riflesso di due distinte concezioni del disegno: se da una parte l'urbinate mantiene una sorta di equilibrio tra espressione lineare e valori luministici e tonali, in parallelo con l'indivisibilità concettuale di progetto grafico ed esecuzione pittorica, dall'altra il veneto identifica totalmente pittura e disegno, negando l'orditura lineare a favore di un'espressionistica costruzione delle forme attraverso il colore¹⁴¹.

In uno dei saggi introduttivi alla recente mostra monografica sull'artista¹⁴², Babette Bohn (2012), pur dando credito all'ipotesi della conoscenza da parte dell'artista di precedenti disegni a pastello di area umbro-marchigiana, sottolinea la diversità tra il trattamento libero del mezzo di Barocci e l'uso più misurato e dettagliato che ne fa Timoteo Viti. Anche la studiosa evidenzia

¹³³ Similmente a quanto ipotizzato da altri per Lomazzo.

¹³⁴ Loisel (2008) 2010, pp. 206-207.

¹³⁵ Marciari-Verstegen 2008, pp. 309-311.

¹³⁶ Faietti 2012a, p. 321.

¹³⁷ *Eadem* 2009, p. 81.

¹³⁸ *Eadem* 2012a, p. 213.

¹³⁹ *Ivi*. Su questo cfr. anche *Eadem* 2015a, p. 126.

¹⁴⁰ *Eadem* 2012a, p. 323; Aliventi 2015, p. 213.

¹⁴¹ Faietti 2011 (c.d.s.).

¹⁴² Saint Louis-London 2012-2013.

dunque la difficoltà di individuare sicuri modelli per l'uso da parte di Barocci della tecnica da parte di Barocci, la cui complessità e il cui carattere sperimentale non trovano precedenti¹⁴³.

Gli studiosi dell'opera pittorica e della grafica di Jacopo Bassano hanno considerato il pastello nel contesto della pratica di bottega e della ricerca espressiva e disegnativa dell'artista, mentre rispetto ai contributi su Federico Barocci, la questione dei modelli è trattata in misura minore.

William Roger Rearick¹⁴⁴ e Alessandro Ballarin¹⁴⁵ hanno pubblicato, a partire dagli anni Sessanta e Settanta, una serie di interventi che propongono una preliminare ricostruzione del *corpus* grafico dell'artista, dopo i fondamentali contributi della prima metà del secolo di Edoardo Arslan¹⁴⁶, Michelangelo Muraro¹⁴⁷ e Pietro Zampetti¹⁴⁸ incentrati più che altro sull'opera pittorica, e individuano i nodi critici fondamentali relativi alla questione dei fogli a pastelli policromi dei da Ponte, con particolare riferimento all'analisi delle opere di Jacopo.

Rearick, in un articolo (1962) dedicato ai dipinti e ai disegni datati 1568 e 1569, istituisce una distinzione tra gli studi compositivi a pastelli policromi¹⁴⁹, che a suo parere appartengono alla sfera dell'invenzione preparatoria, e simili fogli a pietra nera, carboncino e inchiostro diluito, "ricordi" realizzati in un secondo momento per conservare memoria delle composizioni al fine del loro riutilizzo da parte della bottega, che subisce in quegli stessi una sostanziale riorganizzazione¹⁵⁰.

In un contributo uscito alcuni anni dopo (1969 (1970)) Ballarin considera questa interpretazione eccessivamente schematica e non pienamente condivisibile. Dal confronto istituito tra gli studi di figura a pastelli (a queste date ancora definiti "a gessi colorati") di Jacopo e simili opere di Francesco e, in particolare, Leandro emerge come nella pratica dei figli il *medium* sia utilizzato in cartoni a carattere esclusivamente funzionale¹⁵¹, mentre in quella del padre il pastello ricopre un ruolo intrinsecamente sperimentale. La scelta di questa tecnica policroma porta infatti Jacopo a elaborare un "getto cromatico *fauve*", un "segno empirico" che costruisce forme e composizioni tramite una violenza di tratto di sapore espressionista¹⁵².

Un altro aspetto considerato dagli studiosi, e molto significativo non solo ai fini della conoscenza dell'opera dell'artista ma anche per la storia dell'utilizzo e diffusione del pastello, è la questione della cronologia degli studi policromi di Jacopo, che è relativamente dibattuta. Rearick situa alla

¹⁴³ Bohn 2012, p. 40. Segnalo inoltre l'articolo di Christel Thiem, per alcune aggiunte al catalogo dei pastelli dell'artista (da una collezione privata), cfr. Thiem 2008.

¹⁴⁴ Cfr. Rearick 1962; Firenze 1976b; Rearick 1978; *Idem* 1986-1993; *Idem* 1992; *Idem* 1993; *Idem* 2001.

¹⁴⁵ Cfr. Ballarin 1964 (1965); *Idem* 1969 (1970); *Idem* 1971; *Idem* (1973) 1974.

¹⁴⁶ Autore di una prima monografia su Jacopo e figli: Arslan (1931) 1960.

¹⁴⁷ Muraro 1952; Firenze 1953.

¹⁴⁸ Venezia 1957; Zampetti 1958. Fondamentale inoltre è il repertorio dei disegni veneziani di Hans Tietze e Erika Tietze-Conrat, cfr. Tietze-Tietze-Conrat 1944.

¹⁴⁹ Cfr. catt. 65, 67.

¹⁵⁰ Rearick 1962.

¹⁵¹ Ballarin 1969 (1970), pp. 91-92.

¹⁵² *Idem* 1971, pp. 138-139.

fine degli anni Cinquanta, con lo studio per la testa di uno degli Apostoli (cat. 61) della *Pentescoste* del Museo Civico di Bassaro (1558 circa)¹⁵³, la comparsa della tecnica nella grafica dell'artista, nel contesto di una generale evoluzione del suo stile disegnativo che negli anni precedenti segna il distacco dal modello di Pordenone¹⁵⁴. Questa interpretazione è stata ripresa dalla maggior parte degli studiosi¹⁵⁵, tra i quali Gabriele Bickendorf, cui si deve un interessante articolo interamente dedicato ai pastelli di Bassano¹⁵⁶. Thomas McGrath ha invece sottolineato che i più antichi disegni realizzati con questa tecnica sono preparatori di dipinti databili solo su base stilistica; ritiene più opportuno mantenere la tradizionale cronologia (intorno al 1568) della pala del Museo Civico e, di conseguenza, anche quella del foglio ad essa collegato (cat. 61) e considera la *Figura maschile giacente* di Chicago (cat. 62), studio per il *Buon Samaritano* della National Gallery dipinto all'inizio del settimo decennio¹⁵⁷, uno dei primi esemplari riferibili all'artista¹⁵⁸. Nel contesto della sua interpretazione della storia del pastello Alessandro Ballarin ha invece proposto di anticipare di oltre un decennio l'ingresso della tecnica nella consuetudine grafica di Jacopo, con la *Testa di uomo di profilo* di New York¹⁵⁹ (fig. 48) per la figura di Giuseppe nella *Fuga in Egitto*¹⁶⁰, datata tra 1541 e 1542¹⁶¹.

Il problema cronologico si intreccia alla questione dei modelli e a quella dei rapporti con le sperimentazioni di Barocci¹⁶²: come anticipato, il problema non è stato oggetto della medesima ad esso riservata nel dibattito sull'artista marchigiano. Rearick, seguito da diversi studiosi¹⁶³, ha argomentato a favore di uno sviluppo isolato e autonomo della pratica dei pastelli da parte di da Ponte, elaborata esclusivamente sulla base del suo innato "pictorial instinct" e non a imitazione di un modello. Le ricerche grafiche di Bassano e quelle, di poco più tarde, dell'urbinate sarebbero dunque sostanzialmente indipendenti¹⁶⁴.

¹⁵³ Per un'ipotesi alternativa (Rearick 1962, p. 525 nota 4), in seguito rivista dallo stesso studioso, si veda la scheda del cat. 63.

¹⁵⁴ Rearick 1976, pp. 30-31; *Idem* 1986-1993, vol. II (1987), n. II, 2, tav. II-a.

¹⁵⁵ Cfr., ad esempio, Bacou 1987, p. 105; Vittoria Romani in Bassano del Grappa-Fort Worth 1992-1993, pp. 220-221, n. 85; Loisel (2008) 2010, p. 205. Per una bibliografia approfondita sul disegno si veda la scheda, cat. 61.

¹⁵⁶ Bickendorf 1998.

¹⁵⁷ London, The National Gallery, inv. NG 277, cfr. Ballarin (1973) 1974, pp. 94-100 propone una datazione al 1557 circa; Rearick 1986-1993, vol. II (1987), sotto il n. II, 44, al 1560-1561.

¹⁵⁸ McGrath 1994, pp. 199-200; *Idem* 1998, p. 9 nota 36.

¹⁵⁹ New York, The Pierpont Morgan Library, inv. 1998.3, cfr. capitolo III.3, III.4.

¹⁶⁰ Toledo (OH), The Toledo Museum of Art, inv. 1977.41. Sul dipinto cfr. Giuliana Ericani in Bassano del Grappa-Fort Worth 1992-1993, pp. 29-33, n. 11 e la scheda del database online del museo, con bibliografia:

[http://classes.toledomuseum.org:8080/emuseum/view/objects/asitem/People\\$00402073/0?t:state:flow=51beb2bd-3df7-4140-9048-612772f2f319](http://classes.toledomuseum.org:8080/emuseum/view/objects/asitem/People$00402073/0?t:state:flow=51beb2bd-3df7-4140-9048-612772f2f319), consultato in data 11/2015.

¹⁶¹ Ballarin 2010b, p. 986.

¹⁶² Si vedano anche i capitoli III.3, III.4.

¹⁶³ Bacou 1987, p. 104; McGrath 1998, pp. 5-6; Faietti 2011 (c.d.s.).

¹⁶⁴ William R. Rearick in Firenze 1976b, p. 164 sotto il n. 119; *Idem* 1978; *Idem* 1993, p. 4. Sulla questione si vedano anche i capitoli III.3, III.4.

CAPITOLO III.

DAL DISEGNO COME CIRCONSCRIZIONE AL DISEGNO COME LUCE E COLORE

III.1. Leonardo, i leonardeschi e la Francia: le cosiddette “origini” del disegno a pastello



**Figura 1: Jean Perréal, *L'Ecuyer Bourdillon*,
Philibert II de la Platière, Chantilly, Musée
Condé, inv. DE PD 398**

La bibliografia¹ sulla “nascita” del disegno a pastello tra le sperimentazioni leonardesche a Milano e i ritrattisti francesi è molto ampia. L’argomento dunque non sarà trattato in maniera esaustiva ma verranno evidenziati soltanto i nodi critici utili al presente lavoro.

Come si è visto, Leonardo è comunemente ritenuto dagli studiosi il responsabile della diffusione in Italia del disegno a pastello, conosciuto a Milano tramite Jean Perréal, pittore e *valet de chambre* dei re di Francia, ove sarebbe nata tale tecnica. Se gli appunti autografi dell’artista toscano indicano senza dubbio un interesse per la realizzazione di strumenti grafici raffinati e policromi e una conoscenza con Jean de Paris, quella della “fonte” Perréal, spesso data per scontata, è una questione complessa. Le testimonianze scritte attestano l’uso da parte dell’artista francese di *crayons*; una delle prime occorrenze del termine compare infatti in una sua lettera del 1511 indirizzata a Louis Barangier, in riferimento a un ritratto di Margherita d’Austria:

J’ay fait de croyons qui n’est que demy couleurs le visage de madame la maitresse votre femme².

¹ Della quale si è dato conto nei suoi elementi essenziali nel capitolo precedente.

Carmelo Occhipinti interpreta “croyons de demy couleurs” con una combinazione di pietra nera e pietra rossa³, mentre Alessandro Ballarin, come si è detto, li identifica con pastelli⁴. A mio parere non sussistono gli elementi per stabilire che gli strumenti citati nelle fonti francesi siano effettivamente pastelli o pietre ricostituite, e il confronto con la grafica porta a propendere con maggiore fermezza per tale opinione.



Figura 2: Jean Perréal, *Jean Le Veneur, évêque de Lisieux*, St. Petersburg, Ermitage, inv. 2861



Figura 3: Jean Fouquet, *Tête de Guillaume Jouvenel des Ursins*, Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, KdZ 4367

Il limitato *corpus* di opere ascrivibili a Jean Perréal, ricostruito nel corso della seconda metà del XX secolo⁵, comprende anche alcuni disegni⁶: i ritratti di *Antoine de Luxembourg*, conte di Ligny e di *Philibert II de la Platière* (fig. 1), variamente datati tra 1493 e 1495-1496, sono realizzati a punta d'argento su una traccia a pietra nera⁷, mentre il *ritratto di Jean Le Veneur*, vescovo di

² Citato da Occhipinti 2003, p. 144.

³ *Ivi*. La medesima lettura è proposta da James 2010, pp. 26-27.

⁴ Ballarin (1996-1999) 2010, p. 766.

⁵ Cfr. in particolare Sterling 1963, Reynaud 1993, *Eadem* 1996 e la ricapitolazione in Ballarin (1996-1999), pp. 751-761; Martha Wolff in Paris 2010-2011, pp. 108- 112, nn. 33-35; Zvereva 2011, pp. 28-32.

⁶ Sono state individuate anche alcune copie di epoca successiva di suoi ritratti, cfr. Reynaud 1996, pp. 43-44.

⁷ Jean Perréal, *Antoine de Luxembourg, comte de Ligny*, punta d'argento, tracce di pietra nera, carta preparata bianca, 200 x 137 mm, Chantilly, Musée Condé, inv. DE PD 397; Jean Perréal, *L'Ecuyer Bourdillon, Philibert II de la Platière*, punta d'argento, tracce di pietra nera, carta preparata bianca, 200 x 130 mm, Chantilly, Musée Condé, inv. DE PD 398, cfr. Reynaud 1996, p. 40.

Lisieux⁸ (fig. 2), ricondotto da Nicole Reynaud⁹ a dopo il 1500, è effettivamente tracciato a pietra nera e pietra rossa. Non ci sono ragioni per affermare che il foglio dell'Ermitage sia realizzato con strumenti diversi dalle pietre naturali; inoltre, se è da accogliere la cronologia per esso proposta, esso sarebbe successivo ai primi studi a pietra rossa di Leonardo e sostanzialmente contemporaneo ai pastelli di Giovanni Antonio Boltraffio.



**Figura 4: Jean Clouet, *Ritratto di dama*, London, The British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1908-7-14-46
© Trustees of the British Museum**



Figura 5: Jean Clouet, *Jean de La Barre, comte d'Étampes, seigneur de Vérets*, Chantilly, Musée Condé, inv. MN 153

Più in generale, la ricostruzione storiografica che colloca in Francia l'invenzione della tecnica del pastello non si basa a mio parere su fonti certe. Lo studio di testa ritraente Guillaume Jouvenel des Ursins¹⁰ (fig. 3), realizzato poco dopo la metà del XV secolo da Jean Fouquet in preparazione del dipinto conservato al Louvre, è da molti¹¹ ritenuta la prima occorrenza dell'uso del pastello: si tratta certamente di un precoce esemplare che combina pietra nera e pietra rossa, ma non è possibile rintracciarvi con certezza tracce di pastello¹². Vale la pena sottolineare che molte

⁸ Jean Perréal, *Jean Le Veneur, évêque de Lisieux*, pietra nera, pietra rossa, carta, 180 x 142 mm, St. Petersburg, Ermitage, inv. 2861.

⁹ Che per prima ha collegato il foglio alla mano di Perréal, cfr. Reynaud 1996, pp. 42-43.

¹⁰ Jean Fouquet, *Tête de Guillaume Jouvenel des Ursins, baron de Trainel, Chancelier de France*, pietra nera, pietra rossa, pastello rosa (?), carta tinteggiata con colore grigio scuro, 276 x 196 mm, Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, KdZ 4367, cfr. Dominique Thiébaud in Paris 2003a, pp. 118- 120, n. 6, con bibliografia.

¹¹ Cfr. tra i più recenti contributi, Ballarin (1996-1999) 2010, p. 760, Zvereva 2011, p. 26

¹² Carlo James, nel suo studio dedicato all'identificazione delle tecniche grafiche, è della medesima opinione, cfr. James 2010, p. 26. Si veda anche McGrath 1994, vol. I, p. 33, che scrive: "Although French artists of the sixteenth century like François Clouet sometimes used pastelli for portraits, they were usually satisfied with the trois crayons technique of

pubblicazioni che citano il disegno e ne descrivono la tecnica in questi termini, non chiariscono cosa intendono per “pastello”, lasciando trasparire una sorta di superficialità nell’uso del termine che, come si vedrà, si ritrova anche in altri casi¹³.



Figura 6: particolare della figura 5

Diversamente da quanto affermato in alcune circostanze¹⁴, anche le opere di Jean Clouet si possono considerare eseguite a pietra nera e rossa. Nella sua monografia sull’artista Peter Mellen¹⁵ identifica i “croions de demi couleurs” con pietra nera e rossa e cita solo una manciata di fogli in cui, a suo parere, sono stati aggiunti tocchi di blu, giallo o marrone: in *Charles Chabot, baron de Jarnac*¹⁶ (1525 circa) individua “blue chalk for the eyes”¹⁷; in *Henri d’Albret, roi de Navarre*¹⁸ (1525-1530) “yellow chalk in hair”¹⁹; nell’effigie di un gentiluomo ignoto²⁰ (1535-1540 circa) “brown chalk in hair”²¹. Anche Alexandra Zvereva parla di “crayon bleu” per le

natural red, black and white chalks, There are, moreover, no examples of French pastel drawings that can be dated to the earliest Italian examples”.

¹³ Anna Forlani Tempesti individua pastello, senza approfondire o motivare in alcun modo la sua scelta lessicale, in disegni di Luca Signorelli (inv. 346) e di Timoteo Viti (cat. 15) alla Biblioteca Oliveriana di Pesaro, cfr. Anna Forlani Tempesti in Pesaro 2001, pp. 2-4, n. 1, 36-37, n. 14.

¹⁴ Da Alessandro Ballarin il quale, come si è visto, identifica i *crayons* con i pastelli (Ballarin (1996-1999) 2010, in particolare pp. 762-766) e da Marjorie Shelley, secondo la quale “Jean Clouet ... and his circle ... employed pastel merely to provide descriptive local accents” (Shelley 2002, p. 3).

¹⁵ Mellen 1971, pp. 26-27 e p. 70, nota 28.

¹⁶ Jean Clouet, *Charles Chabot, baron de Jarnac*, pietra nera, pietra rossa, pigmento blu, carta, 300 x 214 mm, Chantilly, Musée Condé, inv. MN 71, cfr. Zvereva 2011, p. 228, n. 65, con bibliografia.

¹⁷ Mellen 1971, p. 218, n. 33, tav. 50.

¹⁸ Jean Clouet, *Henri II d’Albret, roi de Navarre*, pietra nera, pietra rossa, carta, 288 x 203 mm, Chantilly, Musée Condé, inv. MN 47, cfr. Zvereva 2011, p. 214, n. 28, con bibliografia.

¹⁹ Mellen 1971, p. 219, n. 40, tav. 54

²⁰ Jean Clouet, *Ritratto di gentiluomo sconosciuto*, pietra nera, pietra rossa, carta, 343 x 232 mm, Chantilly, Musée Condé, inv. MN 84, cfr. Zvereva 2011, p. 255, n. 140, con bibliografia.

²¹ Mellen 1971, p. 228, n. 111, tav. 137.

pupille degli occhi e di “crayon jaune” per barbe e capelli (a volte sostituito da un colore steso a pennello)²².



Figura 7: Jean Clouet, *Jacquet dit Galiot Ricard de Genouillac, seigneur d'Assier*, Chantilly, Musée Condé, inv. MN 141



Figura 8: Attribuito a Bernardino de' Conti, *Ritratto di Isabella d'Aragona*, Firenze, GDSU inv. 1919 F

Tuttavia, se in alcuni casi Clouet può aver usato, per l'iride degli occhi, un pigmento blu mischiato a un legante, si tratta comunque di occorrenze marginali, mentre la presenza di giallo e marrone può essere spiegata diversamente²³. Il primo è in molti casi dovuto a una tecnica liquida, soprattutto nelle opere del figlio François. Nel *Ritratto di dama* del British Museum, datato intorno al 1525²⁴, il tono castano della capigliatura è reso tramite stesure sovrapposte di pietre rosse e nere²⁵ (fig. 4); un simile espediente è individuabile nel disegno che ritrae *Jean de la Barre* (fig. 5), a Chantilly (1519 circa)²⁶, ove l'origine naturale delle pietre utilizzate è manifestata dal penetrare del colore in ogni irregolarità della carta, mentre il pastello e le pietre ricostituite, più uniformi e morbide, tendono a essere maggiormente coprenti (fig. 6). Diversi fogli di Jean e François Clouet, in particolare quelli appartenuti al pittore, collezionista e

²² Zvereva 2002, p. 21.

²³ James 2010, p. 26 nota 6: “Some drawings by Jean Clouet show other colours than red and black chalk; brown is in fact a combination of black and red chalk strokes; yellow is a yellow coloured wash; blue (eyes) is a blue pigment with a binder”.

²⁴ Jean Clouet, *Ritratto di dama*, pietra nera, pietra rossa, carta, 289 x 196 mm, London, The British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1908-7-14-46, cfr. Zvereva 2011, pp. 221-222, n. 48, con bibliografia.

²⁵ Nel disegno è inoltre forse possibile ipotizzare, nel tratteggio obliquo parallelo a pietra rossa che non asseconda la curva del capo come il tracciato sottostante, un intervento di rinforzo successivo.

²⁶ Jean Clouet, *Jean de La Barre, comte d'Étampes, seigneur de Vérets*, pietra nera, pietra rossa, carta, 290 x 212 mm, Chantilly, Musée Condé, inv. MN 153, cfr. Zvereva 2011, pp. 221-222, n. 48, con bibliografia.

mercante settecentesco Ignazio Enrico Hugford, recano inoltre traccia di estesi ritocchi successivi condotti principalmente ad acquerelli colorati, interventi migliorativi dello stesso Hugford tesi a rinforzare la policromia delle opere e a renderle più appetibili al mercato²⁷.

I primi esemplari dovuti a Jean Clouet risalgono poi ad anni successivi alle sperimentazioni di ambito leonardesco: l'effigie di *Jacquet dit Galiot Ricard de Genouillac, seigneur d'Assier*²⁸ (fig. 7) si data infatti al 1515 circa²⁹. Gli scambi di modelli figurativi e pratiche operative intercorsi tra la fine del XV e i primi decenni del XVI secolo tra artisti attivi in area lombarda e artefici francesi non possono essere negati e sono testimoniati, nel campo della grafica, da alcuni esempi, come il *Ritratto* di una dama identificata tramite un'iscrizione apocrifa come Isabella d'Aragona, anticamente riferito a Bernardino de' Conti³⁰ (fig. 8) e, soprattutto, un *Ritratto virile* conservato al Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi con una tradizionale attribuzione a Cesare da Sesto, riferibile invece ad Andrea Solario³¹ (in Francia tra 1507 e 1510 circa³²) (fig. 9).



Figura 9: Andrea Solario, *Ritratto d'uomo*, Firenze, GDSU, inv. 1917 F

²⁷ Gli interventi dell'artista inglese, naturalizzato toscano, sulle opere dei Clouet (databili al quarto decennio del XVIII secolo) sono stati individuati da Alexandra Zvereva (2011, pp. 178-179; tra i disegni da lei citati, cfr. p. 270, n. 177, p. 273, n. 183, p. 358, n. 384). Sull'attività di restauratore e mercante di Hugford, cfr. Paola Dal Poggetto in Firenze 1972, p. 28; Borroni Salvadori 1983; Conti 1988, p. 244; Grisolia 2006-2007 (2009).

²⁸ Jean Clouet, *Jacquet dit Galiot Ricard de Genouillac, seigneur d'Assier*, pietra nera, pietra rossa, pigmento blu, carta, 286 x 210 mm, Chantilly, Musée Condé, inv. MN 141.

²⁹ Cfr. Zvereva 2011, p. 217, n. 33, con bibliografia. La studiosa sottolinea che l'aspetto attuale di occhi, mento, contorni del viso, collo e il rosso della veste sono dovuti a ripassature databili agli Venti del Cinquecento.

³⁰ Attribuito a Bernardino de' Conti, *Ritratto di Isabella d'Aragona*, pietra nera, pietra rossa, tracce di pennello e inchiostro diluito (o acquerello), 280 x 211 mm (misure massime), Firenze, GDSU inv. 1919 F.

³¹ Andrea Solario, *Ritratto d'uomo*, pietra nera, pietra rossa, sfumino, tracce di gessetto bianco, carta, 235 x 222 mm, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 1917 F. L'attribuzione si deve a Luisa Cogliati Arano (1963, pp. 152-154) che ha proposto di datare l'opera al 1506-1510. Per una scheda del disegno cfr. Giovanni Agosti in Firenze 2001, pp. 197-202, n. 35, fig. 39, con bibliografia, ove si avanza una cronologia al secondo decennio del secolo, che condivido, e l'autografia di Solario è accettata con formula ipotetica.

³² Sul soggiorno francese dell'artista cfr. Paris 1985; Brown 1987, pp. 151-216; Cogliati Arano 1987, pp. 29-30.

Questo disegno, che nonostante sia condotto a pietre naturali è spesso collegato dagli studiosi alla pratica a pastello³³, è stato trattato nel contesto del dibattito sulle dinamiche di trasmissione di modelli compositivi, stilistici e tecnici tra Francia e Italia ed è stato considerato dagli studiosi, ad eccezione di Luisa Cogliati Arano³⁴, un esempio dell'adeguamento da parte di Solario ai modi francesi³⁵. Nell'impostazione compositiva e nel delicato cromatismo reso a pietra nera e rossa il foglio richiama simili ritratti d'Oltralpe, rimanda invece a suggestioni leonardesche nella più viva resa psicologica. Tuttavia, sussistono anche alcune differenze sostanziali tra i due ambiti. Ad esempio, lo stile disegnativo e l'impiego degli strumenti policromi di Clouet differisce da quello che si può apprezzare in alcuni pastelli di area italiana. In certi fogli, come nel *Ritratto di Jean de la Barre* (fig. 6), l'incarnato è reso tramite una fitta trama di tratteggi paralleli obliqui a pietra rossa mentre, ad esempio, Boltraffio opta per stesure più ampie e sfumate che ricercano morbidezze pittoriche (cfr. catt. 1-4). I disegni a *crayon* si configurano sin dalle origini –con l'eccezione di Jean Fouquet– come opere autonome e finite, con una precisa funzione sociale nel contesto della corte francese; i disegni a pastello o a pietre policrome italiani invece appartengono anche al momento preparatorio e all'ambito dell'elaborazione creativa degli artisti. Questi aspetti contribuiscono dunque a distinguere le vicende dei ritratti francesi e quelle dei fogli realizzati nella Penisola. In ogni caso, piuttosto che ricercare necessariamente un momento originario o un primato, mi sembra più equilibrato interpretare il panorama delle sperimentazioni grafiche condotte prevalentemente con pietre, *crayons* e pastelli nelle due aree geografiche in chiave di una sostanziale contemporaneità di ricerche.

Il carattere problematico della supposta trasmissione di conoscenze sulla fabbricazione dei pastelli tra Perréal e Leonardo si ripropone nell'analisi dei disegni del toscano. Non è possibile sostenere con certezza che Leonardo abbia sperimentato in prima persona la tecnica a pastello; sono pochi del resto gli studiosi a favore di questa possibilità. Il *Busto di Cristo* di Brera (cat. 7), in antico ritenuta opera autografa, è ormai generalmente considerata copia cinquecentesca di ambito leonardesco a pietra nera e rossa, successivamente restaurata e ripresa a pastelli e tempere; il *Ritratto di Isabella d'Este* (fig. 10)³⁶, tra i disegni più noti e pubblicati di Leonardo, è tradizionalmente citato come unica occorrenza della tecnica nella pratica grafica dell'artista: la natura del pigmento color ocra presente sul foglio è stata tuttavia oggetto, negli ultimi decenni, di un acceso dibattito. Alcuni studiosi escludono infatti questa possibilità³⁷, ritenendolo una

³³ Ad esempio in Brown 1987, p. 209, n. 44 e Fiorio 2006, p. 26.

³⁴ Che ritiene Solario un modello per Clouet, cfr. Cogliati Arano 1963; *Eadem* 1987, p. 29.

³⁵ Cfr. Mellen 1971, pp. 25-28; Sylvie Béguin in Paris 1985, pp. 46, 50; Brown 1987, pp. 179, 184, p. 200 nota 116.

³⁶ Leonardo da Vinci, *Ritratto di Isabella d'Este*, pietra nera, pietra rossa, gessetto, pigmento giallo, puntinatura a stilo, carta, 610 x 465 mm, Paris, Musée du Louvre, département des Arts graphiques, inv. M.I.753. La bibliografia sull'opera è sterminata. Tra i contributi più recenti, cfr. le note successive.

³⁷ Tra essi, cfr. Burns 1994, p. 49; Tordella 1996, p. 201; Viatte 1999, p. 7; *Eadem* in Paris 2003b, pp. 185-189, n. 61; Fiorio 2006, p. 23; James 2010, p. 27.

pietra naturale o un'aggiunta di epoca successiva³⁸; altri ancora hanno sostenuto che si tratti di un pastello color ocra³⁹. Al di là dell'identificazione della tecnica, riguardo alla quale tuttavia è bene tenere conto delle osservazioni dei conservatori del museo nel quale si trova il disegno⁴⁰, il ruolo del colore nell'economia generale dell'immagine è marginale: il ritratto infatti è costruito principalmente con un tratto sfumato a pietra nera; la pietra rossa interviene a scaldare alcuni dettagli –in particolare il volto e la capigliatura–, mentre il colore giallo-ocra è usato solamente per uno dei nastri che ornano l'abito della marchesa. La *Testa della Vergine* di New York⁴¹ (fig. 11) preparatoria per il dipinto con la *Madonna, il Bambino e Sant'Anna*, considerata da alcuni opera a pastello⁴² è invece senza dubbio un disegno realizzato con strumenti di origine naturale. Negli ultimi anni il ritratto di una giovane donna in collezione privata, generalmente intitolato *La bella principessa*, ha suscitato l'interesse della critica e dei *mass media*: il disegno, realizzato a penna e pastelli policromi su pergamena, è stato pubblicato come autografo di Leonardo del 1495 circa⁴³, nonostante il parere contrario di alcuni studiosi⁴⁴. Anch'io ritengo che non sia possibile sostenere l'attribuzione del disegno al maestro toscano, né riferirlo al tardo Quattrocento: le caratteristiche iconografiche, lo stile calligrafico iper-naturalistico che ricorda esempi pre-raffaelliti, nonché gli aspetti tecnici-materiali del foglio portano a considerarlo un'opera realizzata nell'Ottocento su ispirazione leonardesca, come del resto si riteneva alla fine degli anni Novanta, quando *La bella principessa* fu venduta all'asta presso Christie's⁴⁵. L'utilizzo di un supporto come la pergamena non trova confronti nell'opera grafica di Leonardo⁴⁶ e mostra piuttosto un gusto "arcaizzante" proprio di una sensibilità più moderna; non è possibile inoltre paragonare in alcun modo l'entità delle stesure a pastello, qui combinato all'acquarello e a una resa miniaturistica dei dettagli a penna, agli esemplari cinquecenteschi.

³⁸ Burns 1994, p. 54 nota 1.

³⁹ Tra essi, cfr. Monnier 1983, p. 13; Ballarin (1996-1999) 2010, pp. 777-780; McGrath 1998, p. 4; Ames Lewis 2001, p. 20; *Eadem* 2002, p. 6; McGrath 2002, p. 72; Shelley 2002, p. 3; Marani 2003, p. 182; Bambach (2008) 2010, p. 181; *Eadem* in Milano 2015b, p. 78 sotto il n. 14.

⁴⁰ Viatte 1999, p. 7; *Eadem* in Paris 2003b, pp. 185-189, n. 61.

⁴¹ Leonardo da Vinci, *Testa della Vergine volta di tre-quarti*, pietra nera, carboncino, pietra rossa, tracce di gessetto bianco, tracce di riquadratura a penna e inchiostro, carta, 203 x 156 mm, New York, The Metropolitan Museum of Art, Department of Drawings and Prints, Harris Brisbane Dick Fund, inv. 51.90. Cfr. la scheda curata da Carmen C. Bambach in [http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/337496?rpp=30&pg=1&ft=leonardo+da+vinci+\(1452-1519\)&pos=4](http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/337496?rpp=30&pg=1&ft=leonardo+da+vinci+(1452-1519)&pos=4) (consultato in data 09/2015) con bibliografia.

⁴² McGrath 1994, vol. II, pp. 56-57 ("perhaps additional colored chalks"); Ballarin (1996-1999) 2010, p. 782.

⁴³ Cfr. Geddo 2008-2009; Kemp-Cotte 2010; Urbino 2014-2015. In aggiunta al riferimento a Leonardo, la figura ritratta è stata identificata con Bianca Maria Sforza, e l'autenticità e antichità dell'opera sono state sostenute sulla base delle analisi tecniche di Peter Paul Biro, basate sulla ricerca delle impronte digitali degli artisti sulle opere (cfr. Grann 2010).

⁴⁴ Tra essi, Carmen Bambach, che ha dichiarato che "it does not look like a Leonardo" (cfr. Grann 2010), Hugo Chapman, cfr. Grann 2010.

⁴⁵ Cfr. *Ivi*.

⁴⁶ Aspetto notato anche da Bambach. Per un approfondimento sui materiali dell'opera, cfr. Centro Conservazione e Restauro La Venaria Reale 2014.



Figura 10: Leonardo da Vinci, *Ritratto di Isabella d'Este*, Paris, Musée du Louvre, département des Arts graphiques, inv. M.I.753

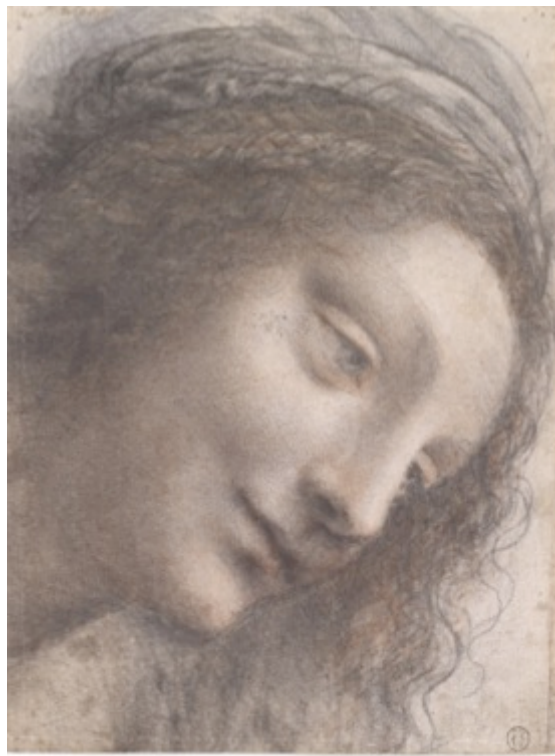


Figura 11: Leonardo da Vinci, *Testa della Vergine volta di tre-quarti*, New York, The Metropolitan Museum of Art, Department of Drawings and Prints, Harris Brisbane Dick Fund, inv. 51.90

L'assenza o il ruolo marginale del pastello nella grafica di Leonardo fa riflettere; se fosse vero che la pratica della tecnica era ampiamente diffusa in Francia tra fine XV e primi decenni del XVI, e se il modello francese avesse avuto la forte influenza da alcuni sostenuta sull'artista toscano, è significativo che non si conservi nessun suo disegno realizzato con tale *medium*, nemmeno nel corso nell'estremo soggiorno francese. Le annotazioni di Leonardo mantengono comunque un'importanza eccezionale e devono essere considerate con attenzione: testimoniano infatti come la fabbricazione di strumenti grafici elaborati e raffinati fosse parte dei vasti interessi sperimentali dell'artista. L'uso di strumenti grafici policromi a secco non deve essere inquadrato esclusivamente nel contesto dei legami con la cultura figurativa francese, ma occorre anche considerare che già nell'ultimo quarto del Quattrocento gli artisti toscani e centro-italiani conoscevano e disegnavano con pietre naturali nere e rosse⁴⁷: Piero del Pollaiuolo imita con la pietra rossa il colore dell'incarnato nel cartone per la testa dell'*Allegoria della Fede* dipinta per la sede del Tribunale di Firenze databile al 1470⁴⁸; si devono ad Andrea del Verrocchio, maestro di

⁴⁷ L'uso delle pietre colorate in tali ambiti è evidenziato in McGrath 1994, vol. I, pp. 155-162.

⁴⁸ Piero di Iacopo Benci detto Piero del Pollaiuolo, *La Fede*, pietra nera, pietra rossa, gessetto bianco, sfumino, puntinatura, tracce di pennello e inchiostro diluito, cartone, 211 x 182 mm, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 14506 F, cfr. la scheda di Cristina Casoli nel catalogo online del museo:

Leonardo, studi di teste a pietra nera o carboncino –come la *Testa femminile* sul *recto* e sul *verso* di un foglio al British Museum⁴⁹–, che richiamano, nel carattere idealizzato delle figure ritratte e nella funzione assunta in bottega da tali disegni, i successivi esempi (a punte metalliche e a pietra rossa) di ambito leonardesco⁵⁰.

Gli appunti di Leonardo sono certamente all’origine della successiva produzione a pastello in ambito milanese e lombardo, la prima occorrenza di questa tecnica in area italiana: le origini del *medium* sono da rintracciare nella pratica degli artisti in contatto con da Vinci, per i quali gli strumenti a secco fabbricati in bottega, più raffinati e omogenei e di tinte più varie di quelli naturali, sono funzionali a nuove ricerche grafiche che esplorano le possibilità di un segno colorato, morbido e sfumato.

La testimonianza di Giovanni Paolo Lomazzo sulle “teste di Christo, e de gl’Apostoli, a questo modo eccellenti, e miracolose in carta”⁵¹, se non può provare la pratica del pastello da parte di Leonardo, trova invece riscontro in un piccolo gruppo di disegni che copiano, più o meno puntualmente, il *Cenacolo* del Refettorio di Santa Maria delle Grazie⁵².

Di uno di essi, conservato alla Pinacoteca di Brera, si è già parlato in quanto il tradizionale riferimento al maestro toscano è stato tenuto in considerazione fino a tempi recenti, in particolare da Marani, il quale non ha escluso la possibilità che, al di sotto del “palinsesto” di rifacimenti successivi, si celi un disegno a pietra nera e rossa di Leonardo. Il suo stato di conservazione rende assai difficoltoso giudicare l’opera, che appare tuttavia di fattura raffinata. La presenza di un tratteggio destrorso⁵³ è un ulteriore fattore che concorre ad escludere una paternità leonardesca del foglio (cfr. cat. 7). Come sostenuto anche da altri studiosi, l’ipotesi più probabile è che sia una copia realizzata da un artista in contatto con da Vinci; date le differenze tra il volto di Brera e le fattezze di Cristo nel dipinto, il modello di riferimento potrebbe essere un disegno. Carmen C. Bambach ritiene che il tracciato originario fosse realizzato, oltre che a pietra nera e rossa, a pastelli: io invece penso che sia più prudente sostenere che si tratti di un’opera a pietra nera e rossa, con completamenti successivi a matita nera grassa, colori a tempera e pastello. Anche la pietra rossa al di sotto dei riccioli tracciati a matita nera, che non

<http://www.polomuseale.firenze.it/gdsu/euploos/#/disegni:@00013052> (consultato 09/2015) e Lorenza Melli in Milano 2014-2015, pp. 214-217, n. 17, entrambi con bibliografia.

⁴⁹ Andrea del Verrocchio, *Testa femminile (recto)*; *testa femminile (verso)*, carboncino, pietra nera, biacca (carbonato basico di piombo), penna e inchiostro, carta preparata color crema (*recto*), carboncino (*verso*), carta preparata con colore crema, 324 x 273 mm, London, The British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1895-1-95-785, cfr. Carmen C. Bambach in New York 2003, pp. 249-251, n. 3; Ilaria Rossi in London-Firenze 2010-2011, pp. 182-183, n. 40; scheda del database del museo: http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=717329&partId=1&museumno=1895,0915.785&page=1 (consultato in data 09/2015), tutti con bibliografia.

⁵⁰ Bambach 2003, pp. 8-9; Marani 2003, p. 156.

⁵¹ Lomazzo ed. 1973-1974, vol. II (1974), p. 170.

⁵² Testimonianze da inquadrare nel più ampio gruppo di copie, perlopiù pittoriche, realizzate da allievi e seguaci.

⁵³ Notato da Marani e Bambach.

segue l'andamento della chioma ma la colora con un tratteggio obliquo distanziato, continuo e regolare, potrebbe non essere originale.

Le copie dall'*Ultima Cena*, sei disegni conservati al Musée des Beaux-Arts di Strasburgo (cat. 8) e la cosiddetta serie ex Sachsen-Weimar, dieci fogli, otto dei quali un tempo di proprietà della famiglia granducale, oggi dispersi in varie collezioni pubbliche e private (cat. 9), sembrano invece, almeno in parte, realizzate a pastello. Si tratta anche in questo caso di opere pesantemente restaurate, molto discusse sin dal XIX secolo, quando erano generalmente ascritte a Leonardo; in seguito furono considerate opere di seguaci e sono oggi alternativamente attribuite a Boltraffio, a Giampietrino, oppure ad anonimi cinquecenteschi o posteriori. Come già argomentato da altri (cfr. cat. 8), ritengo che il gruppo di Strasburgo sia effettivamente una copia dovuta a un artista lombardo vicino, anche cronologicamente, a Leonardo, che può avere avuto a disposizione degli studi preparatori per il dipinto murale, viste le differenze riscontrabili tra tali fogli e l'opera finita. Un indizio di un possibile legame con disegni è anche il volto sbarbato di Cristo, simile a quello dell'esemplare di Brera. La serie ex Weimar-Sachsen è un'opera ancora più problematica, considerata da molti, se non un falso, cronologicamente posteriore (cfr. cat. 9): come ha osservato alcuni anni fa Ballarin⁵⁴, certi modi di riprendere le tipologie leonardesche sono propri di un'epoca più moderna; inoltre, le caratteristiche del tratto sembrano a prima vista risultato di una mano successiva. Anche se presentano svariate differenze con quelli di Strasburgo, questi disegni possono essere stati realizzati copiando anche la serie del Musée des Beaux-Arts: nel foglio che raffigura Pietro e Giuda (cat. 9.3), ad esempio, il particolare della mano –assente– di Pietro è reso in una maniera un po' goffa e con un'ombreggiatura a pietra nera apparentemente incomprensibile. Nell'*Ultima Cena* di Leonardo e nella copia dipinta intorno al 1520 da Giampietrino⁵⁵, spesso citata in relazione alle due serie, questo aspetto è completamente risolto. Tale dettaglio si chiarisce se si osserva il disegno di uguale soggetto nel museo francese (cat. 8.3), ove la mano dell'Apostolo è solo sommariamente abbozzata, come del resto anche la figura di Giuda, del quale è tracciato unicamente il profilo. È possibile dunque che, se non tutti i componenti della serie di Weimar, almeno l'esemplare oggi a Chapel Hill (cat. 9.3) si basi sul modello di Strasburgo (cat. 8.3) e sia, di conseguenza, successivo.

Entrambe le serie hanno subito estesi rifacimenti. Come nel caso del disegno di Brera, tali interventi non facilitano il giudizio sulle caratteristiche tecniche di queste opere, tradizionalmente tramandate come pastelli. In realtà, è possibile riconoscere *media* liquidi e a secco, come confermato anche dai restauratori che hanno analizzato le teste di Strasburgo⁵⁶: in particolare, ho notato che in questa serie il fondo scuro di tutti i disegni non è un pastello ma una

⁵⁴ Ballarin (1996-1999) 2010; cfr. la scheda del cat. 9.

⁵⁵ Giampietrino, *Ultima Cena*, olio su tela, London, Royal Academy of Arts, inv. 03/1230 (in deposito a Oxford, Magdalen College).

⁵⁶ Cfr. Ballarin (1996-1999) 2010, p. 785.

sostanza piuttosto coprente (una tempera?) stesa a pennello, come è abbastanza evidente nel *Busto di Sant'Andrea* (cat. 8.5) ove il nero sbava oltre il contorno della fronte dell'Apostolo. Da questo dettaglio si comprende inoltre come il colore sia stato aggiunto dopo che le figure erano già state realizzate; il tono originario del supporto doveva essere vicino a quello della sagoma di Giuda (cat. 8.3). Tale rinforzo dello sfondo ricorda la tinta blu sovrapposta al colore della carta nella copia da Correggio al Museo Puskin (cat. 110), che ritengo seicentesca. Altre stesure molto uniformi, "sottili" (non pastose) e coprenti (come il giallo della veste di Cristo, cat. 8.1) potrebbero essere, almeno in parte, liquide. Individuare con precisione la natura dei *media* impiegati è dunque piuttosto difficile. Ritengo comunque verosimile che la serie di Strasburgo sia stata realizzata nel XVI secolo a pastelli policromi, le cui caratteristiche attuali (estensione, stesura per ampie campiture) potrebbero non riflettere *in toto* la situazione originaria, mentre per il gruppo ex Saschen-Weimar, anch'esso, come è stato di recente dimostrato (cfr. cat. 9), di antica fattura, non è possibile formulare con certezza la presenza di un tracciato cinquecentesco a pastello⁵⁷.

I disegni cinquecenteschi tratti dalle invenzioni leonardesche per il *Cenacolo* sono fonti molto importanti per chi si accinge a ricostruire una storia critica del pastello: il loro stesso stato di conservazione e il carattere di "palinsesto storico" da essi assunto nei secoli è assai significativo. Gli interventi di restauro antichi, intesi come integrazioni migliorative e abbellimenti, sono da una parte prova del valore dato a queste opere, ritenute in antico originali leonardeschi; dall'altra, come si vedrà per altri casi, sono precise attestazioni di carattere critico. Gli studiosi otto-novecenteschi hanno quasi sempre associato queste copie del *Cenacolo* alla notizia di Lomazzo, secondo la quale Leonardo avrebbe realizzato degli studi di teste di Cristo e degli Apostoli a pastello in preparazione della pittura murale. La testimonianza lomazziana era certamente molto nota anche nei secoli precedenti e, come è probabile –ed è stato sostenuto– che l'artista e teorico milanese abbia avuto per le mani copie di poco successive scambiate per originali, non è da escludere che l'aspetto attuale dei disegni di Brera, Strasburgo ed ex Weimar-Saschen sia legato alla volontà di renderli più aderenti possibile alla descrizione che ne dà Lomazzo, in modo da aumentarne il valore.

Tra gli artisti vicini a Leonardo durante il suo soggiorno milanese, spetta a Giovanni Antonio Boltraffio il maggior numero di disegni a pastello, anche se la tecnica è conosciuta e piuttosto diffusa in area milanese nel primo quarto del XVI secolo, epoca a cui appartiene la maggior parte dei pochi esemplari giunti fino a noi. I suoi fogli sono quelli di cronologia più alta: i primi esempi si datano infatti intorno al 1502, sulla base dei legami del *Busto di donna con gli occhi abbassati* con un dipinto riferito a quella data (cat. 1), mentre il pastello più tardo certamente riferibile al

⁵⁷ In questo caso, nonostante abbia avuto a disposizione fotografie di alta qualità, l'impossibilità di studiare dal vivo i disegni non mi permette di giungere a conclusioni più risolutive.

milanese risale al 1508 circa sulla base, ancora una volta, del suo ruolo preparatorio per la *Pala di Lodi* (cat. 4). Il riferimento a Boltraffio della serie di Strasburgo, per alcuni realizzata tra il 1497-1499⁵⁸, avvicinerrebbe significativamente la prima adozione della tecnica a Leonardo (che in quegli anni si trovava ancora a Milano e aveva appena terminato il *Cenacolo*) e alle sperimentazioni leonardesche legate alle sue note manoscritte. Per le ragioni sopra illustrate⁵⁹, tale attribuzione non è sostenibile e non ci sono ragioni per stabilire una cronologia precisa; l'avvio delle sperimentazioni di Giovanni Antonio con il pastello è dunque di poco successiva alla *Pala Casio*, realizzata nel 1500 per la cappella Casio nella chiesa di Santa Maria della Misericordia a Bologna⁶⁰.

Il disegno preparatorio per la figura della Vergine⁶¹ (fig. 12), ascritto nell'Ottocento a un anonimo del XVII secolo, è stato riconosciuto come opera di Boltraffio da Carlo Ludovico Ragghianti⁶². Il foglio, che svolge la funzione di cartone ausiliario, è stato da molti interpretato come il ritratto dal vivo di un membro della famiglia Casio: la peculiarità dei tratti somatici e la profondità dell'introspezione psicologica permangono, sebbene attenuati e idealizzati, anche nel dipinto. Il disegno non è realizzato a pastello, anche se in passato sono state scambiate per pastello bianco⁶³ alcune delle stesure a biacca che rendono magnificamente i passaggi luministici e contribuiscono, senza bisogno di ricorrere al colore, alla creazione di un'immagine di grande impatto naturalistico. Mostra tuttavia significative tangenze con gli esemplari a pastello degli anni seguenti (catt. 1-4) da un punto di vista materiale, formale e compositivo.

Il tono ritrattistico del disegno degli Uffizi, legato, oltre che alla *Pala Casio*, a ritratti come la cosiddetta *Dama in Grigio*⁶⁴, accomuna il foglio con il *Giovane con berretto* che, analogamente al *Ritratto di poeta*, potrebbe essere preparatorio per un dipinto perduto o un disegno finito in se stesso e, soprattutto, con il *Busto di donna con gli occhi abbassati*. Quest'opera infatti mostra chiare relazioni con la *Santa Barbara* di Berlino ma, allo stesso tempo, se ne differenzia configurandosi anche come lo studio per un ritratto⁶⁵: la veste è diversa da quella della Santa e,

⁵⁸ Ballarin (1996-1999) 2010, pp. 783-808.

⁵⁹ Cfr. anche la scheda del cat. 8.

⁶⁰ Paris, Musée du Louvre, département des Peintures, inv. 103. Per un contributo recente sull'opera cfr. Cavalca 2013, pp. 224-234.

⁶¹ Giovanni Antonio Boltraffio, *Busto di donna*, pietra nera, biacca (carbonato basico di piombo), carboncino, sfumino, carta cerulea virata, 384 x 311, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 17184 F.

⁶² Ragghianti 1966, pp. 49-50, fig. 12. Sul disegno cfr. anche Susanna Zanuso in Bologna 1985, p. 158, n. 6; Giovanni Agosti in Firenze 2001, pp. 194-197, n. 34, fig. 38, con bibliografia. Tra i contributi successivi, cfr. Nova (2008) 2010, pp. 163-166, figg. 2, 4-6; Chapman 2011, p. 70, fig. 51.

⁶³ Ad esempio in Ballarin (1996-1999) 2010, p. 749: "un gesso bianco che ha la pastosità di una biacca o di un pastello"; Fiorio 2000, p. 152, n. B12: "carboncino, pastello e biacca su carta verdastra".

⁶⁴ 1500-1505, Isola Bella, Collezione Borromeo, cfr. Fiorio 2000, pp. 120-121, n. A18, con bibliografia.

⁶⁵ Sull'importanza del genere del ritratto nell'opera di Boltraffio e sulla sua fama di ritrattista, cfr. Ballarin (1985) 2010; Agosti 1995, pp. 63-64; *Idem* 1998, pp. 55-56; Fiorio 2000, pp. 34-48.

soprattutto, l'atteggiamento riflessivo della donna, immersa nei propri pensieri come in altri fogli a punte metalliche⁶⁶, non è ripreso nella tavola dall'artista, che preferisce la soluzione degli occhi aperti (schizzata in alto a destra) e attenua moltissimo, nel dipinto –come nella *Pala Casio*– la sensibilità espressiva della prova grafica. I cinque disegni inoltre sono stati generalmente interpretati come cartoni, studi molto finiti impiegati dall'artista per la preparazione di opere pittoriche, conservati e riutilizzati per diversi propositi: tali caratteristiche appaiono più chiare nei due busti femminili ma, considerando le forti vicinanze stilistiche e materiali tra i cinque esemplari, è possibile che abbiano tutti assolto una simile funzione. Tutte le opere condividono poi il medesimo taglio compositivo che inquadra la testa, le spalle e parte del busto, a volte le mani, che ricorda da vicino soluzioni proprie della ritrattistica.



Figura 12: Giovanni Antonio Boltraffio, *Busto di donna*, Firenze, GDSU, inv. 17184 F

⁶⁶ Quella delle figure femminili in atteggiamento meditativo è una tipologia grafica molto diffusa tra gli artisti leonardeschi, derivante da modelli dello stesso da Vinci il quale, a sua volta, trae esempio da studi del Verrocchio, cfr. Chapman 2011, pp. 65-66. Tra i fogli di questo genere dovuti a Boltraffio si possono citare lo *Studio di testa femminile, "L'introversa"*, punta d'argento, biacca (carbonato basico di piombo), carta preparata con colore azzurro-grigio, 158 x 116 mm, Oxford, Christ Church College, inv. 1062 (0026), lo *Studio di testa femminile*, punta d'argento, carta preparata con colore azzurro, 197 x 118 mm, Milano, Biblioteca Ambrosiana, inv. Cod. F 263 Inf. 99, lo *Studio di testa di giovane coronata di foglie d'edera*, punta d'argento, carta preparata con colore avorio, 162 x 137 mm, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 425 E *recto*, cfr. Ballarin (1985) 2010, tavv. IV, VI, XX; Fiorio 2000, pp. 144-146, nn. B6-B7.

Le dimensioni originarie del disegno degli Uffizi, ancora oggi significative, erano probabilmente molto vicine a quelle degli esemplari dell'Ambrosiana, realizzati utilizzando per intero dei fogli di misura imperiale: l'immagine appare infatti rifilata ai margini, in particolare a destra e in basso, e la vistosa piega che corre lungo la scollatura della donna (presente anche nei disegni milanesi) è la traccia del filo di essiccazione della carta e corrisponde dunque, grossomodo, al centro del foglio⁶⁷. Anche negli esemplari dell'Ambrosiana è presente la biacca, impiegata per staccare le figure dallo sfondo, suggerire la tridimensionalità e accentuare la monumentalità dell'immagine. Nel disegno per la *Pala Casio* l'uso stilistico della carta cerulea in combinazione con tratti sfumati a pietra nera e carboncino e morbide stesure a biacca permette a Boltraffio di sperimentare, forse per la prima volta, una resa atmosferica e luministica che è ripresa nel *Busto di donna con gli occhi abbassati*, nel *Ritratto di giovane con berretto*, nel *Ritratto di poeta* e nello *Studio per il ritratto di Bassiano da Ponte*. Esso segna un momento di svolta nelle ricerche grafiche dell'artista il quale, sul crinale del XV secolo, abbandona strumenti portatori di valori squisitamente lineari come le punte metalliche, sino ad allora suoi *media* prediletti, e apre alle pietre naturali, al carboncino ai pastelli⁶⁸. L'adozione di queste tecniche che, come è stato unanimemente sottolineato dalla critica, affonda le proprie radici negli strettissimi rapporti con le pratiche grafiche di Leonardo da Vinci che dagli anni Novanta, all'altezza del *Cenacolo*, si rivolge sempre più frequentemente alle pietre naturali, ricercando effetti sfumati non ottenibili con le punte metalliche⁶⁹. Nelle campiture a biacca nel disegno per la *Pala Casio* e, soprattutto, negli studi a pastello dell'Ambrosiana, i valori di linea e contorno sono soppiantati da stesure così sfumate (forse anche con un pennello) da rendere difficile individuare i tratteggi, prevalentemente obliqui, che costruiscono le figure. Il tono delle carte, la luminosità del bianco e la gamma dei colori –piuttosto ristretta– a pastello sono sapientemente bilanciati in rapporti armonici e sfruttati in maniera intensamente pittorica. In queste opere Boltraffio approda a una concezione del disegno non più inteso come espressione puramente lineare⁷⁰ ma sperimenta soluzioni inedite nell'indagine dei valori luministici e coloristici nella grafica, che si distinguono dalle ricerche, di poco successive, di artisti a lui vicini.

Ad Andrea Solario, diversamente da quanto talvolta affermato⁷¹, è riferibile solo un disegno realizzato a pastelli, oggi al Metropolitan Museum of Art di New York (cat. 6). Il foglio, che ha certamente subito dei restauri integrativi, in particolare nel volto e nella capigliatura, è

⁶⁷ Nova (2008) 2010, p. 166.

⁶⁸ Fiorio 1997, p. 343; Ballarin (1996-1999), pp. 735-736, 749-750; Fiorio 2000, p. 45.

⁶⁹ Cfr. nel capitolo sul dibattito critico, in particolare il paragrafo "Il problema Leonardo e le ricerche eziologiche".

⁷⁰ Ballarin (1996-1999) 2010, pp. 749-750; Spagnolo 2000, p. 66; Fiorio 1997, p. 343. Questa svolta nel linguaggio dell'artista non riguarda solo la grafica ma anche le opere pittoriche, cfr. Ballarin (1985) 2010, p. 43.

⁷¹ Mi riferisco all'inv. 1917 F, al quale ho accennato nelle pagine precedenti, che Brown (1987, p. 209, n. 44) collega alla tecnica a pastelli, in realtà opera realizzata a pietre naturali, che riveste comunque un interesse per la presente ricerca in quanto riferibile agli interessi per un disegno più morbido e sfumato e agli scambi con Oltralpe.

preparatorio per uno degli Apostoli nell'*Assunzione della Vergine* della Certosa di Pavia, rimasta incompiuta alla morte dell'artista nel 1524. Di misure inferiori a quelle degli studi dell'Ambrosiana, ma comunque considerevoli, assume nella pratica di Solario un ruolo significativamente vicino a quello degli esempi di Boltraffio. Ha anche in questo caso funzione di cartone ausiliario per la preparazione della figura dell'Apostolo. Nel dipinto la posizione della mano differisce dall'abbozzo a penna: similmente a quanto si è scritto per alcuni dei fogli di Boltraffio, l'esemplare di New York, conservato nella bottega dell'artista, potrebbe essere stato ripreso da Solario in relazione a un altro progetto pittorico. Come è stato infatti confermato da analisi tecniche⁷², la mano è stata abbozzata a penna sopra il tracciato del busto; è probabile che non si tratti di un'aggiunta successiva, nonostante la peculiare e poco frequente mescolanza di inchiostro e tecniche secche, ma di una variante dovuta all'artista, considerando anche che l'iconografia dell'immagine si adatta a modelli di ambito leonardesco⁷³.

Diverso dal trattamento intensamente pittorico del mezzo di Boltraffio e dall'esteso uso del colore (pur all'interno di contorni definiti) di Solario, è l'impiego più contenuto del pastello da parte di Bernardino Luini. Il *Busto di gentildonna* dell'Albertina, unico disegno realizzato con tale tecnica dall'artista, è stato riferito a diverse opere pittoriche (cat. 5) anche se non è possibile sostenere una relazione certa con nessuna di esse. È invece più plausibile considerare il foglio un ritratto compiuto, un'opera la cui autonomia e il cui carattere finito si devono all'estrema attenzione riservata all'espressione del personaggio e all'eleganza dell'abbigliamento e degli accessori, che spiccano sulla carta grazie a delicati e bilanciati tocchi di pastello. La figura è costruita tramite un contorno a pietra nera, che ombreggia delicatamente il volto e la scollatura con effetti che rimandano a quelli dello sfumato leonardesco; lievi tocchi a pietra rossa colorano le labbra e riscaldano l'incarnato, mentre più ampie campiture a pastello giallo e ocre definiscono i dettagli dell'acconciatura. Il disegno rivela una grande sensibilità per la resa delle diverse *textures* (la trama del copricapo, la morbidezza dei capelli, la delicatezza dell'epidermide) raggiunta tramite la morbida e pastosa consistenza del pastello e il tratto lieve e delicato delle pietre naturali⁷⁴. Il modello primario è il *Ritratto di Isabella d'Este* di Leonardo (fig. 10), al quale l'immagine deve il taglio compositivo, il calcolato contrasto tra parti più rifinite e altre più abbozzate e l'uso sapiente di un segno sfumato a pietra nera. Sono stati inoltre proposti collegamenti con gli artisti d'Oltralpe: l'opera è stata ritenuta un modello per i ritratti policromi⁷⁵ di Hans Holbein il Giovane, che avrebbe potuto studiare il foglio durante il suo

⁷² Cfr. la scheda del cat. 6.

⁷³ Cfr. cat. 2.

⁷⁴ Il legame tra l'introduzione, nella grafica di primo Cinquecento, di pietre e pastelli policromi e la descrizione della sontuosità di abiti e accessori è stato notato da Alessandro Nova (2008) 2010, p. 170.

⁷⁵ Realizzati dal secondo quarto del XVI secolo.

soggiorno in Lombardia⁷⁶. Tuttavia, l'uso del colore dell'artista tedesco, che conobbe prototipi lombardi⁷⁷, si distingue dal trattamento più modulato e chiaroscurale di Luini. Il confronto con l'area francese, in particolare con l'opera di Jean Clouet⁷⁸ trova invece riscontro nell'equilibrio tra parti monocrome e colorate, nell'impostazione compositiva e nell'atmosfera sublimata e cortese dell'immagine. Il ritratto dell'Albertina si differenzia tuttavia dagli esempi francesi da un punto di vista materiale per l'uso della tecnica a pastello e per un'attenzione molto più spiccata all'interiorità della gentildonna ritratta che conserva, nonostante il carattere idealizzato della sua effigie⁷⁹, una viva espressività accentuata dal risalto dato, tramite il colore, al volto e alla mano.

Di recente è stato attribuito a Luini un disegno conservato a Minneapolis, pressoché inedito, raffigurante *Cristo coronato di spine* (cat. 107) nel quale compaiono, su un tracciato a pietra nera (i dettagli del volto ombreggiati a pietra rossa) stesure di pastello giallo sui capelli, tracce di pastello azzurro sulla corona e la corda, di pastello rosa sul collo. Il foglio, di alta qualità, che rivela una corrispondenza quasi palmare con il *Cristo portacroce* di Andrea Solario⁸⁰ e con un disegno preparatorio all'Albertina⁸¹, tale da fare pensare piuttosto a una copia, non mostra la vaporosa resa atmosferica e l'armonia tra colore e monocromia propria del *Busto di gentildonna*: il trattamento piatto del pastello giallo, diverso dalla sapiente modulazione dell'ocra nel disegno dell'Albertina e la presenza di pastello azzurro, che non è diffuso a queste date, porta a pensare a un restauro successivo su una copia cinquecentesca, certamente antica, da Solario.

Come si è visto per le copie dal *Cenacolo*, questa tipologia di interventi riguarda anche altre opere di ambito leonardesco. Il *Busto di giovane coronato di alloro*⁸² del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (fig. 13), acquistato dal cardinal Leopoldo come autografo di Leonardo, oggi inventariato come opera di Giovanni Antonio Bazzi, detto il Sodoma, è stato ricondotto da Pietro Cesare Marani a un seguace milanese di Leonardo, mentre Maria Teresa Fiorio sostiene l'attribuzione a Giovanni Antonio Boltraffio, e rintraccia delle relazioni –osservate per prima da Gigetta Dalli Regoli–, nella grafica, con i pastelli dell'Ambrosiana (catt. 1-4) e lo studio per la

⁷⁶ Sull'impiego della tecnica da parte dell'artista tedesco, si vedano, tra i numerosi contributi, Bättschmann-Griener 1997; Ballarin (2000) 2010; Christian Müller in Basel 2006, pp. 316-320, nn. 100-101, pp. 333-337, nn. 107-109, pp. 373-377, nn. 121-122; pp. 381-384, nn. 124-125, pp. 388-389, nn. 127-128, con bibliografia.

⁷⁷ Sull'argomento cfr. Ballarin (2000) 2010, con resoconto del dibattito critico alle pp. 903-905.

⁷⁸ Proposto tra gli altri da Ballarin (1996-1999) 2010, p. 782.

⁷⁹ Osservato ad esempio da Giulio Bora in Milano 1987-1988, p. 120 sotto il n. 57.

⁸⁰ Nantes, Musée des Beaux-Arts, inv. 160, cfr. Brown 1987, p. 280, n. 57.

⁸¹ Andrea Solario, *Testa di Cristo coronato di spine*, pietra nera, penna e inchiostro, pennello e inchiostro diluito, carta marroncina, 160 x 137 mm, Wien, Graphische Sammlung Albertina, inv. 52, cfr. Brown 1987, p. 280, n. 58.

⁸² Seguace di Leonardo da Vinci, *Busto di giovane coronato di alloro*, pietra nera, pietra rossa, sfumino, ripassi e integrazioni posteriori con colore nero, giallo e rosso steso o diluito a pennello, 289 x 226 mm (misure massime), Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 566 E, cfr. Gigetta Dalli Regoli in Pedretti-Dalli Regoli 1985, p. 81, n. 31 che conserva il riferimento al Sodoma; Petrioli Tofani 1986b, p. 253, n. 566 E, con bibliografia; Pietro C. Marani in Milano 1986, p. 30 sotto il n. 1; Markova 1991, p. 106; Fiorio 1997, p. 351 nota 35; *Eadem* 2000, pp. 158-159, n. B16; Marani 2003, p. 183; Fiorio 2006, p. 26, fig. 12.



Figura 13: Seguace di Leonardo da Vinci, *Busto di giovane coronato di alloro*, Firenze, GDSU, inv. 566 E



Figura 14: Anonimo sec. XVII?, *Busto di giovane coronato di alloro (cosiddetto Ritratto di Salai)*, ubicazione sconosciuta

Pala Casio (fig. 12), in pittura con il *Ritratto di giovanetto come San Sebastiano* al Museo Puskin di Mosca. L'aspetto attuale del foglio, controfondato, con numerose lacune risarcite, la superficie lucidata con un fissativo, è molto compromesso. Il tracciato a pietra nera e rossa che costruisce la figura è caratterizzato da una finissima e sfumata resa chiaroscurale, di alta qualità anche se non paragonabile ai risultati ottenuti da Giovanni Antonio Boltraffio. La policromia del disegno, ampie campiture gialle, rosse e brune per i capelli e la giubba del giovane, è stata da molti⁸³ collegata alle sperimentazioni con il pastello dei leonardeschi. In questo caso siamo di fronte a stesure liquide; non mi pare che sia stato osservato che il colore va sopra anche agli antichi rattoppi delle lacune della carta, e che i ciuffi della pelliccia non sono realizzati a pietra nera, ma con tocchi di pennello. La somiglianza del disegno con le celebri figure di giovani efebici con corone di foglie, in particolare con il dipinto di Mosca e con un ritratto⁸⁴ –a mio parere non cinquecentesco– tradizionalmente ritenuto l'effigie di Gian Giacomo Caprotti, detto il Salai (ubicazione sconosciuta, fig. 14) il risultato di un restauro condotto ispirandosi a tali modelli su

⁸³ McGrath 1994, vol. I, p. 143 nota 269; Fiorio 1997, p. 351 nota 35; *Eadem* 2000, pp. 158-159, n. B16; Marani 2003, p. 183; Fiorio 2006, p. 26, fig. 12.

⁸⁴ Una versione molto vicina a quella qui illustrata (fig. 14) è stata ritenuta da Federico Zeri di mano di un seguace di Leonardo (perizia datata 2/5/1980, cfr. http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.jsp?decorator=layout_S2&apply=true&tipo_scheda=OA&id=35990&titolo=Mayer+%2c+Leonardo+da+Vinci+-+seguace+-+sec.+XVI+-+Ritratto+di+giovane+uomo, consultato in data 9/12/2015).

un foglio originariamente a pietre naturali mi pare piuttosto che un legame di natura preparatoria.

Un foglio raffigurante una *Testa di giovane rivolta verso l'alto*, assai poco studiato, forse collegabile agli affreschi della cupola del Santuario di Saronno e, di conseguenza, all'ambito di Gaudenzio Ferrari (cat. 12) è colorato a pastelli policromi. Le piatte stesure di giallo paglierino su parte della veste e di ocre sui capelli, i tocchi di arancione sulle palpebre e di rosa sull'incarnato si sovrappongono a un disegno basato su valori essenzialmente lineari, con un chiaroscuro lieve e circoscritto ai lati del volto. La problematica attribuzione dell'opera non consente di formulare un giudizio anche sui suoi aspetti materiali: per il momento, conviene sottolineare l'aspetto artificioso dato dalla policromia a un'immagine caratterizzata, di per sé, da un tratto piuttosto fresco e vivace. Anche un disegno di Bernardino Lanino, allievo di Ferrari, la *Testa femminile* della Biblioteca Reale di Torino, presenta leggere tracce di pastello giallo: il foglio risale tuttavia alla fase matura dell'artista (cat. 13), fortemente improntata a modelli leonardeschi ai quali è riferibile anche la scelta delle tecniche. L'impiego del pastello trova dunque ragione nella probabile appartenenza dell'opera all'ambito lombardo ove, come si è visto, la tecnica era piuttosto nota e sperimentata.

I pastelli ascrivibili all'ambito milanese dei primi tre decenni del Cinquecento presentano tratti comuni e differenze. Condividono un chiaro legame con il modello leonardesco, nel più generale contesto dell'importanza rivestita dalle ricerche grafiche di da Vinci nella pratica degli artisti che gravitavano intorno a lui: il crescente ruolo rivestito dalle pietre naturali negli studi del maestro, unito al clima sperimentale di cui rimane traccia nelle sue annotazioni personali è certamente all'origine del fiorire, in un arco cronologico relativamente circoscritto, di una piccola, ma significativa serie di fogli a pastello, unica in ambito italiano. La finalità ritrattistica della maggior parte di questi studi (cfr. catt. 1-4, 5) convive con la funzione preparatoria: si tratta infatti di disegni altamente rifiniti che, per tale ragione, sono stati spesso interpretati come opere autonome o come cartoni realizzati in fase avanzata di progettazione pittorica. Questa ambiguità di lettura riflette la complessità che caratterizza le più precoci testimonianze del disegno a pastello, nelle quali il colore sembra assolvere a diverse funzioni. Da una parte è strumento per imitare, su carta, gli effetti della pittura e può dunque essere impiegato per creare opere finite in se stesse che concorrano con essa; dall'altra la possibilità di ampliare la gamma cromatica anche nella dimensione creativa e personale dell'elaborazione grafica apre a inedite possibilità di indagine di valori tattili, luministici, coloristici ed espressivi.

III.2. Oltre i leonardeschi: occorrenze della tecnica in Italia settentrionale e centrale nella prima metà del Cinquecento tra originali, restauri e copie



Figura 15: Francesco Raibolini, detto Francia, *Testa di Cristo*, Firenze, GDSU, inv. 14372 F recto



Figura 16: Francesco Raibolini, detto Francia, *Cristo in pietà sorretto da angeli*, Bologna, Pinacoteca Nazionale, inv. 573

L'arrivo, intorno al 1500, di un dipinto di Boltraffio e, forse, dello stesso artista a Bologna è fattore fondamentale per l'introduzione in città delle novità del linguaggio leonardesco, recepite dagli artisti nelle opere pittoriche e nel disegno. Quella delle risposte grafiche bolognesi alle sperimentazioni importate dall'artista milanese è una questione storiografica relativamente recente, che attende ancora una vera e propria ricostruzione critica. Nel panorama del disegno bolognese, caratterizzato tra Quattro e Cinquecento da un impiego prevalente della penna⁸⁵, è possibile isolare due esempi che indagano effetti atmosferici e di sfumato attraverso le pietre naturali e i pastelli.

Un foglio conservato al Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi raffigurante una *Testa di Cristo*⁸⁶ (fig. 15) è stato spostato alcuni anni fa nella cartella di Francesco Raibolini, detto il Francia. Inventariato da Pasquale Nerino Ferri come opera di un Anonimo seicentesco, in seguito dallo stesso spostato ad Anonimo umbro del XVI secolo, è stato ipoteticamente ricondotto da Annamaria Petrioli Tofani (in una nota manoscritta sul *passepourtout*) alla cerchia di Timoteo

⁸⁵ Per una panoramica sul problema, si vedano Paris 2001 e Bologna 2002, con bibliografia.

⁸⁶ Francesco Raibolini, detto Francia, *Testa di Cristo*, pietra nera, gessetto bianco, sfumino, carta, 185 x 142 mm, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 14372 F recto.

Viti⁸⁷, forse per il suo aspetto proto-classico unito alle caratteristiche tecniche. Nicosetta Roio⁸⁸ ha rigettato il riferimento al Francia ritenendolo, significativamente⁸⁹, opera di un artista di origine lombarda, mentre Marzia Faietti⁹⁰, alla quale si deve la riclassificazione del disegno, ha ripreso l'attribuzione proposta da Carlo Ludovico Ragghianti⁹¹ e lo ha avvicinato al *Cristo in pietà sorretto da angeli* (fig. 16), cimasa della *Pala Felicini* dipinta da Raibolini per una delle cappelle della chiesa della Misericordia di Bologna (alla quale era destinata anche la *Pala Casio*), oggi conservata in Pinacoteca Nazionale⁹². Il foglio mostra in effetti corrispondenze molto puntuali con la testa dipinta: il volto scavato, con gli zigomi in evidenza è il medesimo, la direzione della luce studiata sulla carta corrisponde a quella della cimasa. La tavola e il disegno condividono inoltre un patetismo che tramuta l'esemplare fiorentino in un intenso studio d'espressione, reso sfruttando consapevolmente le possibilità atmosferiche e naturalistiche della pietra nera, del gessetto bianco e dello sfumino. Si tratta di un *unicum* nel contesto della produzione grafica dell'artista bolognese, il quale deve essersi cimentato con le pietre naturali a seguito del contatto, tramite Giovanni Antonio Boltraffio, con le sperimentazioni leonardesche: la *Testa di Cristo* è infatti avvicinabile al *Busto di donna* del milanese (fig. 12), per la scelta di affidarsi esclusivamente alla pietra nera e per il carattere di studio di testa che indaga, allo stesso tempo, valori luministici e di espressione. Anche se fu commissionata nel 1490, la *Pala Felicini* subì intorno al 1510 significativi interventi di ridipintura, con tutta probabilità dovuti al Francia stesso⁹³: il disegno degli Uffizi potrebbe essere stato realizzato come una sorta di cartoncino ausiliario in previsione di questo secondo intervento, e seguirebbe dunque di alcuni anni l'arrivo a Bologna delle novità boltraffiane, che Raibolini mostra di recepire anche in pittura, come nel *Cristo alla colonna*, datato all'inizio del secolo, oggi conservato nel convento francescano di Dubrovnik⁹⁴.

Se la *Testa di Cristo* è collegata, per le sue caratteristiche tecniche, espressive e funzionali, allo studio di Boltraffio per la *Pala Casio*, un altro disegno conservato al Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi è un caso interessante (e complesso) di reazione bolognese alle sperimentazioni di ambito leonardesco. Il *Busto d'uomo con cappello*, realizzato con pietra nera, pietra rossa, pastello rosa, gessetto bianco su carta cerulea, è stato recentemente attribuito a Bartolomeo Ramenghi, il Bagnacavallo *senior* (cat. 14), artista di origini romagnole a lungo attivo a Bologna

⁸⁷ Cfr. Cristina Casoli in Firenze 2014-2015: <http://www.polomuseale.firenze.it/gdsu/euploos/#/disegni:@00051826> (consultato 10/2015); Petrioli Tofani 2014, vol. III, p. 1109, sotto il n. 88.

⁸⁸ Roio 2002, p. 48 nota 18.

⁸⁹ Ai fini della presente ricostruzione storiografica.

⁹⁰ Faietti 2001, p. 18; *Eadem* in Bologna 2002, p. 61.

⁹¹ Ragghianti 1966, p. 49, fig. 11.

⁹² Inv. 573.

⁹³ Cfr. Rossi Manaresi-Bentini 1983.

⁹⁴ Cfr. Roio 1992, pp. 34, 44 nota 30.

che mostra, dopo un iniziale interesse per i moduli figurativi proto-classici e del primo Aspertini, una forte adesione ai modelli raffaelleschi che traduce in un linguaggio più piano e “popolare” unito a elementi espressivi e stilistici propri dell’ambito ferrarese⁹⁵.

La ricostruzione del *corpus* disegnativo del Bagnacavallo, nonostante sia oggetto di alcuni contributi⁹⁶, è ancora un nodo storiografico solo parzialmente sciolto: sono pochi infatti i disegni a lui certamente riferibili e la stretta collaborazione (documentata a partire dal 1511) con Biagio Pupini si tramuta in forti tangenze stilistiche anche in campo grafico che hanno portato a problemi attributivi che coinvolgono anche alcune copie da invenzioni raffaellesche⁹⁷. Per queste ragioni, sebbene non vi siano contrasti sull’attribuzione a Ramenghi dell’esemplare fiorentino, gli studiosi hanno riconosciuto la difficoltà di istituire collegamenti sicuri con altre opere dell’artista e, di conseguenza, stabilire una cronologia.

Il disegno è stato collocato intorno al 1520 sulla base di confronti con lo sfumato dei volti della *Crocifissione e santi*⁹⁸ in San Pietro a Bologna, firmata e datata 1522, e con i ritratti dei committenti della Pala con la *Madonna col Bambino in Gloria incoronata da due angeli e i santi Monica e Francesco* in Santa Maria della Misericordia a Bologna di cui si propone, nella medesima occasione, di anticipare di una decina d’anni la datazione⁹⁹. Il dipinto¹⁰⁰ è tuttavia da riferire a una diversa fase dell’attività di Ramenghi, intorno al 1530, quando il contatto e la collaborazione con Girolamo da Carpi porta l’artista a accentuare e affiancare al linguaggio derivato da Raffaello effetti atmosferici e chiaroscurali già propri della sua formazione romagnola, che si traducono, in pittura, in una pennellata più corposa e materica, nella grafica, in un uso della biacca e delle carte colorate, preparate o tinteggiate (già proprie della consuetudine operativa della scuola dell’Urbinate) più libero e macchiato¹⁰¹.

Se lo scavo psicologico dell’ignoto personaggio raffigurato nel disegno ricorda il naturalismo dei ritratti della *Pala della Misericordia* e deve dunque essere riferito alla medesima mano¹⁰², la resa dell’espressione e l’impostazione compositiva rimandano ai modelli del proto-classicismo

⁹⁵ Sull’attività di pittore di Ramenghi, cfr. Bernardini a. a. 1974-1975; Lucco 1985; Bernardini 1986; *Eadem* 1990; Colombi Ferretti 1993; Mazza 1993.

⁹⁶ Per interventi sulla grafica dell’artista, si vedano Agosti 2001; Faietti 2001; *Eadem* 2002.

⁹⁷ Si confrontino, ad esempio, le numerose repliche raffaellesche tradizionalmente attribuite a Bartolomeo nel département des Arts Graphiques del Louvre, cfr. Cordellier-Py 1992. Per una sintesi dei problemi e del rapporto tra Ramenghi e Pupini, cfr. la scheda *dell’Adorazione dei pastori*, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 1430 F, a cura di Laura Da Rin Bettina, con bibliografia: <http://www.polomuseale.firenze.it/gdsu/euploos/#/disegni:@00051858>

⁹⁸ Per una scheda cfr. Bernardini 1990, p. 83, n. 15.

⁹⁹ Ballarin 2010b, p. 960.

¹⁰⁰ Menzionato da Vasari come opera di Bartolomeo, attribuito da Mauro Lucco a Girolamo da Carpi, 1522-1523 (Lucco 1999, p. 172 nota 22) ma generalmente ricondotto con certezza al Ramenghi (cfr. Carla Bernardini in Bologna 2002, pp. 122-123, n. 24, con bibliografia).

¹⁰¹ Che si apprezza, ad esempio, nello studio preparatorio per la Pala, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 1755 O, cfr. la scheda a cura di Laura Da Rin Bettina, <http://www.polomuseale.firenze.it/gdsu/euploos/#/disegni:@00051861>

¹⁰² Il paragone con la *Crocifissione* in San Pietro, fortemente imbevuta di raffaellismo, mi pare invece meno calzante.

bolognese ai quali Ramenghi è legato in una fase antecedente l'entusiasta adesione (al fianco di Biagio Pupini, Innocenzo da Imola, Girolamo da Cotignola) a Raffaello nella peculiare declinazione del classicismo bolognese¹⁰³, databile intorno alla fine del secondo decennio del Cinquecento. Il taglio dell'immagine e la misurata rappresentazione dell'interiorità del personaggio si legano infatti a esempi della ritrattistica di Francesco Francia e Lorenzo Costa¹⁰⁴; il confronto con un'opera pittorica antecedente, l'aspertiniano e costesco *San Giuseppe* oggi conservato nella Galleria di Nazionale di Palazzo Barberini a Roma¹⁰⁵, rivela alcune tangenze con il *Busto d'uomo* nella rappresentazione del volto del personaggio. È possibile datare il disegno a una fase successiva alla prima produzione dell'artista, attenta ai modi di Amico Aspertini e precedente all'adesione al modello raffaellesco, propria del periodo maturo; la vicinanza con la *Testa di Cristo* del Francia, nel segno morbido e sfumato ottenuto ricorrendo esclusivamente a tecniche secche, depone a favore di una cronologia vicina al foglio di Raibolini, intorno al 1510.

Un particolare interessante, indizio di una generale confusione sulla questione critica del pastello, riguarda la descrizione delle tecniche dell'opera. Il pastello rosa che imita il colore dell'incarnato non è stato infatti unanimemente riconosciuto fino a tempi recenti. A fine Settecento Giuseppe Pelli Bencivenni definisce genericamente il foglio "a matite", mentre un secolo dopo Pasquale Nerino Ferri annota sulla scheda inventariale la presenza di "matita nera, rossa e gessetto", indicazione ripresa da Giovanni Agosti. Già nella prima edizione del catalogo dei disegni dei pittori fiorentini, Bernard Berenson, che crede ancora l'opera di mano di Giovanni Antonio Sogliani, la cita invece come "pastel head". Alessandro Ballarin ritiene che sostanzialmente tutti gli strumenti grafici impiegati siano punte fabbricate: pastello rosa, di due tonalità, per l'incarnato, pastello bianco per la blusa e le lumeggiature, pastello grigio per il copricapo e l'abito¹⁰⁶. Le importanti osservazioni dello studioso, il primo a soffermarsi sull'opera e a inquadrarla nel contesto delle sperimentazioni della tecnica in Italia settentrionale, possono tuttavia essere precisate. Esse potrebbero essere state in parte influenzate dall'aspetto dilavato del disegno, effetto della natura polverosa del pastello e del gessetto (che aderiscono alla carta in misura minore rispetto ad altri *media*, come ad esempio quelli liquidi quale la biacca stesa a pennello), della probabile esposizione alla luce e dello sfregamento provocato dall'antica conservazione in volume¹⁰⁷. D'altro canto, come è stato anticipato nel capitolo precedente, sono

¹⁰³ Cfr., per Bagnacavallo, Bernardini 1990, pp. 22-26, per una riflessione generale sui bolognesi di quel periodo, Faietti 2012b.

¹⁰⁴ Come già notato da Ballarin 2010b, p. 960.

¹⁰⁵ Cfr. Bernardini 1990, p. 68, n. 3.

¹⁰⁶ Per i riferimenti bibliografici degli autori citati, rimando alla scheda dell'opera.

¹⁰⁷ In generale, lo stato di conservazione dei disegni a pastello del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi non è sempre ottimale ed è dovuto alla storia conservativa della raccolta, parte della quale fu per lungo tempo esposta. Certi fogli di Federico Barocci, ad esempio, presentano colori molto più tenui e meno "freschi" di alcuni simili esemplari conservati al Kupferstichkabinett dello Staatliche Museen di Berlino o anche solo dei *versi* degli stessi fogli fiorentini,

risultato di una concezione “estesa” del significato del termine pastello e dell’impiego, a certe date, dello stesso. Un’analisi approfondita e ravvicinata dell’opera permette di riconoscere una pietra nera naturale, dalla consistenza molto morbida, usata per delineare i contorni della figura, per la casacca, il cappello, i capelli e gli occhi, gessetto bianco per il colletto della blusa dell’uomo e una pietra rossa naturale che definisce con un tratteggio parallelo obliquo le labbra, le ombreggiature di naso, mento e zigomi. L’incarnato è invece reso con un pastello color carne¹⁰⁸, riconoscibile non solo per la tonalità, inesistente in natura, ma soprattutto per la consistenza più pastosa di quella degli altri *media*. L’utilizzo di una carta cerulea, oggi fortemente sbiadita ma che un tempo doveva avere un colore molto più intenso, differenzia il foglio dai pastelli post-leonardeschi: Giovanni Antonio Boltraffio, Andrea Solario e Bernardino Luini, infatti, utilizzano generalmente carte bianche o color ocra, a volte parzialmente tinteggiate a biacca (cfr. catt. 1-6). Il *Busto di donna* di Boltraffio (fig. 12), come si è detto strettamente legato alle vicende artistiche bolognesi, è invece similmente condotto su un supporto di colore ceruleo, anch’esso alteratosi con il tempo. Questa tipologia di carta¹⁰⁹, di origine veneziana e generalmente di qualità non eccelsa (evidente ad esempio nelle numerose impurità che la caratterizzano), è adottata precocemente, oltre che in area veneta, in ambito bolognese e sfruttata per le sue potenzialità coloristiche sia nei disegni a penna, inchiostro e biacca, sia, più avanti, negli studi a pastello (si pensi solamente all’occorrenza delle carte cerulee in Barocci e Bassano). Nei due disegni di Bagnacavallo e Boltraffio essa serve ad accentuare gli effetti luministici e, soprattutto in quello di Bartolomeo, ha già funzione di mezzo tono per la resa del colore dell’incarnato¹¹⁰.

La presenza in città di opere dell’artista milanese fu certamente un importante veicolo di diffusione delle ricerche e dei modelli leonardeschi, nonché stimolo alla sperimentazione, da parte dei bolognesi, di inediti effetti atmosferici e luministici: il disegno di Francesco Francia è certamente riferibile a questo contesto e la scelta del pastello da parte di Ramenghi è legata alla volontà di esplorare e sperimentare, non a caso in un ritratto¹¹¹, effetti chiaroscurali ed espressivi. Non è agevole stabilire se, analogamente al *Busto di donna* degli Uffizi (fig. 12), al *Bassiano da Ponte* di Boltraffio (cat. 4) e all’*Apostolo* di Solario (cat. 6), il disegno di Ramenghi abbia avuto funzione di cartone o, comunque, di studio preparatorio. Non è possibile infatti

come nel caso dell’inv. 11391 F verso (cat. 52), al *recto* bozzetto per l’*Annunciazione* vaticana), che hanno subito una minore esposizione alla luce e ad altri agenti atmosferici.

¹⁰⁸ Opinione confermata da Maurizio Boni, restauratore del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, con il quale ho avuto la possibilità di confrontarmi sulle caratteristiche visive e le peculiarità delle diverse tecniche grafiche.

¹⁰⁹ Piera Giovanna Tordella si è occupata più volte delle carte cerulee, si vedano ad esempio Tordella 2007; *Eadem* 2009, pp. 119-120.

¹¹⁰ Aspetto che sarà sfruttato magistralmente da Federico Barocci, ad esempio nel cat. 50, ove il colore del supporto è usato a risparmio per descrivere il colore delle vene della mano.

¹¹¹ Su questo tema cfr. Nova (2008) 2010.

istituire confronti stringenti con dipinti¹¹² o con altri esemplari del *corpus* grafico dell'artista. Le caratteristiche compositive dell'immagine e il suo grado di finitezza portano a ipotizzare che si tratti di un'opera conclusa, come il *Ritratto di giovane con berretto* di Boltraffio (cat. 2) o il *Busto di gentildonna* di Luini (cat. 5).

Se la ricostruzione qui proposta è valida, è probabile che l'esempio della *Pala Casio* e degli studi preparatori per il dipinto abbiano stimolato a Bologna, entro il primo decennio del secolo, sperimentazioni con le pietre naturali e i pastelli delle quali si conservano questi due esempi, che testimoniano la vitalità dell'ambiente artistico bolognese di inizio Cinquecento, aperto alla ricezione di molti e diversificati stimoli culturali (toscani, settentrionali, d'Oltralpe). L'attribuzione del *Busto d'uomo con cappello* a un artista attivo in ambito bolognese è dunque un tassello importante ai fini della ricostruzione della storia e dell'impiego del pastello al di fuori dell'area lombarda, all'inizio del XVI secolo.



Figura 17: Timoteo Viti, *Madonna con il Bambino tra i SS. Crescenzo e Vitale*, Milano, Pinacoteca di Brera

Le indagini storiografiche sulla diffusione della tecnica dalle aree settentrionali a quelle centrali, seppur più approfondite rispetto a quelle sull'ambito emiliano –di cui si è parlato poc'anzi– e veneto –di cui si dirà–, sollevano diverse problematiche.

Risale a circa vent'anni fa la prima proposta storiografica che attribuisce a Timoteo Viti il principale ruolo di tramite per la conoscenza del disegno a pastello in Italia centrale. All'interno del suo corpus grafico sono stati rintracciati infatti alcuni esemplari realizzati con tale *medium*: l'artista urbinato sarebbe entrato in contatto con la tecnica a Bologna, dove nel 1500 è presente

¹¹² Tra l'altro, diverse opere di Bagnacavallo, testimoniate da fonti e documenti, sono oggi perdute, cfr. Bernardini 1990.

Giovanni Antonio Boltraffio, che avrebbe introdotto a Urbino, la sua città natale, e a Roma, ove si reca in più occasioni¹¹³.



**Figura 18: Timoteo Viti, *Madonna col Bambino*, London, The British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1960,1115.6
© Trustees of the British Museum**



Figura 19: Timoteo Viti, *Santa Caterina*, Oxford, The Ashmolean Museum, inv. WA 184618

In effetti Timoteo Viti è un interessante caso di mediazione non solo tra cultura settentrionale e centrale e tra moduli figurativi proto-classici e raffaelleschi. A lungo considerato uno dei tanti epigoni di Raffaello, negli ultimi decenni la sua personalità artistica è stata sottoposta a una sostanziale revisione e rivalutata nelle sue molteplici fonti¹¹⁴. Il soggiorno a Bologna di Timoteo è ricordato per primo da Giorgio Vasari; Carlo Cesare Malvasia precisa, basandosi sui “libri

¹¹³ Tale ipotesi è stata formulata da Thomas McGrath, nella sua tesi di dottorato sul colore nel disegno del XVI secolo (1994, in particolare vol. I, pp. 163-165) e, soprattutto, in un articolo dedicato a Federico Barocci e alla tecnica a pastello nell'Italia centrale (1998, in particolare p. 4), sul quale si tornerà anche più avanti. La proposta è stata ripresa e discussa da diversi studiosi, tra i quali Faietti 2009, pp. 79, p. 81 nota 27; Bohn 2012, p. 40; Faietti 2012, p. 323; Eadem 2015, p. 126.

¹¹⁴ Le prime moderne indagini storiografiche sulla produzione grafica di Viti sono state condotte da Philip Pouncey e John A. Gere (1962, in particolare vol. I, pp. 151-158) e da Anna Forlani Tempesti (1962) che ha pubblicato negli anni seguenti altri fondamentali contributi (Forlani Tempesti 1998; Eadem 2001; Eadem 2008); Sylvia Ferino Pagden si è occupata in diverse occasioni dei disegni dell'urbinate (1977; 1979), mentre Daniela Ferriani (1983) ha posto le basi per una preliminare ricostruzione della sua personalità di pittore e della sua cronologia; un convegno del 2008 interamente dedicato all'artista, curato da Bonita Cleri, è stato occasione di interessanti interventi (per il presente lavoro, in particolare Ferriani 2008, Forlani Tempesti 2008 e Roio 2008); un recente saggio di Robert G. La France (2013) affronta il problema della natura dei rapporti tra Timoteo, Raffaello e Francesco Francia, mentre Furio Rinaldi (2013) ha pubblicato un nuovo disegno riferibile all'artista (New York, Morgan Library and Museum, inv. IV, 186) e ha proposto di rivedere la cronologia di alcuni dipinti.

famigliari” di Francesco Francia (una fonte oggi perduta), che l’artista avrebbe compiuto un apprendistato presso l’orafo e pittore bolognese tra 1491 e 1495; al suo ritorno nella città natale l’artista diviene pittore della corte urbinata, compie un viaggio a Firenze, intorno al 1505, testimoniato da disegni che copiano la *Battaglia di Cascina* di Michelangelo¹¹⁵ e la *Madonna del granduca* di Raffaello¹¹⁶ (fig. 18) e soggiorna, verosimilmente tra 1510 e 1511 e nel 1513, a Roma ove collabora con il più giovane Sanzio, suo compatriota e amico, in Santa Maria della Pace. La notizia dell’apprendistato bolognese, negata solo da Roberto Longhi, è accettata da tutti gli studiosi¹¹⁷. Sono evidenti infatti, nelle opere dell’artista urbinata, i chiari debiti nei confronti dei moduli figurativi proto-classici elaborati a Bologna da Raibolini e Lorenzo Costa. Tali modelli persistono a lungo nella produzione di Viti: ad esempio, la Pala con *San Tommaso di Canterbury, San Martino di Tours con il Vescovo Arrivabene e un donatore*, commissionata nel 1504 per la cappella Arrivabene nel Duomo di Urbino¹¹⁸ deriva, nella composizione tripartita, nello sfondo paesaggistico, negli archi che inquadrano le figure e nello splendore smaltato delle tinte da modelli perugini (la *Pala Decemviri*, 1495-1496¹¹⁹) e franciani, in particolare dalla Pala Scappi, dipinta tra 1495 e 1500¹²⁰. Anche un’opera tarda come l’*Annunciazione*¹²¹, in passato ritenuta una derivazione dalla *Madonna di Foligno* di Raffaello¹²², è in realtà ancora strettamente legata al linguaggio franciano, in particolare all’*Annunciazione con i Santi Giovanni Evangelista, Francesco, Bernardino e Giorgio*, del 1500¹²³. Nonostante la sua permanenza in Emilia si datino all’ultimo lustro del XV secolo, Timoteo dimostra di aver studiato anche le opere bolognesi degli anni seguenti, forse in ragione di successivi, non documentati, soggiorni in città: il modello delle figure immerse nella natura della *Madonna con il Bambino tra i SS. Crescenzo e Vitale* di Brera (fig. 17), comunemente datata 1501-1503 ma di recente convincentemente riferita al 1507 sulla base di fonti documentarie¹²⁴, è la *Pala Casio* di Giovanni Antonio Boltraffio, collocata nel 1500 in Santa Maria della Misericordia.

Se il contatto dell’urbinata con la produzione pittorica dell’artista milanese è pressoché certo, la conoscenza delle sue innovazioni nel campo della grafica è una questione più complessa. In

¹¹⁵ Hamburg, Kunsthalle, inv. 21498; London, The British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1895,0915.638, cfr. Pouncey-Gere 1962, vol. I, n. 260.

¹¹⁶ London, The British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1960,1115.6 (cfr. Pouncey-Gere 1962, vol. I, n. 289), copia dall’inv. 505 E del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, di mano di Raffaello (cfr. Petrioli Tofani 1986b, n. 505 E).

¹¹⁷ Cfr. Ferriani 1983, in particolare p. 279; Roio 2008, per il rapporto con Bologna e Raibolini.

¹¹⁸ Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, inv. 1990 DE 234.

¹¹⁹ Città del Vaticano, Pinacoteca Vaticana, inv. 40317.

¹²⁰ Bologna, Pinacoteca Nazionale, inv. 571.

¹²¹ Milano, Pinacoteca di Brera, inv. 507.

¹²² Città del Vaticano, Pinacoteca Vaticana, inv. 40329.

¹²³ Bologna, Pinacoteca Nazionale, inv. 575. Per una recente trattazione di queste opere e il confronto con i modelli citati, cfr. La France 2013, pp. 130-132.

¹²⁴ Rinaldi 2013, p. 147.

generale, il *corpus* grafico di Timoteo Viti, seppure piuttosto studiato¹²⁵, conserva ancora alcuni aspetti irrisolti, in particolare in relazione alle discontinuità qualitative. L'ipotesi dell'impiego del pastello da parte dell'artista si basa su tre disegni che presentano tutti, come vedremo, caratteri problematici: il *Busto di figura femminile* al Nationalmuseum di Stoccolma, di recente pubblicazione, e il *Busto di uomo con barba e cappello* del British Museum che vanta invece una tradizionale attribuzione all'artista e la prestigiosa provenienza dalla raccolta Viti-Antaldi, sono stati proposti da Thomas McGrath; la *Testa femminile, vista di fronte, con gli occhi abbassati* di Pesaro è stata resa nota nel 2001 da Anna Forlani Tempesti, ed è meno studiata e citata¹²⁶.



**Figura 20: Timoteo Viti, *Testa femminile*, London, The British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1893,1018.1
© Trustees of the British Museum**

Il volto ritratto nel disegno di Stoccolma (cat. 16), ipoteticamente riferibile al quinquennio 1505-1510, è modellato sulle tipologie femminili proprie degli artisti della “pittura devota”, quali Francesco Francia e, in questo caso, soprattutto Perugino; la vicinanza con simili figure del

¹²⁵ Si vedano le pubblicazioni citate alla nota 103, alle quali si aggiunge Aliventi a. a. 2008-2009.

¹²⁶ Thomas McGrath (McGrath 1994, vol. I, p. 165 note 311-312, vol. II, pp. 134-136) ha inoltre ipotizzato la presenza di “light coloured chalk”, a suo parere pastello, nel *Cristo in pietà* di Viti conservato al Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (pietra nera, carboncino, tracce di pietra rossa, pennello e inchiostro diluito, puntinatura, carta quadrettata e annerita sul verso a causa del riporto, 221 x 145 mm, inv. 16356 F, cfr. Forlani Tempesti 2008, p. 185, fig. 19). L'analisi diretta del foglio non ha tuttavia permesso di individuare alcuna traccia di pastello o pietra colorata, al di là di alcune lievi tracce di pietra rossa.

primo Raffaello non è dunque dovuta a una passiva imitazione ma anche, come in altri casi¹²⁷, alla condivisione da parte dei due marchigiani di un medesimo *background* culturale. La dolcezza dei tratti fisiognomici della giovane raffigurata torna in altri fogli a pietra nera dell'artista, come la copia dalla *Madonna del Granduca* di Raffaello (fig. 18), la *Santa Caterina* dell'Ashmolean Museum (fig. 19) e la *Testa femminile* del British Museum (fig. 20) nei quali si apprezza il segno caratteristico di Viti, un tratteggio parallelo obliquo deciso e regolare (a volte anche incrociato) che realizza forti effetti di chiaroscuro in alcuni punti molto sfumati, delimitato da linee di contorno nette e senza modulazioni.



Figura 21: particolare del cat. 16

¹²⁷ Cfr. La France 2013.

Tale stile grafico compare anche nel *Busto di figura femminile*: è possibile distinguere, anche al di sotto del giallo dei capelli e sul volto, una serie di ombreggiature oblique e variamente direzionate a pietra nera e rossa, anche se il segno appare qui più lieve e le aree di sfumatura (a lato del naso, sul mento, sul collo) sono più ampie e diffuse (fig. 21). Il disegno è contraddistinto inoltre da alcune incertezze e rigidità, in particolare nella ricaduta del velo che copre il capo della giovane, proprie anche di altre opere del *corpus* di Viti: si pensi –ad esempio– alla goffa descrizione del collo e del velo della *Santa* di Oxford (fig. 19). Sono state notate, nella policromia dell'immagine, delle analogie con l'uso del pastello da parte di Boltraffio.



Figura 22: particolare del cat. 16

Osservando con attenzione le caratteristiche dei tocchi di ocre, blu, bianco e arancione presenti sul foglio, essi appaiono molto distanti dall'armonica fusione tra linea, colore e supporto raggiunta dall'artista milanese. Le linee policrome non seguono il tracciato a pietra nera che costruisce il busto della figura: lo spesso collare color ocre si sovrappone alla più delicata ombreggiatura a pietra nera, così come i tratti bianchi (un bianco che potrebbe non essere pastello ma biacca¹²⁸) e arancioni che in alcuni casi vanno oltre i contorni delle spalle e alterano l'aspetto dell'abito lievemente tracciato a pietra nera (fig. 22). Il velo non è uniformemente colorato con il pastello blu, tonalità tra l'altro molto rara a queste date in Italia¹²⁹: il lembo sinistro sembra tinto di giallo come la capigliatura mentre la parte finale, che ricade sulle spalle della figura, è lasciata vuota e evidenziata solamente da alcune linee bianche,

¹²⁸ Come testimoniano ad esempio l'inv. 17184 F di Boltraffio e diversi disegni di Federico Barocci, è difficile distinguere tra pastello, gessetto bianco e biacca.

¹²⁹ Compare infatti con una certa frequenza solo nella grafica dei Bassano, nella seconda metà del secolo.

di cui vi è traccia anche sui capelli (fig. 21). Ritengo assai probabile che la delicata volumetria del disegno fosse originariamente dovuta all'uso di una pietra nera e, forse di una pietra rossa: i leggeri tratti che scaldano le gote, la punta del naso e la bocca e creano, secondo un procedimento tipico di Viti (fig. 20) una campitura uniforme sotto la capigliatura della giovane donna sono infatti paragonabili, nella qualità del segno, a quelli a pietra nera. La restante policromia mi sembra dovuta a un'altra mano che è intervenuta in antico (il bianco ha un aspetto molto fresco ma il colore è antecedente alla lacuna risarcita di fianco all'occhio destro) per abbellire e rendere forse più appetibile il disegno per i collezionisti. Come per il disegno di Stoccolma, non si conosce la funzione o destinazione della *Testa femminile, vista di fronte, con gli occhi abbassati* della Biblioteca Oliveriana, che non è preparatoria per nessuna opera pittorica conosciuta di Viti, anche se la puntinatura lungo i contorni della figura indica il trasporto dell'immagine nel contesto dell'elaborazione grafica di un dipinto o il suo utilizzo in bottega.



Figura 23: particolare del cat. 15

Il suo attuale stato di conservazione presenta un'immagine molto alterata rispetto a quella originaria. Il foglio, in origine assai più ampio, è stato malamente ritagliato e centinato in antico, verosimilmente per eliminare delle parti danneggiate: è assai probabile dunque che la composizione iniziale inquadrasse non solo la testa e il collo ma anche il busto. La *Testa*

femminile di Pesaro, pur essendo datata alla fine del primo decennio del secolo (cat. 15) e dunque piuttosto vicina cronologicamente al *Busto di figura femminile*, presenta un diverso impiego del colore. Il caratteristico tratteggio obliquo parallelo di Viti ombreggia a pietra rossa, in maniera uniforme, il volto della figura (fig. 23); oggi il segno è difficile da distinguere perché al di sopra di esso è intervenuta la stesura di un colore molto vicino, anche se un po' più carico, alla tonalità dello sfondo. Anche se Anna Forlani Tempesti ha indicato la presenza di tracce di pastello sul foglio, visto il cattivo stato di conservazione¹³⁰, non mi è possibile stabilire con certezza la natura dei pigmenti impiegati: la sottile consistenza, la coprenza e uniformità che caratterizzano il rosa del volto e del collo e l'ocra della blusa portano però a non escludere che si tratti di sostanze liquide applicate con un pennello (fig. 24).



Figura 24: particolare del cat. 15

L'opzione più probabile è che si tratti di aggiunte ad acquerello al di sopra di una traccia a pietra nera e rossa che, da quanto si può distinguere, presenta caratteristiche di segno e di modulazione del chiaroscuro vicine al disegno di Stoccolma. La *Testa femminile* è un esempio interessante di restauro antico, operato per ragioni pratiche e conservative e, allo stesso tempo, estetiche anche su altri fogli di provenienza Viti-Antaldi, come il *Busto di uomo con barba e cappello* del British Museum, il più noto e studiato tra i fogli qui presi in esame. Le fonti più antiche sul disegno, l'inventario seicentesco della collezione e il carteggio di Domenico Maria Corsi con il cardinale Leopoldo de' Medici, lo citano come opera di Timoteo Viti e alcuni studiosi della seconda metà del Novecento hanno dato credito alla tradizionale attribuzione anche in virtù della sicura appartenenza dell'opera alla raccolta dello stesso artista (cfr. cat. 11). I caratteri settentrionali della figura raffigurata sono stati collegati alla formazione bolognese di

¹³⁰ Non avendo avuto la possibilità di vedere dal vivo l'opera né di consultare fotografie con una risoluzione abbastanza alta, mantengo un giudizio sospeso sul disegno. Tuttavia, le scelte lessicali operate da Anna Forlani Tempesti nel catalogo della mostra in cui sono pubblicati i disegni riscoperti della raccolta Antaldi conservati nella Biblioteca Oliveriana di Pesaro devono far riflettere: la studiosa infatti individua "pastello" anche su un disegno di Luca Signorelli databile all'ultimo decennio del Quattrocento (inv. 346). Sul foglio non sono ravvisabili tracce di pastello, tecnica del resto estranea, sia per cronologia, sia per cultura, all'artista toscano.

Viti; il disegno tuttavia non trova tuttavia riscontri con altri esemplari del *corpus* grafico dell'artista, caratterizzati, più che altro, dall'adesione a ideali di equilibrio e armonia di stampo protoclassico lontani, a mio parere, dagli elementi propri del linguaggio figurativo veneto-lombardo dell'immagine; le estese integrazioni di epoca successiva non facilitano la lettura e rendono quasi impossibile distinguere i caratteri del tracciato originario e rintracciare l'eventuale presenza di uno dei segni caratteristici dello stile di Timoteo, la costruzione delle figure tramite lunghi, netti e regolari tratteggi paralleli che si apprezza in un altro ritratto¹³¹ disegnato dall'artista copiando il *San Tommaso d'Aquino* dipinto da Giusto di Gand e Pedro Berruguete per lo studiolo di Federico da Montefeltro¹³², diverso dal foglio in esame anche per una resa più lineare e centro-italiana dell'immagine.

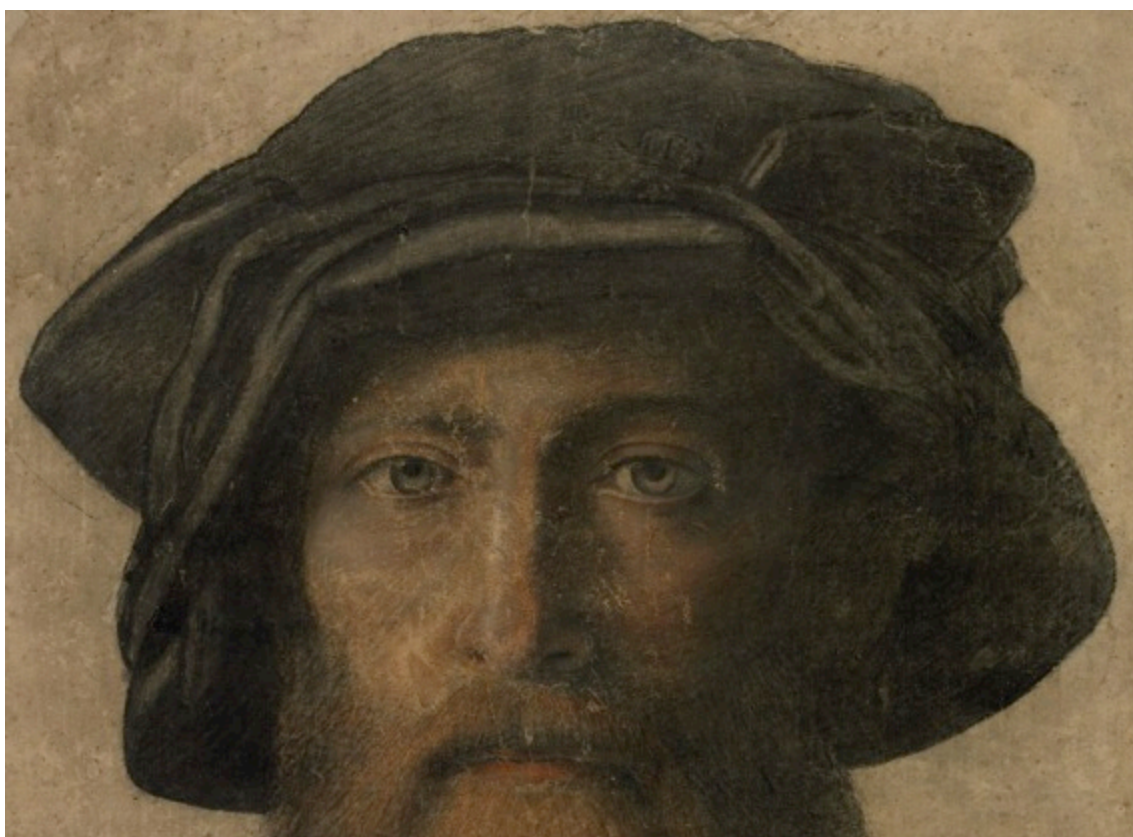


Figura 25: particolare del cat. 11
© Trustees of the British Museum

Il foglio è stato ritoccato: il profilo del copricapo e del busto è stato ripassato con una spessa e continua linea a matita nera grassa, chiaramente successiva al disegno poiché presente anche su una delle integrazioni delle lacune; il cappello e parte della giubba sono stati rinforzati con un

¹³¹ Timoteo Viti, *Ritratto di Tommaso d'Aquino*, pietra nera, carta, 387 x 253 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, inv. 1957.226. Per il disegno cfr. Ferriani 2008, pp.154-155.

¹³² 1472-1476, Paris, Musée du Louvre, département des Peintures, inv. MI 651.

acquerello grigio fumo (figg. 25-26); la barba è stata interamente ripresa con una penna molto fine, che va sopra una lacuna causata da una piegatura orizzontale della carta (figg. 26-27); il volto è stato interamente ridipinto (fig. 27). La scheda di catalogo del British Museum e la maggior parte delle pubblicazioni (cfr. cat. 11) danno conto del carattere composito delle tecniche impiegate e, in parte, anche degli interventi subiti dall'opera: sebbene sia generalmente segnalata la presenza di pastello, a fianco dell'acquerello, io ne rintraccio, forse, solo una traccia sul ponte del naso. Le circostanze del restauro dell'opera non sono note e, come per la maggioranza di simili esempi, difficilmente ricostruibili: in questo caso però la possibilità di ricostruire in maniera piuttosto precisa i vari passaggi di proprietà permette forse di avanzare qualche ipotesi. Nella *Nota Antaldi*, nella corrispondenza di Leopoldo de' Medici e nelle settecentesche *Notizie* di Dolci il disegno è descritto come un pastello: non sappiamo se sia questo il caso, ma bisogna tenere conto che, in particolare nel Seicento, il termine è spesso utilizzato genericamente per descrivere opere policrome¹³³. Nel 1836, alcuni anni dopo il suo acquisto da parte di Samuel Woodburn, che nel 1824 compra numerosi esemplari della raccolta di Antaldo Antaldi insieme all'inventario seicentesco della collezione, il foglio è proposto nel catalogo di vendita della Lawrence Gallery come il *Ritratto di Timoteo Viti* di mano di Raffaello Sanzio¹³⁴.



Figura 26: particolare del cat. 11 © Trustees of the British Museum

¹³³ Cfr. Tordella 2003, pp. 356-357, capitolo II.3.

¹³⁴ Cfr. la scheda del cat. 11.

È possibile che in quell'occasione il disegno sia stato sostanzialmente ridipinto al fine di migliorarne l'aspetto –non doveva versare infatti in condizioni ottimali– e, allo stesso tempo, elevarlo al rango di opera di Raffaello (si pensi alla somiglianza dell'opera restaurata con il *Ritratto di Baldassare Castiglione*), riferimento plausibile in virtù della sua prestigiosa provenienza da una raccolta che conservava alcuni esemplari del Sanzio, ceduti dall'artista stesso a Timoteo? Lo stile del restauro, che ci restituisce un'immagine assai distante da quella degli altri elementi del *corpus* di Viti, completa con una precisione “accademica” la figura e congela l'espressione dell'uomo trasformando il disegno in una sorta di dipinto su carta, potrebbe infatti essere datato al XIX secolo.

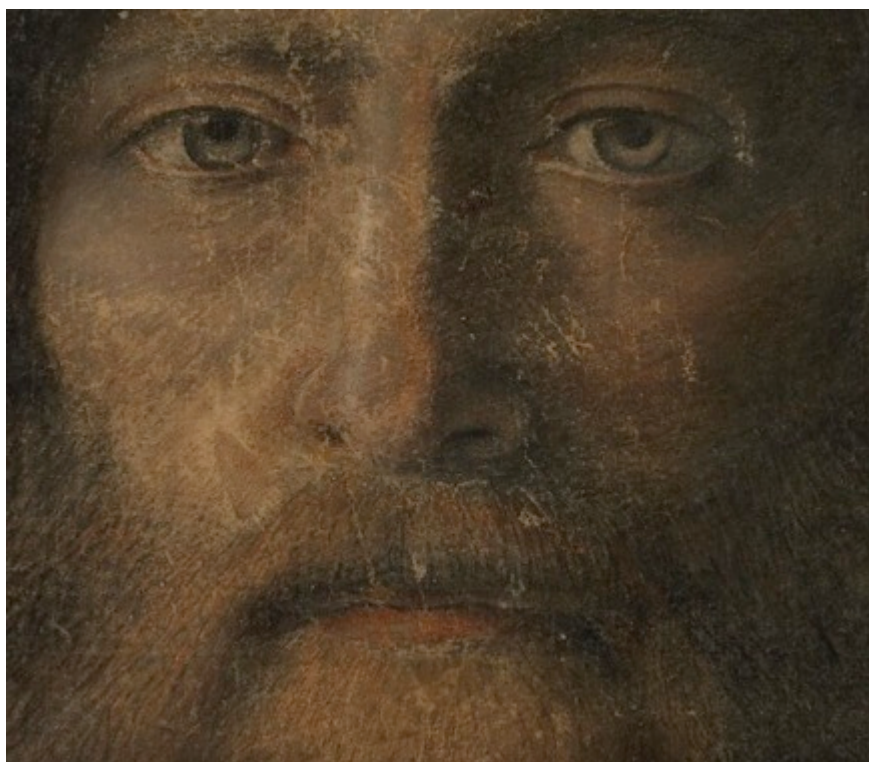


Figura 27: particolare del cat. 11
© Trustees of the British Museum

Come si è detto, l'entità degli interventi impedisce una piana lettura del disegno e non è possibile, a mio parere, provare la presenza originale di tratti a pastello testimoniata dalle fonti sei-settecentesche. Se è probabile che il *Busto di uomo con barba e cappello* avesse in origine qualche tipo di policromia, l'opera non sarebbe comunque da riferire a Timoteo Viti e a un ambito centro-italiano ma, piuttosto, a sperimentazioni in area settentrionale nel primo ventennio del Cinquecento, a un artista lombardo in contatto con modelli veneti o a un emiliano a conoscenza del linguaggio figurativo settentrionale.

Dei tre disegni considerati dalla critica pastelli di Viti, tutti restaurati e ritoccati in antico, due sono effettivamente riferibili all'artista urbinato, e solamente nel foglio conservato a Stoccolma è

riconoscibile la tecnica a pastello, a mio parere dovuta a un'aggiunta successiva. Il trattamento del colore presenta caratteri distintivi in ogni esemplare: nel *Busto di figura femminile* la cromia è resa con pochi tocchi; nella *Testa femminile vista di fronte, con gli occhi abbassati* con ampie e sottili stesure che non creano stacchi con lo sfondo; il *Busto di uomo con barba e cappello* è un disegno così finito da rassomigliare più a un ritratto dipinto che a un'opera grafica. Inoltre, se è certo che Timoteo mantiene dei rapporti con Bologna anche in seguito alla sua partenza nel 1495, poiché mostra di conoscere dipinti datati intorno al 1500, tra i quali la *Pala Casio* e se, come si è visto all'inizio del paragrafo, quella del pastello doveva essere una tecnica nota nel capoluogo emiliano all'inizio del secolo, la natura dei contatti tra l'urbinate e Boltraffio non è chiara. Nessuno dei disegni trattati si avvicina infatti all'uso armonico, morbido e sfumato del mezzo proprio del milanese e non è agevole stabilire confronti tra gli esemplari di Boltraffio e la restante produzione grafica di Viti, se non nello sfumato che si apprezza in alcuni disegni, sempre contraddistinti però da una linea di contorno netta e senza modulazioni che tende a irrigidire e chiudere le forme. L'analisi dei confronti proposti e l'evidenza materiale delle opere non supporta dunque la tesi proposta di McGrath, che presenta ipotesi discutibili anche per altri casi.

Più in generale, le ricostruzioni storiografiche¹³⁵ sulla diffusione della tecnica a pastello nella prima metà del secolo si basano su premesse e assunti problematici, non sembrano tenere conto di interpolazioni, ritocchi, restauri, che riguardano anche i disegni di Raffaello citati come esempi della sperimentazione del pastello in area umbro-marchigiana e a Roma. Sono due (unitamente ai fogli riferiti a Timoteo Viti di cui si è trattato) i disegni dell'Urbinate su cui si basa questa lettura critica¹³⁶ che propone una soluzione all'annoso dibattito sui modelli che ispirarono la centralità della tecnica nella grafica di Federico Barocci, affermando ed estendendo il peso dell'eredità di Raffaello nella pratica grafica dell'artista cinque-seicentesco¹³⁷.

La *Testa di cardinale*, oggi nella raccolta dei conti di Pembroke e Montgomery, seppur poco studiata, è sempre stata concordemente attribuita all'artista (cat. 17). La tecnica impiegata sul foglio è stata a lungo descritta come una combinazione di pietra nera, pietra rossa e gessetto bianco; Thomas McGrath vi individua "brown chalk", mentre Alessandro Ballarin considera tutte le tinte impiegate nel ritratto delle punte a pastello¹³⁸. Lo studioso, che ha riferito in maniera piuttosto convincente il disegno all'*Incontro di Leone Magno e Attila dipinto nella Stanza di Eliodoro* anticipando la tarda cronologia proposta da Konrad Oberhuber al 1513 circa, collega all'assimilazione dei caratteri propri del linguaggio veneziano propria di quegli anni non solo il

¹³⁵ In particolare: McGrath 1998; Ballarin 2010b; cfr. capitolo II.4.

¹³⁶ Formulata in prima istanza da Thomas McGrath, cfr. McGrath 1994, vol. I, pp. 158, 162-173; *Idem* 1998.

¹³⁷ Convinzione che ha origine nella descrizione delle consuetudini operative di Federico Barocci fornita da Bellori, cfr. Bellori (1672) ed. 1976, pp. 205-206. Per una recente trattazione del problema dell'emulazione di Raffaello da parte di Federico, cfr. Aliventi 2015, con bibliografia.

¹³⁸ Cfr. la scheda per il dettaglio dei riferimenti bibliografici.

pittoricismo dell'immagine, ma anche la scelta della tecnica: rintraccia infatti nell'uso "fauve"¹³⁹ del pastello la suggestione di modelli veneti e una vicinanza agli studi di ritratto di Hans Holbein il giovane. Il foglio è caratterizzato da campiture di colore estese, uniformi e sottili, che sembrano il risultato di stesure di pietre naturali diluite con un pennello che contribuiscono al naturalismo di questo ritratto, che potrebbe aver assunto la funzione di cartone ausiliario. Non ritengo corretto identificare le tinte utilizzate con pastelli: a queste date infatti, e almeno fino al pieno XVII secolo, il rosso, il bianco e il nero erano ottenuti tramite sostanze di origine naturale, come dimostrano le opere dei leonardeschi e di Federico Barocci¹⁴⁰.

Il problema dell'utilizzo dei colori riguarda anche il *Papa sulla sedia gestatoria* di Boston, ritenuto, a partire dalle considerazioni di Konrad Oberhuber, un vivace e immediato studio dal vivo di un corteo papale elaborato da Raffaello nel contesto dell'ideazione della *Donazione di Costantino*, una scena –mai realizzata– per gli affreschi nella Sala di Costantino in Vaticano (1520-1524), progettata da Sanzio ma eseguita, dopo la sua morte, dagli allievi (cat. 18). Anche in questo caso infatti al colore giallo sono affiancate diverse tonalità di pastello rosso (come si è detto rarissimo nella prima metà del secolo) che sovrastano con un gusto "espressionistico" i leggeri tratti a pietra nera che costruiscono la scena con linee geometriche e diversi pentimenti (figg. 28, 29).

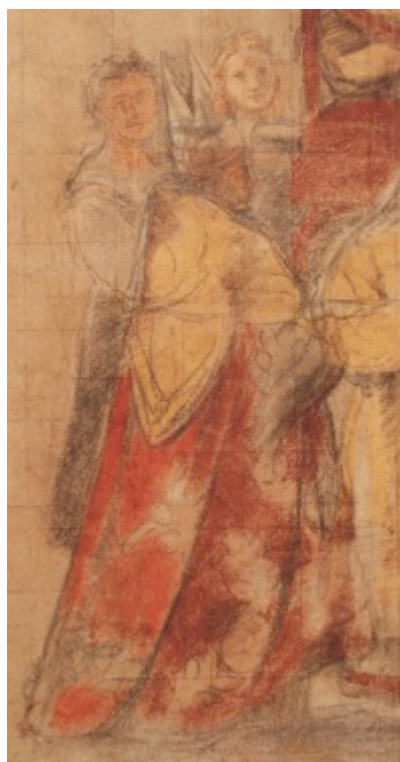


Figura 28: particolare del cat. 18



Figura 29: particolare del cat. 18

¹³⁹ Ballarin 2010b, p. 962.

¹⁴⁰ Cfr. capitolo III.3. Un'eccezione a questa consuetudine sono i disegni di Jacopo Bassano e dei figli, e degli artisti che seguono il loro modello, cfr. capitoli III.4, III.5.

L'assenza di riferimento a un'opera finale non permette di confrontarne la cromia con quella del dipinto; è possibile però rapportarlo con alcuni disegni di Giulio Romano che hanno come prototipo il foglio di Boston. I due schizzi¹⁴¹ (un tempo un unico foglio) e il modello¹⁴² dell'allievo riprendono, anche se con sostanziali modifiche, la composizione ideata dall'Urbinate ma sono realizzati con una tecnica completamente diversa, con la sola penna o con penna e inchiostro diluito.

Il disegno è stato ritenuto un bozzetto colorato, un raro precedente di simili studi di Jacopo Bassano: si tratterebbe tuttavia di una tipologia grafica pressoché assente nell'opera di Raffaello e degli artisti centro-italiani. Gli allievi e collaboratori di Raffaello si interessano alla resa di effetti luministici e coloristici e utilizzano la policromia: Polidoro da Caravaggio sviluppa, anche sulla base dell'esempio degli studi del Sanzio per gli arazzi della Sistina e delle Logge Vaticane, uno stile altamente pittorico nei suoi disegni realizzati, spesso su carte colorate o tinteggiate, con penna, inchiostro diluito e lumeggiature a biacca; sono celebri i saggi naturalistici a inchiostri policromi di Giovanni da Udine. Si tratta tuttavia, in tutti questi casi, di tecniche liquide e non si rintracciano, nell'opera degli artisti che operarono a contatto con Raffaello, altri esempi autentici di disegni a pastello; alcuni casi eclatanti di policromia inoltre, come i frammenti di cartoni a tempera su carta riferibili a Giulio Romano, Vincidori o Penni¹⁴³, sono inoltre da considerare, al pari dei cartoni del Sanzio per gli Arazzi della Sistina, studi assimilabili alla dimensione pittorica, molto distanti dunque dall'aspetto macchiato dello schizzo di Boston. Le libere chiazze di colore giallo e rosso sono già state oggetto dell'attenzione di alcuni studiosi, che hanno ipotizzato interventi successivi¹⁴⁴. L'altissima qualità del tracciato a pietra nera, oltre che la sicura funzione di prototipo per gli studi di simile soggetto dovuti a Giulio Romano, depongono a favore dell'autografia di Raffaello¹⁴⁵, mentre propongo di considerare la policromia e alcuni dettagli aggiunte di "restauro": alcuni particolari sono infatti incongruenti, come la testa di uno dei prelati che risulta parzialmente cancellata dalla campitura dello scranno, la quale a sua volta esce, senza apparenti ragioni, dai contorni (fig. 28), e il motivo decorativo della figura che chiude il corteo a sinistra, delle corone di foglie di stile quasi neoclassico (fig. 29).

¹⁴¹ Giulio Pippi, detto Giulio Romano, *Papa Silvestro I sulla sedia gestatoria*, penna e inchiostro, stilo, tracce di pietra nera, carta, 418 x 288 mm, Paris, Musée du Louvre, département des Arts graphiques, inv. 3874; Giulio Pippi, detto Giulio Romano, *Studio della parte destra della Donazione di Costantino*, penna e inchiostro, carta, 418 x 287, Stockholm, Nationalmuseum, inv. inv. NMH 329/1863 *recto*, cfr. scheda del cat. 18.

¹⁴² Giulio Pippi, detto Giulio Romano, *Papa Silvestro I sulla sedia gestatoria*, penna e inchiostro, pennello e inchiostro diluito, carta, 395 x 549 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, inv. RP-T-1948-368, cfr. scheda del cat. 18.

¹⁴³ Giulio Pippi, detto Giulio Romano, *Testa di soldato*, colori a tempera, carta, 510 x 430 mmm, Stockholm, Nationalmuseum, inv. NMH 2/1992; Tommaso Vincidor o Giovan Francesco Penni, *Frammento di cartone per arazzo*, pennello e inchiostro, colori a tempera, pietra nera o carboncino, carta, 310 x 265 mm (misure massime), cfr. Carmen C. Bambach in New York 2010, pp. 26-29, n. 7.

¹⁴⁴ Cfr. la scheda del cat. 18.

¹⁴⁵ Il disegno è stato quadrettato a pietra nera in due occasioni, probabilmente in previsione di un trasporto (nel contesto della progettazione dell'affresco portata avanti da Giulio Romano) o di una copia.

Due disegni di Parmigianino sono stati spesso menzionati nei contributi che ricostruiscono la storia del pastello nella prima metà del secolo, a dimostrazione della diffusione della tecnica non tanto in Emilia, area di origine dell'artista, quanto, ancora una volta, in Italia centrale.



Figura 30: Francesco Mazzola, detto Parmigianino, *Testa di Cristo*, Wien, Graphische Sammlung Albertina, inv. 2615

La *Testa di Cristo* dell'Albertina¹⁴⁶ (fig. 30) è uno studio preparatorio per la *Madonna con il Bambino, San Giovanni Battista e San Gerolamo*¹⁴⁷, pala d'altare commissionata all'artista nel 1526, durante il suo soggiorno a Roma. Il disegno è in scala 1:1 con il dipinto ma non può essere considerato il frammento di un cartone a causa dell'assenza di tracce di trasporto. Esso assolve invece la funzione di cartone ausiliario¹⁴⁸ realizzato nelle fasi finali di preparazione del dipinto, probabilmente a stesura pittorica già iniziata, per mettere a fuoco i problemi chiaroscurali e stabilire gli ultimi dettagli. Il legame dinamico e dialettico istituito da Parmigianino con il modello di Raffaello emerge nell'adozione di uno strumento caratterizzante il sistematico processo di preparazione grafica dell'Urbinate¹⁴⁹ che si sposa, qui, con un segno legato alle ricerche espressive lombarde (correggesche e, tramite Allegri, leonardesche), nella scelta della

¹⁴⁶ Francesco Mazzola, detto Parmigianino, *Testa di Cristo*, pietra nera, pietra rossa di due tonalità, 236 x 198 mm (misure massime), Wien, Graphische Sammlung Albertina, inv. 2615, cfr. Gnann 2007, pp. 15, 160, 441, n. 572, tav. 572, con bibliografia, a cui aggiungo Emanuelle Brugerolles, Camille Debrabant in Paris-Rouen-Ajaccio 2011-2012, p. 51 sotto il n. 7, fig. 3.

¹⁴⁷ London, The National Gallery, inv. 33, cfr. Vaccaro 2002, pp. 154-157, n. 18, con bibliografia. Per una lista degli altri disegni in relazione al dipinto cfr. Gnann 2007, pp. 437-442, nn. 552-583.

¹⁴⁸ Individuata da Konrad Oberhuber in Wien 1963, p. 9, n. 17.

¹⁴⁹ *Idem* in Koschatzky- Oberhuber- Knab [1972], n. 55.

pietra rossa che combinata alla pietra nera crea morbidi effetti luministici e indaga l'espressione della figura. L'utilizzo di pietre colorate in uno studio di testa pensato come cartone ausiliario ha spinto alcuni a collegare il foglio, da un punto di vista sia tecnico sia funzionale, a modelli leonardeschi. La *Testa di Cristo* è stata infatti rapportata ai disegni di Boltraffio e Solario (catt. 1-4, 6), considerati a loro volta una sorta di cartoni ausiliari (anche se alcuni di essi non sono in rapporto con alcuna opera pittorica) per saggiare effetti coloristici e luministici, sul modello del *Ritratto di Isabella d'Este* di Leonardo (fig. 10)¹⁵⁰, mentre i colori impiegati sono stati interpretati come pastelli¹⁵¹, strumenti conosciuti da Mazzola tramite Correggio, mediatore per il parmense dei raggiungimenti delle ricerche grafiche leonardesche¹⁵².

La realizzazione del disegno a Roma e la sua funzione preparatoria per un dipinto che mostra in maniera eclatante la riflessione di Parmigianino sulle opere dei maestri della generazione precedente –Raffaello e Michelangelo in particolare– e sugli artisti attivi nei suoi stessi anni nell'Urbe, portano a inquadrare il foglio nel più ampio contesto del rapporto di imitazione, emulazione e superamento del modello di Raffaello, centrale negli anni romani ma presente in tutta la carriera dell'artista¹⁵³ e, di conseguenza, a riprendere l'opinione formulata da Oberhuber su una sua relazione con le pratiche operative della bottega dell'Urbinate. Per quanto riguarda il segno invece, il legame con gli esempi settentrionali è calzante. I *media* impiegati, ancora recentemente considerati pastello¹⁵⁴, sono tuttavia da ritenere di origine naturale¹⁵⁵: pietra nera e due diverse qualità di pietra rossa, una più spenta, l'altra più aranciata, usate a fini di indagini coloristiche ed espressive.

Se il carattere delle tecniche impiegate nel disegno di Vienna è abbastanza condiviso, il *Busto di giovane* dell'École nationale supérieure des beaux-arts di Parigi, non collegabile a nessuna opera pittorica e di discussa datazione, ma probabilmente riferibile al periodo bolognese (1527-1530/1531, cat. 19), presenta caratteristiche materiali composite. Il disegno è stato considerato l'unico esempio di pastello di ambito emiliano¹⁵⁶ riferibile a queste date, legato, più che alla cultura correggesca-leonardesca, al soggiorno romano di Parmigianino: si tratterebbe dunque di un'altra occorrenza della pratica della tecnica in Italia centrale e di uno degli esempi che Federico Barocci avrebbe potuto conoscere e studiare¹⁵⁷.

Le caratteristiche del pastello in questo foglio si discostano tuttavia dalle modalità e finalità dell'impiego del *medium* da parte di Barocci, legato a una continua ricerca intorno al concetto di

¹⁵⁰ Ballarin (1996-1999) 2010, p. 797. Cfr. capitolo III.1.

¹⁵¹ Cfr. Ivi: "i gessi avendo la struttura del pastello"; Bambach 2000, p. 19.

¹⁵² *Ibidem*, pp. 19, 25 nota 5.

¹⁵³ Per un recentissimo contributo sul tema del rapporto tra Raffaello e Parmigianino cfr. Faietti 2015e, con recapito della bibliografia precedente.

¹⁵⁴ Emanuelle Brugerolles, Camille Debrabant in Paris-Rouen-Ajaccio 2011-2012, p. 51 sotto il n. 7.

¹⁵⁵ Cfr. anche McGrath 1994, vol. I, p. 153; David Franklin in Ottawa-New York 2003-2004, pp. 172-181, n. 48.

¹⁵⁶ Da parte di Diane De Grazia: De Grazia 1984, p. 41; *Eadem* in Washington-Parma 1984, pp. 176-178 n. 48.

¹⁵⁷ Cfr. McGrath 1998, in particolare p. 4.

un segno-luce che tende a sfaldare –ma non ad annullare– la linea: nei disegni dell'artista il pastello è impiegato in una ristretta gamma cromatica (perlopiù nelle tonalità del rosa e dell'ocra) e tramite pochi, ponderati tocchi. Nel *Busto di giovane* la capigliatura è interamente colorata di giallo, ampie campiture di rosso evidenziano le guance della figura e un pastello marrone (o una pietra nera molto sfumata?) descrive le grandi iridi degli occhi (fig. 31). Il disegno non trova paragoni nella restante produzione grafica di Parmigianino, che pure sperimenta la policromia in alcuni fogli a inchiostri colorati¹⁵⁸ e ricerca contrastati effetti pittorici tramite la biacca e l'inchiostro diluito –ancora una volta stimolati dalla visione di studi degli artisti legati all'ambito raffaellesco, in particolare Polidoro da Caravaggio–, parallelamente al perenne interesse per il segno lineare a penna¹⁵⁹. L'aspetto levigato, bloccato e quasi artificiale dell'opera è molto lontano –anche da un punto di vista qualitativo– dal trattamento libero e atmosferico delle pietre nella *Testa* dell'Albertina (fig. 30) che rimanda in maniera più incisiva alle ricerche di sfumato atmosferico ed espressivo di ambito lombardo, mediate dall'esempio dei disegni a pietra rossa di Correggio. Come è stato già osservato¹⁶⁰, il profilo sinistro del collo del giovane è stato ridisegnato a pietra nera (fig. 31); questo particolare, come la pesante ombreggiatura a pastello rosso delle gote, è ripreso nell'incisione di Wenceslaus Hollar, datata 1645 (fig. 32) che traduce fedelmente il disegno in controparte, semplificando solo la foggia dell'abito: il restauro integrativo che ritengo subito dal foglio deve risalire dunque a una fase anteriore alla realizzazione della stampa. Un confronto con alcune caratteristiche comuni ai pastelli del pieno XVII secolo, nei quali il colore è spesso steso con l'aiuto di uno sfumino in campiture levigate che imitano l'aspetto della pittura, può essere un ulteriore elemento a favore di questa proposta. La consuetudine, da tempo riconosciuta¹⁶¹, di Everard Jabach –tra l'altro proprietario del foglio dalla metà del secolo al 1695– di restaurare, migliorare e completare numerosi fogli della sua raccolta al fine di adeguarne l'aspetto ai canoni estetici correnti e renderli, di conseguenza, più appetibili al mercato testimonia, unitamente all'evidenza materiale di alcuni esemplari, la diffusione di questo genere di interventi, che spesso potevano essere di buona qualità.

¹⁵⁸ Ad esempio: *Studio per la decorazione dell'arcone del presbiterio di Santa Maria della Steccata*, penna e inchiostro, pennello e inchiostro diluito, pennello e inchiostro diluito giallo, biacca (carbonato basico di piombo) parzialmente ossidata, carta, 210 x 179 mm, London, The British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. Ff. I-86 *recto*, cfr. Gnann 2007, p. 468, n. 733, Laura Da Rin Bettina in Roma 2015-2016, p. 246, n. II.28a, con bibliografia; *Studio per la decorazione dell'arcone del presbiterio di Santa Maria della Steccata*, penna e inchiostro di due tonalità (bruno e grigio), pennello e inchiostro diluito di due tonalità (bruno e giallo), carta, 202 x 300 mm, cfr. Gnann 2007, p. 467, n. 726, Laura Da Rin Bettina in Roma 2015-2016, p. 244, n. II.27a, con bibliografia

¹⁵⁹ Cfr. Faietti 2010d, in particolare pp. 80-82.

¹⁶⁰ Per prima da Diane De Grazia in Washington-Parma 1984, pp. 176-178 n. 48.

¹⁶¹ Monbeig Goguel 1988; Marani 2008; *Idem* 2010.



Figura 31: particolare del cat. 19

Non ci sono prove dunque che Parmigianino abbia sperimentato in prima persona la tecnica a pastello; tuttavia nel suo multiforme *corpus* grafico, nel quale convivono ricerche lineari e pittoriche, sono rintracciabili anche riflessioni intorno a un segno dai contorni indistinti ottenuto però tramite le pietre naturali, indagine che trova in Correggio il suo modello primario, ripreso sempre con spirito dialettico: sono diversi gli studi a pietra rossa di teste, soprattutto femminili, nelle quali la riflessione sulle tipologie raffaellesche convive con la rielaborazione del caratteristico tratto sfumato correggesco¹⁶².

Come per altre aree geografiche, anche in Veneto non è possibile rintracciare un numero significativo di disegni condotti a pastello nel periodo che precede la metà del secolo, quando le sperimentazioni di Jacopo Bassano stabiliscono un modello per i successivi impieghi della tecnica. La questione è un nodo critico interessante: nonostante gli intensi scambi, agli albori del

¹⁶² Cfr., ad esempio, la *Testa di giovane donna di profilo*, pietra rossa, carta, 170 x 120 mm, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 1331 F *recto*, cfr. Gnann 2007, pp. 364-365, n. 94; Laura Da Rin Bettina in Roma 2015-2016, p. 259, n. II. 39, con bibliografia; *Eadem* 2015, p. 201; l'*Autoritratto*, pietra rossa, carta, 73 x 53 mm, Paris, Musée du Louvre, département des Arts graphiques, inv. 6452, cfr. Gnann 2007, pp. 80, 378, n. 182, con bibliografia; la *Testa di giovane donna piegata in avanti*, pietra rossa, carta, 108 x 95 mm, Paris, Musée du Louvre, département des Arts graphiques, inv. 6445 *bis*, cfr. Gnann 2007, n. 95, tutti del primo periodo parmense.

secolo, tra Venezia e Milano e la diffusione in area lagunare dei moduli leonardeschi (rintracciabili ad esempio nella ritrattistica di Giorgione) all'altezza delle stesse date la tecnica non sembra aver trovato un simile seguito (tranne che in un caso piuttosto problematico, di cui tra poco si dirà), anche se è probabile che il *medium* fosse conosciuto. Nel 1545 Paolo Giovio fa riferimento infatti a un ritratto a pastelli¹⁶³ anche se, come si è visto nel primo capitolo, a queste date la questione etimologica è ancora piuttosto complessa e non è possibile interpretare in maniera univoca il significato assegnato di volta in volta al termine. Inoltre, la peculiare percezione e concezione veneziana del disegno può aver contribuito alla mancata conservazione degli esemplari¹⁶⁴. Tuttavia, in generale, gli artisti sembrano aver preferito ricercare effetti coloristici e, soprattutto, chiaroscurali tramite l'uso di supporti colorati, in particolare carte cerulee, in combinazione con pietra nera, gessetto, inchiostri diluiti e biacca.



Figura 32: Wenceslaus Hollar, *Busto di giovane* (da Parmigianino), incisione
© Trustees of the British Museum



Figura 33: Wenceslaus Hollar, *Busto di donna con velo e collana* (da Francesco Bonsignori), incisione
© Trustees of the British Museum

Il ristretto *corpus* di pastelli riconducibili al contesto veneto dei primi quattro decenni del secolo ricostruito negli ultimi anni¹⁶⁵, deve essere sottoposto a una sostanziale revisione: i quattro disegni che sono stati chiamati in causa presentano tutti aspetti problematici, anche se per ragioni di volta in volta diverse. Si tratta dunque di una proposta non condivisibile ma molto interessante da un punto di vista critico, poiché esemplifica alcuni dei nodi ancora irrisolti riguardanti l'identificazione della tecnica, l'individuazione e la storicizzazione delle sue caratteristiche.

¹⁶³ Cfr. capitolo I.

¹⁶⁴ Per alcune riflessioni sulle concezioni del disegno in Italia centrale e a Venezia, cfr. McGrath 1997.

¹⁶⁵ Ballarin 2010b, pp. 949-958, 976-986.



Figura 34: particolare del cat. 10 © Trustees of the British Museum



Figura 35: particolare del cat. 10 © Trustees of the British Museum

Il *Busto di donna con velo e collana* conservato al British Museum (cat. 10), di problematica attribuzione anche se concordemente ricondotto al contesto veneto, è l'unico disegno che conserva tracce antiche di pastello. Si è ritenuto opportuno mantenere il riferimento tradizionale a Francesco Bonsignori, vista l'impossibilità di giudicare adeguatamente il peculiare stile dell'opera –caratterizzata da non trascurabili interventi successivi–, di stabilire confronti stringenti con opere pittoriche e di proporre dunque un nome alternativo. Il disegno è un ritratto molto finito, riprodotto a stampa nel 1645 da Wenceslaus Hollar (fig. 33) che ci restituisce, nella sostanza, la medesima immagine apprezzabile oggi. Contrariamente a quanto sostenuto, non è realizzato interamente a pastelli policromi ma con una tecnica composita che unisce stesure liquide e a secco, non interamente originali: i pochi tocchi a pastello sono il blu scuro della fascia sui capelli e della collana, colorata anche con un pastello giallo, e il marrone degli occhi; le velature a inchiostro diluito e il ripasso dei contorni a matita rossa che evidenzia dettagli come le labbra, la fossetta del mento (fig. 34), le perle e la scollatura (fig. 35) sono dovuti a un rinforzo successivo.



Figura 36: Anonimo settentrionale XVI secolo, *Busto d'uomo con cappello*, Firenze, GDSU, inv. 2081 F

Questi ripassi ricordano simili accenti a matita rossa nel *Busto d'uomo con cappello* del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi¹⁶⁶ (fig. 36). Il disegno è entrato nella raccolta medicea prima del 1687 come opera di Giovanni Luteri, detto Dosso Dossi¹⁶⁷ e successivamente è stato spostato nelle cartelle di Boccaccio Boccaccino, seguendo l'opinione di Corrado Ricci e Adolfo Venturi. Tale attribuzione non è stata tuttavia accolta dagli studiosi dell'artista cremonese, che non si sono espressi sul foglio. In anni più recenti si è preferito mantenere un generico riferimento a un anonimo artefice di area padana: Agosti ha accettato la data 1510 vergata a pietra nera in basso a sinistra (cronologia che trova conferma anche nella filigrana della carta¹⁶⁸) e ha evidenziato come il disegno riveli un "confronto con Dürer, visto evidentemente a Venezia, che si innesta su un'educazione tardo quattrocentesca da Veneto di terraferma, volta alla ricerca di un potente senso di volumetria, anche in virtù di contatti con il mondo bramantesco"¹⁶⁹. L'anonimo autore

¹⁶⁶ Anonimo settentrionale XVI secolo, *Busto d'uomo con cappello*, pietra nera, carboncino, acquerello rosa, matita rossa, biacca (carbonato basico di piombo), carta marroncina, 365 x 287 mm, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 2081 F.

¹⁶⁷ A fine Settecento Pelli Bencivenni menziona il disegno all'interno del Volume Universale II, che raccoglie undici fogli di Dosso Dossi ([1775- 1793], vol. I, vol. Universale II, nn. 2 o 3), numero che corrisponde esattamente a quello registrato da Baldinucci della *Nota* del 1687 (c. 1006).

¹⁶⁸ Due frecce incrociate sormontate da una stella, simile a Briquet 6292: Firenze 1509-1510. Questo aspetto è sottolineato in Ballarin 2010b, p. 958, che propone la data 1512.

¹⁶⁹ Cfr. Giovanni Agosti in Firenze 2001, pp. 416-419, n. 97, con bibliografia; per altri contributi bibliografici cfr. le note che seguono.

del *Busto d'uomo* sembra avere in effetti una cultura lombarda –il volto ricorda, ad esempio, gli *Uomini d'arme* oggi a Brera la cui attribuzione a Donato Bramante è stata ribadita recentemente¹⁷⁰ – alla quale si uniscono suggestioni venete –Ballarin richiama moduli giorgioneschi¹⁷¹, già suggeriti del resto da un'iscrizione seicentesca sul verso¹⁷²– e riferimenti a modelli düreriani¹⁷³.



Figura 37: particolare della fig. 36

Il foglio è stato interpretato come un raro esempio, a quelle date, della diffusione della tecnica a pastello tra Lombardia e Venezia: sarebbe stato infatti realizzato con pastello rosso, bianco, nero e marrone¹⁷⁴. L'analisi visiva, condotta anche con l'ausilio di un microscopio, permette tuttavia di precisarne le caratteristiche materiali. Come si è detto, il disegno, molto danneggiato, con diverse cadute di colore e scoloriture, presenta ripassi a matita rossa che sottolineano i tratti fisionomici della figura –in particolare le rughe del collo, gli zigomi, le labbra, l'attaccatura del copricapo, il colletto della blusa (figg. 37-38)– accentuandone ed esasperandone l'espressione. L'aspetto estremamente levigato dell'incarnato, il modo in cui la matita si sovrappone ad esso e la differente *texture* rispetto al nero sfumato del berretto fanno pensare a una stesura liquida. Il

¹⁷⁰ Cfr. Cottino 2013.

¹⁷¹ Cfr. Ballarin 2010b, pp. 956-958.

¹⁷² Sul *verso* in alto a penna in grafia seicentesca (la stessa che compare sul cat. 14) "Giorgione da Castel franco L 3 de bolognin".

¹⁷³ Cfr. Ivi, Ferrari 2013, pp. 162, 165.

¹⁷⁴ Ballarin 2010b, p. 957.

colore bianco ha la consistenza e la coprenza della biacca, e il nero non è pastello ma una pietra nera o un carboncino (l'aspetto estremamente sgranato è da ricondurre al mediocre stato di conservazione del foglio): a queste date è improbabile che un artista fabbricasse da sé un pastello nero, bianco o rosso invece di ricorrere alle pietre naturali; ancora nel tardo Cinquecento Federico Barocci utilizza assai raramente pastelli di quelle tonalità.



Figura 38: particolare della fig. 36

Anche l'anonima *Testa di donna con turbante*¹⁷⁵, anticamente considerata il *pendant*¹⁷⁶ del *Busto d'uomo*, reca i segni di un restauro simile: le integrazioni policrome sembrano legate a un gusto collezionistico orientato verso il colore, oltre che alla preferenza per opere grafiche di aspetto il più possibile finito e compiuto. La scelta di enfatizzare tramite la matita rossa uno degli aspetti più significativi del disegno, l'intensa espressione del personaggio effigiato, rivela comunque l'antico apprezzamento dell'opera e la comprensione dei suoi essenziali caratteri stilistici. Questi interventi, ispirati a un'esigenza di chiarezza e caratterizzati da un linearismo accademico che contrasta con la policromia dell'immagine, potrebbero risalire al XIX secolo. L'esposizione del disegno nella Galleria degli Uffizi alla fine del XIX secolo potrebbe essere stata occasione per un

¹⁷⁵ Anonimo XVI secolo, *Testa di donna con turbante*, pietra nera, pietra rossa, acquarello rosa, carta marroncina, 336 x 292 mm, Firenze, GDSU inv. 2080 F, cfr. Emilio Negro in Di Giampaolo 1989, pp. 56-57 n. 21.

¹⁷⁶ Pelli Bencivenni [1775- 1793], vol. I, vol. Universale II, nn. 2 o 3.

intervento di restauro¹⁷⁷. In ogni caso, il disegno non reca, a mio parere, alcuna traccia di pastello, originale o di epoca successiva.



Figura 39: Lorenzo Lotto, *Testa di giovane*, London, The Courtauld Institute of Art, Princes Gate Collection inv. 90

Come nel *Busto d'uomo*, nella *Testa di giovane* di Lorenzo Lotto al Courtauld Institute of Art di Londra¹⁷⁸ (generalmente datata tra secondo e terzo decennio del secolo, fig. 39) sono stati riconosciuti, al di sopra di una preparazione della carta forse a tempera, pietra nera, pastello nero –impiegato per occhi e naso–, pastello rosso per le labbra, pastello grigio per il cappello¹⁷⁹. Si tratta in realtà di un disegno interamente realizzato con strumenti di origine naturale¹⁸⁰ ed è un ulteriore esempio di errata interpretazione delle tecniche grafiche, forse influenzata da una concezione estesa delle caratteristiche del pastello e da una visione ottimistica della sua diffusione a inizio Cinquecento. Questo punto di vista può spiegare anche la proposta di considerare uno studio dal vivo di Tiziano, preparatorio per il *Ritratto di Giulio Romano in veste*

¹⁷⁷ Ferri 1895-1901, c. 78v.

¹⁷⁸ Lorenzo Lotto, *Testa di giovane*, pietra nera, gessetto bianco, pietra rossa, carta tinteggiata con colore verde, 335 x 267 mm, London, The Courtauld Institute of Art, Princes Gate Collection inv. 90. Sul disegno, cfr. Ballarin 2010b, pp. 951-955 con ricapitolazione della bibliografia essenziale sul disegno.

¹⁷⁹ *Ibidem*, p. 952.

¹⁸⁰ Come del resto comunemente ritenuto, cfr. Helen Braham in Bradford-Braham 1991, p. 104.

di architetto oggi a Palazzo Te, quella che in realtà è una copia¹⁸¹ tratta nel Seicento dal dipinto (cat. 109), secondo una consuetudine di utilizzo della tecnica a quelle date piuttosto diffusa¹⁸².

L'analisi della diffusione del pastello al di fuori dell'area lombardo-milanese ha rivelato diverse criticità. Come si è visto, diversi fogli sono interessati da questioni attributive e di datazione e in alcuni casi le loro caratteristiche materiali mal si accordano alle consuetudini formali e tecniche degli artisti a cui sono attribuiti. Dallo studio comparato delle opere comunemente citate è emerso, diversamente da quanto altrove sostenuto, che le occorrenze della tecnica anteriori alla metà del secolo sono molto rare. Questa ricognizione ha portato, da un lato, a una drastica riduzione del *corpus* dei pastelli cinquecenteschi e, di conseguenza, a un netto ridimensionamento dell'entità ed estensione, a queste date, delle sperimentazioni della tecnica, che risultano assai circoscritte e strettamente legate al raggio di diffusione dei modelli elaborati dagli artisti lombardi attivi all'inizio del secolo. D'altro canto, si sono aperti interessanti spunti di riflessione sia sulle metodologie di indagine storiografica sia sul ruolo del pastello nel contesto grafico e collezionistico del XVII secolo. In alcune occasioni le caratteristiche materiali dei disegni sono state male interpretate, e strumenti di origine naturale o in sospensione liquida, stesi con un pennello, sono stati ritenuti pastelli. L'occorrenza del termine "pastello" nelle fonti può aver influenzato questa interpretazione ma, come è emerso in un capitolo precedente, esso non è di univoca lettura almeno fino al Seicento inoltrato. Non sono stati riconosciuti poi i restauri e ritocchi che, in antico, hanno alterato l'aspetto originario di diversi disegni, trasformando in pastelli opere in origine realizzate con diverse tecniche. Tali interventi possono essere compresi nel più ampio contesto del collezionismo grafico, nato nel XVI secolo ma che trova nel Seicento una più ampia diffusione, e sono forse da collegare alla crescente consuetudine d'impiego della tecnica (in studi preparatori, copie, disegni autonomi) e al fiorire del suo prestigio a partire dal XVII secolo¹⁸³.

¹⁸¹ Presso il Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi si conserva un'ulteriore riproduzione del ritratto a pastelli policromi, in cattivo stato di conservazione e di qualità inferiore rispetto alla copia un tempo in Galleria, che potrebbe esserne stata il diretto prototipo: Anonimo XVII secolo, *Copia dal Ritratto di Giulio Romano*, carboncino, pietra rossa, pastello rosa, pastello marrone, 300 x 240 mm, inv. 13328 F (fig. 52, cfr. Silvia Meloni Trkuljia in *Gli Uffizi* 1979, p. 887, sotto il n. A416).

¹⁸² Si pensi alle copie da Correggio, Raffaello e Barocci, cfr. catt. 108, 110-121.

¹⁸³ Sulla celebrità del *medium* cfr. Bowron 1980; Burns 2007, in particolare pp. 41-94.

III.3. Federico Barocci. La questione dei modelli, il pastello come parte essenziale della ricerca espressiva

La vastissima produzione grafica di Federico Barocci (oltre 1500 esemplari, la più parte dei quali divisa tra il Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi di Firenze e il Kupfersichkabinett degli Staatliche Museen di Berlino), perlopiù collegata a progetti pittorici, è concordemente ritenuta momento essenziale della sua pratica operativa e ricerca espressiva. Il legame inscindibile, proprio dell'arte di Barocci, tra procedimento grafico e pittorico¹⁸⁴ trova espressione nella costante attenzione per la resa dei valori luministici e coloristici, analizzati nei disegni anche attraverso l'impiego di pigmenti colorati. La varietà delle tecniche policrome riscontrabile nei fogli dell'artista è testimonianza del suo approccio flessibile, sperimentale e inventivo al disegno: sono numerosi infatti gli studi realizzati con tempere, colori a olio e, soprattutto, pastelli. Il *corpus*¹⁸⁵ di disegni a pastello è infatti molto ricco, come testimoniano anche le fonti antiche: l'inventario dello studio urbinato dell'artista menziona infatti più di trecento esemplari, perlopiù studi di teste¹⁸⁶.

Le dinamiche dell'utilizzo del *medium* negli anni centrali dell'attività di Barocci sono piuttosto costanti: per questa ragione si è scelto di operare una selezione metodologica dei casi più significativi, al fine di evidenziare caratteristiche formali, funzioni e significati assunti dal pastello nella preparazione delle opere pittoriche.

La biografia del marchigiano pubblicata nel 1672 da Giovanni Pietro Bellori è una lettura fondamentale anche per chi si accinge all'analisi del ruolo dei pastelli nella pratica dell'artista. Secondo il teorico e biografo romano, Barocci iniziava il processo preparatorio realizzando diversi schizzi dal vero, ritraendo volti o pose incontrati per strada; successivamente, si dedicava allo studio del modello dal vivo, facendo posare con naturalezza i garzoni di bottega e verificando in questo modo la composizione che aveva si era creata nella sua mente, ma che in quella fase non aveva ancora messo su carta; da quegli schizzi traeva poi il "disegno compito"; secondo un procedimento ben noto nella pratica operativa rinascimentale, si serviva inoltre di modelli in cera o creta per approfondire lo studio dei panneggi e rappresentarli "senza affettazione"; finalmente, realizzava il cartoncino per i lumi "a olio ovvero a guazzo di chiaro scuro", il cartone in scala 1:1 con l'opera finale e un cartone più piccolo per verificare l'armonia dei colori¹⁸⁷.

¹⁸⁴ Shearman 1976, p. 49.

¹⁸⁵ Per alcune recenti aggiunte di disegni in una raccolta privata, cfr. Thiem 2008.

¹⁸⁶ Calzini 1913, p. 80.

¹⁸⁷ Bellori (1672) ed. 1976, pp. 205-206.

Come è stato puntualizzato¹⁸⁸, il testo di Bellori non è una fonte oggettiva ma un documento storico che deve essere contestualizzato e sottoposto a interpretazione critica. La biografia di Barocci assume infatti un ruolo ben preciso all'interno della struttura narrativa delle *Vite*: la personalità dell'artista è filtrata dagli ideali classicisti dell'autore, per il quale Barocci rappresenta un precoce esempio di distacco dalla pratica manierista, che apre la strada alla riconciliazione con la natura e l'arte classica operata dai Carracci. Di conseguenza, Bellori descrive un metodo preparatorio razionale e consequenziale, modellato su esempi rinascimentali (in particolare l'organizzazione del lavoro della bottega raffaellesca), che non rende giustizia al carattere intrinsecamente inventivo e sperimentale della pratica grafica di Barocci, testimoniata dai disegni giunti fino a noi tra i quali compaiono anche tipologie non citate da Bellori, come gli "scarpigni"¹⁸⁹ e certi bozzetti che non rientrano nelle categorie dei cartoni elencate dallo storico. Inoltre, seppur caratterizzato da alcune costanti, il processo inventivo dell'artista mantiene alcuni aspetti oscuri e, all'apparenza, non razionalmente spiegabili, come l'ossessiva attenzione ai dettagli, anche marginali, e la continua e ripetuta riflessione sulle proprie figure, studiate in innumerevoli varianti anche attraverso un complesso sistema di quadrettature, trasporti e cambi di scala le cui dinamiche non sono ancora del tutto chiare¹⁹⁰.

Fondamento ideologico della ricostruzione belloriana è il costante ricorso di Barocci al naturale, anche tramite la pratica del pastello:

Egli operando ricorreva sempre al naturale, né permetteva un minimo segno senza vederlo; del che rende argomento la gran copia de' disegni, che lasciò nel suo studio. Sempre ch'egli si trovava in piazza o per istrada [...], andava osservando le fattezze e l'effigie delle persone, e se vi ritrovava qualche parte riguardevole, procurava di accomodarsene in casa, facendone scelta e servendosene dell'occasione; e se avesse veduto una bella alzata di occhi, un bel profilo di naso, ovvero una bella bocca, ne formava le sue bellissime arie di teste. Disegnava di chiaro scuro, usando uno stecco di legno abbronzato, e frequentemente ancora si valeva de' pastelli, nelli quali riuscì unico, sfumandoli con pochi tratti¹⁹¹.

¹⁸⁸ Cfr. capitolo II.7. Su Bellori e Barocci cfr. anche Emiliani 2000; Giannotti 2009; Prosperi Valenti Rodinò 2009, che illustra la descrizione belloriana con fogli del marchigiano. Sulla figura del marchigiano nella letteratura artistica di Cinque e Seicento cfr. Perini 2005; Faietti 2015f.

¹⁸⁹ Il termine "scarpigno" (che nei dialetti urbinati-romagnoli definisce un'erba da campo), sembra risalire a Barocci stesso, come testimonia una missiva inviata nel 1658 da Giovanni Battista Staccoli al cardinale Leopoldo de' Medici (trascritta in Barocchi 1975, pp. 77-78). Esso sta ad indicare schizzi perlopiù a penna e inchiostro diluito (ma anche a pietra nera o rossa) caratterizzati da un intrico di linee nelle quali si distingue *in nuce* la prima idea di una composizione, cfr. *l'Introduzione* della mostra online *Linee, ombre e colori nei disegni di Federico Barocci* (2013), curata da R. Aliventi, S. de Bosio, M. Grasso, L. Da Rin Bettina: <http://www.polomuseale.firenze.it/gdsu/euploos/#/mostrebarocci> (consultato in data 10/11/2015).

¹⁹⁰ Per un recente e significativo contributo sul tema cfr. Marciari-Verstegen 2008.

¹⁹¹ Bellori (1672) ed. 1976, p. 205.

L'artista si sarebbe avvalso delle risorse del pastello nel momento iniziale dell'ideazione di un'opera pittorica e quasi esclusivamente per le sue "arie di teste", sempre disegnate dal vivo. Inoltre, secondo Bellori i pastelli policromi intervenivano, nelle fasi finali di progettazione, nella realizzazione del "cartone grande quanto l'opera di carbone e gesso, o vero di pastelli su la carta". Lo studio del *corpus* di Barocci evidenzia come l'impiego della tecnica sia in realtà più complesso e rintracciabile nei diversi stadi di elaborazione grafica; i cartoni dell'artista che sono giunti fino a noi¹⁹² non recano inoltre traccia di pastelli ma sono realizzati con tecniche monocrome. La presenza del *medium* in diverse tipologie di studi, e non solamente nelle celebri "arie di teste", è uno dei tanti elementi che provano come la preoccupazione per i valori tonali e luministici non interessi Barocci soltanto in fase avanzata di progettazione come scrive Bellori¹⁹³ ma sin dal principio dell'elaborazione grafica delle opere¹⁹⁴.

Le *Vite* del 1672 sono un imprescindibile punto di partenza anche per l'analisi del problema dei precedenti e dei modelli culturali alla base della conoscenza da parte del marchigiano del pastello¹⁹⁵. Risale infatti a Bellori la tradizionale credenza¹⁹⁶ che Barocci abbia scoperto tale tecnica a Urbino, di ritorno dal primo viaggio a Roma (non documentato, ma generalmente datato intorno alla metà degli anni Cinquanta)¹⁹⁷, tramite la visione di opere di Correggio:

Nel qual tempo capitando in Urbino un pittore, che tornava da Parma con alcuni pezzi di cartoni e teste divinissime a pastelli di mano del Correggio, Federico restò preso da quella bella maniera, la quale si conformava del tutto al suo genio, e si pose a disegnare ai pastelli dal naturale, li quali disegni del Correggio ed altri di Federico si sono veduti in Roma nello studio del signor Francesco Bene gentiluomo urbinato¹⁹⁸.

La fonte a cui attinse lo storico romano per il profilo biografico dell'artista è Pompilio Bruni¹⁹⁹, costruttore di strumenti matematici attivo nella bottega della famiglia Barocci. Bellori dunque ha a disposizione notizie, se non di prima mano²⁰⁰, certamente provenienti da ambienti legati all'artista. Le sue affermazioni sulla circolazione di disegni a pastello di Correggio a Urbino e, in

¹⁹² Sui cartoni nella pratica dell'artista cfr. Marciari-Verstegen 2008, pp. 291-321; Bohn 2012, pp. 53-63; per un recentissimo contributo cfr. Bambach 2015. Per riflessioni su caratteri e funzioni di questo strumento preparatorio nella bottega rinascimentale cfr. *Eadem* 1999, pp. 249-281.

¹⁹³ Il quale ritiene che le ricerche di armonia luministica e tonale fossero condotte solamente tramite il "cartoncino per i lumi" e il cartoncino per i colori.

¹⁹⁴ Cfr. Pillsbury 1978a, p. 9; Bohn 2012, p. 60; Faietti 2012, p. 322.

¹⁹⁵ Per una sintesi del dibattito sulla questione cfr. capitolo II.7.

¹⁹⁶ Piuttosto diffusa e ripresa, ad esempio da Filippo Baldinucci, cfr. Baldinucci 1771, pp. 6-7.

¹⁹⁷ Cfr. Mann 2012, p. 2. Si rimanda a tale contributo anche per un recente riepilogo dell'attività di Federico Barocci.

¹⁹⁸ Bellori (1672) ed. 1976, p. 183.

¹⁹⁹ *Ibidem*, p. 180.

²⁰⁰ Bruni, nato nel 1605, non conobbe Barocci ma, verosimilmente, frequentò persone a lui legate e visitò la sua bottega, ove ancora alla metà del secolo era conservato un gran numero di suoi disegni, proposti al Cardinal Leopoldo da Giovanni Battista Staccoli a partire dal 1658.

generale, l'esistenza stessa di tali opere non trovano però riscontri. Il pittore di ritorno da Parma non è stato identificato²⁰¹, e non si conserva alcun esemplare a pastello attribuibile ad Allegri; la testimonianza di Bellori, che precisa di aver visto fogli realizzati con questa tecnica in una raccolta romana, non è al momento verificabile.

Non sarebbe tuttavia corretto liquidare le affermazioni di Bellori come il riflesso di informazioni non veritiere o un'invenzione dello storico; esse devono essere considerate parte della più ampia, e parimenti problematica, questione delle fonti, delle dinamiche e della cronologia del contatto di Barocci con l'arte di Correggio. La profonda impressione suscitata dalle opere di Allegri sul marchigiano è stata infatti concordemente riconosciuta, sin dall'epoca di Bellori²⁰². Tuttavia sulle modalità, i tramiti e la cronologia di tali contatti sono state formulate diverse proposte senza giungere a soluzioni definitive, vista la mancanza di collegamenti certi e circostanziati. È stato ipotizzato che l'artista abbia compiuto, dopo il primo soggiorno romano, viaggi di studio in alcune città italiane, Firenze²⁰³, Venezia, Bologna, Sansepolcro e anche Parma²⁰⁴, ove avrebbe avuto la possibilità di studiare direttamente alcune delle più significative opere di Correggio. Barocci avrebbe avuto però occasione di conoscere la maniera dell'emiliano anche in Italia centrale, in primo luogo grazie alla mediazione di Taddeo Zuccari: è stato supposto che l'artista, al seguito di Guidobaldo Della Rovere nel suo viaggio a Verona del 1552, abbia sostato a Parma²⁰⁵; inoltre, nell'edizione giuntina delle *Vite* Giorgio Vasari riporta che Taddeo avrebbe appreso le morbidezze proprie dell'arte correggesca tramite il contatto con un certo Daniele da Parma²⁰⁶, identificato con Daniele Porri²⁰⁷ (o Borri). I legami dinastici tra i Della Rovere, i Gonzaga²⁰⁸ e i Farnese²⁰⁹ avrebbero potuto facilitare la circolazione a Urbino, se non di originali, di copie e derivazioni da opere conservate a Mantova e a Parma. Durante il suo soggiorno a Roma, infine, Barocci aveva a disposizione diverse copie tratte da dipinti di

²⁰¹ Moretti-Zuccari 2009, p. 147 avanzano il nome di Jacopo Bertoja, senza motivare in alcun modo la proposta.

²⁰² Anche se si deve ad Harald Olsen un primo ridimensionamento della portata del modello correggesco, al quale si affiancano gli esempi di Raffaello e dell'arte veneta, in primo luogo Tiziano, cfr. Olsen 1962, p. 126; per recentissime riflessioni sulla rielaborazione e fusione di questi differenti stimoli culturali da parte di Barocci cfr. Faietti 2015a; Aliventi 2015.

²⁰³ Fontana 1997.

²⁰⁴ Cfr. Emiliani 1975, p. 54; Diane De Grazia in Washington-Parma 1984, p. 304; Mann 2012, pp. 4, 29 nota 20. L'ipotesi del viaggio a Parma è privilegiata, recentemente, da Aliventi 2015, p. 210. Bellori annota di una visita di Barocci alla città emiliana nelle *Vite* di Baglione, ma non inserisce la notizia nella biografia dell'artista, cfr. Olsen 1962, p. 57 nota 110.

²⁰⁵ Spagnolo 2005, p. 114.

²⁰⁶ *Ibidem*, p. 109.

²⁰⁷ Gere 1969, p. 32. Recentemente la menzione vasariana di Daniele Porri è stata collegata al pittore di ritorno da Parma citato nella biografia di Barocci: "I due episodi ribadiscono in particolare l'importanza di Antonio Allegri per quelle caratteristiche di morbidezza e sfumato chiaroscurale per le quali era da considerare un modello sia per Giorgio Vasari che per Bellori", cfr. Faietti 2015a, p. 126.

²⁰⁸ Spagnolo 2005, p. 114.

²⁰⁹ Verstegen 2002, pp. 178-179.

Correggio, documentate nella collezione di Gerolamo Garimberto²¹⁰, *familiare* di origine parmense del cardinale Alessandro Farnese, al quale si deve inoltre l'attività romana, in quegli stessi anni, di pittori originari dell'Emilia²¹¹; un altro possibile contatto con l'arte emiliana potrebbe essere stato il cantiere di Villa Giulia²¹².

L'intensa assimilazione e l'originale rielaborazione del modello correghesco non riguarda solamente aspetti iconografici –agevolmente assimilabili attraverso copie e incisioni²¹³– ma concerne anche fattori espressivi e stilistici che presuppongono un contatto diretto con le opere di Allegri. Nella grafica di Barocci, ad esempio, l'uso sfumato delle pietre naturali, in particolare la pietra rossa, sembra legato alla conoscenza delle morbidezze correghesche oltre che dei disegni di Andrea del Sarto. Quando Bellori scrive che Federico

si approfittò [...] nella eccellente maniera di quel maestro, e lo rassomigliò nelle dolci arie delle teste e nella sfumazione e soavità del colore²¹⁴

coglie correttamente la vicinanza, anche negli studi a pastello, con lo sfumato di Correggio²¹⁵. Non è verosimile che Barocci abbia studiato disegni di Allegri realizzati con tale tecnica, che non sono mai esistiti; tuttavia, la poetica fusione tonale e la sensibilità chiaroscurale delle sue “arie di teste” richiama alcuni esemplari corregheschi, come la *Testa di angelo* dell'École nationale supérieure des beaux-arts (fig. 40), frammento di cartone a carboncino e gessetto preparatorio per gli affreschi della Cattedrale di Parma²¹⁶.

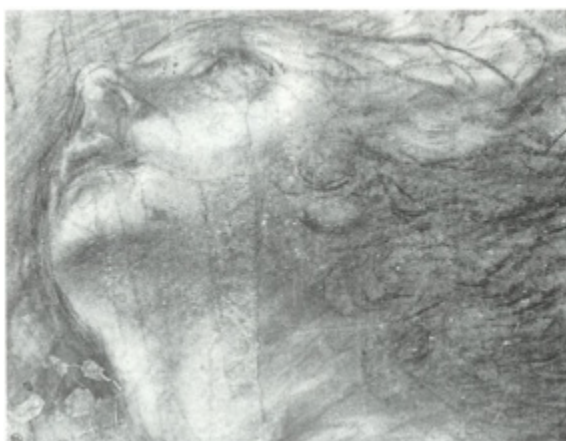


Figura 40: Correggio, *Testa di angelo*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, inv. EBA 109

²¹⁰ Nell'inventario stilato nel 1569. Spagnolo 2005, pp. 112, 114.

²¹¹ *Ivi*.

²¹² Pizzorusso 2009, p. 57; Aliventi 2105, p. 210.

²¹³ Spagnolo 2005, p. 114.

²¹⁴ Bellori (1672) ed. 1976, p. 183.

²¹⁵ Cfr. Aliventi 2015, p. 213.

²¹⁶ Antonio Allegri, detto Correggio, *Testa di angelo*, pietra nera o carboncino, gessetto, carta, 272 x 225 mm, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, inv. EBA 109. Sul disegno cfr. Edmund P. Pillsbury in Cleveland-New Haven 1978, p. 40 sotto il n. 11, nota 1; Muzzi-Di Giampaolo 1988, n. 70; Goldner 2000, p. 16, fig. 2.

L'ipotesi, avanzata recentemente²¹⁷, che Bellori abbia scambiato per originali delle copie di epoca successiva è, al momento, l'interpretazione più condivisibile: nel corso del lavoro di ricerca sono emersi infatti alcuni pastelli tratti da dipinti correggeschi (catt. 110-113). Il problema critico dei pastelli di Correggio presenta interessanti parallelismi con le teste "miracolose" a pastello di Cristo e degli Apostoli citate da Lomazzo come di mano di Leonardo da Vinci, per le quali è stata similmente proposta un'identificazione con copie di poco successive (catt. 8-9). Il caso di Allegri è tuttavia più complesso: se è possibile rintracciare pastelli nell'ambito leonardesco lombardo e, di conseguenza, motivare in qualche modo le affermazioni lomazziane, non si conservano invece simili disegni certamente riferibili agli artisti legati all'area emiliana e al modello correggesco, tranne che per le copie poc'anzi citate che appaiono tuttavia di qualità piuttosto mediocre, non facilmente riferibili a un preciso ambito geografico ma certamente seicentesche e settecentesche. Inoltre, in generale, i caratteri del metodo preparatorio di Barocci non sono in alcun modo paragonabili, per complessità e ricchezza, alle pratiche operative di Correggio, e l'articolato impiego e significato assunto dalla tecnica a pastello nel processo di elaborazione grafica del marchigiano non trova precedenti. L'inserimento da parte di Bellori della notizia sui pastelli di Allegri potrebbe essere letta come un'ulteriore prova dell'importanza delle morbidezze e dei valori emozionali correggeschi per Barocci, funzionale al ritratto di un artista già distante dalle artificiosità manieriste e proiettato verso la riscoperta del naturale.

La discussione, nel paragrafo precedente, dei disegni di Timoteo Viti, Raffaello e Parmigianino che sono stati ritenuti un modello alternativo a quello di Correggio per la conoscenza del *medium* porta ad accantonare anche quest'ipotesi che non si basa, come credo, su esempi certi.

Il confronto più ragionevole, ma non meno problematico, rimane quello con l'area veneta. La sintesi operata da Barocci tra diversi modelli culturali comprende infatti anche quello lagunare, in primo luogo l'arte di Tiziano²¹⁸: una sosta a Venezia, il contatto (testimoniato sin dall'epoca di Bellori²¹⁹) con Battista Franco²²⁰, attivo a Urbino nel quinto decennio del secolo, la presenza di opere di Vecellio nelle raccolte ducali²²¹ sono possibili tramite dello studio del colore veneziano. La sostanziale contemporaneità e la paragonabile intensità della sperimentazione del pastello da parte di Jacopo Bassano e Barocci è un aspetto da rimarcare, inedito fino a queste date. Alcuni studiosi hanno ritenuto che il primo contatto dell'urbinate con tale *medium* sia avvenuto proprio tramite la conoscenza di fogli del più anziano artista veneto²²²; la grafica di Federico rivela del

²¹⁷ Loisel (2008) 2010, p. 207.

²¹⁸ Per un recente approfondimento del rapporto instaurato da Barocci con l'artista cadorino, cfr. Faietti 2015a, in particolare pp. 116-123, con bibliografia.

²¹⁹ Bellori (1672) ed. 1976, p. 181.

²²⁰ Riproposto da diversi studiosi, cfr. De Grazia 1984, p. 41; Folds McCullagh 1991, p. 59, *Eadem* 2000, p. 166.

²²¹ Cfr. Bernini Pezzini 1976; *Eadem* 2004.

²²² Per una sintesi del dibattito sulla questione cfr. capitolo II.7.

resto l'approfondimento di elementi lagunari, ad esempio nell'adozione di supporti cerulei derivante dalle consuetudini di Tiziano²²³, legato alla peculiare ricerca dell'artista di una fusione tra valori costruttivi lineari centro-italiani, colore e morbidezze settentrionali.

La questione non è, tuttavia, del tutto chiara: il primo aspetto che è necessario considerare nel valutare la possibilità di una dipendenza di Barocci da Jacopo Bassano è la cronologia dei primi pastelli riferibili ai due artisti, che è stata in parte dibattuta.

La *Testa di uomo di profilo*²²⁴ di Jacopo Bassano, conservata alla Pierpont Morgan Library di New York (fig. 48), è stata riferita alla figura di Giuseppe²²⁵ nella *Fuga in Egitto*²²⁶ dipinta intorno al 1542. Il disegno, definito da William R. Rearick a "gessi colorati" (terminologia frequentemente utilizzata, in passato, per descrivere i pastelli), è stato considerato il più precoce esempio di impiego della tecnica da parte dell'artista²²⁷; se così fosse, Jacopo precederebbe di diversi anni i primi tentativi di Barocci. L'intenso pittoricismo del foglio è tuttavia reso con strumenti grafici diversi: alla linea a pietra nera che costruisce, con grande immediatezza, la testa del vecchio, si sovrappongono i veloci e liberi tratti di una pietra rossa dal tono molto intenso, mentre l'incarnato è dovuto a una stesura liquida²²⁸. Il "primo" pastello dell'artista veneto è invece la notissima *Testa di uomo a profilo perduto* dell'Albertina (cat. 61), realizzata a pietra nera e pastelli di diversi colori su carta cerulea, preparatoria per l'Apostolo all'estrema sinistra nella *Pentecoste*, dipinta alla fine del sesto decennio del Cinquecento per la chiesa di San Francesco a Bassano²²⁹.

Anche i fogli a pastello riferiti all'attività di Barocci tra la metà del sesto e l'inizio del settimo decennio presentano alcuni problemi. La *Testa di donna* in collezione privata, in passato considerata opera precoce, databile tra 1556 e 1560, non può appartenere al *corpus* dell'artista (cat. 104): la rigidità del tratto, l'immobilità inespressiva della figura e l'uso piatto del pastello non trovano confronti con la grafica di Barocci. Un disegno a Windsor Castle di simile soggetto, ma con caratteristiche formali diverse, è stato ritenuto preparatorio per la *Santa Cecilia e i Santi Maria Maddalena, Giovanni Evangelista, Paolo e Caterina*, dipinta intorno al 1556 per il Duomo di Urbino²³⁰ (cat. 117), ma è, a mio parere, opera di un anonimo artefice del secolo successivo: la relazione con il dipinto non è certa, il segno grafico e il trattamento del pastello non hanno

²²³ Cfr. Aliventi 2015, p. 213. Come si è visto in precedenza, l'uso delle carte azzurre si rintraccia anche in altri ambiti geografici, in Lombardia e in Emilia.

²²⁴ Jacopo da Ponte, detto Jacopo Bassano, *Testa di uomo di profilo (San Giuseppe?)*, pietra nera, pietra rossa, pennello, gessetto, carta cerulea sbiadita, 137 x 128 mm, New York, The Pierpont Morgan Library, inv. 1998.3, cfr. Vittoria Romani in Bassano del Grappa- Fort Worth 1992-1993, pp. 214-215, n. 82, con bibliografia precedente; Rearick 2001, p. 116, fig. 53.

²²⁵ Cfr. Vittoria Romani in Bassano del Grappa-Fort Worth 1992-1993, pp. 214-215, n. 82, con bibliografia.

²²⁶ Toledo (OH), The Toledo Museum of Art, inv. 1977.41. Cfr. Giuliana Ericani in Bassano del Grappa-Fort Worth 1992-1993, p. 29, n. 11, con bibliografia.

²²⁷ Ballarin 2010b, p. 986, tav. CCCLXXI.

²²⁸ Cfr. anche, al riguardo, Bickendorf 1998, p. 87; McGrath 1998, p. 9 nota 35.

²²⁹ Bassano del Grappa, Museo Civico, inv. 16.

²³⁰ Ancora conservata *in loco*, cfr. Babette Bohn in Saint Louis-London 2012-2013, pp. 73-75, n. 1, con bibliografia.

affinità con la maniera di Barocci. La *Testa di uomo con barba* del British Museum, di attribuzione più condivisa, è generalmente collegata al *Ritratto di Antonio Galli*²³¹, databile a prima del 1561 (cat. 105): il legame con il dipinto non è convincente²³² e, in generale, come per gli studi di teste femminili citati il riferimento alla fase giovanile dell'artista non giustifica la mediocre esecuzione di quest'immagine evanescente, inespressiva e priva di tridimensionalità. Una *Testa di fanciullo* di collezione privata è stata pubblicata di recente come studio preparatorio per il *Martirio di San Sebastiano*²³³ e datata di conseguenza tra 1557 e 1558 (cat. 103): ricondurre a date così alte l'uso del pastello confermerebbe il resoconto di Bellori²³⁴, della cui attendibilità peraltro si è già parlato; il disegno, nonostante la qualità superiore rispetto agli esempi precedentemente citati, è tuttavia di difficile lettura e denota una sensibilità quasi settecentesca. Infine, il carattere problematico dello *Studio di putto* del Cleveland Museum of Art, non riferibile con certezza ad alcuna opera pittorica, è già stato notato da Pillsbury che ha mantenuto però un ipotetico riferimento alla grafica di Barocci tra la fine degli anni cinquanta e l'inizio del decennio successivo, a mio avviso non condivisibile (cfr. cat. 106). Tracce di pastello compaiono per la prima volta in studi della metà degli anni sessanta, preparatori per la *Madonna di San Giovanni*²³⁵, dipinta da Barocci tra 1565 e 1566 (catt. 21, 22).

L'avvio delle sperimentazioni di Jacopo con il *medium* precede dunque, anche se di pochi anni, quello di Barocci. Va considerata l'importanza dell'arte lagunare e l'interesse di quest'ultimo per il concetto di *colore* veneziano²³⁶, anche se nella pittura del marchigiano non si rintracciano segni della conoscenza di opere di da Ponte. Come si vedrà più avanti, i caratteri stilistici dell'uso del pastello e il ruolo del *medium* nella pratica operativa dei due artisti presentano tuttavia profonde differenze. Non è possibile stabilire le dinamiche del rapporto tra i pastelli di Bassano e quelli di Barocci né individuare una derivazione degli uni dagli altri, anche se è probabile che i due artisti fossero, in qualche modo, a conoscenza delle rispettive sperimentazioni²³⁷: la ricerca, che caratterizza spesso la disciplina della storia dell'arte, di un momento originario, di un prototipo in questo caso deve essere accantonata a favore del riconoscimento di come, nei due artisti, la predilezione per questa tecnica nasca, più che dall'imitazione di altri modelli e consuetudini grafiche, dal bisogno di instaurare una strettissima relazione tra pittura e disegno, legame che caratterizza, pur in maniera profondamente diversa, le ricerche di entrambi.

²³¹ Copenhagen, Statens Museum for Kunst, inv. KMSp138, cfr. Emiliani 2008, vol. I, p. 119, n. 10.

²³² Come hanno sottolineato anche altri studiosi, cfr. scheda del cat. 105.

²³³ Urbino, Duomo, cfr. Emiliani 2008, vol. I, pp. 110-112, n. 7.

²³⁴ Il quale data la conoscenza della tecnica agli anni successivi al primo viaggio a Roma, cfr. Bellori (1672) ed. 1976, p. 183.

²³⁵ Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, cfr. Emiliani 2008, vol. I, pp. 150-152, n. 16.

²³⁶ Cfr. Faietti 2015a, pp. 116-123.

²³⁷ A favore di uno sviluppo parallelo delle possibilità espressive della tecnica da parte dei due artisti si sono espressi William R. Rearick in Firenze 1976b, p. 164 sotto il n. 119; *Idem* 1978; *Idem* 1993, p. 4; Bacou 1987, p. 104; McGrath 1998, pp. 5-6; Faietti 2011 (c.d.s.).

Bassano e, soprattutto, Barocci sono i primi artisti che consentono di studiare nel dettaglio le possibilità espressive del pastello. L'eccezionale ricchezza del *corpus* di Federico, per la gran parte in relazione con opere pittoriche, permette infatti di approfondire in maniera inedita, rispetto alle prime occorrenze della tecnica, il ruolo del *medium* nel processo di preparatorio.

I più antichi disegni condotti a pastello da Barocci risalgono, come si è detto, all'elaborazione grafica del primo dipinto realizzato a Urbino, alcuni anni dopo la conclusione del secondo soggiorno romano. Si ritiene che l'artista, in queste prime prove, abbia fatto un uso piuttosto esteso e peculiare del *medium*, in studi per la testa della Vergine, per la figura di Gesù Bambino e per la composizione generale.

La particolarità di quest'ultimo, oggi alla Morgan Library di New York, è stata spesso sottolineata. Il disegno è stato identificato con uno dei cartoncini per i colori menzionati da Bellori, un *modello* elaborato alla fine della preparazione grafica per studiare l'armonia tonale; la presenza di tracce di quadrettatura e ricalco²³⁸, oltre che di alcune –minime– varianti rispetto al dipinto hanno portato a ritenere l'opera uno studio preparatorio autografo (cfr. cat. 114). Sul foglio, dall'aspetto molto deteriorato e dunque di difficile lettura, sono stati impiegati dei pastelli policromi: rosso e blu per la veste della Vergine e per il tendaggio che separa il gruppo sacro dal paesaggio (non tracciato nel disegno), ocre per i capelli dei personaggi. La selezione cromatica e il trattamento del *medium* sono diversi da quelli adottati da Barocci sia negli altri studi per il dipinto, sia in seguito. L'artista impiega infatti quasi esclusivamente pastelli ocre, gialli e rosa carne per la resa della figura umana, in particolare di capelli e incarnato; solo alcune, assai rare, eccezioni si possono rintracciare in fogli più tardi, nei quali sono presenti i toni dell'azzurro e del verde. Il confronto con un altro studio compositivo a pastelli, il bozzetto per l'*Annunciazione* vaticana²³⁹ (1582-1584) del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (cat. 53), evidenzia la grande distanza tra la stesura libera e sfumata del *medium* ispirata da preoccupazioni di ordine luministico e coloristico riscontrabile nel disegno fiorentino e le diligenti e ordinate campiture che caratterizzano il foglio della Morgan Library. Questo uso della policromia, unito a una certa staticità dell'immagine –in particolare dei volti di Maria e di Gesù Bambino– portano a dubitare della funzione preparatoria dell'opera che, più ragionevolmente, potrebbe essere invece una copia successiva. È improbabile che il giovane artista nei suoi primi tentativi di utilizzo del *medium* abbia elaborato uno strumento grafico rifinito e compiuto come un *modello* a pastelli, per poi non avvalersene nelle successive imprese pittoriche, spesso caratterizzate da composizioni assai più affollate e articolate. Non si conservano infatti altri "cartoncini per i

²³⁸ Non avendo visionato il disegno dal vivo, traggio queste informazioni da Edmund P. Pillsbury in *Cleveland-New Haven* 1978, p. 42, n. 15.

²³⁹ Città del Vaticano, Musei Vaticani, inv. 40376, cfr. Babette Bohn in *Saint Louis-London 2012-2013*, pp. 182-195, n. 9, con bibliografia.

colori” a pastello di Barocci²⁴⁰ il quale, del resto, non demandava la riflessione dei problemi coloristici e chiaroscurali alle fasi finali del processo preparatorio²⁴¹ ma se ne occupava sin dagli studi preliminari: i pochi disegni di questo genere attribuiti all’artista –mi riferisco ai fogli che riproducono la *Madonna col Bambino* di Palazzo Pallavicini²⁴² e *Madonna Albani*²⁴³– sono certamente delle copie di epoca più tarda (catt. 119-121). Più in generale, l’effettiva consuetudine del marchigiano con questo tipo di opere non è provata: nell’inventario dello studio di Barocci sono citati dieci cartoni “grandi quanto l’opera” e un cartoncino per il chiaroscuro²⁴⁴ ma nessun cartoncino per i colori²⁴⁵.

I disegni dell’Art Institute di Chicago (cat. 22) e del Metropolitan Museum di New York (cat. 21) sono studi di dettaglio realizzati in una scala molto vicina a quella del dipinto²⁴⁶ per mettere a fuoco i particolari fisionomici, la posa, la caduta della luce, il colore locale e la resa dell’espressione. Secondo Bellori il pastello interveniva, nella pratica di Barocci, negli studi preliminari del dato naturale²⁴⁷; in realtà, anche nelle più antiche “arie di teste” è rintracciabile un’alternanza tra impressione dal vero e ricreazione mentale²⁴⁸ che caratterizza, diversamente da quanto scrive lo storico seicentesco, la ricerca grafica dell’artista. La *Testa di donna* a pastello di New York, preparatoria per la figura della Vergine, è infatti affiancata da un simile foglio a pietra nera e rossa, oggi conservato al Louvre²⁴⁹ (fig. 41): se il disegno parigino è uno studio dal vero caratterizzato da un maggiore naturalismo, in quello del Metropolitan (cat. 21) Barocci riprende e sottopone la figura a un processo di idealizzazione e sintesi che regolarizza e affina i tratti della modella, filtrando le impressioni della realtà in un tipo umano ideale²⁵⁰, nel contesto dell’indagine sul valore emozionale e comunicativo delle proprie immagini sacre. Inoltre, come è

²⁴⁰ Il disegno per l’*Annunciazione*, citato in precedenza, è piuttosto uno studio compositivo, cfr. scheda del cat. 53.

²⁴¹ Come si vedrà anche più avanti. Cfr. Pillsbury 1978a, p. 9.

²⁴² Roma, Galleria Pallavicini, datata al 1568-1569 circa da Federico Zeri su basi stilistiche, cfr. Emiliani 2008, vol. II, p. 368, n. 90. Benché Barocci fosse solito ripetere determinate pose e volti nei propri dipinti, anche l’attribuzione del dipinto, che replica il gruppo della Madonna col Bambino della *Madonna di San Simone* (1567 circa, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, cfr. Emiliani 2008, vol. I, pp. 174-184, n. 20) non mi convince interamente. Esistono inoltre altre versioni della tela di Palazzo Pallavicini, in collezioni private cfr., ad esempio, Ambrosini Massari 2005, p. 33, fig. 20 (riferita a un seguace), Emiliani 2008, vol. II, pp. 368-369, n. 90.2. Le invenzioni di Barocci furono infatti replicate più volte da allievi e seguaci a cavallo tra XVI e XVII secolo. Sulla “scuola” barocca cfr. Ambrosini Massari-Cellini 2005. Sull’attività di copisti di questi artisti cfr. Ambrosini Massari 2005, in particolare pp. 29-32.

²⁴³ Una delle ultime opere dell’artista, Roma, Banca Nazionale del Lavoro, cfr. Emiliani 2008, vol. II, pp. 352-359, n. 87.

²⁴⁴ Calzini 1913, pp. 78-80.

²⁴⁵ Per contributi su questo tema, cfr. De Grazia 1985; Emiliani 1992, pp. 23-37; *Idem* 1994; Bohn 2012, pp. 60-61: la studiosa propone di riferire all’artista solo cinque dei dieci cartoncini per i colori menzionati dalla storiografia e ritiene più probabile che essi abbiano assolto una funzione di *ricordi*, piuttosto che di studi preparatori.

²⁴⁶ Per una proposta interpretativa sui rapporti di scala tra disegni e dipinti in Barocci, cfr. Marciari-Verstegen 2008.

²⁴⁷ Bellori (1672) ed. 1976, pp. 183, 205.

²⁴⁸ Messa a fuoco, ad esempio, in Pillsbury 1978a, p. 7; Faietti 2009, p. 79; *Eadem* 2012, pp. 321-322.

²⁴⁹ Federico Barocci, *Testa di donna con gli occhi abbassati*, pietra nera, pietra rossa, gessetto bianco, carta beige, 273 x 202 mm, Paris, Musée du Louvre, département des Arts graphiques, inv. 2864, cfr. Emiliani 2008, vol. I, p. 153, n. 26.4.

²⁵⁰ Cfr. Edmund P. Pillsbury in Cleveland-New Haven 1978, p. 44 sotto il n. 16: “By proceeding in this way from life studies to more abstract color studies done in the studio, the artist transformed the life model into an ideal type for the context of the religious subject of the painting”.

stato sottolineato²⁵¹, questi studi di dettaglio a pastello non appartengono ai primi stadi preparatori ma intervengono in fase avanzata di progettazione con la funzione di cartoni ausiliari²⁵².



Figura 41: Federico Barocci, *Testa di donna con gli occhi abbassati*, Paris, Musée du Louvre, département des Arts graphiques, inv. 2864

Questi primi esempi di disegni a pastello presentano già, *in nuce*, alcune caratteristiche fondamentali della ricerca grafica dell'artista.

In primo luogo, questa tecnica è funzionale all'espressione dei moti dell'animo negli studi dei dettagli della figura umana più intensamente comunicativi (teste, mani, piedi), come emerge dai disegni preparatori per la *Deposizione* della cappella di San Bernardino nella Cattedrale di Perugia, dipinta tra la fine del 1567 e il 1569²⁵³. Nella pala Barocci raggiunge una magistrale armonia tra ispirazione naturalistica e rielaborazione di modelli pittorici, quali la *Deposizione* di Daniele da Volterra e la *Crocifissione* di Taddeo Zuccari in Santa Maria della Consolazione²⁵⁴. La stesura pittorica è preceduta da una ricca e articolata preparazione grafica²⁵⁵ (più di cinquanta studi che permettono di ricostruire piuttosto chiaramente il processo di ideazione dell'opera) nella quale il naturale e i modelli sono studiati, filtrati e sublimati tramite lo strumento del disegno, al fine di creare un'opera ove afflatti naturalistici convivono con pose complesse e

²⁵¹ Pillsbury 1978a, p. 9.

²⁵² *Idem* in Cleveland-New Haven 1978, p. 44 sotto il n. 16; Marciari-Verstegen 2008, pp. 309-311; Bohn 2012, p. 52.

²⁵³ Sul dipinto, cfr. *Eadem* in Saint Louis-London 2012-2013, pp. 90-107, n. 3, con bibliografia.

²⁵⁴ Cfr. Emiliani 2008, vol. I, p. 191.

²⁵⁵ Cfr. *Ibidem*, vol. I, pp. 193-217, nn. 22.1-22.55.

raffinatissime, unificati da un luminismo cangiante che, come emerge dagli studi grafici, ha origine nello studio della luce naturale. Barocci semplifica la composizione rispetto al prototipo di Daniele da Volterra²⁵⁶, riducendo il numero dei personaggi a fini di chiarezza compositiva e accentua la dinamicità e la drammaticità dell'immagine, il cui fulcro sono la Madonna e le pie donne per le quali si conservano vari studi preparatori²⁵⁷ che mettono a punto il motivo dello svenimento della Vergine e la dinamica dei rapporti di gesti e sguardi tra i personaggi. Sono riferibili a tale gruppo la maggior parte degli studi di teste e dettagli anatomici (mani, braccia, piedi), in buona parte a pastello (catt. 23-27), che analizzano l'espressione di queste figure-chiave per perfezionare il valore comunicativo ed emozionale dell'immagine devota.



Figura 42: Federico Barocci, *Testa di donna rivolta verso il basso*, Wien, Graphische Sammlung Albertina, inv. 2287



Figura 43: Federico Barocci, *Testa di donna*, Chicago, The Art Institute of Chicago, The Leonora Hall Gurley Memorial Collection, inv. 1922.5406

Come per la *Madonna di San Giovanni*, l'artista realizza molteplici versioni del medesimo personaggio²⁵⁸. Uno studio al Musée des Beaux Arts di Besançon (cat. 23) mette a fuoco la posizione della testa della pia donna che sorregge la Vergine²⁵⁹. In questo caso il pastello è utilizzato in maniera intensamente naturalistica: il rosa si fonde e si accorda perfettamente con il morbido tratto a pietra nera e contribuisce a creare un'immagine che rappresenta con vivida immediatezza il dolore della figura. Nonostante il disegno sia realizzato in una scala vicina a

²⁵⁶ Babette Bohn in Saint Louis-London 2012-2013, p. 92 sotto il n. 3.

²⁵⁷ Cfr. Emiliani 2008, vol. I, pp.194-208, nn. 22.2-22.27.

²⁵⁸ La reiterazione di una posa, di una testa, di un dettaglio sullo stesso foglio o in studi distinti è infatti un momento fondamentale del processo creativo di Federico Barocci, ampiamente indagato dagli studiosi, Cfr. Pillsbury 1978a, p. 8; Faietti 2009, pp. 80-81; Bohn 2012, pp. 33, 49, 52; Faietti 2012, pp. 324-325.

²⁵⁹ Per la quale si conserva un'articolata serie di disegni che indagano la posa, la torsione del corpo, il panneggio, il chiaroscuro, cfr. *Ivi*.

quella del dipinto e sebbene risalga a una fase successiva agli schizzi, agli studi di figura e di panneggio, non si tratta di uno studio definitivo o di un cartoncino ausiliario. L'immagine è stata infatti ripetuta su un altro foglio, oggi conservato all'Albertina²⁶⁰ (fig. 42) che è stato correttamente interpretato, unitamente a un simile studio della testa della Vergine²⁶¹ (fig. 43), come frammento del cartone definitivo: la carta reca infatti traccia di incisioni e la tecnica – pietra nera, carboncino e gessetto bianco che ricercano effetti altamente chiaroscurali – è paragonabile a quella adottata in altre opere aventi la medesima funzione. In questo caso Barocci impiega il pastello in una fase avanzata, ma non finale di progettazione, per studiare separatamente l'espressione e il colore locale, per poi procedere a realizzare un cartone sul quale apporta alcune varianti nella torsione della testa, nel profilo del naso e del volto della donna, prefigurate sul foglio di Besançon da alcune modifiche a pietra rossa apportate a disegno già ultimato.

Anche la figura della Maria che, con le braccia protese in avanti, si appresta a soccorrere la Vergine è accuratamente preparata. Si conservano infatti uno studio che ne prepara, seppur con alcune varianti rispetto alla versione dipinti, le mani e sono ad essa riferite tre *Teste di donna* (catt. 24-26) nelle quali l'artista indaga non solo la resa degli affetti ma sperimenta anche effetti dinamici: nei *Tre studi di mani* del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (cat. 27) la reiterazione della medesima immagine sulla quale, in maniera simile al disegno di Besançon, l'artista torna con la pietra nera e rossa anche dopo aver steso il pastello color carne, determina un'impressione di movimento. In un foglio della Biblioteca Reale di Torino (cat. 24) è tracciato, in maniera essenziale il profilo del volto; è stato correttamente ipotizzato che Barocci si sia servito in questo caso di un modello maschile, forse un garzone di bottega e che nel secondo disegno della serie, conservato a Monaco (cat. 25), tramite un'operazione di natura squisitamente intellettuale abbia precisato l'angolazione della testa e abbia assegnato alla figura chiari attributi femminili. Questo modo di procedere, nel quale si ritrova la "pacifica e armoniosa alternanza" tra studio del naturale e studi di immaginazione²⁶², è una delle costanti della produzione grafica dell'artista riscontrabile, ad esempio, in studi per la *Madonna del Popolo*²⁶³

²⁶⁰ Federico Barocci, *Testa di donna rivolta verso il basso*, carboncino, pietra nera, gessetto bianco, tracce di pietra rossa, stilo, carta, 300 x 242 mm, Wien, Graphische Sammlung Albertina, inv. 2287, cfr. Birke-Kertész 1992-1997, vol. II (1994), p. 1196; Babette Bohn in Saint Louis-London 2012-2013, pp. 101-104, n. 3.8.

²⁶¹ Federico Barocci, *Testa di donna*, carboncino, pietra nera, gessetto bianco, sfumino, stilo, carta, 295 x 239 mm, Chicago, The Art Institute of Chicago, The Leonora Hall Gurley Memorial Collection, inv. 1922.5406, cfr. *Ibidem*, p. 104, n. 3.9.

²⁶² Faietti 2009, p. 76.

²⁶³ Federico Barocci, *Due studi di figura, una nuda e l'altra vestita con putto fra le braccia, studi di panneggi*, pietra nera, pietra rossa, gessetto bianco, parziale quadrettatura a pietra nera, tracce di ricalco su carta cerulea virata, mm. 216 x 322, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 1401 F *recto*, cfr. Emiliani 2008, vol. I, p. 338, n. 38.70 e la scheda a cura di Michele Grasso nel *database* della collezione (2013): <http://www.uffizi.firenze.it/gdsu/euploos/#/disegni:@00030806> (consultato in data 10/15), con bibliografia.

(1574-1579), per l'*Annunciazione* vaticana²⁶⁴ (1582-1584). Un terzo disegno per la medesima figura all'Albertina (cat. 26), generalmente considerato la versione definitiva e più rifinita prima dell'esecuzione sulla tela, presenta una quantità di dettagli non essenziali e non presenti in simili teste di Barocci, come la dettagliata descrizione –tramite un pastello grigio-azzurro non consueto all'artista– dell'acconciatura, l'aureola e parte della veste –che non compaiono mai nelle “arie di teste” dell'artista²⁶⁵–; questi elementi, unitamente alla forte e meccanica ombreggiatura a pietra rossa e nera che circonda il capo della donna sono di epoca successiva al XVI secolo: è assai probabile dunque che il disegno, se autografo, avesse in origine un aspetto assai meno rifinito.

L'impiego naturalistico del pastello nello studio di Besançon non deve portare a concludere che il *medium* rappresenti, per Barocci, uno strumento riservato esclusivamente allo studio del naturale, come scrive Bellori. In alcuni casi il pastello contribuisce a creare immagini di grande freschezza naturalistica, come le *Testa* preparatoria per il Bambino nel *Riposo durante la fuga in Egitto* (1573 circa)²⁶⁶ (cat. 29) e nella *Natività* (1597)²⁶⁷ (cat. 60). In altri, è presente in opere che non nascono semplicemente dallo studio dal vero ma sono il risultato di una serie di passaggi puramente intellettuali, seppur in parte legati all'esperienza del naturale: come i fogli di Torino e Monaco, anche la *Testa di donna* del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (cat. 28) –per la figura in piedi con le braccia spalancate– sembra infatti la trasposizione su carta di un'immagine mentale. Similmente, i due studi per la Vergine della *Madonna del gatto* (1574-1575)²⁶⁸ rappresentano una tipologia di volto ideale la cui elaborazione ha origine già nei disegni per la *Deposizione* e che ricorrerà nei dipinti successivi. La reiterazione della medesima figura in due studi assai vicini per soggetto, tecniche, dimensioni è una costante nella pratica dell'artista che riflette e interviene incessantemente sulle proprie invenzioni: in questo caso, nel foglio conservato a Firenze (cat. 31) sono apportate alcune minime varianti all'espressione rispetto all'esemplare di Windsor (cat. 30), che risulta ancora diversa nel dipinto. Sono stati collegati alla progettazione della testa di Maria altri disegni maggiormente naturalistici: quelli

²⁶⁴ Federico Barocci, *Studio di figura maschile nuda inginocchiata; studio di figura femminile nuda inginocchiata; due studi di volto*, pietra nera, carboncino, gessetto bianco, carta cerulea, 264 x 354 (misure massime), Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 11293 F *recto*, cfr. Emiliani 2008, vol. II, p. 24, n. 42.7; Babette Bohn in Saint Louis-London 2012-2013, p. 188, n. 9.3.

²⁶⁵ Una simile resa particolareggiata di dettagli compare nella *Testa di giovane di profilo* (cat. 116) ritenuta studio preparatorio di Barocci per una delle figure maschili della *Madonna di San Geronzio* (1590 circa, Roma, Sodalizio dei Piceni), cfr. Emiliani 2008, vol. II, p. 120, n. 51.2. La levigatezza e staticità dell'immagine, che appare quasi inespressiva in confronto a simili opere di Federico, porta a rifiutare l'autografia di Federico e a ritenerla piuttosto una copia. Catherine Loisel ((2008) 2010, p. 208, fig. 2) ha proposto un'attribuzione ad Antonio Cimatori, seguace di Barocci al quale è attribuita anche l'esecuzione del dipinto (cfr. cat. 55).

²⁶⁶ Nota in due versioni, Città del Vaticano, Pinacoteca Vaticana, inv. 40377; Piobbico, chiesa di Santo Stefano. Sul dipinto cfr. Judith W. Mann in Saint Louis-London 2012-2013, pp. 109-119, n. 4, con bibliografia.

²⁶⁷ Madrid, Museo Nacional del Prado, inv. P00018. Sul dipinto cfr. Babette Bohn in *Ibidem*, pp. 262-268, n. 15, con bibliografia.

²⁶⁸ London, The National Gallery, inv. NG29, cfr. Carol Plazzotta in *Ibidem*, pp. 145-157, n. 7, con bibliografia.



Figura 44: Federico Barocci, *Testa di donna di tre quarti, sorridente* Paris, Musée du Louvre, département des Arts Graphiques, inv. 2886



Figura 45: Federico Barocci, *Testa di donna di tre quarti, sorridente*, Firenze, GDSU, inv. 11475 F recto

del Louvre²⁶⁹ (fig. 44) e del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi²⁷⁰ (fig. 45), entrambi condotti con pietre naturali, generalmente considerati studi preliminari dal vero che, in maniera simile agli esemplari per la *Madonna di San Giovanni*, precedono il processo di sublimazione dell'immagine di Maria, si differenziano troppo nella posa e nell'espressione dalle due teste di Firenze e Windsor e non sono, a mio parere, collegabili con certezza al dipinto della National Gallery²⁷¹; il sorriso della *Testa di donna con lo sguardo abbassato* dello Smith College Museum of Art (cat. 115) è molto vicino a quello della Vergine dipinta e il disegno è ritenuto uno studio definitivo per la tela, ma l'insistenza sui dettagli –simile alla resa dei particolari nel disegno dell'Albertina preparatorio per la *Deposizione* (cat. 26)– e l'intonazione quasi aneddotica dell'immagine portano a ritenere l'opera, piuttosto che un cartoncino ausiliario, una copia databile all'inizio del XVII secolo. Il fascino delle “arie di teste” di Barocci è all'origine infatti di alcuni pastelli chiaramente legati allo studio di esempi del marchigiano, come alcuni fogli di Lodovico Cigoli (catt. 99-101) e una *Testa di donna sorridente* tradizionalmente attribuita a

²⁶⁹ Federico Barocci, *Testa di donna di tre quarti, sorridente*, pietra nera, pietra rossa, carboncino (?), gessetto bianco, carta ocre, 237 x 212 mm, Paris, Musée du Louvre, département des Arts Graphiques, inv. 2886, cfr. Emiliani 2008, vol. I, p. 254, n. 33.17.

²⁷⁰ Federico Barocci, *Testa di donna di tre quarti, sorridente*, carboncino, pietra rossa, carta, 138 x 130 mm, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 11475 F recto, cfr. Roberta Aliventi in Roma 2015-2016, p. 262, n. II. 42, con bibliografia. Inoltre, la questione dell'autografia barocca di questi due disegni è un aspetto, a mio parere, da valutare.

²⁷¹ Cfr. anche Carol Plazzotta in Saint Louis-London 2012-2013, p. 156 nota 41 sotto il n. 7.

Giovan Battista Marmi ma riferibile ad Andrea Commodi (cat. 102) che presenta, pur nel caratteristico segno crudamente realistico del fiorentino, vicinanze con la *Testa* dello Smith Museum e potrebbe essere stato ispirato dalla visione di studi per la *Madonna del gatto*.

La coesistenza tra spunti naturalistici e creazioni puramente mentali emerge in disegni aventi la medesima funzione: in un foglio del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (cat. 47), preparatorio per la Vergine dolente nella *Sepoltura di Cristo* di Senigallia (1579-1582)²⁷², il perfetto ovale del viso nel quale la definizione lineare dei contorni convive con una stesura sfumata del pastello ha origine esclusivamente nella mente dell'artista e dà luogo a un'immagine androgina che torna in molti studi ed opere successive²⁷³; la *Testa di vecchio con barba, rivolta verso il basso* della Fondazione Custodia (cat. 48), per Nicodemo, è invece un'opera altamente naturalistica, disegnata dal vivo. La simile scala dei due disegni (tenendo conto che la Vergine è posta in secondo piano) porta a ipotizzare che abbiano assolto funzione di cartoncini ausiliari e che entrambi siano stati realizzati, pur partendo da premesse così diverse, nelle fasi conclusive dell'elaborazione grafica del dipinto. Secondo un procedimento del tutto simile, come è stato già da tempo puntualizzato, l'espressione di Cristo nell'*Ultima Cena* di Urbino (1592-1599)²⁷⁴ è, in un primo momento, analizzata in uno studio del British Museum (cat. 57) tratto da un modello reale, i cui tratti somatici sono affinati in un secondo disegno, ugualmente a pastello, oggi al Fogg Art Museum (cat. 58) nel quale Barocci elimina ogni dettaglio superfluo: questa sublimazione dal naturale all'ideale non diminuisce l'intensità espressiva dell'immagine ma permette all'artista di raggiungere una maggiore drammaticità, esaltata dalla morbidezza del *medium* che dona all'immagine un senso di indeterminatezza e accentua lo sguardo estatico della figura.

Anche se la maggior parte dei disegni a pastello di Barocci sono studi di teste e dettagli anatomici, l'artista fece un uso ben più esteso della tecnica, in diverse tipologie di disegni e in vari stadi preparatori. La conservazione di un maggior numero di opere appartenenti alla prima categoria è in parte dovuta alla predilezione da parte dei collezionisti per le "arie di teste" dell'artista: la morbida policromia e la freschezza che caratterizza molti esemplari ben si accordava infatti alla sensibilità settecentesca –si pensi, ad esempio, alla *Testa di bambino* dell'Albertina (cat. 29) e alle copie tratte da opere dell'urbinate o ad esse ispirate²⁷⁵ –; del resto, la fortuna della grafica di Federico, studiato da artisti della generazione successiva (catt. 97-102)

²⁷² Senigallia, Chiesa della Croce. Sul dipinto cfr. Babette Bohn, Judith W. Mann in *Ibidem*, pp. 158-179, n. 8, con bibliografia.

²⁷³ Ad esempio, nella figura del servitore a destra, vicino alla porta, nell'*Ultima Cena* della Cattedrale di Urbino (1592-1599) e nella *Testa di giovane* dell'Albertina di Vienna (inv. 553 *recto*), per l'angelo nella *Madonna di San Geronzio* del Sodalizio dei Piceni (1590 circa), cfr. Emiliani 2008, vol. II, II p. 124 n. 51.9.

²⁷⁴ Urbino, Cattedrale, cappella del Santissimo Sacramento. Sul dipinto cfr. Judith W. Mann in Saint Louis-London 2012-2013, pp. 224-237, n. 12, con bibliografia.

²⁷⁵ Su questo tema, cfr. Rosenberg 2009.

e annoverato da Filippo Baldinucci tra i pittori di prima classe nel contesto della classificazione del valore degli artefici che avrebbero arricchito la raccolta del cardinale Leopoldo de' Medici²⁷⁶, è assai precoce²⁷⁷. Un foglio agli Uffizi (cat. 32) presenta, sul *recto*, un'articolata serie di dettagli anatomici sovrapposti tra loro: al di sopra di due studi di braccio e parte di torso maschile sono tracciate, a pietra nera, una mano, una testa d'uomo e di putto. Su quest'ultime, preparatorie per *l'Immacolata Concezione* (1574-1575)²⁷⁸, l'artista è intervenuto definendo con la pietra rossa, come di consueto, naso, bocca e occhi, e colorando i volti con due tonalità di rosa e la capigliatura del cherubino con un giallo acceso; il tono smagliante del pastello è sorprendentemente ben conservato, mentre la carta presenta diverse tracce di deterioramento in parte dovute al tempo, in parte alla natura di foglio di lavoro²⁷⁹. La testa dell'uomo, ritratto nel dipinto in basso a sinistra, è ripresa e approfondita in un altro pastello del Gabinetto Disegni e Stampe (cat. 33) ove, in questo caso, l'urbinate realizza un'immagine più dettagliata e naturalistica: nel disegno precedente il *medium*, steso quasi in trasparenza (mentre nello studio di testa –cat. 33– imita in modo più spiccato il colore della carne) serve a definire e approfondire il colore locale e, soprattutto, a prevedere gli smaglianti effetti luministici della tela.

Gli studi a pastello preparatori per la *Madonna del Popolo* sono un caso-studio che ben rappresenta il metodo di lavoro adottato da Barocci e le sue strategie di utilizzo della tecnica. La pala, commissionata per la cappella della confraternita dei Laici in Santa Maria della Pieve di Arezzo (1575-1579)²⁸⁰, è infatti il primo dipinto nel quale l'artista si misura con una composizione affollata di personaggi, accuratamente preparati in una lunga e articolata serie di schizzi e studi²⁸¹, in particolare per la parte inferiore.

Per il gruppo della madre e i due bambini si conservano, al Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, due fogli con vari studi (catt. 34, 36) nei quali alcuni elementi sono a pietra nera e gessetto, altri a pastello. In studi come questi l'artista prende in considerazione questioni compositive, di posa, chiaroscurali: la preferenza, sul medesimo foglio, per *media* monocromi o policromi è funzionale al problema di volta in volta affrontato. Come nel disegno citato in

²⁷⁶ Per la trascrizione di parte dei documenti e carteggi relativi all'acquisizione dei disegni di Barocci, iniziata nel 1658, cfr. Barocchi 1975, pp. 71-87; Eadem-Gaeta Bertelà 2007 e 2011.

²⁷⁷ Recentemente Babette Bohn ha sostenuto che le teste a pastello di Barocci fossero realizzate sia come strumenti preparatori sia come opere finite da cedere a collezionisti: dal libro dei conti di Simonetto Anastagi emerge infatti che il committente del *Riposo durante il ritorno dalla fuga in Egitto* aveva acquistato nel 1593 quattro esemplari di questo genere (cfr. Bohn 2012, p. 48). Se simili opere di Barocci dovessero avere, sin da subito, grande fama, sono propensa a ritenere che il pastello abbia avuto per l'artista un ruolo essenzialmente preparatorio.

²⁷⁸ Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, inv. 1990 D. 86. Sul dipinto, cfr. Babette Bohn in Saint Louis-London 2012-2013, pp. 134-143, n. 6, con bibliografia.

²⁷⁹ Per dettagli sullo stato di conservazione cfr. la scheda del disegno, cat. 32.

²⁸⁰ Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 1890, 751, cfr. Emiliani 2008, vol. I, pp. 310-314, n. 38, e, per riflessioni sull'iconografia e sul contesto di commissione del dipinto, Lingo 2008, pp. 33-61.

²⁸¹ Per la gran parte illustrati in Emiliani 2008, vol. I, pp. 314-349, nn. 38.1-38.99.

precedenza per *l'Immacolata Concezione*, il pastello è certamente usato per definire e approfondire aspetti coloristici e luministici, ma potrebbe essere anche interpretato come uno



Figura 46: Federico Barocci, *Modello per la Madonna del Popolo*, Chicago, collezione Anne Searle Bent

strumento per isolare, in un foglio a carattere compositivo, l'aspetto che interessa maggiormente l'artista. Nella *Testa di donna, studi di mano, panneggio e volto* (cat. 34) si sovrappongono diversi studi: la mano sinistra della donna è attentamente studiata tramite il procedimento della variante reiterata²⁸², mentre l'ovale della figlia è schizzato velocemente a pietra nera e successivamente ripreso con la medesima pietra rossa che descrive la posa della figura, la sua manica e le mani, le uniche completate a pastello; l'espressione del volto è approfondita altrove,

²⁸² Che torna in numerosi disegni, come nel *Putto in volo, studi di braccia e piede* (cat. 37) per l'angelo recante fiori in alto a destra.

in un esemplare oggi alla Yale University Art Gallery (cat. 35). La mano destra della madre è preparata, sempre a pietra nera e gessetto bianco, in un altro foglio (cat. 36) nel quale compare anche una piccola testa lumeggiata con pietra rossa e pastello rosa, probabilmente pensata per una delle figure che affollano lo sfondo del quadro. I tre disegni menzionati, altri studi a pastello che saranno citati in seguito, pur appartenendo chiaramente a un momento nel quale Barocci sta ancora mettendo a punto le singole pose e le relazioni di gesti e sguardi tra i personaggi, non appartengono né a una fase preliminare né alle battute finali della preparazione grafica. Come è noto in un momento abbastanza iniziale, l'artista realizza sulla base di studi da modello un *modello* o *disegno compito*²⁸³ dell'intera composizione (fig. 46) di ragguardevoli dimensioni, un tempo a Chatsworth e oggi in una collezione privata di Chicago²⁸⁴. Non soddisfatto di questa soluzione, interviene sostituendo alcune figure e modificando sostanzialmente la posa di altre, tutte analizzate nei disegni qui presi in considerazione. Il gruppo della gentildonna e dei due bambini in basso a sinistra non subisce sostanziali variazioni, ma la figlia maggiore è ancora vagamente abbozzata; di conseguenza, i disegni per le sue mani e la sua testa (catt. 34, 35) sono successivi al cambiamento di rotta nella progettazione. Si conservano invece diversi saggi di dettagli che fanno riferimento a figure che non compaiono nelle versione dipinta, come i *Due studi di mani* del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (cat. 38), forse preparatori per la donna di profilo in primo piano e per la figura sullo sfondo a sinistra che regge un bastone o un cero e due *Teste*, all'Albertina (cat. 39) e al Louvre (cat. 40), collegate dagli studiosi alla più tarda *Ultima Cena* ma che a mio parere sono concepite per l'uomo che porge l'elemosina a un mendicante nel *modello* (fig. 46)²⁸⁵; la fisionomia, la capigliatura e la barba, la torsione e la direzione dello sguardo sono infatti molto simili all'esemplare di Chicago. Questi tre disegni non possono dunque essere considerati dei "classici" cartoni ausiliari come li hanno intesi Pillsbury, Marciari e Verstegen, ovvero opere realizzate all'ultimo momento per coadiuvare la stesura pittorica (appartengono invece a questa categoria la *Testa di vecchio* di Windsor e lo studio di Cristo dell'Albertina, rispettivamente catt. 43, 44), ma risalgono a una fase anteriore e dimostrano come la tecnica a pastello sia coinvolta nel corso di tutta l'elaborazione creativa di un'opera. Questa soluzione, scartata per la *Madonna del Popolo*, è tuttavia conservata e ripresa, a distanza di anni, per un altro ambizioso progetto pittorico, l'*Ultima Cena* della Cattedrale di Urbino, nella quale Barocci reitera per l'apostolo all'estrema destra, sia la fisionomia della testa

²⁸³ Secondo la terminologia di Bellori.

²⁸⁴ Federico Barocci, *Modello per la Madonna del Popolo*, pietra nera, pietra rossa, penna e inchiostro, pennello e inchiostro diluito, biacca (carbonato basico di piombo), quadrettatura a pietra nera, carta, 548 x 386 mm, Chicago, collezione Anne Searle Bent, cfr. Bambach 2015, p. 168 e nota 43, fig. 21, con bibliografia.

²⁸⁵ Il movimento e la posa della figura sono sviluppati su un foglio degli Uffizi (pietra nera, carta cerulea, 199 x 320 (misure massime), Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 1399 F *recto*), sul cui *verso* si trovano degli schizzi, come il *recto* anteriori al *modello*, per il mendicante e il suonatore, cfr. Emiliani 2008, vol. I, p. 324, nn. 38.32 (*recto*), 38.22 (*verso*)). Un terzo studio a pastello che ne rappresenta anche il busto, a Windsor Castle, è a mio parere una copia di epoca successiva, cfr. la scheda del cat. 118.

che la posa chinata elaborati nei disegni citati. Il gentiluomo è sostituito dalla popolana che chiede l'elemosina che contribuisce in maniera significativa al dinamismo dell'immagine e costituisce inoltre un collegamento tra la folla sullo sfondo e i personaggi in primo piano. Per l'infante in braccio a questa figura l'artista realizza, questa volta in fase avanzata di progettazione, uno studio che probabilmente riflette, per la sua freschezza espressiva, la visione di un bambino addormentato (cat. 45); un altro foglio che riprende, questa volta nel chiuso dello studio, la stessa figura (cat. 46) è stato considerato non autografo o una versione più tarda, preparatoria per l'*Ultima Cena*. È probabile invece che i due esemplari, vicini per tecnica e dimensioni, siano stati usati per il dipinto di Urbino²⁸⁶, ma siano stati entrambi elaborati come cartoncini ausiliari per la *Madonna del Popolo*. Essi dimostrano come l'artista continuasse a perfezionare e modificare le proprie figure fino all'ultimo: l'espressione del bambino sulla tela non corrisponde infatti a nessuna delle varianti saggiate sulla carta.

Un altro personaggio centrale nell'economia della composizione è quella del suonatore in primo piano a destra, studiata in diversi disegni²⁸⁷. In un foglio agli Uffizi (cat. 41) sono presenti le due soluzioni elaborate per la sua posa: in basso a destra è schizzato a pietra nera il busto della figura con il capo rivolto verso la visione divina, simile al *modello* di Chicago al quale, come è stato sottolineato, si ricollega in scala²⁸⁸; l'artista abbandona però questa opzione, preferendo rappresentare il suonatore cieco, totalmente immerso nella sua musica. La posa dell'uomo è messa a punto, a sinistra, tramite uno studio da un modello, forse un manichino; sul medesimo sono presi in considerazione, successivamente, il movimento delle mani²⁸⁹ e l'inclinazione del capo messa a punto, sulla destra, tramite alcuni tentativi (si veda in particolare il pentimento in corrispondenza del mento). La preoccupazione per la resa dell'intensità dell'espressione è sottolineata dall'uso del pastello che anche qui interviene a sottolineare ed evidenziare uno dei punti focali di questo foglio di studi: in questo caso il *medium* interviene, più che a fini di imitazione naturalistica, per studiare effetti luministici e, ad essi strettamente interrelati, emotivi in un volto che sembra generato dalla mente dell'artista.

²⁸⁶ Secondo una consuetudine, come si è visto, familiare all'artista. La *testa di donna* di Besançon (cat.) è un altro caso di riuso di un'invenzione precedente, per la madre in primo piano a destra nell'*Immacolata Concezione*, per Creusa nella *Fuga di Enea da Troia* (1598, Roma, Galleria Borghese, inv. 68, cfr. Babette Bohn in Saint Louis-London 2012-2013, pp. 272-281, n. 16, con bibliografia), per la Maddalena nel tardo *Lamento sul Cristo morto* (Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, cfr. Emiliani 2008, vol. II, pp. 312-314, n. 83). Le incisioni sul foglio dell'Albertina probabilmente sono segni di trasporto non solo sul dipinto ma anche su queste più tarde tele, cfr. Babette Bohn in Saint Louis-London 2012-2013, p. 101.

²⁸⁷ Cfr. Emiliani 2008, vol. I, pp. 320-324, nn. 38.22-38.31; Cristiana Garofalo in Siena 2009-2010, pp. 367-368, n. 95.

²⁸⁸ Cfr. la scheda del cat. 41.

²⁸⁹ Il dettaglio del braccio è analizzato in altri fogli, alcuni dei quali a pastello, come il cat. 42 e gli *Studi di braccia*, pietra nera, pietra rossa, gessetto bianco, carta cerulea, 510 x 388 mm, London, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. Pp. 3.201, cfr. Pouncey-Gere 1983, vol. I, pp. 41-42, n. 48, vol. II, tav. 44; Marciari-Verstegen 2008, p. 318 nota 44, fig. 12(c).

In almeno due casi la tecnica è utilizzata per studi compositivi. In un disegno (cat. 53) per l'*Annunciazione* vaticana (1582-1584) è in parte legata alla preparazione dei colori del dipinto ma, soprattutto, la policromia ricerca delicatissimi effetti luministici, prefigurando sulla carta l'effetto smagliante delle vesti dell'arcangelo e di Maria che emergono dalla penombra della stanza. Un bozzetto compositivo agli Uffizi (cat. 55) è preparatorio, in controparte, per la *Madonna col Bambino, i Santi Geronzio e Maria Maddalena e i donatori* (1590)²⁹⁰, dipinta da un allievo (è stato riproposto di recente il nome di Antonio Cimatori²⁹¹) che è una sorta di compendio di precedenti invenzioni del maestro: ad esempio, la Vergine e il Bambino sono tratti dalla *Madonna di San Simone* (1567 circa)²⁹², la famiglia in basso a destra ripete la madre e i bambini della *Madonna del Popolo*. Il disegno è tuttavia sicuramente di mano di Barocci: l'uso del pastello potrebbe essere in parte legato alla sua funzione di guida per un'esecuzione affidata ad altri; il colore, in questo caso, sembra intervenire inoltre per fare chiarezza e evidenziare i punti focali della composizione, ancora non definitiva e caratterizzata dal sovrapporsi di un intrico di linee. Nei due studi citati il pastello si sovrappone al segno a pietra nera senza tuttavia negarlo o annullarlo: questa ricerca di equilibrio tra colore e linea²⁹³ rassomiglia all'armonia tra naturale e ideale perseguita da Barocci per quasi tutta la sua carriera.

La tecnica a pastello è dunque impiegata in maniera complessa nel corso del processo preparatorio, non solo in studi finali e pressoché compiuti ma anche in opere che denunciano chiaramente la loro natura di fogli di lavoro e di *work in progress*. Il *verso* dello studio compositivo per l'*Annunciazione* vaticana (cat. 52) contiene una serie di schizzi per l'arcangelo realizzati secondo il consueto procedimento della variante reiterata: la testa di Gabriele è tracciata su ispirazione di un modello della statuaria classica, una figura femminile, ripresa anche in altri disegni²⁹⁴, poi rovesciata e tramutata in angelo; siamo ancora dunque in una fase abbastanza iniziale della progettazione, nella quale la figura non ha ancora sembianze definite e il *medium* è utilizzato, come si è visto in casi precedenti, esclusivamente per studiare la caduta della luce sul collo e riguarda solo una porzione dell'immagine. La *Testa di donna* di Windsor, invece, per il volto della Vergine annunciata (cat. 54), è un tipico esempio di "aria di testa" altamente rifinita. Un disegno degli Uffizi (cat. 56) è infine assai esemplificativo sia del modo di

²⁹⁰ Roma, Sodalizio dei Piceni, cfr. Emiliani 2008, vol. II, pp. 51-52, n. 51.

²⁹¹ Cfr., per un profilo dell'artista, Monbeig Goguel 1992; Romina Vitali in Ambrosini Massari-Cellini 2005, pp. 94-105. Il dipinto è illustrato alla fig. 3.

²⁹² Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, cfr. Emiliani 2008, vol. I, pp. 174-184, n. 20.

²⁹³ Cfr. Faietti 2011 (c.d.s.).

²⁹⁴ *Due teste di donna di profilo*, pietra nera, pietra rossa, gessetto bianco, carta grezza, 258 x 256 (misure massime), Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 11307 F *recto*, cfr. Emiliani 2008, vol. II, p. 346 n. 85.7; *Testa maschile e testa femminile*, pietra nera, gessetto bianco, carta, 251 x 406 mm, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 11308 F, cfr. *Ibidem*, vol. II, p. 346, n. 85.10. I due disegni sono stati collegati al *Commiato di Cristo dalla Vergine* del Musée Condé di Chantilly (cfr. *Ibidem*, vol. II, pp. 342-343, n. 85), mentre recentemente Babette Bohn ha anticipato la cronologia del primo, ritenendolo preparatorio per l'*Immacolata Concezione*, cfr. Babette Bohn in Saint Louis-London 2012-2013, p. 138, fig. 58 sotto il n. 6.

procedere di Barocci che del coinvolgimento del pastello nel suo lavoro di bottega: a uno schizzo compositivo per l'*Ultima Cena* (1592-1599) egli sovrappone uno studio del piede di San Sebastiano e dei capelli di San Giovanni nella *Crocifissione* del Duomo di Genova, progetto a cui lavora all'incirca negli stessi anni (1590-1596)²⁹⁵.

Le tonalità usate dall'artista sono state considerate dipendenti da quelle impiegate in pittura²⁹⁶ o, diversamente, determinanti per i colori dei dipinti²⁹⁷: le due ipotesi sottolineano la chiara relazione tra pratica pittorica e disegni a pastello. L'impiego di questo medium da parte dell'artista sembra avere tuttavia moventi più complessi. Sarebbe riduttivo ricondurre l'uso del pastello a semplice strumento di verifica degli effetti ricercati sulla tela, o a preoccupazioni di carattere esclusivamente tonale: come emerge da quanto esposto in precedenza, esso è invece parte integrante dell'articolata ricerca grafica di Barocci. L'introduzione dei colori a pastello è profondamente legata, come si è visto anche per artisti di epoca precedente e come è stato da altri notato²⁹⁸, alla ricerca espressiva e all'indagine, da parte dell'artista, sul valore emozionale e comunicativo della propria opera, oltre che all'innato sperimentalismo che caratterizza la sua grafica.

Lo stile del segno a pastello non è costante, ma varia a seconda delle esigenze espressive e delle tipologie dei disegni. In alcuni studi di testa, come quella per uno dei portatori nella *Sepoltura di Cristo* (cat. 48) e per Maria nell'*Annunciazione* (cat. 54) l'artista ricerca effetti fortemente naturalistici e *textures* levigate. Tuttavia, assai raramente il *medium* è impiegato in maniera estesa ed uniforme: ad esempio, il volto di Nicodemo (cat. 48) non è colorato per intero ma il pastello è impiegato, in maniera funzionale, per sottolineare la parte del suo viso maggiormente in evidenza nel dipinto, in quanto colpita dalla luce. Lo strettissimo legame, nella predilezione di Barocci per il pastello, tra ricerca coloristica, luministica ed espressiva emerge dunque chiaramente e proprio questo uso complesso e stratificato del *medium* evidenzia come l'artista non distingue e affronta separatamente i problemi chiaroscurali e tonali, come postula invece Bellori²⁹⁹. Nel *Busto maschile visto di spalle* (cat. 51) per la *Chiamata di Sant'Andrea* (1580-1583)³⁰⁰ la tecnica è impiegata in uno schizzo assai sommario e crea un interessante contrasto tra il carattere non finito del volto e l'attenzione nella resa delle carni; similmente, nella *Testa di uomo vista da dietro* (cat. 59), preparatoria per Giuseppe nella *Natività* (1597), il pastello definisce uno studio appena abbozzato, con sostanziali pentimenti nel profilo del volto ed è funzionale, in vista di un dipinto di ambientazione notturna, alla messa a punto dei valori luministici.

²⁹⁵ Cfr. Emiliani 2008, vol. II, pp. 172-174, n. 59.

²⁹⁶ Cfr. Aronberg Lavin 1956, p. 436; Pillsbury 1978a, p. 8.

²⁹⁷ Cfr. Folds McCullagh 1991, p. 60.

²⁹⁸ Cfr., ad esempio, Loisel (2008) 2010, p. 208.

²⁹⁹ Su questo punto, si confronti il recapito sul resoconto di Bellori nelle pagine precedenti.

³⁰⁰ Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, cfr. Emiliani 2008, vol. II, pp. 5-6, n. 41.



Figura 47: Federico Barocci, *Testa di uomo*, New York, The Metropolitan Museum of Art, Harry G. Sperling Fund, inv. 1976.87.1

La complessità ed estensione dell'uso del pastello in Barocci, come si è visto non inquadrabile all'interno delle classificazioni classiciste di Bellori, spinge, necessariamente, a riflettere sulla complessità del rapporto tra linea e colore, disegno e pittura nell'opera dell'artista. È stato da tempo studiato³⁰¹ il suo ricorso, non continuativo ma piuttosto frequente, a studi di teste a olio in preparazione dei dipinti: il più antico esempio di questo genere è a tempera, in relazione con la *Madonna di San Simone*³⁰² e si conservano diversi esemplari per la *Sepoltura di Cristo*³⁰³ e per la *Visitazione* (1583-1586)³⁰⁴. La funzione di questi studi, considerabili a tutti gli effetti cartoni ausiliari realizzati nelle ultime fasi preparatorie, forse a stesura pittorica già iniziata nel contesto dell'incessante perfezionamento da parte dell'artista delle proprie composizioni, è molto vicina se non sovrapponibile a quella di molte simili teste a pastello. In certi casi, come per la figura di Giuseppe d'Arimatea nella pala di Senigallia, la forte vicinanza tra gli effetti raggiunti tramite il pastello (cat. 49) e quelli ottenuti con il pennello e i colori a olio (fig. 47)³⁰⁵ mette in evidenza

³⁰¹ Pillsbury 1978b; più di recente, Bohn 2012, pp. 49-52.

³⁰² Federico Barocci, *Testa di uomo*, tempera, pietra rossa, carta applicata su tela, 385 x 250 mm, Roma, Galleria Dora Pamhij, inv. F. C. 247, cfr. Emiliani 2008, vol. I, p. 176, n. 20.1.

³⁰³ Cfr. Babette Bohn, Judith W. Mann in Saint Louis-London 2012-2013, pp. 167-172, nn. 8.9.-8.10-8.11-8.12.

³⁰⁴ Cfr. Emiliani 2008, vol. II, pp. 37-40, n. 45, p. 49, n. 45.25.

³⁰⁵ Federico Barocci, *Testa di uomo*, colori a olio, carta applicata su tela, 387 x 273 mm, New York, The Metropolitan Museum of Art, Harry G. Sperling Fund, inv. 1976.87.1, cfr. la scheda a cura di Carmen Bambach nel *database* della collezione: <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/338137?rpp=30&pg=1&ft=barocci&pos=2#> (consultato in data 11/15), con bibliografia.

come Barocci non percepisca una netta separazione tra pittura e disegno³⁰⁶ e persegua anzi un continuo equilibrio tra questi due campi, come ricerca costantemente, nella fase preparatoria, l'armonia tra segno lineare e tratti colorati e sfumati, tra idea e natura.

III.4. Jacopo Bassano: tra sperimentazione espressiva e gestione della bottega



Figura 48: Jacopo Bassano, Testa di uomo di profilo, New York, The Pierpont Morgan Library, inv. 1998.3

La sperimentazione di Jacopo Bassano con i pastelli policromi –tramandata ai figli Francesco e Leandro e ad allievi come Carletto Caliarì (catt. 89-96)– è paragonabile, per intensità e continuità della consuetudine con il *medium*, a quella di Federico Barocci ma è, allo stesso tempo, notevolmente distante da quest'ultima. I due artisti, sostanzialmente coevi ma di generazioni diverse (Jacopo nasce intorno al 1510, Federico tra 1533 e 1535) appartengono a contesti culturali tradizionalmente opposti, quello lagunare e quello centro-italiano. I loro metodi preparatori, le consuetudini di bottega, le ricerche espressive e la concezione stessa del ruolo e della natura del disegno sono diversi. Anche se è possibile, come è stato proposto nel paragrafo precedente, che sia avvenuta qualche forma di contatto tra i due, nell'ambito dell'interesse dell'urbinate per il linguaggio veneto, i caratteri e il significato assunto dal pastello

³⁰⁶ Come già intuito da John Shearman, cfr. *Idem* 1976.

nei loro linguaggi differiscono profondamente, e sarebbe errato stabilire un rapporto di dipendenza dell'uno dall'altro.

Se le prime prove con il *medium* di Barocci sono collocabili poco dopo la metà del settimo decennio e la seriazione cronologica dei disegni dell'urbinate è piuttosto lineare, anche in ragione dei legami con i dipinti perlopiù di agevole e sicura attribuzione e datazione, stabilire una cronologia dei pastelli di Bassano è invece più complesso. Non è infatti possibile assegnare una data precisa ai più antichi fogli realizzati con questa tecnica da Jacopo e, in generale, il *corpus* dei suoi pastelli non è di piana lettura a causa delle caratteristiche peculiari della grafica dell'artista, legata alla produzione pittorica della bottega nella quale sono attivi anche i figli, Francesco, Leandro e Gerolamo e caratterizzata da numerosissime repliche. Le questioni cronologiche e attributive che riguardano la produzione pittorica della bottega bassanese coinvolge anche i disegni, sovente riutilizzati per diverse opere e non sempre agevolmente collegabili ai dipinti, per i quali, a causa della lunga serie di repliche, non è sempre facile stabilire una data.

Come si è anticipato³⁰⁷, la questione del primo utilizzo del pastello da parte di Jacopo è stata discussa. Rearick ha inizialmente riconosciuto nella *Figura maschile giacente* dello Stadelches Kunstinstitut di Francoforte (cat. 63) il più antico pastello dell'artista, considerato in un primo momento studio per *l'Annuncio ai pastori* di Washington e datato, di conseguenza, intorno al 1557³⁰⁸; in un contributo successivo³⁰⁹ ha ritenuto più opportuno identificare nella *Testa* di uno degli Apostoli della *Pentecoste* per San Francesco, conservata all'Albertina (cat. 61), l'inizio della pratica della tecnica da parte di Bassano. Condividendo l'arretramento della cronologia della pala dal 1570 circa³¹⁰ al 1558 proposto da Alessandro Ballarin sulla base di considerazioni di ordine formale³¹¹, lo studioso colloca dunque alla fine del sesto decennio il primo esemplare a pastelli policromi del *corpus* dell'artista. Un altro foglio in collezione privata statunitense (cat. 62), riferibile agli stessi anni, costituisce un secondo esempio delle preliminari sperimentazioni tecniche dell'artista. Sebbene quest'interpretazione sia la più accettata e ripresa³¹² di recente si è proposto di anticipare di più di un decennio l'ingresso della tecnica nella pratica di Bassano: la *Testa di uomo di profilo* della Pierpont Morgan Library (fig. 48), per il San Giuseppe nella Fuga in Egitto di Toledo (1542)³¹³ è stata infatti ritenuta un disegno a "pastello rosso, nero, bianco, rosa"³¹⁴ e collegata, anche per cronologia, al *Ritratto di Giulio Romano* degli Uffizi considerato

³⁰⁷ Capitoli II.7, III.3.

³⁰⁸ Rearick 1962, p. 525 nota 4. Cfr. anche la scheda del cat. 63.

³⁰⁹ *Idem* 1976, p. 31 sotto il n. 8.

³¹⁰ Tietze-Tietze-Conrat 1944, p. 48; Arslan 1960, pp. 99-100.

³¹¹ Ballarin 1973 (1974), pp. 101-105; Rearick 1976, p. 31 sotto il n. 8.

³¹² Monnier 1983, p. 16, Birke (1991, p. 105) e McGrath (1994; 1998) mantengono invece una datazione intorno al 1570. Cfr. al riguardo anche il capitolo II.7 e la scheda del cat. 61.

³¹³ Cfr. capitolo II.7.

³¹⁴ Ballarin 2010b, p. 986.

nella medesima pubblicazione opera autografa di Tiziano del 1536 circa (cat. 109). Se è stato sottolineato che la pratica grafica di Bassano si distacca, proprio nella fase a cui risale il *San Giuseppe* di New York, dai precedenti modi legati alla terraferma e, in particolare, al disegno di Pordenone in direzione del modello di Vecellio rielaborato in maniera indipendente³¹⁵, non è possibile sostenere né la dipendenza da esempi di Tiziano (al quale, come si è dimostrato, non è riferibile alcun disegno a pastello) né l'effettiva presenza di pastello sul foglio della Morgan Library³¹⁶. Nella stessa sede³¹⁷ si è proposto di considerare “pastello rosso” la traccia, estranea al disegno, riconoscibile sul supporto della *Figura maschile seduta* del Louvre³¹⁸ (fig. 49, 1537-1538) e di “verificare la materia del nero” e “la natura di quelle leggere tracce di gesso rosso nell'incarnato” nel *Busto di giovane di profilo* conservato nello stesso museo³¹⁹ (fig. 50, datato 1538 da un'iscrizione cinquecentesca): entrambi i fogli sono tuttavia condotti con delle pietre naturali e fanno riferimento, del resto, a una cultura grafica ancora molto distante dallo sperimentalismo intensamente pittorico dei fogli della seconda metà del secolo, anticipato dall'uso combinato di pietra nera, rosso e gessetto, con stesure levigate delimitate da un vigoroso segno di contorno nel disegno della Morgan Library.



Figura 49: Jacopo Bassano, *Figura maschile seduta*, Paris, Musée du Louvre, département des Arts graphiques, inv. 10857



Figura 50: Jacopo Bassano, *Busto di giovane di profilo*, Paris, Musée du Louvre, département des Arts graphiques, inv. 5679

³¹⁵ Cfr. Rearick 2001, p. 116.

³¹⁶ Cfr. McGrath 1994, p. 199 nota 381; Bickendorf 1998, p. 87; McGrath 1998, p. 9 nota 35; Laura Da Rin Bettina in *Linee, ombre e colori* 2013 (*Introduzione*): <http://www.polomuseale.firenze.it/gdsu/euploos/#/mostrebarocchi; capitolo III.3>.

³¹⁷ Ballarin 2010b, p. 986.

³¹⁸ Jacopo Bassano, *Figura maschile seduta*, pietra nera, tracce di pietra rossa, carta cerulea, 205 x 274 mm (misure massime), Paris, Musée du Louvre, département des Arts graphiques, inv. 10857, preparatorio per gli affreschi del duomo di Cittadella, cfr. Rearick 2001, pp. 116, 219 nota 148.

³¹⁹ Jacopo Bassano, *Busto di giovane di profilo*, pietra nera, lievi tracce di pietra rossa, carta cerulea virata, 340 x 245 mm, Paris, Musée du Louvre, département des Arts graphiques, inv. 5679, cfr. Vittoria Romani in Bassano del Grappa-Fort Worth 1992-1993, pp. 210-211, n. 80, con bibliografia precedente e Rearick 2001, pp. 116, 219 nota 148.

I primi esemplari a pastello riferibili all'artista presentano già alcuni elementi che caratterizzeranno gli studi degli anni successivi.

Nella *Testa* dell'Albertina (cat. 61) emerge chiaramente una prima distinzione da Barocci: diversamente da simili fogli dell'urbinate, il disegno non indaga e prepara l'espressione del volto del personaggio ma utilizza in maniera diversa il *medium*, sfruttandone a pieno le potenzialità pittoriche: il colore infatti è il protagonista assoluto dell'immagine, costruita quasi esclusivamente tramite tocchi di pastello che sovrastano e nascondono la lievissima a traccia a pietra nera che ha schizzato, inizialmente, le forme della figura. La linea di contorno è, in questo caso, quasi totalmente assente, come emerge osservando il profilo perduto del volto.

Nel foglio di Chicago (cat. 62) il pastello, utilizzato in tonalità più fredde, è funzionale all'indagine luministica, a prevedere l'effetto della caduta della luce sull'anatomia della figura e, in particolare, sulla gamba, la cui posa e torsione è il *focus* del disegno.

Lo studio di testa per la *Pentecoste* è una tipologia grafica abbastanza rara nell'artista³²⁰ che, negli anni centrali della sua attività, si serve della tecnica soprattutto in studi di figure isolate, per affreschi e composizioni affollate, spesso riutilizzate e replicate in diversi progetti pittorici, in studi di dettagli e animali, e in bozzetti compositivi. Si conservano infatti un buon numero di fogli, di ragguardevoli dimensioni, nei quali Jacopo prepara intere composizioni a tema cristologico. Anche se non è possibile, nonostante alcune recenti proposte³²¹, collegarla a dipinti o progetti decorativi, questa serie di studi, alcuni dei quali datati 1568 e 1569 (catt. 65-68) come testimoniano le iscrizioni vergate dall'artista stesso, rappresenta un momento di svolta fondamentale nella pratica operativa e nella ricerca espressiva di Bassano. L'interpretazione del ruolo di questi fogli fornita più di cinquant'anni fa da Rearick³²², seppur in parte dibattuta e rivista³²³, è ancora attuale ed essenziale anche per l'analisi del ruolo del pastello nella grafica dell'artista, poiché individua alcuni nodi critici-chiave³²⁴. A partire dalla fine del settimo decennio Jacopo riorganizza in modo sostanziale i propri metodi operativi, in concomitanza con l'ingresso in bottega del figlio Francesco, presto seguito dagli altri fratelli, e con il progressivo ampliarsi del lavoro e delle commissioni (che comprendevano non solo pale o cicli di affreschi, ma anche stendardi processionali, sculture, ceri dipinti e determinati soggetti richiesti in un

³²⁰ Altri esempi sono la *Testa di donna velata* del Louvre (cat. 88), anticamente ritenuta di Francesco, riferita a Jacopo da Ballarin e a Leandro da Rearick, il *Busto d'uomo di tre quarti con barba e cappello* del Metropolitan (cat. 87) e l'*Uomo con barba* in collezione privata, ritenuto a ragione un vero e proprio ritratto (cat. 86), importante precedente di simili esempi riferiti al figlio Leandro o all'allievo Carletto Caliarì (catt. 95-96).

³²¹ Eskelinen 2008, cfr. catt. 65-69.

³²² Rearick 1962.

³²³ In particolare da Alessandro Ballarin (1969 (1970)) il quale ha messo in discussione la rigida distinzione operata dallo studioso americano tra studi compositivi o cartoni e *ricordi*, la cui effettiva diffusione nella pratica della bottega bassanese deve essere riconsiderata.

³²⁴ Riconosciuti anche da Ballarin (1969 (1970); 1971).

infinita serie di repliche)³²⁵. Secondo Rearick è in quest'occasione che l'artista sviluppa la consuetudine di realizzare *ricordi*, disegni monocromi tratti dai dipinti per conservare memoria delle composizioni, funzionali a successive repliche. In questo modo la produzione grafica dell'artista si configura come una prassi a un tempo funzionale, legata alle esigenze produttive della bottega di famiglia, e creativa. Il pastello assume, per lo studioso, un ruolo fondamentale nel momento dell'elaborazione delle invenzioni, rappresentato dai bozzetti compositivi nei quali il segno grafico ha carattere altamente sperimentale.

In effetti, nei fogli a pastello dell'artista il *medium* è usato in direzione di una ricerca puramente cromatica ed espressiva che non sembra avere precedenti negli esempi anteriori, e si distingue nettamente anche dall'equilibrio ricercato da Barocci tra linea e colore, disegno e pittura. Inoltre, a differenza dell'urbinate che utilizza quasi sempre un range limitato di tinte piuttosto delicate, Jacopo si serve di colori forti e squillanti (varie sfumature di rosso, arancione, blu, viola, giallo) i cui accostamenti, a volte quasi violenti sono una parte essenziale del suo stile a pastello.

I bozzetti compositivi (catt. 65-70), quasi tutti ricondotti alla fine degli anni Sessanta e al decennio successivo³²⁶, sono caratterizzati da un labirinto di linee a carboncino o pietra nera nel quale il colore interviene a chiarire i passaggi fondamentali e i punti focali della composizione. L'impossibilità di riferire questi disegni a progetti pittorici impedisce di valutare se, in questi casi, la selezione cromatica è funzionale o meno alle tinte impiegate nei dipinti. Tuttavia, l'analisi degli studi di figura sicuramente collegabili a dipinti spinge a considerare la scelta dei colori a pastello come un fatto indipendente, interno al processo creativo. Nei disegni preparatori per il ciclo della parrocchiale di Cartigliano, databili con certezza al 1575³²⁷ (catt. 75-80) le tonalità utilizzate nei fogli non corrispondono, con l'unica eccezione dello studio per il San Gregorio Magno del Louvre (cat. 79), a quelle affrescate: del resto, come in Barocci, la scelta della policromia non è semplicemente funzionale alla previsione degli accostamenti cromatici del dipinto ma è legata, piuttosto, all'indagine di più complessi problemi tonali e luministici. Nella *Figura maschile giacente* del British Museum (cat. 78), preparatoria per San Giovanni Evangelista, tocchi di giallo paglierino sembrano simulare fasci di luce e prevedere i passaggi luministici³²⁸ che caratterizzeranno la versione definitiva. Comunque, come si è visto già nella più antica *Testa* dell'Albertina (cat. 61), i pastelli policromi hanno, in primo luogo, un ruolo essenziale nella costruzione delle forme stesse. Grazie al pastello Jacopo "supera l'orditura lineare, arrivando a comporre con colori, luci e ombre e senza diligenza"³²⁹: quest'uso assolutamente sperimentale e antidiligente dello strumento grafico, che nella prassi dell'artista è

³²⁵ Cfr. William R. Rearick in Pordenone 2000, p. 164 sotto il n. 41.

³²⁶ Anche se la cronologia degli esemplari del Getty e di Amburgo, non datati dall'iscrizione, è più dibattuta e oscilla, per alcuni studiosi, tra il 1569 circa e la prima metà degli anni Ottanta, cfr. catt. 69-70.

³²⁷ Per la scoperta, al di sotto della scena del *Sacrificio di Abramo*, dell'incisione della data, cfr. Muraro 1952.

³²⁸ Ballarin 1971, p. 38.

³²⁹ Faietti 2011 (c.d.s.).

identificabile con il gesto di dipingere con un pennello vista la quasi totale eliminazione in alcuni studi di figura, del ricorso alla linea, si differenzia profondamente dalla ricerca di Barocci di un'armoniosa alternanza tra naturale e ideale, tra contorni lineari e morbidezze coloristiche e dall'uso del pastello in chiave di ricerca intimamente psicologica. È primaria, in entrambi seppur in modo diverso, la ricerca luministica ma l'indagine espressiva e coloristica di Jacopo è completamente diversa: come si è visto, l'artista non realizza molti studi di teste a pastello e predilige un utilizzo del mezzo più libero ed assai più esteso soprattutto in studi di figure intere nelle quali, nella maggior parte dei casi, non si interessa alla rappresentazione di fisionomia o dettagli ma costruisce le forme tramite forti accostamenti di colore.

L'artista alterna, inoltre, diversi "stili" grafici, anche in disegni preparatori per la medesima opera. In due fogli degli Uffizi (catt. 71-73) databili entro la prima metà degli anni Settanta, sono caratterizzati da un uso più morbido e sfumato del pastello, fabbricato in tinte calde ma piuttosto tenui che dona, in particolare ai *Due conigli* elaborati per un *Ingresso degli animali nell'Arca* (cat. 71), un'impressione di freschezza, vitalità e naturalismo. Il *San Giovanni* del British Museum (cat. 78), preparatorio per gli affreschi di Cartigliano (1575) è realizzato con una maggiore quantità di dettagli del *San Gregorio Magno* del Louvre (cat. 79), destinato al medesimo spicchio di volta della figura precedente, abbozzato in maniera quasi espressionistica ricorrendo a forme essenziali e geometrizzanti.

Gli studi a pastello di Jacopo sono probabilmente destinati anche ad essere conservati e riutilizzati nel contesto della multiforme e febbrile produzione della bottega: sono diversi infatti i fogli che sono stati riferiti a diverse opere pittoriche, in quanto fissano su carta pose e figure che tornano spesso nelle opere dell'artista e dei figli (catt. 63, 81, 82).

Il modello del padre è essenziale per l'impiego del *medium* da parte dei figli, per i quali tuttavia, come è stato già da tempo sottolineato³³⁰, la carica sperimentale della tecnica risulta alquanto attenuata a favore di un uso più pragmatico del mezzo.

A Francesco, il maggiore³³¹, è riferibile uno studio di grandi dimensioni e forma ovale raffigurante una *Scena di Battaglia* (cat. 89). Il disegno è preparatorio per l'*Assalto di Padova*, una delle quattro tele dipinte dall'artista per la sala dello Scrutinio del Palazzo Ducale, commissionate a seguito dell'incendio avvenuto nel 1577 e collocate *in situ* nel 1582³³². Si tratta di un bozzetto assai prossimo, nei dettagli, alla versione dipinta che è stato interpretato come una sorta di cartone, realizzato in una dimensione inferiore a quella della tela. Rispetto agli studi di Jacopo, il cui carattere di *work in progress* è evidente ed esaltato dall'uso libero ed espressivo del pastello, la *Scena di battaglia* è un'opera molto rifinita e statica, nella quale il *medium* è

³³⁰ Ballarin (1969 (1970)), in particolare pp. 88-93.

³³¹ Per un contributo sulla sua produzione grafica cfr., oltre agli storici repertori di Arslan (1931) 1960, e Tietze-Tietze-Conrat 1944, Nodari 1994.

³³² Sui dipinti cfr. Arslan 1960, p. 224; Rearick 1992, pp. CLXXIII-CLXXIV.

impiegato, con stesure in parte liquide, in maniera diligente a coprire ogni spazio disponibile, con l'intento di imitare in tutto e per tutto l'ovale dipinto.

Anche in Leandro è evidente la predominanza di un uso funzionale dei pastelli policromi. L'artista è autore di una serie più nutrita di disegni a pastello caratterizzati da un segno vivace e da uno spiccato senso coloristico legati al modello paterno. I suoi studi, figure isolate o gruppi, si configurano tuttavia prevalentemente come cartoni, pensati e realizzati dunque esclusivamente in vista dell'esecuzione pittorica, mentre in Jacopo anche i disegni preparatori mantengono un carattere di elaborazione creativa e volontà di sperimentazione delle possibilità del mezzo grafico. La funzione dei pastelli di Leandro è particolarmente evidente nei fogli collegabili alla *Moltiplicazione dei pani* del refettorio dell'Abbazia di Montecassino, commissionata a Francesco poco prima della sua morte (1592) ed eseguita, probabilmente per intero, dal fratello. Il dipinto, distrutto durante la Seconda Guerra Mondiale, è noto tramite riproduzioni fotografiche, un bozzetto³³³ e un dipinto di uguale soggetto, con varianti, citato da Ballarin nella raccolta dell'Earl of Spencer ad Althorp in Inghilterra³³⁴. Tutti i disegni (catt. 90-94), caratterizzati per la più parte da pochissimi pentimenti, sono accomunati da una composizione che sembra "ritagliare" dal supporto solo le parti delle figure destinate ad essere effettivamente dipinte³³⁵, escludendo ad esempio la parte inferiore del corpo della madre in un disegno del Louvre (cat. 94) collegato alla versione britannica della scena, e trasformando i disegni in sorte di pezzi di un "puzzle", come è evidente nella netta linea di contorno che isola e delimita il gruppo di personaggi di un foglio degli Uffizi (cat. 91), nel quale le singole figure non sembrano avere alcuna autonomia e hanno senso soltanto in rapporto l'una all'altra.

III.5. Dopo Federico Barocci e Jacopo Bassano. Gli artisti della fine del secolo

La precoce fama tra artisti e collezionisti delle arie di teste di Barocci, ammirate, acquistate e copiate nel corso del Seicento ma anche negli ultimi anni del Cinquecento, è già stata sottolineata ed è testimoniata da alcune copie antiche e dall'opera di alcuni artisti attivi delle generazioni successive.

Lo studio da parte dei Carracci dell'opera del marchigiano, considerato da Bellori una sorta di ponte tra il manierismo e il rinnovamento portato avanti da questi artisti, è stato da tempo sottolineato ed è provato, ad esempio, dall'incisione di traduzione della *Madonna di Fossombrone* realizzata nel 1582 da Agostino. Due disegni di recente riferiti ad Annibale testimoniano come il

³³³ Sul quale cfr. Pedrocco 1996, ove è riprodotta anche la fotografia del dipinto di Montecassino.

³³⁴ Ballarin 1969 (1970), pp. 89-90.

³³⁵ Come ha sottolineato per primo Ballarin, cfr. *Ivi*.

modello di Barocci riguardi anche la grafica (catt. 97-98). Databili, sulla base di considerazioni formali e rapporti con opere pittoriche, al nono decennio del secolo dimostrano la curiosità dell'artista per tecniche sperimentali come il pastello. Entrambi studi di testa, denotano, nella scelta della tipologia grafica, nella costruzione dei volti tramite un sapiente equilibrio tra linea a pietra nera e uso sfumato di pastello e pietra rossa, nell'indagine espressiva lo studio di simili esemplari dell'artista urbinato. D'altro canto, e parallelamente al paritario interesse di Carracci per il linguaggio veneto, le forti scelte cromatiche e la stesura libera e pittorica che caratterizza la veste della *Santa Lucia* (cat. 97) rimandano a suggestioni lagunari e bassanesche, mediate e sintetizzate con il modello di Barocci.

La grafica a pastello si diffonde inoltre, all'incirca negli stessi anni, anche in area toscana, ancora una volta in virtù del prestigio dell'esempio barocco. L'interesse per l'opera pittorica di Federico dimostrata dagli artisti toscani più giovani di lui di una generazione è testimoniato da Filippo Baldinucci, che nella biografia del marchigiano racconta che la visione della *Madonna del Popolo* diede a Gregorio Pagani e Lodovico Cigoli "i primi impulsi d'andare in traccia, prima colla sequela di quel bel modo di colorire, e poi colla più perfetta imitazione dell'opere del Correggio, e di Tiziano di quell'alta perfezione di colorito, che a tutti è nota"³³⁶. Lo studio dell'arte di Barocci è dunque considerato dallo storico seicentesco uno stimolo fondamentale per il rinnovamento della pittura fiorentina a cavallo tra i due secoli, in direzione di nuove aperture a effetti coloristici, morbidi e sfumati. Tale ricerca non dovette riguardare solamente l'ambito pittorico, ma anche la grafica³³⁷. Tre disegni riconducibili al Cigoli (catt. 99-101) dimostrano l'attento studio delle composizioni e invenzioni di Barocci, rielaborando ad esempio le teste a profilo perduto (cat. 99) e i volti rivolti verso il basso (cat. 100) tipici dell'artista urbinato, e l'impressione suscitata dai suoi fogli a pastello, dei quali imita l'uso del colore accentuando tuttavia, rispetto al modello, l'importanza della definizione lineare (cat. 99).

Si conservano, infine, diversi disegni realizzati con questa tecnica da Andrea Comodi: la sterminata produzione grafica dell'artista, solo in minima parte riconducibile al suo ristretto catalogo di dipinto, è caratterizzata dalla convivenza tra i fogli, predominanti, a penna e inchiostro e pietra nera che indagano effetti squisitamente lineari, e alcuni esemplari policromi, condotti a pietra nera e rossa ma, soprattutto a pastello. Queste opere, quasi tutte conservate al Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, sono di difficile interpretazione e datazione³³⁸, ma riferibili, per lo stile estremamente sfumato vicino ai disegni a pastello di Sebastiano Mazzoni e le caratteristiche dei soggetti rappresentati –sovente allegorie o scene mitologiche–, al pieno

³³⁶ Baldinucci 1771, p. 9.

³³⁷ Per l'apertura dei fiorentini al pastello cfr. Monbeig Goguel 2001, p. 106 e la scheda del cat. 99.

³³⁸ Per una monografia dell'artista cfr. Papi 1994, con un primo repertorio della grafica. Sui disegni cfr. Petrioli Tofani 1986a; sui pastelli, cfr. *Eadem* 2012 e *Eadem in Firenze* 2012, in particolare pp. 184-191, nn. 50-53.

Seicento. Un foglio raffigurante una *Testa di donna sorridente* (cat. 102)³³⁹ è invece più vicino, nella chiara ripresa e reinterpretazione personale delle arie di testa di Barocci, alle simili sperimentazioni di Cigoli, e può dunque essere ipoteticamente riferito all'ultimo decennio del XVI secolo.



Figura 51: Anonimo sec. XVI, ritoccato nel XVIII sec.? (attualmente attribuito a "Style of Federico Barocci"), *Testa di donna*, Oxford, The Ashmolean Museum, inv. WA 1846.24

³³⁹ Sul quale si veda anche il capitolo III.3.

CONCLUSIONI

Nel corso della ricerca sono stati presi in considerazione tutti i disegni, databili al XVI secolo, tradizionalmente ritenuti a pastello o recentemente ricollegati alla pratica della tecnica. Lo studio di tale *corpus* nella sua globalità ha rivelato una situazione piuttosto varia nella quale, accanto a esemplari autentici, si trovano disegni di difficile attribuzione o di discussa autografia, opere realizzate con pietre naturali o *media* liquidi (inchiostri, acquerelli), fogli restaurati in epoca successiva, copie.

Uno dei fattori all'origine di tale situazione è, oltre alla scarsa considerazione –propria soprattutto degli studi degli scorsi decenni– dell'importanza dell'analisi dei materiali del disegno, la problematicità di identificazione e distinzione del pastello dai *media* di origine naturale. Alcuni studiosi hanno reagito escludendo del tutto la possibilità della diffusione della tecnica prima del pieno Seicento mentre altri hanno ampliato enormemente l'estensione e le possibilità del pastello¹. Nella maggior parte dei casi, inoltre, non sono stati riconosciuti i restauri, ritocchi e completamenti subiti da molti disegni, che hanno profondamente modificato e compromesso l'aspetto e le caratteristiche materiali originarie delle opere. È stato da tempo evidenziato l'impatto del gusto di artisti e collezionisti antichi (in particolare a partire dal Seicento) sulla conservazione delle opere grafiche², mentre la consuetudine di completare e abbellire i disegni con pastello o altre tecniche policrome non è stata ancora adeguatamente messa in luce³. Sono numerosi gli interventi di questo genere emersi sui fogli studiati nel corso della presente ricerca: le caratteristiche e i moventi alla base di tale pratica potrà forse essere oggetto di un'analisi più approfondita in un'altra sede. In tale contesto, possono aver avuto un ruolo determinante la predilezione, da parte di conoscitori e collezionisti antichi, per opere grafiche compiute rispetto agli studi più abbozzati, la notorietà del pastello nel Seicento e nel Settecento⁴, il collezionismo delle “arie di teste” di Barocci, la cui celebrità di pastellista è provata dai numerosi fogli (riferibili a altri artisti, opere anonime –fig o copie) a lui attribuiti in virtù della presenza di pastelli policromi. Non deve essere sottovalutato inoltre l'impatto dei rescanti storiografici di Lomazzo e Bellori.

¹ Si veda, a questo proposito, il capitolo II.4.

² Un intervento fondante, anche dal punto di vista metodologico, si deve a Monbeig Goguel 1988; negli anni seguenti Jeremy Wood ha pubblicato diversi contributi sulle pratiche di “restauro” di disegni di Peter Paul Rubens (Wood 1994; *Idem* 1995; Edinburgh-Nottingham 2002; Wodd 2002); per l'individuazione di ritocchi e restauri antichi sui fogli dei leonardeschi cfr. Marani 2008, in particolare pp. XVII-XXXIV; *Idem* 2010.

³ Ad eccezione di Marzia Faietti in Bologna 2004-2005, che ha individuato estesi rifacimenti a pastello al di sopra di uno studio a pietra nera e rossa di Elisabetta Sirani (Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 6299 F).

⁴ Cfr. Lavezzari 1998; Burns 2007.

Il lavoro si configura dunque come un preliminare ordinamento di questo materiale che ha portato ad abbassare in maniera significativa il numero di disegni a pastello realizzati in Italia nel corso del XVI secolo. Il panorama emerso da quest'indagine è caratterizzato da discontinuità e vuoti cronologici, evidenti ad esempio in area veneta nella prima metà del secolo: forse è proprio per colmare queste lacune che sono state formulate interpretazioni critiche e proposte attributive in questa sede ritenute discutibili⁵.

D'altra parte, lo studio degli esemplari certi rivela che, sin da subito, il *medium* è prediletto per disegni di teste e busti realizzati, in molti casi, con la funzione di cartoni ausiliari; le proprietà policrome del pastello si legano a una ricerca di effetti morbidi e sfumati nella grafica distante dalle indagini puramente lineari, prossima invece alle sperimentazioni con le pietre naturali, in particolare la pietra rossa⁶. La tecnica è impiegata in tipologie di studi preparatori assai prossimi al momento dell'esecuzione pittorica, o per ritratti autonomi, per indagare valori luministici, coloristici e rappresentare i moti dell'animo.

Nel corso del secolo le proprietà e le funzioni del *medium* sembrano costanti e sono fatte proprie, seppur in modo profondamente diverso, da Bassano e Barocci. Nel contesto del suo tentativo di sintesi tra diversi linguaggi figurativi e dell'"indivisibilità concettuale ontologica dei processi del progetto e quelli relativi all'esecuzione"⁷, Barocci trova nel pastello, che racchiude in sé valori pittorici e disegnativi, uno strumento a lui congeniale. Bassano, invece, eleva il *medium* a mezzo per operare una totale identificazione tra momento grafico e pittorico.

⁵ Capitolo III.2, III.3.

⁶ Cfr. Spagnolo 2000, p. 65.

⁷ Faietti 2011 (c.d.s.).

CATALOGO DEI DISEGNI

1.

Giovanni Antonio Boltraffio (Milano, 1467-1516)

Busto di donna con gli occhi abbassati (cosiddetta Isabella d'Aragona)

Pietra nera, pietra rossa, pastello oca, pastello rosa, carboncino, punta metallica, biacca (carbonato basico di piombo), sfumino, carta oca

544 x 404 mm

Piegatura orizzontale al centro; integrazioni lungo i margini; tracce di antica incorniciatura (settecentesca?) a penna e inchiostro

Filigrana: fiore a otto petali (simile a Briquet 6605)

Provenienza: Biblioteca Ambrosiana

Milano, Biblioteca Ambrosiana, inv. Cod. F 290 inf. n. 7



Mostre: Milano 1982, n. 14; Milano 1987-1988, n. 22; Milano 1998, n. 41; New York 2003, n. 127; Firenze 2011, n. 11.

Bibliografia: Kugler ed. 1869, p. 283; Frizzoni 1882, 17 agosto; Morelli 1886, p. 439, nota 1; Frizzoni 1891, p. 350 n. 1; Rosenberg (1898) ed. 1913, p. 111; Carotti 1899, pp. 319, 331; *The Italian Schools* 1902, p. 411; Malaguzzi Valeri 1904, 27 settembre; Cagnola 1907, pp. 21-22; Ratti 1907, sala G; Seidlitz, III, 1909, p. 154; Pauli 1910, p. 257; Brinton 1911, p. 78; Bock 1916, p. 163; Malaguzzi Valeri 1917, p. 78; de Schleger 1917, p. 205; Meder (1919) 1978, p. 101; Suida 1920, p. 141; Dina 1921, p. 377; Schiaparelli 1921, p. 154; Teall 1926, pp. 24, 94; Suida 1929, p. 191, fig. 207; Tea 1932, p. 14; Bellani 1935-1936, pp. 323-329; Dussler 1938, p. IX; *Italianische Kunst* 1946, n. 124; Galbiati 1951, pp. 136, 146; Vitali 1967, p. 268; Cogliati Arano 1969, p. 360; Chiappo 1972, p. 182; De Logu-Marinelli, I, 1975, p. 226; Bora 1980, pp. 8-9, n. 7; Luisa Cogliati Arano in Milano 1982, p. 126, n. 14; Precerutti Garberi 1982, pp. 210-211; Coleman 1984, p. 56, n. 20; Ballarin (1985) 2010, pp. 29-30; Gigetta Dalli Regoli in Pedretti-Dalli Regoli 1985, p. 81 sotto il n. 31; Brown 1987, p. 209 sotto il n. 44; Luisa Cogliati Arano 1987, pp. 61-66; *Eadem* in Milano 1987-1988, p. 74, n. 22; Sannazzaro-Shell 1987, p. 446; Burns 1994, p. 54 sotto nota 15; McGrath 1994, vol. I, pp. 63-64, 140, vol. II, pp. 20-22, fig. 70; Fiorio 1996, p. 285; Tordella 1996, pp. 200-201, fig. 9; Ballarin (1996-1999) 2010, pp. 735-737, 749, 797, tavv. 593, CCCXXXII; Fiorio 1997, pp. 339-342, fig. 7; McGrath 1997, p. 29 nota 16; Bora 1998, p. 102, fig. 4.13; McGrath 1998, pp. 4, 8 nota 14, fig. 1; Alessandro Rovetta in Milano 1998, pp. 100-101, n. 41; Marani 1999, p. 27; Ballarin (2000) 2010, pp. 939-940; Fiorio 2000, pp. 154-154, n. B13; Giovanni Agosti in Firenze 2001, p. 197 sotto il n. 34; Carol C. Gillham in Chapel Hill 2001, p. 32 sotto il n. 7; McGrath 2002, p. 72; Bambach 2003, p. 18; *Eadem* in New York 2003, pp. 655-657 n. 127; Marani 2003, p. 183; Wolk-Simon 2004, p. 55, fig. 7; Fiorio 2006, pp. 25-26, fig. 10; Burns

2007, p. xiii, fig. 3; Bambach (2008) 2010, p. 189, fig. 11; Nova (2008) 2010, pp. 159, 163, 166, 170, fig. 3.; Romani 2009, p. 159; Tordella 2009, p. 114; Ballarin 2010a, pp. 3-5, tav. 2; Romani 2010, p. IX; Ruhwinkel 2010, p. 97; Pietro C. Marani in Firenze 2011, pp. 54-55, n. 11; Carmen C. Bambach in Milano 2015b, p. 78, sotto il n. 14; Benedetta Spadaccini in Milano 2015b, p. 81, sotto il n. 15a.

2.

Giovanni Antonio Boltraffio (Milano, 1467-1516)

Ritratto di giovane con berretto

Pietra nera, pietra rossa, pastello ocra, biacca (carbonato basico di piombo), carboncino, punta metallica, carta ocra

573 x 407 mm

Piegatura orizzontale all'altezza delle spalle della figura; tracce di incorniciatura antica (settecentesca?) a penna e inchiostro.

Provenienza: Biblioteca Ambrosiana

Milano, Biblioteca Ambrosiana, inv. Cod. F 290 inf. n. 8

Mostre: Milano 1982, n. 35; Milano 1987-1988, n. 23; Milano 1998, s.n.; New York 2003, n. 128; Firenze 2011, n. 12; Milano 2015b, n. 15a



Bibliografia: Frizzoni 1882, 17 agosto; Morelli 1886, p. 439, nota 1; Morelli 1890, p. 207; Frizzoni 1891, p. 350 nota 1; Rosenberg (1898) ed. 1913, p. 110; Carotti 1899, p. 325; *The Italian Schools* 1902, p. 411; Ratti 1907, sala G; Clausse 1909, p. 457; Seidlitz, III, 1909, p. 154; Pauli 1910, p. 257; Brinton 1911, p. 78; De Schlegel 1917, p. 197; Malaguzzi Valeri 1917, p. 89; Meder (1919) 1978, p. 101; Suida 1920, p. 141; Teall 1926, pp. 24, 94; Suida 1929, p. 191; Seidlitz 1935, p. 203; Galbiati 1951, p. 146; De Hevesy 1952, p. 244; Cogliati Arano 1969, p. 360; *Eadem* 1982, p. 127, n. 15; *Eadem* in Milano 1982, p. 127, n. 35; Gigetta Dalli Regoli in Pedretti-Dalli Regoli 1985, p. 81 sotto il n. 31; Luisa Cogliati Arano in Milano 1987-1988, p. 76, n. 23; Burns 1994, p. 54 nota 15; McGrath 1994, vol. I, p. 141, vol. II, pp. 20-22, fig. 71; Tordella 1996, pp. 200-201; Ballarin (1996-1999) 2010, pp. 735-737, 749, 797, tavv. 592, CCCXXXI; Fiorio 1997, pp. 339-342, fig. 8; Alessandro Rovetta in Milano 1998, pp. 102-103; Vecce 1998, p. 416, nota 58; Marani 1999, p. 27; Ballarin (2000) 2010, pp. 939-940; Fiorio 2000, p. 116 sotto il n. A16, p. 154 sotto il n. B13, pp. 155-156, n. B14; Giovanni Agosti in Firenze 2001, p. 197 sotto il n. 34; Bambach 2003, p. 18; *Eadem* in New York 2003, pp. 658-659, n. 128; Marani 2003, p. 183; Fiorio 2006, p. 25, fig. 11; Romani 2009, p. 159; Bambach (2008) 2010, p. 189, fig. 12; Nova (2008) 2010, pp. 166, 170, fig. 7; Ballarin 2010a, pp. 3-5, tav. 1; Romani 2010, p. IX; Pietro C. Marani in Firenze

2011, pp. 56-57, n. 12; Carmen C. Bambach in Milano 2015b, p. 78, sotto il n. 14; Benedetta Spadaccini in Milano 2015b, p. 81, n. 15a.

3.

Giovanni Antonio Boltraffio (Milano, 1467-1516)

***Busto di figura maschile con corona di alloro
(Ritratto di poeta)***

Carboncino, pietra nera, biacca (carbonato basico di piombo), pastello ocre, pietra rossa, sfumino, carta ocre

517 x 396 mm (misure massime)

Incollato in antico su un altro foglio di dimensioni maggiori; piegatura orizzontale al centro; macchie in alto a destra; una gora in basso a destra; lacune in alto a destra, in basso a destra, in basso a sinistra.

Provenienza: Biblioteca Ambrosiana

Milano, Biblioteca Ambrosiana, inv. Cod. F 262 inf. n. 33

Bibliografia: Morelli 1886, p. 439 nota 1; Carotti 1899, p. 325; Ballarin (1996-1999) 2010, pp. 736-737, 749, 797, tavv. 598, XCVI, CCCXXXIV; *Idem* (2000) 2010, p. 939; Giovanni Agosti in Firenze 2001, p. 197 sotto il n. 34; Romani 2009, pp. 158-159; Ballarin 2010a, pp. 3-4, tav. 4; Romani 2010, p. IX.

4.

Giovanni Antonio Boltraffio (Milano, 1467-1516)

Studio per il ritratto di Bassiano da Ponte

Pietra nera, pietra rossa (?), pastello rosso, pastello rosa, pastello ocre (?), biacca (carbonato basico di piombo) (?), carboncino, carta tinteggiata con colore bruno

517 x 382 mm (misure massime)



Incollato in antico su un altro foglio di dimensioni maggiori, tinteggiato con colore marrone; piccole lacune integrate con colore bruno; piegatura orizzontale al centro, una macchia bruna al centro; tracce di colla in basso a destra e al centro a destra

Provenienza: Veneranda Biblioteca Ambrosiana

Milano, Biblioteca Ambrosiana, inv. Cod. F 262 inf. n. 34

Bibliografia: Frizzoni 1882, 17 agosto; Morelli 1886, p. 439, nota 1; Carotti 1899, p. 314; Ratti 1907, sala G; Suida 1920, pp. 38, 41; Teall 1926, p. 94; Suida 1929, p. 191; Bellani 1935-1936, p. 201; Pigler 1968, p. 81; Garas 1981, n. 14; Ballarin (1996-1999) 2010, pp. 736-737, 749, 797, tavv. 603, CCCXXXVI; Fiorio 1997, pp. 352-355, fig. 13; Ballarin (2000) 2010, p. 939; Fiorio 2000, pp. 159-160, n. B17; Giovanni Agosti in Firenze 2001, p. 197 sotto il n. 34; Romani 2009, pp. 158-159; Ballarin 2010a, pp. 4-5, tav. 3; Romani 2010, p. IX.

Alla fine dell'Ottocento Giulio Carotti descrive i quattro disegni di Boltraffio –anticamente ritenuti opera di Leonardo da Vinci (Frizzoni 1891)– di simile formato e tecnica, esposti nella Sala dei disegni dell'Ambrosiana. Nel corso del XX secolo il *Busto di donna con gli occhi abbassati* e il *Ritratto di giovane con berretto* sono regolarmente citati nelle mostre e negli studi dedicati all'artista e all'ambiente leonardesco milanese, mentre il *Ritratto di poeta* e lo *Studio per il ritratto di Bassiano da Ponte* hanno subito un lungo oblio.

Il *Busto di donna* è il disegno che ha avuto la maggiore fortuna storiografica, unitamente al *Ritratto di giovane con berretto* al quale è collegato sia da un punto di visto storiografico che per la provenienza. Già Franz Kugler (1869) lo cita come opera di Boltraffio, anche se si deve a Giovanni Morelli (1890) la definitiva ascrizione del foglio e del *Giovane con berretto* all'artista milanese. Il *Busto di donna* è in relazione con la *Santa Barbara*, dipinta nel 1502 per la Congregazione di Santa Maria presso San Satiro a Milano, oggi conservata allo Staatliche Museen di Berlino (inv. 207, cfr. Fiorio 2000, pp. 114-116, n. A16) (Carotti 1899; Malaguzzi Valeri 1917). Diversamente dal dipinto, la figura tracciata sul foglio ha lo sguardo rivolto verso il basso; la variante degli occhi aperti è tuttavia annotata, separatamente, in alto a sinistra. Il disegno, seppur chiaramente legato alla tavola di Berlino e alla sua cronologia, non può tuttavia essere considerato esclusivamente preparatorio del dipinto. Lo studio dell'espressione della figura con lo sguardo rivolto verso il basso, l'abbigliamento e la collana (Alessandro Rovetta in Milano 1998) indossata dalla donna rimandano alla dimensione del ritratto. Il disegno è infatti tradizionalmente ritenuto l'effigie di Isabella d'Aragona, ipotesi non verificabile ma non del tutto esclusa da alcuni studiosi. Luisa Cogliati Arano (in Milano 1987) ad esempio, la considera plausibile e propone che il foglio sia stato riutilizzato per la figura della Santa.

L'opinione di Carotti (1899) che avvicinava il *Ritratto di giovane con berretto* al *Ritratto di giovane* conservato al Kunstmuseum di Berna (inv. 54, cfr. Fiorio 2000, pp. 124-125 n. A20) è

stata accettata da diversi autori (de Schlegel 1917; Teall 1926; Galbiati 1952; de Hevesy 1952) ma è stata successivamente ritenuta infondata, così come l'identificazione tradizionale del personaggio con Francesco Melzi. Come per l'inventario Cod. F 290 inf. n. 7, non è possibile individuare l'identità del giovane, anche se Cogliati Arano (in Milano 1987) ha proposto il nome di Ferrante, fratello di Isabella d'Aragona, considerando di conseguenza i due disegni un *pendant*. Benedetta Spadaccini (in Milano 2015b) ha collegato l'impostazione compositiva del foglio, ispirata al modello del *Ritratto di musico* di Leonardo (Milano, Veneranda Biblioteca Ambrosiana, inv. 99), al *Ritratto di Girolamo Casio* di Brera (1495-1500, inv. Reg. Cron. 1242). Anche se non è possibile chiarire la natura della relazione tra i due fogli, le loro caratteristiche materiali e formali, ovvero l'uso della medesima carta, di una combinazione di pietre naturali e pastelli di simile cromia, di un tratto sfumato, libero e pittorico al di sopra di una traccia a pietra nera che delinea la struttura della figura, portano a datare entrambi al 1502 circa, in virtù della certa relazione della figura femminile con il quadro di Berlino.

Lo *Studio per il ritratto di Bassiano da Ponte*, preparatorio per la figura del committente nella *Madonna col Bambino* realizzata nel 1508 per Santa Maria in San Satiro a Milano (Budapest, Szépművészeti Múzeum, inv. 4224, cfr. *Ibidem*, pp. 131-133, n. A23), poco citato e, generalmente, solo in relazione al dipinto, è stato riportato all'attenzione della critica da Maria Teresa Fiorio (1997, 2000), autrice di una monografia sull'artista e di diversi contributi sulla grafica dei leonardeschi.

Il *Ritratto di poeta* invece non ha ricevuto alcuna menzione per tutto l'arco del secolo scorso, ed è stato riproposto nel 2009 da Vittoria Romani. La studiosa già alla fine degli anni Ottanta aveva rintracciato una fotografia del disegno, insieme alla riproduzione del Bassiano da Ponte. In occasione della riapertura della Biblioteca Ambrosiana, chiusa per restauro dal 1990 al 1997, ha potuto esaminare dal vivo le opere, presentate in occasione delle giornate di studio *Leonardo e Bramante in Lombardia. Aspetti della loro eredità*, tenutesi nel 1999 presso l'Istituto Universitario Suor Orsola Benincasa di Napoli (inedite). Il *Ritratto di poeta* che, come testimonia il numero d'inventario, ha una storia collezionistica intrecciata allo *Studio per il ritratto di Bassiano da Ponte*, non può essere collegato ad alcuna opera dipinta di Boltraffio. Tuttavia l'estrema attenzione per la resa espressiva, realizzata anche attraverso il taglio ribassato che costringe l'uomo ad alzare lo sguardo per guardare lo spettatore (elemento derivato dalla *Belle Ferronnière* di Leonardo, come notato da Romani 2009), accomuna il foglio in esame agli inventari Cod. F 290 inf. 7 e Cod. F 290 inf. 8 e porta a considerarlo ad essi cronologicamente vicino, anche in virtù della chiara conoscenza, nello studio dei moti dell'animo, non solo del modello leonardesco ma anche di Giorgione. Un riferimento stringente, proposto da Alessandro Ballarin ((1996-1999) 2010) e ripreso da Vittoria Romani (2009), è il vecchio de *le Tre età* (Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina e Appartamenti Reali, inv. n. 110 (1912)), datato 1500-

1501, che, sebbene da una differente posizione, presenta una torsione della testa e una direzione dello sguardo vicina a quelle qui rappresentate.

5.

**Bernardino Scapi, detto Bernardino Luini
(Dumenza, 1481 ca-Milano, 1532)**

Busto di gentildonna

Pietra nera, pietra rossa, pastello giallo, pastello
ocra, sfumino, carta

414 x 284 mm

Controfondato

Provenienza: Albert von Saschel- Teschen
(1738-1822); Carl von Saschel- Teschen (1771-
1847); Albert von Saschel- Teschen (1817-
1895); Friedrich von Saschel- Teschen (1856-
1936) (Lugt 174)

**Wien, Graphische Sammlung Albertina, inv.
59**



Il disegno, tradizionalmente attribuito a Leonardo da Vinci, come testimonia l'annotazione a matita sul controfondo, è stato riferito a Bernardino Luini da Gustavo Frizzoni (come reso noto da Schönbrunner-Meder 1896-1908) che lo ha messo in relazione con il *Busto di donna con gli occhi abbassati* e il *Ritratto di giovane con berretto* di Giovanni Antonio Boltraffio (cfr. catt. 1-2).

Nella sua monografia sull'artista, Luca Beltrami (1911) collega il foglio agli affreschi dipinti da Luini in San Maurizio a Milano (1522-1524). Si tratterebbe di uno studio preparatorio, realizzato dal vero, per il *Ritratto di Ippolita Sforza* che compare, in veste di committente, in una delle lunette.

Otto Benesch (1964) ritiene poco stringente il legame con gli affreschi di San Maurizio e propone, piuttosto, di avvicinare il disegno al *Ritratto di gentildonna* oggi conservato presso la National Gallery of Art di Washington (Andrew W. Mellon Collection, inv. 1937.1.37, cfr. Shapley 1979, p. 283, n. 37). Il riferimento al dipinto è tuttavia da considerarsi un semplice accostamento di tipo stilistico poiché il foglio è, per Benesch, un'opera finita in se stessa.

Gli studi successivi hanno discusso e, di volta in volta, accettato o rifiutato i riferimenti agli affreschi milanesi e al ritratto di Washington: Konrad Oberhuber (1972) ad esempio, rifiuta l'identificazione della gentildonna con Ippolita Sforza e sostiene con decisione il legame con il dipinto in collezione statunitense mentre, ancora in anni recenti, Sandrina Bandera e Maria Teresa Fiorio (2000) ristabiliscono la relazione con ciclo della chiesa di San Maurizio. Giulio Bora (1998) propone una datazione al 1520 circa e avvicina il foglio alle sante rappresentate da Luini nei dipinti milanesi, senza tuttavia stabilire un legame di tipo preparatorio tra il disegno e

gli affreschi. Di recente invece (Gulli in Milano 2014) la cronologia del foglio è stata spostata alla metà del terzo decennio del secolo, sulla base di raffronti formali con il paggio che compare nell'*Adorazione dei Magi* affrescata da Luini nel Santuario della Beata Vergine dei Miracoli di Saronno.

L'utilizzo della tecnica a pastello da parte di Bernardino Luini è stato sottolineato da diversi studiosi che si sono occupati del disegno, a partire da Benesch (1964) che considera l'opera un possibile modello per Hans Holbein il Giovane; Alessandro Ballarin ((1996-1999) 2010), che propone sulla base di legami formali ma non di natura preparatoria con gli affreschi di San Maurizio una datazione al 1520-1524, ritiene che l'opera mostri un chiaro debito con i primi ritratti di Jean Clouet. Carmen C. Bambach (in New York 2003) non rigetta *in toto* il legame con la figura di Ippolita Sforza e sostiene che non si tratti di uno studio preparatorio bensì di un ritratto finito, e individua il modello tecnico e compositivo del foglio nell'*Isabella d'Este* di Leonardo da Vinci. Il legame con il modello leonardesco è ribadito in un intervento successivo ([2008] 2010) nel quale la studiosa sottolinea l'affinità tra la consistenza cerosa del pastello giallo usato da Luini e quello impiegato da Boltraffio nel *Ritratto di giovane con berretto* e nel *Busto di donna* dell'Ambrosiana (catt. 2, 1), collegata alle annotazioni di da Vinci nel *Codex Forster II/2* (cfr. capitolo I).

Non è possibile collegare il disegno con un'opera pittorica di Luini; è invece più probabile che si tratti di un ritratto finito, certamente legato ai modelli leonardeschi circolanti in area milanese ma anche alla ritrattistica d'Oltralpe dalla quale tuttavia, come nel *Ritratto virile* attribuito a Solario (fig. 9, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 1917 F, cfr. capitolo III.1), si distacca per una più acuta indagine psicologica.

Mostre: Paris 1935, n. 590; Paris 1975, n. 44; Washington-New York 1984-1985, n. 53; New York 2003, n. 131; Venezia-Wien-Bilbao 2004-2005, n. 50 (esposto solo a Wien); Wien-Paris 2007-2008, n. II.2; Milano 2014, n. 44

Bibliografia: Wickhoff 1891, p. CLXXXVI; Schönbrunner-Meder 1896-1908, vol. I, n. 352; Williamson 1899, pp. 91-92, 99; Beltrami 1911, p. 360; Schäffer 1911, p. 144; Meder (1919) 1978, p. 101; Paris 1935, p. 245, n. 590; Stix- Spitzmüller 1941, p. 38, n. 405, tav. 90; Ottino della Chiesa 1956, p. 148, n. 41; Benesch 1964, p. 322, tav. II; Konrad Oberhuber in Koschatzky-Oberhuber- Knab 1972, n. 52; *Idem* in Paris 1975b, pp. 104-105, n. 44; Shapley 1979, p. 283 nota 5, sotto il n. 37; Monnier 1983, p. 13, ripr. a p. 13; Eckhart Knab in Washington- New York 1984-1985, pp. 232-233, n. 53; Giulio Bora in Milano 1987-1988, p. 120 sotto il n. 57; Brown 1987, p. 209, sotto il n. 44; Petrioli Tofani 1991b, p. 226, fig. 261; Birke-Kertész 1992-1997, vol. I, pp. 32- 33; Monnier 1992, pp. 159-160; McGrath 1994, pp. 62-63, 140, fig. 147; Sani 1994, p. 10; Ballarin (1996-1999) 2010, p. 782, tav. CCCLI; Bächtshmann-Griener 1997, p. 134; McGrath 1997, p. 29 sotto nota 16; Bora 1998, p. 116, fig. 4.33; McGrath 1998, p. 4; Bora 1998, pp. 115-116, fig. 4.33; Ballarin (2000) 2010, p. 904; Bandera-Fiorio 2000, pp. 56-57, ripr. a p. 57; Giovanni Agosti in Firenze 2001, p. 201 sotto il n. 35; McGrath 2002, pp. 72-73; Bambach 2003,

p. 18; *Eadem* in New York 2003, pp. 663-666, n. 131; Marani 2003, p. 183; Wolk-Simon 2004, p. 55, fig. 8; Achim Gnann in Venezia- Wien- Bilbao 2004-2005, pp. 138-139, n. 50 (esposto solo a Wien); Binaghi Olivari 2007, p. 34, fig. 7; Ronberg in Wien-Paris 2007-2008, p. 54, n. II.2; Bambach [2008] 2010, pp. 189, 197, fig. 13; Nova [2008] 2010, p. 189, fig. 13; Frangi 2009, p. 275; Ballarin 2010a, p. 62; Gulli in Milano 2014, pp. 219- 221, n. 44.

6.

Andrea Solario (Milano, 1465 circa-1524)

Busto di uomo con barba (Apostolo)

Pietra nera, pietra rossa, pastello ocra, pastello rosa, sfumino (?), penna e inchiostro, carta marroncina

ante 1524

375 x 273 mm

Staccato dal supporto in tela nel 1958; margini irregolari; macchioline brune sparse; integrazioni in alto e nell'angolo in basso a destra

Filigrana: fiore a otto petali (Briquet 6605)

Provenienza: Samuel Woodburn (1786–1853); Christie's, London, June 16-25, 1854, no. 38; Rogers Fund, 1906



New York, The Metropolitan Museum of Art, Department of Drawings and Prints, Rogers Fund, inv. 06.1051.9

Il disegno, battuto all'asta nel 1854 come opera di Bernardino Luini, è stato a lungo inventariato sotto tale nome, ripreso con formula dubitativa da Jacob Bean nel catalogo del museo (1982), nonostante Wilhelm Suida già nel 1945 lo attribuisca ad Andrea Solario. Nel 1965 Luisa Cogliati Arano accoglie tale proposta, mentre nel 1956 Martin Weinberger lo riferisce, tramite comunicazione orale, a Gaudenzio Ferrari.

L'autografia di Solario è confermata da Sylvie Béguin (in Paris 1985) e David Alan Brown (1987), che ritengono l'opera studio preparatorio per uno degli Apostoli nella pala raffigurante l'*Assunzione della Vergine*, per la Sagrestia Nuova della Certosa di Pavia, rimasta incompiuta alla morte dell'artista, nel 1524 (completata da Bernardino Campi nel 1576)¹. Brown considera la tecnica dell'opera, che ritiene ritoccata da altra mano, un riflesso delle sperimentazioni leonardesche con il pastello. Anche il carattere di studio di testa di grandi dimensioni è legato, a suo parere, ai disegni di Leonardo per il *Cenacolo* citati da Lomazzo.

Alessandro Ballarin ((1996-1999) 2010) considera il foglio un cartone "dell'ultima ora" in scala

¹ Sul dipinto cfr. Brown 1987, pp. 287-288, n. 74.

1/1 con la porzione dipinta, mentre Linda Wolk-Simon (in New York 2003 e Cremona-New York 2004) contraddicendo l'asserzione di Thomas McGrath (1994) che riconosce tracce di quadrettatura, non ritiene certa la funzione preparatoria dello studio che potrebbe essere stato ideato come uno "stock type" e solo successivamente ripreso per la pala di Pavia.

Carmen Bambach (2006; (2008) 2010), che conferma invece il legame con il dipinto pavese, considera il disegno nel contesto delle tecniche grafiche e in relazione a simili disegni di ambito leonardesco. La studiosa riferisce che le indagini conservative condotte da Rachel Mustalish nel 2005 avrebbero fatto luce sulle caratteristiche della tecnica e l'estensione degli interventi di restauro sull'opera ma non riporta alcuna ulteriore informazione al riguardo. Le analisi tecniche inoltre hanno evidenziato che la filigrana della carta, prodotta in ambito milanese e simile a quella usata da Giovanni Antonio Boltraffio (cat. 1), e che lo schizzo di mano a penna e inchiostro è stato tracciato sopra i segni a pietra nera che delineano il busto dell'Apostolo. Bambach ritiene che si tratti di un'aggiunta di mano dello stesso Solario, e propone che il foglio di New York, come il *Busto di donna con gli occhi abbassati* di Boltraffio (cat. 1), sia stato conservato dall'artista e riutilizzato in altre occasioni. In mancanza della testimonianza delle fonti sulle date della commissione dell'*Assunzione*, la vicinanza con i pastelli di Boltraffio porta la studiosa a riferire il disegno in esame a un ampio arco cronologico, tra il 1515 (un anno prima della morte del milanese) e il 1524, la morte di Solario. La realizzazione da parte dei due artisti milanesi di studi di teste a pastello di grandi dimensioni è collegata all'interesse di Leonardo per la fabbricazione di strumenti grafici policromi a secco ed è ritenuta la prima sperimentazione in area italiana di tale tecnica.

Mostre: New York 1994, n. 45; New York 2003, n. 129; Cremona-New York 2004, s.n.; Torino 2006, n. II.7

Bibliografia: Suida 1945, pp. 18, 23, fig. 5; Cogliati Arano 1965, p. 103; Bean 1982, p. 131, n. 122; Béguin in Paris 1985, p. 91 sotto n. 53; Brown 1987, pp. 253, 270 sotto nota 98, p. 288 sotto il n. 74, p. 289, n. 77, fig. 219; Pedretti-Trutty-Coohill 1993, p. 77, n. 40; William M. Griswold in New York 1994, pp. 50, 186, n. 45; McGrath 1994, vol. I, pp. 64-65, 139-141, vol. II, pp. 123-124, fig. 28; Ballarin (1996-1999) 2010, p. 782, tav. CCCXXXIX; *Idem* (2000) 2010, pp. 940-941; Giovanni Agosti in Firenze 2001, p. 201 sotto il n. 35; Bayer 2003, p. 13, fig. 6; Bora 2003, p. 332; Linda Wolk-Simon in New York 2003, pp. 660-661, n. 129; *Eadem* 2004, p. 55; *Eadem* in Cremona-New York 2004, p. 114; Carmen C. Bambach in Torino 2006, pp. 96-97, n. II.7; *Eadem* in catalogo online, New York, Metropolitan Museum of Art, 24 marzo 2006, <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/341296?rpp=30&pg=1&ft=solario&pos=3>; Fiorio 2006, pp. 26-27; Bambach [2008] 2010, p. 197, fig. 19; Ballarin 2010a, p. 62, tav. 16.

7.

Anonimo secolo XVI

Busto di Cristo (copia dall'Ultima Cena di Leonardo da Vinci)

1500-1510

pietra nera, pietra rossa, interventi successivi a tempera, matita nera grassa e pastello rosa (?), carta cerulea scolorita, preparata crema e bianco di piombo

400 x 320 mm (misure massime)

Controfondato; carta scolorita; diverse lacune, fori dovuti a tarli, gore e macchie, estese integrazioni sulla carta (anteriori al restauro del 1975) e interventi successivi sul disegno



Provenienza: Antonio Mussi (almeno dal 1784); Ospedale Maggiore di Milano (1809); Pinacoteca di Brera (1813)

Milano, Pinacoteca di Brera, Gabinetto dei Disegni, inv. 280 (Reg. Cron. 862)

La prima menzione del *Busto di Cristo* risale al 1784, quando è ricordato da Carlo Giuseppe Gerli come di proprietà dell'abate e erudito Antonio Mussi; nel 1809 passa per lascito testamentario all'Ospedale Maggiore di Milano e nel 1814 entra nella collezione braidense (per un resoconto puntuale sulla provenienza si rimanda a Marani 1987b e *Idem* in Milano 1986, ove è ricapitolata nel dettaglio anche la storia critica del foglio).

Il disegno si presenta come un'opera-palinsesto, risultato di ripetuti interventi migliorativi e di restauro antichi, che si sono sovrapposti al tracciato originario a pietra nera e rossa su una carta cerulea, oggi molto sbiadita, leggermente preparata con un colore chiaro. Il foglio appare molto compromesso e, come è stato sottolineato da quasi tutti gli studiosi che se ne sono occupati, il suo stato di conservazione non agevola la formulazione di ipotesi sulla sua funzione e autografia. La tradizionale attribuzione a Leonardo da Vinci è stata presto messa in discussione: se Jean Paul Richter (1883) considera il foglio un originale vinciano ritoccato da un'altra mano, Adolfo Venturi (1899) invece lo espunge dal catalogo dell'artista, ritenendolo debole copia successiva dal *Cenacolo*. L'opinione dello studioso è ripresa, con l'eccezione di Corrado Ricci (1907) che mantiene il riferimento ipotetico a Leonardo e Osvald Sirén (1916) che concorda con Richter,

dagli autori successivi che propendono per un'attribuzione ai seguaci del maestro toscano (Malaguzzi Valeri 1906; Horst (1930-1934) 1935). Le indagini fotografiche a luce radente e a raggi infrarossi condotte sul disegno all'inizio degli anni Sessanta, i cui risultati sono stati pubblicati da Anna Maria Brizio (1962), hanno confermato la presenza di diverse stesure e ripassature e, di conseguenza, la necessità di cautela nel giudicare il foglio.

Nella sua edizione degli scritti vinciani, Carlo Pedretti (1977) collega per primo l'opera alle "teste miracolose" a pastello che, secondo Lomazzo, l'artista avrebbe realizzato in preparazione dell'*Ultima Cena* e, di conseguenza, la mette in relazione anche con le note manoscritte del Codice Atlantico sulla pratica del "colorire a secco". In questo primo contributo lo studioso è favorevole all'autografia leonardesca del disegno, mentre in seguito (1983) lo assegna più prudentemente a un seguace.

Pietro Cesare Marani, che è tornato in più occasioni sull'argomento, sottolineando la qualità del tracciato originario a pietre nera e rossa ipotizza che si tratti di uno studio preparatorio per il *Cenacolo* dello stesso Leonardo, ripreso da un autore antico di ambito leonardesco (in Milano 1986; in Milano 2001 e in Venaria-Firenze 2011-2012), ridotto a una larva da ripetuti interventi di restauro "migliorativo", in parte forse dovuti ad Antonio Mussi, non dissimili da quelli subiti dall'opera pittorica (in Milano 2001). Anche Daniel Arasse (1997) cita il disegno come opera autografa di da Vinci, mentre la maggioranza degli studiosi lo riconduce all'ambito leonardesco, con una datazione molto vicina a quella del modello, il *Cenacolo* (Ballarin (1996-1999) 2010; Ames Lewis 2001). Carmen C. Bambach ((2008) 2010; 2014; in Milano 2015) sottolinea, a favore di quest'ipotesi, che l'immagine è costruita con un tratteggio destrorso (del resto notato anche da Marani, il quale tuttavia ritiene che vi siano anche alcuni segni realizzati da un mancino). Il carattere di copia dell'opera è negato da Marani anche in virtù delle differenze tra il volto dipinto e quello tracciato sul foglio di Brera, in particolare l'assenza della barba (in Milano 1986) che Bambach crede invece di riconoscere (in Milano 2015). Anche nelle serie di Strasburgo e Sachsen-Weimar il volto di Cristo è, diversamente dal dipinto murale, glabro. La relazione tra le due serie e il disegno di Brera è stata frequentemente rimarcata: aspetti iconografici, cronologici e tecnici accomunano infatti le opere (per la discussione sulle serie di Strasburgo e Weimar, cfr. catt. 8-9). Questi disegni sono infatti generalmente considerati copie dall'originale di Leonardo realizzate tra fine Quattrocento e inizio Cinquecento da allievi e seguaci –forse promosse per fini didattici dallo stesso da Vinci (Fiorio 1997)– che testimoniarebbero la fondatezza del racconto di Lomazzo e la sperimentazione della tecnica a pastello in ambito leonardesco pochi anni dopo il completamento del *Cenacolo* e le annotazioni di da Vinci (Ballarin (1996-1999) 2010; Fiorio 1997; Carmen C. Bambach in Milano 2015).

Il legame tra il *Busto di Cristo* di Brera e le teste di Cristo e degli Apostoli di Strasburgo e già Sachsen-Weimar e la loro dipendenza dal modello dell'*Ultima Cena* è innegabile. Tuttavia, data

l'entità degli interventi successivi e similmente alla serie di Strasburgo (catt. 8.1-8.6), l'identificazione tecnica del foglio è problematica: è difficile riconoscere con certezza la presenza di pastello e, come ha affermato per primo Marani (il quale tuttavia in alcuni casi sembra intendere i termini "gessetto" e "pastello" come sinonimi, cfr. capitolo, p.), il tracciato al di sotto dei ritocchi è a pietra nera e rossa. I ripetuti restauri apportati in antico sul disegno, in parte dovuti al prestigio dell'attribuzione e alla "sacralità" dell'immagine, sono inoltre certamente legati alla fonte lomazziana e al gusto per il pastello diffuso tra XVII e XVIII secolo (su questo tema).

Mostre: Washington 1983, n. 5; Milano 1986, n.1; Milano 2001, n. 40; Venaria-Firenze 2011-2012, n. 9.1.11; Milano 2015b, n. 14.

Bibliografia essenziale: Richter 1883, vol. I, p. 335; Venturi 1899; Malaguzzi Valeri 1906, n. 46; Ricci 1907, p. 196; Sirén 1916, pp. 108-109; Horst (1930-1934) 1935, pp. 179-180; Möller 1952, p. 28; Brizio 1962, p. 297, figg. 1, 2; Cogliati Arano 1965, p. 103; Pedretti 1977, vol. I, p. 360; David Alan Brown in Washington 1983, n. 5; Pedretti 1983, pp. 30, 32, fig. 15; Gigetta Dalli Regoli in Pedretti-Dalli Regoli 1985, p. 81 sotto il n. 31; Pietro C. Marani in Milano 1986, pp. 27-31, n. 1 (con bibliografia precedente); *Idem* 1987a, pp. 68-71; *Idem* 1987b, pp. 265-270; McGrath 1994, vol. I, pp. 63, 137-138, fig. 27, vol. II, pp. 59-60, fig. 27; Tordella 1996, pp. 201-202, fig. 10; Ballarin (1996-1999) 2010, pp. 796, 818-820, 832-833, 835, 843, 849-850; vol. IV, tav. 855; Arasse 1997, fig. 193; Fiorio 1997, pp. 349-352, fig. 11; Alessandro Rovetta in Milano 1998, p. 100 sotto il n. 41; Marani 1999, pp. 26-27, ill. a p. 22; Ames-Lewis 2001, p. 20; Pietro C. Marani in Milano 2001, pp. 150-151, n. 40; *Idem* 2003, p. 182, fig. 101; Wolk-Simon 2004, p. 60 nota 52; Fiorio 2006, pp. 21-22, fig. 2; Bambach (2008) 2010, pp. 197, 204 nota 59, fig. 18; Pietro C. Marani in Venaria-Firenze 2011-2012, pp. 326-327, n. 9.1.11; Bambach 2014, pp. 225-227, fig. 4; *Eadem* in Milano 2015b, pp. 78-79, n. 14.

8.

Anonimo secolo XVI



8.1



8.2



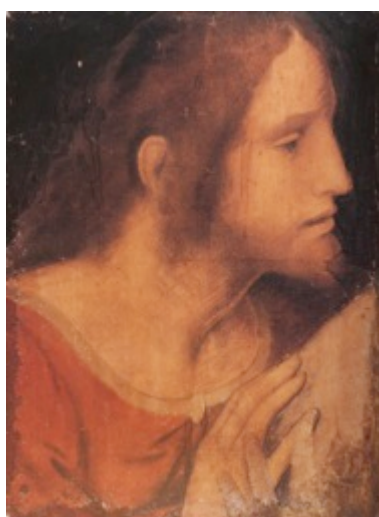
8.3



8.4



8.5



8.6

8.1. Busto di Cristo (copia dall'Ultima Cena di Leonardo da Vinci)

pietra nera, carboncino, pietra rossa, pastelli policromi, acquerelli (?), colori a tempera, carta
561 x 432 mm

controfondato; segno di piegatura orizzontale al centro; margini lacunosi

Strasbourg, Musée des Beaux Arts, Cabinet des Estampes et des Dessins, inv. 295/1

8.2. Busto di San Giovanni Evangelista, profilo e mano di San Pietro (copia dall'Ultima Cena di Leonardo da Vinci)

pietra nera, carboncino, pietra rossa, pastelli policromi, acquerelli (?), colori a tempera, carta
563 x 440 mm

controfondato; margini irregolari; segno di piegatura orizzontale al centro; gora in alto a sinistra

Strasbourg, Musée des Beaux Arts, Cabinet des Estampes et des Dessins, inv. 295/2

8.3. Busto di San Pietro, profilo di Giuda (copia dall'Ultima Cena di Leonardo da Vinci)

pietra nera, carboncino, pietra rossa, pastelli policromi, acquerelli (?), carta

560 x 431 mm

controfondato; lacune, in particolare lungo i margini; gore sparse

Strasbourg, Musée des Beaux Arts, Cabinet des Estampes et des Dessins, inv. 295/3

8.4. Busto di Giuda (copia dall'Ultima Cena di Leonardo da Vinci)

pietra nera, carboncino, pietra rossa, pastelli policromi, colori a tempera, carta

564 x 435 mm

controfondato; segno di piegatura orizzontale al centro; alcuni tagli e lacune; segno di incorniciatura

Strasbourg, Musée des Beaux Arts, Cabinet des Estampes et des Dessins, inv. 295/4

8.5. Busto di Sant'Andrea (copia dall'Ultima Cena di Leonardo da Vinci)

pietra nera, carboncino, pietra rossa, pastelli policromi, colori a tempera, carta

562 x 430 mm

controfondato; segno di piegatura orizzontale al centro; gore e lacune sparse

Strasbourg, Musée des Beaux Arts, Cabinet des Estampes et des Dessins, inv. 295/5

8.6. Busto di San Giacomo Minore (copia dall'Ultima Cena di Leonardo da Vinci)

pietra nera, carboncino, pietra rossa, pastelli policromi, colori a tempera (?), carta

567 x 431 mm

controfondato; gore sparse; diverse lacune, in particolare sui bordi

Strasbourg, Musée des Beaux Arts, Cabinet des Estampes et des Dessins, inv. 295/6

Provenienza della serie: Milano, collezione Arconati (1646); Milano, collezione Casnedi (ante 1720); Venezia, collezione Sagredo (ante 1726); London, Robert Udny (1762); St. Petersburg, Caterina II (ante 1799); London, collezione Seymour (ante 1890); Fairfax Murray, Christie's; Strasbourg, Musée des Beaux-Arts, tramite Wilhelm Bode (1892)

La serie di copie dal *Cenacolo* di Strasburgo, acquistata nel 1892 dal Musée des Beaux-Arts, risulta documentata a Milano nel XVII secolo, nel XVIII secolo si trova a Venezia in collezione Sagredo, nel 1762 è venduta al console inglese a Venezia John Udny e in seguito a Caterina II di Russia. I passaggi di proprietà dei disegni sono stati ricapitolati da Alessandro Ballarin ((1996-1999) 2010), Cristina Geddo (1998), Alessandro Rovetta (in Milano 2001), il quale raccomanda cautela nell'identificare il gruppo di Strasburgo con i disegni citati sin dal Seicento (William M. Griswold in New York 1994 li identifica infatti con i fogli ex Saschen-Weimar) e, di recente, da Linda Wolk-Simon (2011).

La storia critica della serie è strettamente legata a quella di un altro gruppo di copie (catt. 9.1-9.10) oggi conservate in diversi musei e collezioni private. Entrambe le serie, tradizionalmente attribuite a Leonardo da Vinci, sono state in passato identificate con le teste a pastello degli

Apostoli per l'*Ultima Cena* menzionate da Giovanni Paolo Lomazzo (Hoerth 1907 per i disegni di Strasburgo; Ruland 1894 per i fogli ex-Sachsen-Weimar); l'ipotesi di un'autografia leonardesca, sostenuta ancora da Otto Hoerth (1907), è stata tuttavia presto accantonata a favore di seguaci del toscano.

Dehio (1896) per primo propone di considerare copie di Giovanni Antonio Boltraffio: tale attribuzione è stata ampiamente accettata dagli studiosi (Klaiber 1911; Malaguzzi Valeri 1915; Sirén 1928; Horst (1930-1934) 1935; Beyer 1952; Möller 1952; Roy-Goldenberg 1996) fino ad Alessandro Ballarin che in un intervento degli anni Novanta, pubblicato nel 2010, conferma l'autografia boltraffiana e data la serie al 1497-1499, considerandola dunque il primo esempio dunque dell'impiego della tecnica a pastello da parte del milanese.

Cristina Geddo (1998) la collega invece alla copia dell'*Ultima Cena* dipinta da Giovan Pietro Rizzoli, detto Giampietrino, intorno al 1520, oggi di proprietà della Royal Academy di Londra, conservata presso il Magdalen College di Oxford (inv. 03/1230). Sulla base di somiglianze iconografiche e formali con la tela e, più in generale, con altre opere dell'artista, la studiosa gli assegna anche i fogli di Strasburgo, dei quali descrive anche le vicende collezionistiche. Il riferimento a Giampietrino è condiviso, con formula dubitativa, da Maria Teresa Fiorio la quale, nella monografia su Boltraffio (2000), ritiene la serie di qualità inferiore alla grafica di Giovanni Antonio. Nelle schede di catalogo della mostra sul *Cenacolo* (Milano 2001), Alessandro Rovetta opta per una più prudente attribuzione ad un anonimo seguace di Leonardo. Tale generica ascrizione è inizialmente mantenuta anche da Linda Wolk-Simon (in Cremona-New York 2004); successivamente, in un articolo che tenta di distinguere le provenienze della serie ex Saschen-Weimar e di quella di Strasburgo (2011), la studiosa riprende, con formula dubitativa, la proposta di attribuzione a Boltraffio. Diversamente, Carmen C. Bambach (in Milano 2015) ha di recente accettato l'opinione di Geddo a favore dell'autografia di Giampietrino.

I caratteri compositivi che accomunano tutti i fogli, nei quali alcune figure appaiono tagliate, hanno portato tutti gli studiosi moderni a negare il ruolo preparatorio della serie a favore della funzione di copia. Alcune differenze riscontrabili tra i disegni e il dipinto hanno spinto alcuni (ad esempio Rovetta) a ipotizzare che l'autore si sia servito non solo del modello pittorico ma anche di disegni, forse studi dello stesso Leonardo. La realizzazione di queste e altre copie dal *Cenacolo*, come la serie ex Saschen-Weimar e il *Busto di Cristo* di Brera (cat. 7), è stata inoltre riferita al metodo didattico, basato sull'esercizio del disegno, adottato da da Vinci nella sua bottega milanese (Linda Wolk-Simon in Cremona-New York 2004); Alessandro Ballarin ((1996-1999) 2010) ha anche ipotizzato che sia stato Leonardo stesso a incoraggiare la realizzazione di tali copie.

La serie del Musée des Beaux-Arts testimonia, con il disegno di Brera, il fascino esercitato fin da subito dal *Cenacolo* sugli artisti coevi. Questi disegni sono inoltre accomunati dagli estesi

restauro che ne hanno alterato l'aspetto e le caratteristiche tecniche: mentre è improbabile che il foglio milanese sia stato originariamente realizzato con strumenti diversi dalla pietra nera e rossa, le teste di Strasburgo possono avere, accanto alle stesure liquide di colore, parti realizzate a pastello. Non ritengo tuttavia possibile esprimere un giudizio definitivo sulla natura dei *media* impiegati, considerate anche le prudenti opinioni dei restauratori riportate da Ballarin ((1996-1999) 2010). Di conseguenza, mi sembra più saggio assegnare, come già proposto da altri, la serie a un anonimo artista che, all'inizio del XVI secolo, ha realizzato copie dell'*Ultima Cena* da diverse fonti (il dipinto e disegni).

Mostre: Milano 2001, nn. 54-59; Cremona-New York 2004, s.n.

Bibliografia essenziale: Dehio 1896, pp. 187-195; Hoerth 1907, pp. 198-224; Klaiber 1911, pp. 231-234; Malaguzzi Valeri 1915, p. 546; Sirén 1928, pp. 88-90; Horst (1930-1934) 1935, pp. 176-186; Beyer 1952; Möller 1952, pp. 93-103; Pietro C. Marani in Milano 1986, p. 28 sotto il n. 1; William M. Griswold in New York 1994, p. 52, sotto i nn. 46a-b; Carlo Pedretti in Pedretti-Vecce 1995, p. 164; Roy-Goldenberg 1996, pp. 22-23, n. 7; Ballarin (1996-1999) 2010, pp. 783-808, 830-852; Fiorio 1997, pp. 344-347, 352, fig. 10; Geddo 1998 (con bibliografia precedente), pp. 159-188; Alessandro Rovetta in Milano 1998, p. 100 sotto il n. 41; Marani 1999, pp. 26-27, 73-74, ripr. a p. 23; Fiorio 2000, pp. 202-203, n. D44; Giovanni Agosti in Firenze 2001, p. 197 sotto il n. 34; Carol C. Gillham in Chapel Hill 2001, p. 32 sotto il n. 7; Alessandro Rovetta in Milano 2001, pp. 192-195, nn. 54-59; Linda Wolk-Simon in Cremona-New York 2004, pp. 84-89; Fiorio 2006, pp. 23-24, figg. 4-7; Bambach (2008) 2010, p. 197; Wolk Simon 2011, pp. 148-155; Carmen C. Bambach in Milano 2015b, p. 79 sotto il n. 14.

9.

Anonimo secolo XVI (?) con estesi interventi nel sec. XVIII



9.1



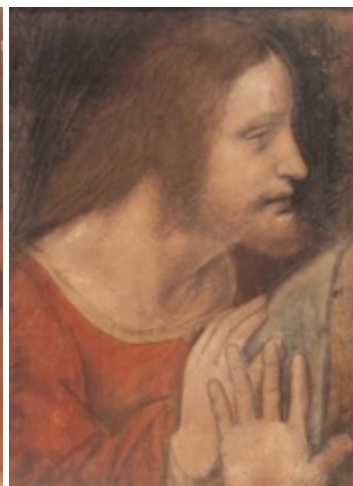
9.2



9.3



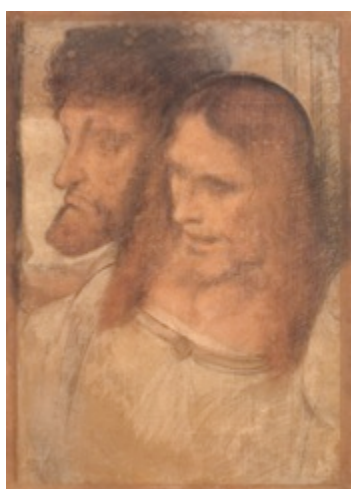
9.4



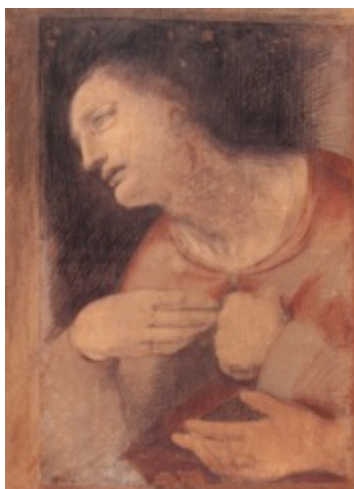
9.5



9.6



9.7



9.8



9.9



9.10

9.1. Busto di Cristo (copia dall'Ultima Cena di Leonardo da Vinci)

pietra nera, pietra rossa, pastelli policromi, carboncino, carta tinteggiata a tempera grigio-bruna
(?)

653 x 472 mm

controfondato; ampie gore soprattutto nella parte inferiore

Melbourne, National Gallery of Victoria, inv. 1972-4

9.2. Busto di San Giovanni Evangelista, profilo e mano di San Pietro (copia dall'Ultima Cena di Leonardo da Vinci)

pietra nera, pietra rossa, pastelli policromi, carboncino, carta tinteggiata a tempera grigio-bruna
(?)

640 x 470 mm

controfondato

New York, collezione privata

9.3. Busto di Giuda e testa di San Pietro (copia dall'Ultima Cena di Leonardo da Vinci)

pietra nera, pietra rossa, pastelli policromi, carboncino, carta tinteggiata a tempera grigio-bruna
(?)

637 x 486 mm

controfondato; alcune gore

Chapel Hill (North Carolina), University of North Carolina, Ackland Art Museum, inv. 77.53.1

9.4. Busto di Sant'Andrea e profilo di San Giacomo Minore (copia dall'Ultima Cena di Leonardo da Vinci)

pietra nera, pastelli policromi, carboncino, carta tinteggiata a tempera grigio-bruna

640 x 465 mm

controfondato; rinforzo lungo i margini sui quali il disegno è stato completato; macchie sparse

London, collezione Pantucci

9.5. *Busto di San Giacomo Minore, spalla e mano destra di Sant'Andrea (copia dall'Ultima Cena di Leonardo da Vinci)*

pietra nera, pastelli policromi, carboncino, carta tinteggiata a tempera grigio-bruna

637 x 475 mm

controfondato; macchie sparse

New York, collezione privata

9.6. *Busto di San Bartolomeo (copia dall'Ultima Cena di Leonardo da Vinci)*

pietra nera, pietra rossa, pastelli policromi, carboncino, carta tinteggiata a tempera di grigio-bruna (?)

625 x 435 mm (misure massime)

controfondato; rinforzo lungo i margini sui quali il disegno è stato completato; macchie sparse

London, collezione Pantucci

9.7. *Busto di San Tommaso e San Giacomo Maggiore (copia dall'Ultima Cena di Leonardo da Vinci)*

pietra nera, pietra rossa, pastelli policromi, biacca (carbonato basico di piombo), carboncino, carta tinteggiata a tempera grigio-bruna (?)

630 x 452 mm

controfondato; rinforzo lungo i margini sui quali il disegno è in parte completato; macchie nella parte superiore

Chapel Hill (North Carolina), University of North Carolina, Ackland Art Museum, inv. 77.53.2

9.8. *Busto di San Filippo e mano destra di San Matteo (copia dall'Ultima Cena di Leonardo da Vinci)*

pietra nera, pietra rossa, pastelli policromi, carboncino, carta tinteggiata a tempera di grigio-bruno (?)

615 x 430 mm

controfondato; rinforzo lungo i margini sui quali il disegno è in parte completato; macchie sparse

London, collezione Pantucci

9.9. *Busto di San Matteo (copia dall'Ultima Cena di Leonardo da Vinci)*

pietra nera, pastelli policromi, carboncino, carta tinteggiata a tempera grigio-bruna (?)

650 x 470 mm

controfondato; rinforzo lungo i margini

Ubicazione sconosciuta

9.10. *Busto di San Taddeo e mani di San Simone (copia dall'Ultima Cena di Leonardo da Vinci)*

pietra nera, pietra rossa, pastelli policromi, carboncino, carta tinteggiata a tempera grigio-bruna (?)

642 x 468 mm

controfondato; macchie nella parte inferiore e superiore

Melbourne, National Gallery of Victoria, inv. n. 1973-4

Provenienza della serie: William Bucharan (post 1796); Sir Thomas Baring (1816); Sir Thomas Lawrence (1820); Thomas Woodburn (1830); Guglielmo II d'Olanda; Granduca Saschen-Weimar (8 fogli); Sotheby's London, sale 1962.

La serie di copie dal *Cenacolo*, già di proprietà di Thomas Lawrence, di Guglielmo II d'Olanda e della famiglia granducale di Sachsen-Weimar, dispersa nel corso della Seconda Guerra Mondiale e ricomparsa sul mercato negli anni Sessanta, è oggi divisa tra musei e collezioni private: un recente articolo di Linda Wolk-Simon (2011) ricostruisce, arricchendola di nuove notizie, la provenienza della serie (cfr. anche Ballarin (1996-1999) 2010).

Essa è generalmente messa a confronto con il gruppo di disegni, di uguale soggetto e simile tecnica, conservato a Strasburgo (catt. 8.1-8.6): entrambe le serie, infatti, erano ritenute in antico studi preparatori di mano di Leonardo. Carl Ruland (1894) collega i disegni ex Sachsen-Weimar con la celebre testimonianza di Lomazzo, accettando il tradizionale riferimento a da Vinci.

Diversi contributi successivi, tuttavia, basandosi anche sulle notizie relative alla provenienza delle opere che, prima dello studio di Wolk-Simon, si fermavano all'Inghilterra dell'Ottocento, hanno declassato la serie di Weimar a copia di epoca successiva, forse ottocentesca (Dehio 1896; Hoerth 1907; Horst (1930-1934) 1935). Emil Möller (1952) la considera un falso tratto dai disegni di Strasburgo su commissione del mercante d'arte Thomas Woodburn: tale opinione è condivisa da Cristina Geddo (1998) e, in parte, da Alessandro Ballarin ((1996-1999) 2010), che non ritiene i fogli dei falsi bensì delle copie tarde, realizzate a cavallo tra XVIII e XIX secolo.

Una seconda interpretazione, favorevole invece a una datazione antica, si deve a Gustavo Frizzoni (1894) il quale ipotizza che l'autore della serie sia Andrea Solario, al quale è generalmente attribuita una copia pittorica del *Cenacolo*, oggi perduta, un tempo conservata nel Refettorio del convento di San Gerolamo a Castellazzo; il legame con questo dipinto e la datazione antica dei fogli ex Saschen-Weimar sono ripresi da Bernard Berenson (1903) e Kenneth Clark (1939). David Alan Brown (in Washington 1983; 1987) e William M. Griswold (in New York 1994) negano il riferimento a Solario e propongono, invece, un'attribuzione a Giovanni Antonio Boltraffio, accettata con formula altamente ipotetica da Maria Teresa Fiorio (2000) e, recentemente, da Carmen C. Bambach (in Milano 2015).

Pietro Cesare Marani (in Milano 2001), confrontando l'iconografia di Cristo e degli Apostoli ex Saschen-Weimar con il dipinto di Leonardo, ha concluso che diversi dettagli come il profilo di Giuda (cat. 9.3) e la mano di Filippo (cat. 9.8) sono stati tratti dalla versione del *Cenacolo* anteriore alle ridipinture settecentesche. Il carattere sette-ottocentesco dei fogli, in particolare i catt. 9.4, 9.6, 9.8, è dovuto a estesi restauri condotti su opere di epoca più antica, probabilmente cinquecentesche, condotte, citando lo studioso, "a gessetti colorati". Un simile generico riferimento a un leonardesco di inizio Cinquecento è proposto anche da Linda Wolk-Simon (in

Cremona-New York 2004) la quale, in un articolo precedentemente citato (2011), sostiene come per i disegni di Strasburgo la provenienza della serie dalla Veneranda Biblioteca Ambrosiana.

I decisi tratti a carboncino o a matita nera che scuriscono lo sfondo, a volte alterando e ridisegnando il profilo dei personaggi, e creano pesanti ombreggiature sulle figure, sono certamente stati realizzati in un secondo momento, come sostenuto da Marani (e non condiviso da Ballarin). Indagini condotte su alcuni esemplari della serie hanno rivelato che in certi casi i disegni sono stati incollati su fogli con filigrana sette-ottocentesca (cat. 9.1, cfr. Ballarin (1996-1999) 2010), in altri (catt. 9.4, 9.6, 9.8, cfr. Pietro C. Marani in Milano 2001) “the wire profiles of the primary supports are more typical of late 18th century practice than earlier centuries”. La serie ex Saschen-Weimar è stata dunque certamente restaurata in una data imprecisata, tra XVIII e XIX secolo; è probabile che sia stata oggetto di estesi interventi “migliorativi” nell’Ottocento, quando, in poco tempo, passa tra diverse mani. In mancanza di indagini tecniche approfondite, le caratteristiche originarie dei disegni non sono facilmente ricostruibili. Tuttavia, lo scetticismo di diversi studiosi sulla loro autenticità non è, a mio parere, da sottovalutare; ritengo inoltre che non solo il tratteggio di colore nero, ma anche alcune campiture policrome (ad esempio nei catt. 9.8 e 9.10) siano successive: di conseguenza, se anche ci si trova di fronte a copie antiche, non è possibile affermare con certezza che fossero in origine realizzate a pastelli policromi.

Mostre: New York 1994, nn. 46a-b; Chapel Hill 2001, n. 7; Milano 2001, nn. 60-64; Cremona-New York 2004.

Bibliografia essenziale: Frizzoni 1894, pp. 41-49; Ruland 1894; Dehio 1896, pp. 181-185; Rosenberg (1898) ed. 1913, pp. 48-56; Berenson (1903) 1961, vol. I, p. 156; Hoerth 1907, pp. 198-222; Motta 1912, p. 178; Badt 1914, p. 188; Malaguzzi Valeri 1915, pp. 534-536, n. 2; Horst (1930-1934) 1935, pp. 172-176; Clark (1939) 1988, p. 147; Möller 1952, pp. 104-108; David Alan Brown in Washington 1983, nn. 6-7; Pietro C. Marani in Milano 1986, p. 28 sotto il n. 1; Brown 1987, p. 270, n. 98; Shell-Brown-Brambilla 1988, pp. 9-11; Pedretti-Trutty Coohill 1993, pp. 72-73, nn. 32-33; William M. Griswold in New York 1994, pp. 51-53, nn. 46a-b; McGrath 1994, vol. I, p. 165, fig. 99-100, vol. II, p. 22; Roy-Goldenberg 1996, p. 23; Ballarin (1996-1999) 2010, pp. 809-852; Fiorio 1997, pp. 344-347, 352, fig. 9; Geddo 1998, pp. 159-188; Alessandro Rovetta in Milano 1998, p. 100 sotto il n. 41; Marani 1999, p. 27, ripr. a p. 23; Fiorio 2000, pp. 168-169, nn. C7, C8, pp. 172, nn. C11, C12; Pietro Cesare Marani in Milano 2001, pp. 196-198, nn. 60-64 (con bibliografia precedente); Carol C. Gillham in Chapel Hill 2001, pp. 32-35, n. 7; Linda Wolk-Simon in Cremona-New York 2004, pp. 84-89; Bambach (2008) 2010, p. 197; Wolk Simon 2011, pp. 148-155; Carmen C. Bambach in Milano 2015b, p. 79 sotto il n. 14.

10.

Attribuito a Francesco Bonsignori (Verona, 1470-Caldiero, 1519)

Busto di donna con velo e collana

Pietra nera, pietra rossa, pastello giallo (?), pastello blu (?), tracce di pastello marrone (?), pennello e inchiostro diluito, carta

393 x 256 mm

Filigrana: basilisco

Provenienza: Gérard Leembruggen; John Malcom of Poltalloch; John Wingfield Malcom

London, The British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1895-9-15-811



© Trustees of the British Museum

Il disegno è sempre stato collegato all'ambito veneto. La stampa di traduzione di Wenceslaus Hollar, datata 1645 (cfr. Pennington 1982, p. 277, n. 1613, fig. 33), è accompagnata da un'iscrizione che testimonia l'antico riferimento a Francesco Bonsignori. Nel catalogo della raccolta di John Malcom of Poltalloch compilato da John Charles Robinson (1876) il foglio è citato come di mano di Palma il Vecchio; Antonio Morassi (1942) lo ritiene, più genericamente, opera di un seguace di Giorgione e riferisce l'opinione di James Byam Shaw che vi riconosceva un ricordo della *Laura* dell'artista veneziano (1506, Wien, Kunsthistorisches Museum). L'attribuzione tradizionale, mantenuta con formula ipotetica anche nell'inventario del museo, è stata accolta da Ursula Barbara Schmitt (1961) e da Thomas McGrath (1994; 1998), che ha sottolineato la presenza sul foglio di pietre policrome. Alessandro Ballarin (2010) riprende le proposte di Morassi e Shaw e ritiene il disegno opera di un anonimo artista veneziano a conoscenza di modelli giorgioneschi.

Per quanto riguarda le tecniche, McGrath considera la policromia coeva alla realizzazione del ritratto e ipotizza che l'artista veneto abbia appreso la tecnica del pastello a Mantova nel 1500, tramite il contatto con Boltraffio, in relazione con la corte Gonzaga in quello stesso anno, e la visione del *Ritratto di Isabella d'Este* di Leonardo (fig. 10, cfr. capitolo III.1). Neanche Ballarin menziona la possibilità di restauri successivi, e ritiene che la figura sia interamente realizzata a

pastelli policromi (nero, bianco, rosso, blu, giallo): il disegno testimonierebbe dunque come i noti contatti e scambi di modelli tra area milanese e veneziana agli albori del XVI secolo comportino anche la diffusione della tecnica a pastello in area lagunare tra 1506 e 1510, anni a cui riferisce il *Busto di donna*.

La presenza del pastello non è tuttavia evidente come negli esemplari dei leonardeschi: non molti anni fa Giovanni Agosti (in Firenze 2001) riconosce nel disegno solo pietra nera e rossa. Già Antonio Morassi segnala la presenza sul foglio di ripassi di epoca posteriore: è evidente infatti che la figura è stata in parte ridisegnata e ombreggiata con una matita rossa, in epoca piuttosto tarda (forse nell'Ottocento), con uno stile di tratteggio che ricorda da vicino i ritocchi operati sul *Busto d'uomo con cappello* del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (fig. 36, cfr. capitolo III.2). Diversamente da quest'ultimo, nel disegno londinese è possibile rintracciare alcune tracce di colore giallo, blu e, forse, di un pigmento marrone a secco, che potrebbero essere, in parte, originali, mentre le stesure di inchiostro diluito bruno chiaro riconoscibili in particolare nella veste della donna sembrano di restauro.

Bibliografia: Robinson 1876, n. 364; Morassi 1942, pp. 168-169, tav. 100; Schmitt 1961, p. 123, n. 24; McGrath 1994, vol. II, pp. 22-26; *Idem* 1998, p. 4; Giovanni Agosti in Firenze 2001, p. 205 sotto il n. 36; Ballarin 2010b, pp. 949-951, tav. CCCLIX; Simon Turner in Bartrum 2010, p. 63 sotto il n. 758.

11.

Anonimo settentrionale sec. XVI

***Busto di uomo con barba e cappello
(cosiddetto Autoritratto di Timoteo Viti)***

Pietra nera, acquerelli policromi, matita nera,
tracce di pietra rossa, tracce di pastello (?),
carta marroncina

508 x 370 mm

Foglio strappato e ricomposto; diverse lacune
risarcite; ritocchi ad acquarello e pastello;
disegno scolorito nella parte inferiore.

Provenienza: Urbino, collezione Viti-Antaldi;
Samuel Woodburn, 1824; Sir Thomas
Lawrence; William II, re d'Olanda; acquistato
dal British Museum tramite Christie's, 1860
(Lugt 302).

**London, The British Museum, Department
of Prints and Drawings, inv. 1860,0616.95**



© Trustees of the British Museum

Il disegno è documentato sin dal Seicento nella collezione dei marchesi Antaldi di Urbino, che ricevettero dagli eredi di Timoteo Viti un gran numero di disegni appartenuti all'artista. La *Nota dei quadri pastelli e disegni* appartenenti alla famiglia Antaldi, manoscritto redatto nel XVII secolo oggi conservato presso l'Ashmolean Museum di Oxford (trascritto in Robinson 1870), cita, di mano di Timoteo Viti, un "ritratto di simil grandezza ed in carta come l'altro di sopra in pastello, rappresentante l'effigie e ritratto di Timoteo, fatto da se med.mo ed è belliss.mo e ben conservato" (n. 14). Nel corso dei secoli la famiglia Antaldi vendette gradualmente gran parte dei disegni della sua raccolta, che comprendeva anche numerosi esemplari di mano di Raffaello; in due distinte occasioni, nel 1673, il vice legato pontificio a Urbino Domenico Maria Corsi, uno degli agenti di Leopoldo de' Medici, propone al Cardinale, senza successo, l'acquisto del *Busto d'uomo* (Ridolfi 1891; Fileti Mazza 1993; Forlani Tempesti 2008). Michelangelo Dolci, nelle *Notizie delle pitture che si trovano nelle chiese e nei palazzi di Urbino* (1775, ed. 1933), ricorda, a Palazzo Antaldi, "due semibusti in carta ad uso di pastello disegnati; de' quali uno credesi il ritratto del celebre pittore Timoteo, e l'altro di Pietro Viti...". Il foglio è infine citato in una lettera indirizzata nel 1822 dal marchese Antaldo Antaldi a Luigi Pungileoni, autore della prima monografia sull'artista (1835). Quando, pochi anni dopo, nel 1824, il marchese cede l'opera a Samuel Woodburn il disegno entra nel mercato anglosassone ed è acquisito dal British Museum nel 1860.

Le fonti seicentesche e settecentesche tramandano l'attribuzione tradizionale a Timoteo Viti e la convinzione che si tratti di un autoritratto dell'artista. Tra il XIX e gli inizi del XX secolo tuttavia gli studiosi hanno proposto altri, più prestigiosi, nomi. Nel catalogo della Lawrence Gallery [1836] l'opera è descritta come un ritratto di Timoteo Viti di mano di Raffaello. Giovanni Morelli (1891), Oskar Fischel (1898) e Robert H. Cust (1906) propongono invece di riferire il disegno a Giovanni Antonio Bazzi, detto il Sodoma.

Tenendo conto della tradizione sei-settecentesca e della provenienza, Philip Pouncey e John Gere (1962) mantengono, seppur dubitativamente, l'attribuzione a Timoteo Viti. I due studiosi notano nell'opera, che giudicano inespressiva e idealizzata, "a somewhat Emilian appearance" collegabile all'apprendistato bolognese di Viti.

Il riferimento all'artista urbinato è stato in seguito ampiamente ripreso. Thomas McGrath (1998) considera il disegno e il *Busto di figura femminile* (cat. 16) elementi-chiave per la diffusione della tecnica a pastello nell'Italia centrale nei primi anni del XVI secolo: i rapporti intrattenuti da Timoteo Viti con Bologna, ove è presente anche Giovanni Antonio Boltraffio (cfr. capitoli III.1, III.2), sarebbero all'origine della conoscenza di questo *medium* da parte dell'artista.

Anna Forlani Tempesti (2008), che ha preso in considerazione a più riprese il problema della grafica di Viti, inserisce senza alcun dubbio il disegno nel *corpus* dell'artista: la scelta della tecnica a pastello, gli elementi bolognesi-ferraresi e la sensibilità per i valori luministici, di ascendenza leonardesca, che la studiosa rintraccia nell'opera si accordano infatti con il soggiorno bolognese di Viti.

Daniela Ferriani (2008) e Roberta Aliventi (a. a. 2008-2009) rifiutano invece il riferimento all'urbinato. Ferriani per prima ritiene più plausibile l'attribuzione a Sodoma di inizio Novecento: Timoteo Viti poté infatti entrare in contatto con il Bazzi tramite Girolamo Genga, ed è possibile dunque che sia entrato in possesso di un disegno del senese. A favore dell'espunzione del disegno in esame dal catalogo di Viti, Aliventi avanza un confronto con altro esemplare già nella collezione Viti-Antaldi (London, The British Museum, inv. 1960, 1115.7, cfr. Pouncey-Gere 1962, vol. I, pp. 173-174, n. 290), ove è copiata, in maniera meccanica e inespressiva, l'effigie del gentiluomo con barba e cappello. La studiosa attribuisce la copia all'artista urbinato, che avrebbe qui riprodotto l'opera di un altro artista, della quale era entrato in possesso. Come già sottolineato da Pouncey e Gere tuttavia, ritengo che l'inv. 1960,1115.7 sia opera di un anonimo di epoca successiva, che ha sommariamente imitato due fogli della raccolta marchigiana: sul verso infatti è copiata una *Testa femminile* (London, The British Museum, inv. 1946,0713.583, cfr. Pouncey-Gere 1962, vol. I, p. 154, n. 263) concordemente attribuita a Viti.

Gli studiosi hanno generalmente evitato di proporre una cronologia per il disegno, situato nella scheda di catalogo online del British Museum al 1520 circa, ad eccezione di Aliventi (a. a. 2008-2009) che propone il 1510-1515.

La conoscenza, da parte dell'autore del disegno, delle ricerche espressive di ambito settentrionale (non solamente emiliano, ma anche veneziano e lombardo), è compatibile con la formazione di Timoteo Viti; tuttavia, nonostante l'espressione un po' "congelata" del personaggio, già notata da Pouncey e Gere, e la scarsa leggibilità del dovuto ai pesanti interventi di restauro integrativo, l'opera possiede un'alta tenuta formale che mal si sposa con la produzione media di Timoteo Viti, caratterizzata da un tratto meno sciolto e più bloccato.

Bibliografia: Dolci (1755) ed. 1933, p. 326; Pungileoni 1835, p. 40 nota a; Lawrence Gallery, Ninth Exhibition [1836], no. 75; Lawrence 1841, pl. 31; Passavant 1860, p. 543; Robinson 1870, n. 14; Ruland 1876, p. 160, vol. IX, n. 1; Minghetti 1885, p. 195; Müntz 1886, p. 568; Morelli 1891, p. 201; Ridolfi 1891, p. 427; Colvin 1895, n. 96; Fischel 1898, n. 615; Cust 1906, p. 254; Pouncey-Gere 1962, vol. I, pp. 157-158, n. 268, vol. II, tav. 251; Ferino 1977, pp. 24-25, n. 21; Ferriani 1983, p. 283; Fileti Mazza 1993, vol. II, p. 905; McGrath 1994, vol. I, p. 165 nota 311, p. 166 nota 312, vol. II, pp. 133-134; *Idem* 1998, p. 8 nota 16; Moroni 2007, p. 237; Ferriani 2008, p. 154; Forlani Tempesti 2008, pp. 174, 186- 187, fig. 22; Aliventi aa. 2008-2009, pp. 53, 200-201, n. 56; Bohn 2012, p. 40, p. 66 nota 52, fig. 27.

12.

Attribuito alla cerchia di Gaudenzio Ferrari

Testa di giovane rivolta verso l'alto

Pietra nera, pastello ocre, pastello giallo, pastello rosa, pastello arancione, carta cerulea sbiadita

210 x 244 mm (misure massime)

Iscrizioni : sul recto in basso a destra, a penna, in grafia antica "B Luini"; sul recto in basso a sinistra, a penna, in grafia antica "Luini"; sul verso in basso al centro, a penna "Bernardo Luini"; sul verso, a penna "Scolaro di Leonardo da Vinci"; sul verso al centro, a penna, "Varallo A 14"



Provenienza: ignota

München, Ratjen Collection, inv. R 98

Il disegno reca un antico riferimento a Bernardino Luini. Matthias Winner (in München *et al.* 1977-1978) lo ha collegato agli angeli della cupola del Santuario della Madonna dei Miracoli di Saronno, dipinta da Gaudenzio Ferrari alla metà del quarto decennio del Cinquecento. L'attribuzione tradizionale testimoniata dalla duplice iscrizione sul *recto*, per lo studioso tardo-cinquecentesco ma, verosimilmente, del XVII secolo, trova ragione proprio nel legame con gli affreschi del Santuario di Saronno, ove in una fase precedente (1525-1531) è attivo anche Bernardino Luini. Un confronto con il *corpus* grafico di Gaudenzio, caratterizzato da più forti contrasti chiaroscurali, porta a ritenere che il foglio, un frammento di un cartone più ampio, non sia dovuto alla mano dell'artista ma ad un artefice attivo nella sua cerchia.

Thomas McGrath (1994) accenna brevemente al disegno ipotizzando, senza addurre ulteriori spiegazioni, un'attribuzione a Bernardino Lanino (sul quale cfr. cat. 13 e capitolo III.2) o a un artista emiliano tra Cinque e Seicento.

La tecnica non è stata oggetto di studio. Il disegno è caratterizzato da un segno che traccia sinteticamente, a pietra nera, i contorni e i dettagli della figura; i pastelli ocre, giallo, rosa e arancione stesi in maniera molto sfumata e uniforme, non sembrano accordarsi alla natura lineare dell'immagine, la cui qualità sembra anzi indebolita dalle aggiunte di colore.

Mostre: München *et al.* 1977-1978, n. 3.

Bibliografia: Versteigerungskatalog Gerd Rosen, Berlin, 34. Auktion, 16-20.5.1960, n. 143; Matthias Winner in München *et al.* 1977-1978, pp. 16-17, n. 3; McGrath 1994, vol. I, p. 145 nota 273.

13.

Bernardino Lanino (Vercelli-Mortara 1509/1513-Vercelli, 1581/1583)

Testa femminile

Pietra nera, tracce di pastello giallo, tracce di pietra rossa (?), carta cerulea preparata con colore ocra

230 x 212 mm

Numerose macchie di origine ferrosa; gora nell'angolo superiore destro; scoloriture sparse

Provenienza: Biblioteca Reale di Torino (Lugt 2724)

Torino, Biblioteca Reale, inv. Cart. 6/11 D. C. 16161



Il legame tra la *Testa femminile* e la figura della Vergine nell'*Annunciazione* oggi al Museo Borgogna di Vercelli è stato notato per la prima volta da Andreina Griseri (1958). Le analogie con altre opere di Lanino, come la *Santa Chiara* (Torino, Pinacoteca dell'Accademia Albertina di Belle Arti) e la Madonna raffigurata in *Santa Caterina presenta la confraternita alla Vergine*, affresco staccato dalla chiesa di Santa Caterina (Vercelli, Museo Borgogna), spingono la studiosa a datare il disegno al 1540 circa.

Casimiro Debiaggi (1978-1980) afferma con maggiore convinzione la funzione preparatoria del foglio per l'*Annunciazione*, del quale ricorda tuttavia la problematica cronologia che oscilla tra 1558 e 1570.

Paola Astrua (in Vercelli 1985) conferma la relazione con il dipinto (per il quale cfr. Vercelli 1985, pp. 142-144, n. 42), databile intorno al 1580, e sottolinea come l'intervento di restauro abbia rivelato l'alta qualità pittorica della tavola, paragonabile alla "scioltezza e libertà tridimensionale" del disegno torinese. La cronologia proposta è provata dal confronto con altre opere tarde di Lanino, come l'*Assunzione* dell'Arcivescovado di Vercelli e le pale della parrocchiale di Mortara e di Occimiano, della seconda metà dell'ottavo decennio del secolo.

Thomas McGrath (1994) segnala l'impiego di "colored chalks" nel foglio, mentre Edoardo Villata (in Milano 2001) conferma la datazione dello studio e del dipinto al 1580 circa e collega la sensibilità luministica ed espressiva del disegno all'importanza dei modelli leonardeschi nella fase matura dell'attività di Lanino (sul leonardismo dell'artista cfr. Romano 1985, pp. 17-18).

Le tracce di pastello giallo ravvisabili nella capigliatura che contribuiscono a creare, in combinazione con il lieve e sfumato segno a pietra nera, un'immagine sottilmente espressiva sono da collegare all'interesse dell'artista per le ricerche di ambito leonardesco dell'inizio del secolo, che può certamente aver comportato anche la conoscenza dei disegni a pastello di mano dei seguaci e allievi di Leonardo.

Mostre: Vercelli 1985, n. 41; Milano 2001, n. 82.

Bibliografia: Rodolfo 1927, p. 11; Bertini 1958, p. 34, n. 209; Griseri 1958, p. 75; *Idem* 1978, n. 44; Debiaggi 1978-1980 (1982), p. 12; Paola Astrua in Vercelli 1985, pp. 140-141, n. 41; Romano 1986, p. 288; McGrath 1994, vol. I, p. 145, vol. II, pp. 53-54, fig. 73; Edoardo Villata in Milano 2001, p. 221, n. 82.

14.

Bartolomeo Ramenghi, detto Bagnacavallo senior (Bagnacavallo, 1484 ca.-Bologna, 1542 ca)

Busto d'uomo con cappello

Pietra nera, pastello rosa, pietra rossa, gessetto bianco, carta cerulea

278 x 212 mm

Il verso è rinforzato con cartoncino marrone agli angoli; tracce di incollatura agli angoli e lungo i margini del verso

Iscrizioni: sul *recto* in basso a destra, a penna, in grafia seicentesca (dilatato e in parte illeggibile), "Bagna...vallo"; sul *verso* in alto, a penna, in grafia seicentesca, "pagnia Caval L(ire) 2 Cioè 40 bolognin(i)"; sul *verso* in alto, a penna, in grafia seicentesca, "G"



Provenienza: Reale Galleria degli Uffizi (Lugt 929)

Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 6768 F

Sebbene le iscrizioni seicentesche lo riferiscano a Bartolomeo Ramenghi, detto Bagnacavallo, il disegno entra nella raccolta fiorentina con un'attribuzione a Giovanni Antonio Sogliani, come testimoniato dagli inventari. Giuseppe Pelli Bencivenni [1775-1793], infatti, descrive un "busto virile con cappello, a matite su carta turchina", identificabile con l'inv. 6768 F in quanto non esistono fogli simili nel *corpus* di Sogliani (si veda anche Petrioli Tofani 2014). Partendo da questa prima menzione certa è possibile rintracciare l'opera nei documenti antecedenti: Filippo Baldinucci cita venti disegni del pittore fiorentino all'interno dell'Undicesimo Volume Universale, numero che corrisponde esattamente a quello del *Catalogo* di Pelli Bencivenni. È assai probabile dunque che il *Busto d'uomo* sia stato acquistato per il Cardinale Leopoldo de' Medici, nella cui *Listra de' Nomi de' Pittori, di mano de' quali si hanno Disegni* (1673, 1675) compilata da Baldinucci compaiono venticinque esemplari di Sogliani. Il riferimento all'artista è confermato, nell'Ottocento, dal Direttore dell'Istituto Pasquale Nerino Ferri sia nell'inventario manoscritto a schede ('Disegni di Figura in armadi dal N.º 1 al N.º 18.940', 1887) sia nel catalogo a stampa (1890-1897); nei primi decenni del XX secolo il foglio è esposto, come opera

di Sogliani, nella mostra dei ritratti del Gabinetto Disegni e Stampe (1911) ed è elencato da Bernard Berenson (1903) nel suo repertorio di disegni dei pittori fiorentini.

Le caratteristiche formali e tecniche dell'inv. 6768 F non si accordano tuttavia all'opera del toscano; per questa ragione in una nota manoscritta sul *passepartout* Annamaria Petrioli Tofani ha riconsiderato l'indicazione seicentesca, ripresa con maggiore convinzione da Marzia Faietti (nota ms., s.d.) che sostiene l'autografia di Ramenghi. Il riferimento a Bagnacavallo *senior* è proposto per la prima volta in una pubblicazione a stampa da Giovanni Agosti il quale ha notato il disegno nel contesto dello studio dei fondi degli artisti padani al Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, in preparazione della mostra da lui curata nel 2001. Lo studioso ha confermato le ipotesi precedentemente formulate, sottolineando tuttavia la difficoltà di stabilire dei confronti, considerato il carattere problematico del *corpus* grafico di Ramenghi (cfr. capitolo III.2). Alessandro Ballarin (2010) e in seguito Vittoria Romani (2010) ascrivono con certezza il foglio a Bartolomeo e all'ambito emiliano di inizio Cinquecento. La restituzione del disegno al contesto bolognese e la conseguente attribuzione a Bagnacavallo sono condivisibili: le caratteristiche tecniche, formali, l'impianto dell'immagine rimandano infatti all'area emiliana, nello specifico ai modelli iconografici e alle sperimentazioni tecniche databili al primo decennio del secolo (cfr. capitolo III.2). L'indicazione sul *verso* relativa al prezzo del disegno in bolognini, moneta in uso a Bologna nel XVII secolo, notata per primo da Giovanni Agosti (2001) è un ulteriore elemento a favore del riferimento dell'opera a tale area geografica. Si tratta dunque di un precoce esempio dell'impiego della tecnica a pastello al di fuori del contesto milanese-lombardo (ma comunque legata ad esso) nella prima metà del Cinquecento (cfr. capitolo III.2).

Manoscritti: Baldinucci 1673, 1675, "Sogliano, n. 25"; Baldinucci 1687, c. 1022; Pelli Bencivenni [1775-1793], vol. III, vol. Universale XI, n. 18.

Mostre: Firenze 1911, cornice 467; Firenze 2014-2015 (mostra con catalogo *online*).

Bibliografia: Ferri 1890-1897, p. 141; Firenze 1911, p. 29 cornice 467; Berenson 1903, vol. I, p. 146, vol. II, n. 2564; Berenson 1938, vol. II, p. 342, n. 2564; Agosti 2001, p. 56, tav. VI; Ballarin 2010b, pp. 958- 961, tav. CCCXLI; Romani 2010a, p. X nota 1; Laura Da Rin Bettina in Firenze 2014-2015 (<http://www.polomuseale.firenze.it/gdsu/euploos/#/disegni:@00056367>); Petrioli Tofani 2014, vol. II, p. 739, n. 18.

15.

Timoteo Viti (Urbino, 1469/1470-1523)

Testa femminile, vista di fronte, con gli occhi abbassati

Pietra nera, carboncino, sfumino, pietra rossa, tracce di pastelli, pennello (?), puntinatura, carta tinteggiata con colore marroncino

230 x 186 mm (misure massime)

Il foglio, controfondato e danneggiato, è centinato; diverse lacune lungo i margini

Iscrizioni: sul recto in basso a sinistra, a penna, scritta indecifrabile in grafia antica; sul recto in alto a destra, a penna, in grafia antica "21"; sul controfondo, a penna, in grafia antica "99"; sul controfondo, a pietra nera, in grafia antica "180"

Provenienza: Urbino-Pesaro, collezione Viti-Antaldi

Pesaro, Biblioteca Oliveriana, n. 180

Il disegno è stato pubblicato da Anna Forlani Tempesti in occasione della mostra (2001) dedicata al fondo Viti-Antaldi scoperto alcuni anni prima presso la Biblioteca Oliveriana di Pesaro. La studiosa identifica il foglio nell'"effigie di donna co' sciolti capelli" menzionata da Pungileoni (1835) nella collezione Antaldi (Forlani 2008). La tipologia femminile ritratta è accostata a opere come la *Talia* della Galleria Orsini (inizio del secondo decennio del secolo) e la *Maddalena* della Galleria Nazionale delle Marche (1508). Da un punto di vista formale invece, Forlani Tempesti stabilisce dei confronti con altri disegni rappresentanti teste di stampo raffaellesco, in particolare con l'inv. 1886,513.6 *recto* e *verso* del British Museum e l'inv. 7430 S del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, nei quali ritrova il medesimo tratto leggero a pietra nera che ricerca delicati effetti luministici, aspetto, al pari del sorriso accennato della giovane, derivante da modelli leonardeschi o sodomeschi (il contatto con Giovanni Antonio Bazzi può essere avvenuto, secondo la studiosa, tramite Girolamo Genga). La studiosa crede inoltre di riconoscere la presenza sul foglio di "un primo tentativo di tecnica a pastello", che collega l'opera al *Busto di figura femminile* di Stoccolma (cat. 16), simile anche per la dolcezza della fisionomia.



Il disegno, come sottolineato dalla stessa Forlani Tempesti, è in precario stato di conservazione e sembra aver subito dei ritocchi in antico. Non è possibile collegarlo a nessuna opera dipinta, anche se la puntinatura può indicare il suo utilizzo in funzione preparatoria, o comunque il trasporto su un altro supporto. Il tracciato a pietra nera, che delinea i contorni del volto, e il tratteggio obliquo regolare e parallelo a pietra rossa che si distingue al di sotto del rosa carico dell'incarnato (forse sfumato a pennello), sono certamente di mano di Viti. Il colore del volto e il giallo dell'abito invece, che potrebbero anche essere stati stesi a pennello, potrebbero invece essere dovuti a un intervento successivo. Tuttavia, in assenza di immagini ad alta risoluzione e a causa dell'impossibilità di consultare il foglio dal vivo, non è possibile esprimere un giudizio definitivo sull'opera (cfr. capitolo III.2).

Mostre: Pesaro 2001, n. 14

Bibliografia: Pungileoni 1835, p. 40 nota a; Anna Forlani Tempesti in Pesaro 2001, p. 36, n. 14; *Eadem* 2008, p. 174 nota 15, p. 187, fig. 23; Aliventi a.a. 2008-2009, pp. 161, 227, fig. 26.

16.

Timoteo Viti (Urbino, 1469/1470-1523)

Busto di figura femminile

Pietra nera, pastello ocra, pastello bianco o biacca (carbonato basico di piombo?), pastello arancione, pastello azzurro, tracce di pastello rosso e di pietra rossa, carta marroncina

175 x 125 mm

Macchie e scoloriture sparse; una gora lungo il margine sinistro; una lacuna risarcita con carta marroncina in alto a destra; antica incorniciatura a penna

Iscrizioni: sul recto in basso a destra, a penna, in grafia sei-settecentesca "Thimotée Viti"



Provenienza: Stockholm, Kungliga Museum (Musée Royal), Cabinet des Estampes (Lugt 1638)

Stockholm, Nationalmuseum, inv. NMH 336/ 1863

Il disegno è stato pubblicato da Thomas McGrath (1994) che accetta l'antica attribuzione, vergata in basso a destra, a Timoteo Viti.

Non è possibile ricostruire con certezza la storia collezionistica del foglio prima del suo ingresso nel museo svedese. Anna Forlani Tempesti (1998, p. 72 nota 4) ha ipotizzato che alcuni dei disegni di Stoccolma recanti, come in questo caso, un tradizionale riferimento all'artista possano provenire dalla raccolta Antaldi, nella quale confluirono i disegni dell'eredità Viti (cfr. la scheda del cat. 11): la studiosa non cita tuttavia l'esemplare in esame e, nei suoi successivi interventi, non avanza nessuna ipotesi sulla sua provenienza.

L'iscrizione settecentesca, "Thimotée Viti", differisce dalle sigle generalmente apposte sui fogli della collezione Viti-Antaldi e indica con certezza solo la presenza del disegno sul mercato francese, ove transitarono diverse opere grafiche vendute dal marchese Antaldo Antaldi, come testimonia Pierre-Jean Mariette nel catalogo della vendita Crozat e nell'*Abecedario* (cfr. Forlani Tempesti 2001, pp. XLIV-XLV). Un altro foglio al Nationalmuseum infatti, un tempo ritenuto di Viti (oggi attribuito al *Calligraphic forger*, copista di Raffaello e Viti) reca questa iscrizione: "Thimotée Viti. Cabinet de Crozat, Apollo et Hersé, v. Cat de Mariette no. 177" (cfr. Bjurström-

Magnusson 1998, n. 551). Il numero d'inventario del disegno del *Calligraphic forger* (inv. 318/ 1863) indica che fu acquisito insieme al *Busto di figura femminile* (inv. 336/ 1863) e a diversi altri esemplari riferibili all'artista urbinata. Anche se non è possibile giungere a conclusioni definitive, non è da escludere che il foglio in esame facesse parte, come l'inv. 318/ 1863, del lotto di disegni acquistati da Crozat dal marchese Antaldi, secondo quanto scrive Mariette (Mariette 1741, p. 18, nn. 175-177).

McGrath rintraccia nell'opera analogie con l'uso del colore nei disegni di Boltraffio (1994) e la considera, insieme al *Busto d'uomo con barba e cappello* (cat. 11), testimonianza del ruolo di tramite ricoperto da Timoteo Viti nella diffusione della tecnica a pastello dall'Italia settentrionale a quella centrale (1998, cfr. capitolo III.2 per una disamina della questione). Lo studioso (1994) ricorda infatti l'apprendistato dell'urbinate presso la bottega di Francesco Francia a Bologna (tra 1491 e 1495) e la presenza nell'opera di Viti di richiami a moduli figurativi bolognesi e boltraffiani (cfr. capitolo III.2): non approfondisce tuttavia la cronologia del contatto tra Timoteo e Boltraffio, e non avanza ipotesi di datazione per il *Busto di figura femminile*.

Anna Forlani Tempesti (2001; 2008) accetta l'attribuzione a Viti e il modello di Boltraffio individuati da McGrath: collegando il disegno ad altri due esemplari a pastello a suo parere autografi (catt. 11, 15), sottolinea il carattere umbro-marchigiano della dolcezza dei tratti, vicini al ritratto, della figura femminile, la cui fisionomia rimanda a suo parere ad altri fogli vitiani, datati intorno al 1505, come la *Figura femminile appoggiata allo stipite di una porta* (British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1946,0713.78, cfr. Pouncey-Gere 1962, vol. I, n. 261) e la *Madonna con il Bambino* (British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1960,1115.6, fig. 16, cfr. *Ibidem*, vol. I, n. 289), copia da uno studio preparatorio di Raffaello per la *Madonna del Granduca* (Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 505 E, cfr. Petrioli Tofani 1986b, n. 505 E).

Roberta Aliventi (a. a. 2008-2009) conferma il tono raffaellesco della figura e una datazione tra 1505 e 1510, ma mette in dubbio l'attendibilità dell'autografia di Viti, poiché ritiene che l'alta qualità del foglio mal si accordi alla restante produzione vitiana.

Il disegno rivela un chiaro debito nei confronti dei moduli espressivi propri del primo Raffaello, dall'attività umbra e marchigiana alle *Madonne* fiorentine; la figura ritratta possiede inoltre tratti proto-classici, in questo caso vicini a Perugino, propri del linguaggio di Viti. La freschezza del tratto e la dolcezza dell'immagine sono avvicinabili ad altre teste a pietra nera dell'artista databili tra il 1504-1505 e prima del 1510, come l' inv. 1960,1115.6 del British Museum (già citato da Forlani Tempesti, fig. 16), la *Santa Caterina* di Oxford (Ashmolean Museum, inv. WA 184618, fig. 17, cfr. Parker 1956, vol. II, n. 46) e la *Testa femminile* del British Museum (inv. 1893,1018.1, fig. 18, cfr. Pouncey-Gere 1962, vol. I, n. 262). Alcune incertezze nella costruzione

della testa e nella descrizione del velo si accordano inoltre con il carattere discontinuo e le cadute qualitative che contraddistinguono il *corpus* grafico dell'artista urbinato. Per quanto riguarda la tecnica impiegata, ritengo altamente probabile che al disegno originario, condotto a pietra nera e rossa, siano stati aggiunti in epoca successiva dei tocchi a pastelli policromi, con un intervento di restauro volto a rendere più finito ed appetibile il foglio (cfr. capitolo III.2 per una trattazione più approfondita).

Bibliografia: McGrath 1994, vol. I, pp. 163, 165, vol. II, pp. 132-133; *Idem* 1997, p. 29 nota 16; *Idem* 1998, p. 4, fig. 2; Anna Forlani Tempesti in Pesaro 2001, p. 36 sotto il n. 14; *Eadem* 2008, p. 187, fig. 24; Aliventi a.a. 2008-2009, pp. 53, 159-160, n. 39; Bohn 2012, p. 66 nota 51.

17.

Raffaello Sanzio (Urbino, 1483-Roma, 1520)

Testa di cardinale

Pietra nera, pietra rossa, pennello, biacca (carbonato basico di piombo) o gessetto, carta

300 x 239 mm

Controfondato; una lacuna lungo il margine superiore, a sinistra; tracce di incorniciatura

Iscrizioni: sull'antico montaggio in basso a destra, a penna e inchiostro (?) dorato, in grafia antica "R.URB.P."; sull'antico montaggio in basso a destra, a penna e inchiostro (?) dorato, in grafia antica "P. LEO X"; sul verso, su una striscia di carta incollata al controfondo, a penna, in grafia seicentesca "Ritratto del cardinale Giulio de' Medici, fatto dal vivo, per mettere nel Quadro di Leon Decimo, che sta nelle stanze del Gran Duca di Fiorenza, dentro al quale quadro è il ritratto del istesso Papa, con quegli del sopra detto Cardinale, et il Cardinale de' Rossi, fatto della mano propria di Raffaello d'Urbino"



Provenienza: Sir Peter Lely (Lugt 2092); Thomas, Earl of Pembroke

Wilton House (Salisbury, Wiltshire), Earl of Pembroke and Montgomery, Paintings and Drawings Collections

Il disegno proviene dalla raccolta di Sir Peter Lely (1618-1680), artista di origini fiamminghe, primo pittore alla corte di Carlo II d'Inghilterra, nella cui collezione di disegni e stampe –creata per fini pedagogici e di prestigio– erano rappresentate la maggiori scuole europee tra fine XV e metà XVII secolo, con una particolare predilezione per gli artisti italiani del Cinquecento (sulla sua collezione cfr. Dethloff 2003; *Eadem* 2011). L'opera in esame venne acquistata, verosimilmente, da Thomas, duca di Pembroke, tra il 1683 e il 1733, in una delle due aste dei disegni di Peter Lely (1688, 1694), mentre non si sa in quale occasione e per quali tramiti il pittore fiammingo ne sia entrato in possesso.

Il disegno non è molto studiato ed è generalmente citato, in particolare negli studi più recenti, in relazione al *Papa sulla sedia gestatoria* di Boston (cat. 18). Le iscrizioni, in particolare quella apposta in grafia seicentesca sul verso, suggeriscono che il disegno sia entrato nella collezione di

Lely con l'attribuzione a Sanzio, mai discussa negli studi successivi. Nel catalogo della raccolta, curato dall'allora Earl of Pembroke, si riferisce infatti l'opinione di Konrad Oberhuber (1966, c.o.), che lo ritiene autografo, e dei conservatori del Department of Prints and Drawings del British Museum i quali ne confermano l'attribuzione, sottolineando il carattere inusuale della tecnica nella grafica di Raffaello.

La cronologia oscilla tra l'inizio del secondo decennio (Gere-Turner in London 1983) e gli ultimi anni di attività dell'artista (Joannides 1983; Oberhuber 1983). Oberhuber (1983) stabilisce dei confronti con gli studi di teste della *Trasfigurazione* (Città del Vaticano, Pinacoteca Vaticana, inv. 40333) e propone, di conseguenza, di datare il disegno in esame all'ultima fase di attività dell'Urbinate. Il realismo e la finezza psicologica con i quali è resa la testa del prelado, costruita con grande sapienza plastica e spaziale, sono intensificati dall'uso della policromia.

Alessandro Ballarin (2010), sulla base di confronti con un dipinto di Tiziano e bottega (*Marco Cornaro, alla presenza del padre Girolamo, riceve dallo zio, il cardinale Marco Cornaro, il beneficio dell'abbazia di Carrara nel Padovano*, 1520-1524, Washington, The National Gallery of Art. inv. 1960.6.38) e con una medaglia veneziana (Paris, Bibliothèque Nationale de France, Cabinet des Medailles) propone di identificare l'effigiato con Marco Cornaro (cfr. Martinelli 1987), uno degli elettori di Leone X. Il disegno sarebbe un ritratto dal vero del cardinale, realizzato in preparazione della scena dell'incontro tra Attila e Leone Magno nella Stanza di Eliodoro, nella quale Cornaro è raffigurato, a cavallo, nel corteo del papa. La scelta del pastello (Ballarin identifica infatti come tale la tecnica), "una tecnica tutta settentrionale, lombarda e veneziana", avviene dunque nella stessa fase in cui Raffaello si interessa all'indagine luministica e coloristica e a un naturalismo più marcato, avvicinandosi al linguaggio formale veneziano.

Il colore ha una consistenza molto omogenea e levigata; il copricapo in particolare sembra essere stato steso o diluito con il pennello. La scelta cromatica inoltre, limitata essenzialmente ai toni del rosso, più acceso, più tenue o più scuro, fa propendere più per l'uso di pietre naturali piuttosto che per il pastello.

Mostre: London 1983-1984, n. 141.

Bibliografia: Sidney, 16th Earl of Pembroke 1968, pp. 95-96 n. 26; Fischel-Oberhuber 1972, p. 74, fig. 70; Konrad Oberhuber in Knab-Mitsch-Oberhuber 1983, pp. 126, 641 n. 601; Joannides 1983, p. 247 n. 459; John A. Gere, Nicholas Turner in London 1983-1984, pp. 172-174, n. 141; John A. Gere in New York 1987-1988, p. 157 sotto il n. 41; McGrath 1994, vol. I, pp. 62, 163, 192, vol. II, p. 111, fig. 26; *Idem* 1998, p. 5; Achim Gnann in Mantova-Wien 1999, p. 230 sotto il n. 159; Sheryl E. Reiss in Ottawa 2009, p. 132 sotto il n. 22; Ballarin 2010b, pp. 962-975, tav. CCCXLIII; Joachim Jacoby in Frankfurt am Main 2012-2013, p. 200 sotto il n. 35; Da Rin Bettina 2015, pp. 206, 207 nota 25.

18.

**Raffaello Sanzio (Urbino,
1483-Roma, 1520)**

***Papa sulla sedia
gestatoria***

Pietra nera, pietra rossa,
gessetto, pastello rosso,
pastello giallo, acquerello
marrone (?), doppia
quadrettatura a pietra
nera, carta

398 x 404 mm.

1520 ca.

Nel 1968 il foglio era
incollato su un altro foglio
più grande, che rattoppava
l'originale in tre punti
lungo il lato inferiore.



Filigrana: balestra entro cerchio (simile a Briquet 739-750).

Iscrizioni: sul *passepartout*, sul *recto* in basso a destra a matita "Raffaello"; sul *passepartout*, sul *verso*, "Guildhall Exhib. 1895", "295". Sul *verso* ad inchiostro iscrizione illeggibile tranne che per la lettera "M"; sul *verso* del controfondo è stampato "ISG"

Provenienza: William Russell, 1857 (Lugt 2648); Russell Sale, Christie's, London, 10 December 1884, n. 457; Sir John Charles Robinson (Lugt 1433); Robinson Sale (Londra, 1902), no. 295.

Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, inv. 1.1.r.12

Il foglio reca una tradizionale attribuzione a Raffaello Sanzio, e come tale è passato dalla collezione di William Russell a quella di John Charles Robinson alla fine del XIX secolo, per poi essere acquistato, all'inizio del Novecento, dalla famiglia Gardner, nella cui raccolta si trova ancora oggi. Non è possibile, al momento, ricostruire le vicende del disegno risalenti ad un'epoca anteriore all'Ottocento.

Oskar Fischel, in una lettera datata 1937, ne ha messo in dubbio l'autografia, proponendo il nome di Giovan Battista Penni. Nei decenni successivi il foglio scomparso dagli studi sulla grafica raffaellesca, fino alla scheda ad esso dedicata da Rollin Van N. Hadley nel catalogo dell'Isabella Stewart Gardner Museum (1968) e alle riflessioni di Konrad Oberhuber (1972): i due studiosi

tornano all'antica attribuzione a Sanzio, opinione in seguito unanimemente confermata (cfr. John A. Gere in New York 1987-1988).

Nel XIX secolo la composizione era generalmente collegata alla Stanza di Eliodoro (1511-1514), in particolare alla *Cacciata di Eliodoro dal tempio* ove è ritratto, sulla sinistra, il corteo papale di Giulio II. Le pubblicazioni successive hanno correttamente stabilito un legame tra il foglio in esame e alcuni disegni attribuiti a Giulio Romano –uno schizzo diviso tra il Louvre (Département des Arts graphiques, inv. 3874) e il Nationalmuseum di Stoccolma (inv. NMH 329/1863 *recto*, cfr. Achim Gnann in Mantova-Wien 1999, n. 160), e un *modello* conservato al Rijksmuseum di Amsterdam (inv. RP-T-1948-368, cfr. Achim Gnann in Mantova-Wien 1999, n. 161) e il–generalmente ricondotti a un progetto, in seguito abbandonato, per gli affreschi della Sala di Costantino (1520-1524), in particolare per la scena raffigurante la *Donazione di Costantino*. Il disegno andrebbe dunque datato all'ultima fase della produzione artistica di Raffaello. Una cronologia tarda, intorno al 1520, è proposta sulla base di un'analisi del segno anche da Joachim Jacoby (in Frankfurt am Main 2012-2013) il quale ritiene che non sia possibile sostenere che Raffaello abbia realizzato il disegno, a suo parere tratto da un'impressione dal vero, con in mente il progetto per la Sala di Costantino.

Gli unici ad esprimere un'opinione diversa sono Rolf Quednau (1979), che si dichiara scettico riguardo all'attribuzione e al collegamento con la Sala di Costantino, e Tristan Weddigen (2006) che, riprendendo gli studi ottocenteschi, sostiene il legame con la Stanza di Eliodoro e un conseguente arretramento della cronologia.

La tecnica del disegno non è stata oggetto di grande attenzione fino a tempi recenti, nonostante le osservazioni fatte al riguardo da Rollin van N. Hadley (1968) e Konrad Oberhuber (1972) e i diffusi commenti sul carattere inusuale della tecnica, che Raffaello adotta solo in un altro foglio, la *Testa di cardinale* conservata nella raccolta dell'Earl of Pembroke (cat. 17).

Thomas McGrath cita il disegno come prova della centralità del colore nell'arte di Raffaello (1994), già a suo tempo segnalata da Oberhuber. Successivamente (1998), lo considera un importante esempio dell'utilizzo, nella prima metà del Cinquecento, della tecnica a pastello in Italia centrale, un fondamentale modello per l'impiego di questo *medium* da parte di Federico Barocci. Alessandro Ballarin (2010) commenta la natura eccezionale del disegno che, per stile e stesura del colore, si avvicina, più che ad esempi italiani, ai disegni di Hans Holbein il Giovane. Parimenti inusuale è la scelta del pastello non per uno studio di testa o per un ritratto, ma per un bozzetto compositivo, realizzato verosimilmente in uno stadio preparatorio iniziale.

Non sono mancati, tra i gli studiosi che hanno considerato il disegno, coloro che hanno palesato dei dubbi sulla sua autenticità. Van N. Hadley (1968) ipotizza che i due vescovi in basso a sinistra e “the bright red- lower left- and yellow chalk” siano un'aggiunta posteriore, estranea al disegno originale. Diversi anni dopo, nella recensione alla mostra *Roma e lo stile classico di Raffaello*,

Catherine Monbeig Goguel (1999) si mostra scettica sull'autenticità dei pigmenti policromi, probabilmente "later additions considerably altering the appearance of the initial black chalk drawing". In occasione delle ricerche preliminari al convegno internazionale dedicato alle *Tecniche del disegno rinascimentale* (Firenze 2008), il disegno è stato nuovamente oggetto di studio. Alessandro Nova ((2008) 2010), nell'ambito di una più ampia analisi della funzione dei *media* colorati a secco nei ritratti disegnati, nota come nel foglio di Raffaello il colore sia impiegato per indagare l'effetto cromatico delle vesti, "benché sia possibile che il foglio sia stato ritoccato in seguito". Quest'opinione è stata ribadita con maggiore determinazione in studi più recenti (Faietti 2012; 2015; Da Rin Bettina 2015).

La stesura quasi "espressionistica" del colore che in alcuni casi, come nella figura stante davanti alla sedia gestatoria, "cancella" parte delle figure, appare assai inusuale per Raffaello. L'assenza dell'opera finale impedisce di verificare l'eventuale corrispondenza tra le tonalità cromatiche utilizzate, sebbene la direzione della luce corrisponda a quella della Sala di Costantino. Ritengo probabile che il foglio, autentico, fosse in origine un disegno a pietra nera. La policromia sembra dunque il risultato di un restauro successivo, che allo stato attuale degli studi non è ancora possibile datare, anche a causa dell'assenza di notizie anteriori al XIX secolo sulla provenienza del disegno.

Mostre: New York 1987-1988, n. 41; Mantova-Wien 1999, n. 159; Ottawa 2009, n. 22; Frankfurt am Main 2012-2013, n. 35.

Bibliografia: Waagen 1857, p. 187; Ruland 1876, p. 200; *The Grosvenor Gallery Winter Exhibition* 1877-1878, p. 67, n. 613; Cavalcaselle-Crowe 1890, p. 155 nota 1; Hadley 1968, pp. 17-19, n. 8; Konrad Oberhuber in Fischel-Oberhuber 1972, pp. 205-207, cat. 490, tav. 89; Quednau 1979, pp. 464 ss.; Joannides 1983, n. 447, tav. 45; John A. Gere in New York 1987-1988, pp. 154-163, n. 41, fig. 41; Sylvia Ferino-Pagden in Mantova 1989, p. 260; McGrath 1994, vol. I, pp. 128-130, 162-163, 192, vol. II, pp. 109-111; Goldfarb 1995, p. 79, fig. 81; McGrath 1998, p. 4, fig. 4; Achim Gnann in Mantova-Wien 1999, p. 230, n. 159, ripr. a p. 231; Monbeig Goguel 1999, p. 498; Oberhuber 1999, p. 194, fig. 174; Wolk Simon-Bambach 1999, p. 171; Romani 2000, p. 79; Richard Lingner in Chong-Lingner 2003, p. 79; Marani 2003, pp. 181-182; Weddigen 2006, n. 22; Nova 2008 [2010], pp. 170, 174-175 nota 25; Sheryl E. Reiss in Ottawa 2009, pp. 132-135, n. 22; Ballarin 2010b, pp. 961-962, tav. CCCL; Romani 2010a, p. XI; Bohn 2012, p. 40, p. 66 nota 51; Faietti 2012, p. 323; Bohn 2012, p. 66 nota 51; Jacoby 2012, pp. 14, 17; *Idem* in Frankfurt am Main 2012-2013, pp. 199-200, n. 35, ripr. a p. 201; Da Rin Bettina 2015, pp. 206, 207 nota 25; Faietti 2015, p. 126, p. 134 nota 91.

19.

**Francesco Mazzola, detto il Parmigianino
(Parma, 1503-Casalmaggiore, 1540)**

Busto di giovane

Pietra nera, pietra rossa, pastello rosso (?),
pastello giallo, pastello marrone, sfumino, carta
cerulea virata

283 x 191 mm

Sul *recto* in basso a destra, tracce
dell'incorniciatura dorata dell'antico montaggio.

Iscrizioni : sul *recto* in basso a destra, a penna,
Pierre Crozat: "151"; sul *verso* in basso a destra, a
matita "234"

Provenienza : Thomas Howard, Lord Arundel (?);
Everard Jabach (Lugt 3787); Pierre Crozat (L.
2951); Charles Drouet; École nationale supérieure
des beaux-arts (Lugt 829)



Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, inv. EBA 234 *recto*

Il disegno, forse un tempo di proprietà di Lord Arundel (1585-1646) poiché tradotto da Wenceslaus Hollar in una stampa datata 29 dicembre 1645 (Pennington 1982, p. 278, n. 1625), fece parte della collezione di Everard Jabach (1618-1695); è infatti identificabile con il numero 68 dell'inventario di vendita redatto nel 1696, dopo la morte del banchiere: "dudit [Parmigianino] une tête d'un jeune homme à la sanguigne et pierre noire lavé et haussé sur papier bleu, long de 10 2/3 et haut de 13 1/2 pouces. 5 livres" (Py 2001).

Arthur E. Popham (1971) avvicina la figura ritratta a Gesù Bambino della *Sacra Famiglia con San Zaccaria* (Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 1328, cfr. Vaccaro 2002, pp. 177-178, n. 32) e propone, di conseguenza, di riferire il foglio al periodo bolognese di Parmigianino (1527-1530/1531).

Diane de Grazia (1984) considera invece più opportuno un confronto con San Giovanni Battista della *Pala di Santa Margherita* (Bologna, Pinacoteca Nazionale, inv. 588, cfr. *Ibidem*, pp. 166-168, n. 24), ugualmente del periodo bolognese, anche se non ritiene possibile collegare lo studio a un dipinto del Parmigianino. La forma triangolare del volto del giovane, tipica delle opere successive al periodo romano, e il tratto morbido e sfumato che ritiene mutuato dal contatto con

Michelangelo Anselmi, spinge la studiosa ad avanzare una datazione all'ultimo periodo parmense, dopo il 1530-1531.

Thomas McGrath (1994; 1998) arretra invece la cronologia alla fase romana, poiché in un foglio dell'artista databile al soggiorno nell'Urbe (*Studi vari*, penna e inchiostro, 205 x 215 mm, San Pietroburgo, Hermitage, inv. OP-359, cfr. Gnann 2007, n. 539¹) compare una figura molto simile a quella ritratta nel disegno; ritiene inoltre che la fisionomia del giovane sia compatibile con le opere della fine degli anni Venti. La cronologia romana è proposta anche da Achim Gnann (2007), mentre David Ekserdjian (2006), richiamando l'opinione di Popham sulla difficoltà di stabilire una cronologia all'interno del vasto e composito *corpus* grafico dell'artista, stabilisce un legame con lo studio di San Pietroburgo, ma suggerisce che il foglio parigino non sia, come è stato spesso ipotizzato, preparatorio per un ritratto bensì una riflessione, ad anni di distanza, su un'invenzione precedente.

Di recente Emanuelle Brugerolles e Camille Debrabant (in Paris-Rouen-Ajaccio 2011-2012) hanno proposto, come Popham, di riferire il disegno al periodo bolognese, sulla base della vicinanza tra il volto ritratto e quelli delle opere di quella fase, come la *Madonna della rosa* di Dresda (Gemäldegalerie, inv. 161, cfr. Vaccaro 2002, pp. 175-176, n. 31) o il più tardo *Cupido che fabbrica l'arco* di Vienna (Kunsthistorisches Museum, inv. 275, cfr. *Ibidem*, pp. 180-181, n. 34).

Come hanno osservato molti studiosi, il disegno non è in rapporto con nessun dipinto; trova invece corrispondenza con un altro foglio. Tuttavia, la datazione dello studio di San Pietroburgo agli anni romani non implica necessariamente che il *Busto di giovane* sia da riferire al medesimo periodo ed è possibile che Parmigianino abbia ripreso la figura successivamente, secondo un procedimento non raro nella pratica grafica dell'artista. La difficoltà di distinguere, in molti casi, tra fogli degli anni romani e bolognesi, già evidenziata da Popham (che nel suo repertorio dei disegni dell'artista sceglie di trattare i due periodi in un'unica categoria), riguarda anche il *Busto di giovane*, che ritengo tuttavia più vicino ad altre opere realizzate durante il soggiorno a Bologna, per il carattere androgino ed efebico della figura legato all'accentuarsi, a partire da queste date, dell'interesse di Mazzola per l'elaborazione di un rinnovato ideale di grazia e venustà, ispirato allo stesso tempo all'arte di Raffaello e al neo-petrarchismo (sul quale si vedano, tra i tanti contributi, Cropper 1976; Vaccaro 2001).

La presenza sul foglio di pastello rosso, giallo e marrone, già notata da De Grazia (1984) e sottolineata da McGrath, che la collega alla sperimentazione del *medium* a Roma a partire dal secondo decennio del Cinquecento (cfr. catt. 17-18, capitolo III.2), è un altro aspetto problematico. Il colore è steso, con l'aiuto di uno sfumino, in campiture piuttosto ampie sul volto e la capigliatura e contribuisce all'elaborazione di un'immagine che non trova corrispondenza

¹ La datazione dell'inv. OP-359 è suggerita, oltre che da motivazioni stilistiche e dallo studio sul foglio di prototipi classici, dalla figura dell'anziano a cavallo, riconducibile al progetto per *Cristo che risana un infermo*.

con altre opere grafiche dell'artista e potrebbe essere dovuta a un antico intervento di restauro a pastello, databile al XVII secolo (cfr. capitolo III.2).

Sul verso è raffigurata, a pietra nera, una testa di giovane molto vicina, per stile grafico e tipologia, a quella ritratta sul *recto*.

Manoscritti: *Mémoire* [1696-1724], n. 68.

Mostre: Paris 1934, n. 79; Washington-Parma 1984, n. 48; Paris-Rouen-Ajaccio 2011-2012, n. 7.

Bibliografia: Gabriel Rouchès in Paris 1934, p. 37, n. 79; Popham 1971, p. 168 n. 527, tav. 295; De Grazia 1984, p. 41; *Eadem* in Washington-Parma 1984, pp. 176-178 n. 48; McGrath 1994, vol. I, p. 143 nota 269, p. 153, vol. II, pp. 77-78, fig. 85; *Idem* 1997, p. 29 nota 16; *Idem* 1998, pp. 4, 8 nota 19, fig. 3; Py 2001, pp. 108-109, n. 338; McGrath 2002, p. 73; Achim Gnann in Venezia-Wien-Bilbao 2004-2005, p. 162 sotto il n. 62; Ekserdjian 2006, pp. 139, 279 nota 66, fig. 146; Gnann 2007, pp. 135, 334 nota 639, 418-419, n. 436, tav. 436; Ballarin 2010b, p. 987; Emanuelle Brugerolles, Camille Debrabant in Paris-Rouen-Ajaccio 2011-2012, pp. 48-52, n. 7; Da Rin Bettina 2015, pp. 206, 207 nota 25.

20.

Giuseppe Porta Salviati (Castelnuovo di Garfagnana, 1520-Venezia, 1575)

Figura maschile a mezzobusto con il braccio alzato



pietra nera, pietra rossa, pastello giallo, pastello marrone (?), biacca (carbonato basico di piombo), carta cerulea sbiadita

206 x 262 mm

Iscrizioni: sul verso, "8"

Filigrana: frecce incrociate (simile a Briquet 6267-6283)

Provenienza: Baron Jan Gijsbert Verstolk van Soelen; 1847, Amsterdam, J. de Vries et al.; Gerard Leembruggen Jzn.; 1866, Amsterdam, C. F. Roos et al.; John Malcom of Poltalloch; collezione Gathorne Hardy; 1976, London, Sotheby's; 2003, New York, Christie's

Stati Uniti, collezione privata

Il disegno in passato è stato attribuito a vari autori, prevalentemente di ambito settentrionale, come Paolo Veronese (*Descriptive catalogue* 1902), Federico Zuccari (London 1953), un anonimo artista norditaliano (Edinburgh 1969), Leandro Bassano (Mullay 1969), fino all'individuazione dell'autografia di Giuseppe Porta Salviati (London-Oxford 1971-1972). Si

tratta infatti di uno studio preparatorio per la scena raffigurante *Federico Barbarossa si riconcilia con Alessandro III alla presenza del doge Ziani nella piazza di San Marco a Venezia*, affrescata nella Sala Regia in Vaticano tra 1562 e 1564 (McTavish 1981), alla quale sono stati collegati altri due disegni, uno studio compositivo (Hartford, Wadsworth Atheneum Museum of Art, inv. 1952.409, cfr. *Ibidem*, pp. 327-328, n. 9, fig. 222) e il modello a Chatsworth (The Devonshire Collections, inv. 17, cfr. *Ibidem*, pp. 322-323, n. 4, fig. 223; Jaffé 1994, p. 119). Nello studio preliminare di Hartford la figura maschile in mezzo alla folla che indica, con il braccio sollevato, il punto focale della scena non è ancora prevista, mentre compare nell'esemplare di Chatsworth. Il foglio in esame deve risalire dunque a una fase avanzata di progettazione dell'opera: Alessandro Ballarin (2010) ha ipotizzato che Porta Salviati abbia realizzato diversi ritratti dal vero a pastelli policromi, al fine di riprodurre accuratamente le sembianze dei membri della curia e dei senatori raffigurati tra gli astanti. Diversamente da Ballarin, che collega la scelta del *medium* a esigenze di verosimiglianza, Alessandro Nova ((2008) 2010) ha sottolineato invece come esso non sia utilizzato per descrivere le fattezze dell'effigiato, ma per indagare l'effetto cromatico del farsetto della figura.

Il foglio è un interessante esempio dell'adozione della tecnica a pastello, poco dopo la metà del secolo e dopo le prime sperimentazioni di Jacopo Bassano, da parte di una figura di mediatore tra cultura figurativa centroitaliana e veneziana.

Mostre: London 1953, n. 123; Edinburgh 1969, n. 28; London-Oxford 1971-1972, n. 30.

Bibliografia: *Descriptive catalogue* 1902, n. 51; London 1953, n. 123; Edinburgh 1969, n. 28; Mulla 1969, p. 632, fig. 80; Crombie 1971, p. 504, fig. 2; Geoffrey Hardy in London-Oxford 1971-1972, n. 30; McTavish 1981, p. 356, n. 32, fig. 224; Christie's 2003, n. 5; Nova (2008) 2010, p. 170, fig. 13; Ballarin 2010b, pp. 988-989, tav. CCCLXXVII.

21.

Federico Barocci (Urbino, 1533/1535-1612)

Testa di donna con lo sguardo rivolto verso il basso

pietra nera, pietra rossa, pastello ocra, carta marroncina

240 x 187 mm (misure massime)

Iscrizioni: sul recto in basso a destra, a penna e inchiostro, in grafia antica "Cortona" (?); sul verso, a penna e inchiostro, in grafia antica "Barocci"

Provenienza: New York, Pratt Institute

New York, The Metropolitan Museum of Art, Department of Drawings and Prints, Pfeiffer Fund, inv. 64.136.3



La *Testa di donna con lo sguardo rivolto verso il basso*, acquisita dal Metropolitan Museum a metà degli anni Sessanta, non è citata né nelle due edizioni della monografia di Harald Olsen né nei cataloghi delle mostre bolognese e fiorentina del 1975. È menzionata per la prima volta da Edmund P. Pillsbury nella recensione alle due esposizioni dedicate a Barocci (1976): lo studioso ha ritenuto il disegno uno studio preparatorio per la testa della Vergine nella *Madonna di San Giovanni* (1565-1566, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, cfr. Emiliani 2008, vol. I, pp. 150-152, n. 16) e il collegamento con la prima opera di rilievo dipinta al definitivo rientro dell'artista da Roma a Urbino non è mai stato messo in discussione.

Pillsbury ha in seguito correttamente considerato il foglio, che presenta tracce di un pigmento ocra, una delle prime occorrenze della tecnica a pastello nell'opera di Barocci. La *Testa* è, a suo parere, un cartone ausiliario realizzato all'ultimo stadio preparatorio (successivo al cartone "grande quanto l'opera") per perfezionare la resa del chiaroscuro e i dettagli della fisionomia. Il disegno riprende e idealizza un altro studio di testa (fig. 41, Paris, Musée du Louvre, département des Arts graphiques, inv. 2864, cfr. Emiliani 2008, vol. I, p. 153, n. 26.4) condotto dal naturale in una precedente fase dell'elaborazione grafica (Cleveland-New Haven 1978).

Questa interpretazione, proposta nel contesto della revisione da parte dello studioso statunitense della ricostruzione belloriana del metodo di lavoro di Barocci, è stata generalmente accolta. Suzanne Folds McCullagh (2000) ha tuttavia suggerito che anche il disegno del

Metropolitan sia stato condotto dal vivo, da un modello diverso da quello del foglio del Louvre, mentre Ian Verstegen (2002) ha puntualizzato che la dimensione delle due *Teste* corrisponde a quella del dipinto e, con tutta probabilità, del cartone dal quale dipendono. Solo di recente Carmen Bambach (nel *database online* del Metropolitan Museum) ha osservato che la donna ritratta sul foglio newyorkese è molto simile alla Vergine dipinta ma non indossa il velo, presente invece sull'esemplare del Louvre; di conseguenza, ha proposto di invertire l'ordine di esecuzione dei due disegni.

I fogli, di dimensioni quasi coincidenti, presentano forti vicinanze con la tela ma anche alcune difformità, in particolare nel profilo di mento e naso; come emerge dalla successiva produzione grafica di Barocci, l'artista continuava a rivedere e apportare modifiche alle sue figure fino all'ultimo, anche a stesura pittorica già iniziata. Tali differenze dunque non devono portare ad arretrare i due disegni a fasi preparatorie preliminari: a prescindere dal rapporto consequenziale tra i due (che tuttavia sono propensi a interpretare seguendo Pillsbury) sono entrambi da ricondurre all'ultimo stadio di elaborazione della *Madonna di San Giovanni*.

Mostre: Cleveland-New Haven 1978, n. 16; New York 1983 (*15th and 16th Century Italian Drawings in The Metropolitan Museum of Art*, senza catalogo).

Bibliografia: Pillsbury 1976, p. 60; Edmund P. Pillsbury in Cleveland-New Haven 1978, pp. 42-44, n. 16; Bean 1982, p. 31, n. 19; Folds McCullagh 1991, p. 56, fig. 6; *Eadem*-Giles 1997, p. 15 sotto il n. 14; Folds McCullagh 2000, pp. 169, 171, fig. 3; Verstegen 2002, pp. 131-132, fig. 53; Emiliani 2008, vol. I, p. 153, n. 16.7; Carmen Bambach in New York, The Metropolitan Museum of Art, *database online*: <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/338136?rpp=30&pg=1&ft=barocci&pos=7&imgno=0&tabname=label> (consultato in data 4/2015).

22.

Federico Barocci (Urbino, 1533/1535-1612)

Studio di bambino

pietra nera, pietra rossa, pastello rosa, pastello
ocra, sfumino, carta cerulea sbiadita

401 x 263 mm

controfondato

Provenienza: Chicago, William F. E. Gurley (?)
(1854-1943); lasciato in eredità all'Art Institute
come parte del Leonora Hall Gurley Memorial
Collection, 1943 (?), acquisito nel 1990

**Chicago, The Art Institute, The Leonora Hall
Gurley Memorial Collection, 1990.512.1**

L'opera è stata resa nota e attribuita a Federico
Barocci da Susanne Folds McCullaghs (1991), che
l'ha collegata alla *Madonna di San Giovanni* della



Galleria Nazionale delle Marche di Urbino (1565-1566, cfr. Emiliani 2008, vol. I, pp. 150-152, n. 16). La studiosa ha ritenuto che la presenza di alcuni pentimenti, in particolare nel piede sinistro, e la vivacità del tratto portino a escludere che si tratti di una copia e propone di considerare questo disegno di grandi dimensioni, in scala 1:1 rispetto alla tela, un cartone preparatorio per il Bambino. Inoltre, la freschezza e mobilità dell'espressione sono il risultato di uno studio dal vero: si tratterebbe dunque di una prova di come l'artista ricorresse al naturale anche nelle fasi avanzate dell'elaborazione grafica.

L'autografia baroccesca e la relazione con il dipinto urbinato sono state generalmente accolte: la pubblicazione di un altro pastello (oltre al cat. 21) di cronologia piuttosto precoce è un interessante contributo per la ricostruzione della pratica del *medium* da parte dell'artista (Loisel (2008) 2010; Marciari-Verstegen 2008; Bohn 2012).

Per quanto concerne la funzione dell'opera, Alessandro Ballarin (2010) l'ha definita un cartone ausiliario, legato a modelli settentrionali come gli esemplari di Giovanni Antonio Boltraffio (catt. 1-5) e Andrea Solario (cat. 7); Babette Bohn (2012) ha di recente messo in discussione il suo ruolo di cartone per l'assenza di tracce di incisione o trasporto. Sono assai rari gli studi di figura intera condotti a pastelli policromi; un esemplare paragonabile al foglio di Chicago è un disegno degli Uffizi preparatorio per la *Madonna del Popolo* e impiegato anche per l'*Ultima Cena* (cat. 46),

anche se in quel caso l'immagine ha un più spiccato carattere di foglio di lavoro in quanto non presenta, come nell'esemplare di Chicago, una figura intera e compiuta a pastello ma sono analizzati dettagli anatomici.

Mostre: New York-Chicago 1991-1992, n. 4; Chicago 1997 (*Drawings Rediscovered: Italian Drawings before 1600 in The Art Institute of Chicago*, senza catalogo); Chicago 1999 (*The Broad Spectrum: Color on Paper, Past and Present*, senza catalogo).

Bibliografia: Folds McCullagh 1991, pp. 53-65, 93-94; New York 1991, n. 4; Folds McCullagh-Giles 1997, pp. 14-15, n. 14; *Eadem* 2000, p. 169, fig. 4; Emiliani 2008, vol. I, p. 154, n. 16.8; Loisel (2008) 2010, p. 206; Marciari-Verstegen 2008, p. 318 nota 51; Ballarin 2010b, p. 987, tav. CCCLXXV; Bohn 2012, p. 41, p. 66 note 50, 63; Laura Da Rin Bettina in *Linee, ombre e colori* 2013 (*Introduzione*): <http://www.polomuseale.firenze.it/gdsu/euploos/#/mostrebarocci> (consultato in data 4/2015).

23.

Federico Barocci (Urbino, 1533/1535-1612)

Testa di donna

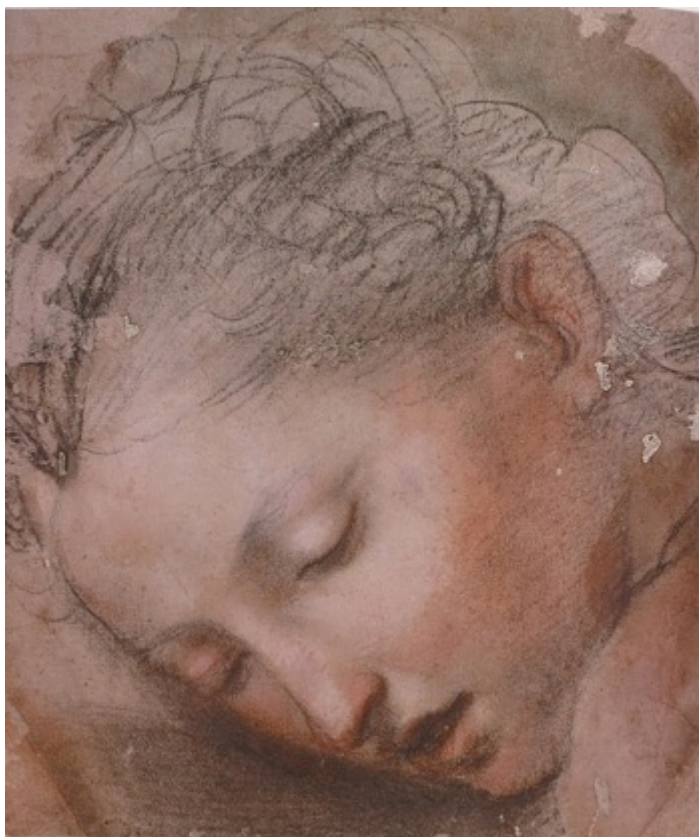
pietra nera, pietra rossa, pastello
rosa, gessetto bianco, carta cerulea

317 x 282 mm

controfondato; lacune agli angoli e
lungo il margine destro; gora lungo
il margine destro

Provenienza: Jean-François Gigoux
(Lugt 1164); 1896, Besançon,
Musée des Beaux-Arts et
d'Archéologie (Lugt 238 c)

**Besançon, Musée des Beaux-Arts
et d'Archéologie, inv. D. 1516**



Nella seconda edizione della sua
fondante monografia sull'artista,

Harald Olsen (1962) ha citato la *Testa di donna* tra gli studi per la *Deposizione* (1567-1569, Perugia, Cattedrale, cappella di San Bernardino, cfr. Babette Bohn in Saint Louis-London 2012-2013, pp. 90-107, n. 3). Si tratta infatti di un disegno preparatorio per la figura della pia donna che, nel dipinto, sorregge la Vergine svenuta ai piedi della croce.

Nella sua recensione alla mostra bolognese del 1975, ove il foglio è esposto, John Shearman (1976) ha menzionato il disegno nell'ambito delle sue riflessioni sulla validità della ricostruzione belloriana del metodo operativo di Barocci: a suo parere, gli studi a pastello di grandi dimensioni come quello in esame seguono la realizzazione dei cartoni ed è attraverso questa tipologia di opere che l'artista si occupa dei problemi cromatici, piuttosto che tramite il cartoncino per i colori.

Tale interpretazione è ripresa e approfondita da Edmund P. Pillsbury (in Cleveland-New Haven 1978) il quale ritiene che la *Testa di Besançon* sia stata tratta dal cartone "grande quanto l'opera" del quale si conservano due frammenti, uno dei quali raffigurante proprio la presente figura (fig. 42, Wien, Graphische Sammlung Albertina, inv. 2287, cfr. Babette Bohn in Saint Louis-London 2012-2013, pp. 101-104, n. 3.8).

Il disegno è in effetti uno studio preparatorio molto avanzato ma non definitivo, in quanto presenta alcune differenze –in parte apportate sul foglio con la pietra rossa– con la versione

dipinta (cfr. Babette Bohn in Saint Louis-London 2012-2013 e il capitolo III.3). Può essere considerato un cartone ausiliario (Verstegen 2002) realizzato a fini di indagine psicologica (Annamaria Petrioli Tofani in Torino 1990b) e per approfondire gli effetti luministici e di *texture*.

Mostre: Paris 1965-1966, n. 29; Bologna 1975, n. 42; Besançon 2003-2004; Saint Louis-London 2012-2013, n. 3.7.

Bibliografia: Olsen 1962, p. 153 sotto il n. 21; F. Coulanges-Rosenberg in Paris 1965-1966, p. 19, n. 29; Giovanna Gaeta Bertelà in Bologna 1975, p. 76, n. 42; *Eadem* in Firenze 1975, p. 35 sotto il n. 19; Shearman 1976, p. 53; Edmund P. Pillsbury in Cleveland-New Haven 1978, p. 49 sotto il n. 22; Monnier 1984, p. 17; Emiliani 1985, vol. I, p. 68, n. 204; McGrath 1994, vol. I, p. 187 nota 353; Annamaria Petrioli Tofani in Torino 1990b, p. 206 sotto il n. 82; Verstegen 2002, pp. 131-132; Frédérique Thomas Maurin in Besançon 2003-2004, p. 34; Emiliani 2008, vol. I, p. 200, n. 22.16; Bohn 2012, pp. 41-42, 48; *Eadem* in Saint Louis-London 2012-2013, p. 101, n. 3.7.

24.

Federico Barocci (Urbino, 1533/1535-1612)

Testa di donna

pietra nera, pietra rossa, tracce di
pastello rosa, tracce di gessetto
bianco, carta cerulea

247 x 215 mm

Provenienza: Biblioteca Reale
(Lugt 2724)

**Torino, Biblioteca Reale, inv.
15848**

Il disegno, tradizionalmente
attribuito a Barocci, è stato
ricollegato da Harald Olsen (1955;
1962) alla *Deposizione* (1567-1569,
Perugia, Cattedrale, cappella di San
Bernardino, cfr. Babette Bohn in

Saint Louis-London 2012-2013, pp. 90-107, n. 3).

Giovanna Gaeta Bertelà (in Bologna e Firenze 1975) ha ritenuto la *Testa di donna* uno studio preparatorio per la figura in piedi con le braccia aperte, alla quale ha riferito anche il volto disegnato sul *verso* di un foglio agli Uffizi (cat. 28).

Annamaria Petrioli Tofani (in Torino 1990b) ha confermato quest'interpretazione, individuando nella *Testa di donna* dell'Albertina (cat. 26) l'esemplare più rifinito e conclusivo della serie.

Diversamente da quanto sostenuto in precedenza, questo delicato studio di volto, condotto con un leggero tratto di pietra nera e definito dalla pietra rossa e da tracce di pastello, è invece elaborato per la pia donna che, con le braccia protese in avanti, soccorrere la Vergine e inaugura una sequenza di fogli che comprende, nell'ordine, un disegno oggi conservato a Monaco (cat. 25) e quello già citato di Vienna (cat. 26). Il corretto rapporto con l'opera finale è stato individuato anche da Babette Bohn (in Saint Louis-London 2012-2013) che identifica il personaggio con Maria Maddalena. In questo primo studio l'artista si dedica esclusivamente all'analisi dell'espressione, forse basandosi su un modello maschile (cfr. Babette Bohn in Saint Louis-London 2012-2013 e il capitolo III.3).



Mostre: Torino 1950, n. 81; Bologna 1975, n. 44; Torino 1990b, n. 82

Bibliografia: Krommes 1912, p. 91; Aldo Bertini in Torino 1950, n. 81, tav. 22; Olsen 1955, p. 120 sotto il n. 21; Bertini 1958, p. 18, n. 52; Olsen 1962, p. 153 sotto il n. 21; Giovanna Gaeta Bertelà in Bologna 1975, p. 76, n. 44; *Eadem* in Firenze 1975, p. 35 sotto il n. 20; Griseri 1978, n. 42; Emiliani 1985, vol. I, p. 71, n. 116; Annamaria Petrioli Tofani in Torino 1990b, p. 206, n. 82; Emiliani 2008, vol. I, p. 204, n. 22.21; Bohn 2012, p. 67 nota 99; *Eadem* in Saint Louis-London 2012-2013, pp. 105-106, fig. 50 sotto il n. 3.

25.

Federico Barocci (Urbino, 1533/1535-1612)

Testa di donna

pietra nera, pietra rossa, pastello rosa,
carta cerulea

288 x 258 mm

Filigrana: fiore

**Münich, Staatliche Graphische
Sammlung, inv. 1952:35**



La *Testa di donna* è stata ritenuta (Giovanna Gaeta Bertelà in Bologna 1975) studio preparatorio per la pia donna in primo piano che accorre a soccorrere la Vergine nella *Deposizione* di Perugia (1567-1569, Perugia, Cattedrale, cappella di San Bernardino, cfr. Babette Bohn in Saint Louis-London 2012-2013, pp. 90-107, n. 3). L'indicazione è stata ripresa da Annamaria Petrioli Tofani (in Torino 1990b) e da Babette Bohn (in Saint Louis-London 2012-2013) che ha considerato il disegno uno stadio intermedio dell'elaborazione della figura, successivo all'esemplare di Torino (cat. 24) e anteriore a quello dell'Albertina (cat. 26). Il volto ritratto nel foglio è, come la *Testa di donna* di Besançon relativa alla figura che sorregge la Madonna (cat. 23) molto vicina alla composizione rappresentata nel "cartoncino per i chiaroscuri" (Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 9348 S=822 E, cfr. Roberta Aliventi in Roma 2015-2016, p. 223, n. II.7) e alla versione dipinta: è dunque riferibile a una fase avanzata della progettazione grafica.

Mostre: München 1967, n. 6; Bologna 1975, n. 45.

Bibliografia: Bernhard Degenhart, Annegrit Schmitt in München 1967, p. 51, n. 6; Giovanna Gaeta Bertelà in Bologna 1975, pp. 76-77, n. 45; Emiliani 1985, vol. I, p. 70, n. 112; Annamaria Petrioli Tofani in Torino 1990b, p. 206 sotto il n. 82; Emiliani 2008, vol. I, p. 205, n. 22.22; Bohn 2012, p. 67 nota 99; *Eadem* in Saint Louis-London 2012-2013, p. 105 sotto il n. 3.

26.

Federico Barocci (Urbino, 1533/1535-1612)

Testa di donna

pietra nera, pietra rossa, pastello giallo,
pastello rosa, pastello azzurro, pastello
bianco, carta cerulea

382 x 298 mm

controfondato; macchioline brune
sparse; ritoccato in epoca successiva

Provenienza: Albert von Saschen-
Teschen (Lugt 174)

**Wien, Graphische Sammlung
Albertina, inv. 554**

La *Testa di donna* è concordemente
considerata uno studio preparatorio
molto rifinito per la pia donna che, con

le braccia protese in avanti, soccorre la Vergine nella *Deposizione*, dipinta da Federico Barocci tra 1567 e 1569 (Perugia, Cattedrale, cappella di San Bernardino, cfr. Babette Bohn in Saint Louis-London 2012-2013, pp. 90-107, n. 3). Annamaria Petrioli Tofani (in Torino 1990b) lo ha collegato a un disegno di simile soggetto conservato a Torino (cat. 24) del quale sarebbe la versione definitiva. Un altro foglio che fa parte della stessa serie è la *Testa di donna* di Monaco, che si situa a uno stadio intermedio (cat. 25) tra gli altri due disegni (cfr. Babette Bohn in Saint Louis-London 2012-2013).

L'aspetto molto compiuto della figura, la cui veste e acconciatura sono descritti nel dettaglio è un aspetto inusuale in Barocci e ha portato a ipotizzare la presenza di ritocchi di epoca successiva (Babette Bohn in Saint Louis-London 2012-2013); questi interventi riguardano, a mio parere, gran parte del disegno: i capelli sono stati ripresi con un pastello giallo e il velo che impreziosisce la capigliatura potrebbe essere interamente successivo, come l'ombreggiatura dello sfondo, l'accento della veste e l'aureola, che sembrano copiati dalla tela, piuttosto che parte del processo preparatorio (cfr. anche capitolo III.3.).

Mostre: Saint Louis-London, n. 3.11.



Bibliografia: Wickhoff 1892, SR 650; Schmarsow 1909-1914, vol. III (1914), p. 31; Stix-Frölich Bum 1932, n. 375; Olsen 1955, p. 120 sotto il n. 21; *Idem* 1962, p. 153 sotto il n. 21; Emiliani 1985, vol. I, p. 70, n. 114; Annamaria Petrioli Tofani in Torino 1990b, p. 206 sotto il n. 82; Birke-Kertész 1992-1997, vol. I (1992), p. 304; Emiliani 2008, vol. I, p. 205, n. 22.22; Achim Gnann in Schröder 2008, pp. 178-181, n. 60; Bohn 2012, pp. 42, 48; *Eadem* in Saint Louis-London 2012-2013, pp. 105-106, n. 3.11.

27.

Federico Barocci (Urbino, 1533/1535-1612)

Tre studi di mano

pietra nera, pietra rossa, pastello
rosa, gessetto bianco, carta cerulea
virata

300 x 256 mm

controfondato; macchie brune
sparse; lacune in basso a sinistra

Provenienza: Reale Galleria degli
Uffizi (Lugt 929)

**Firenze, Gabinetto Disegni e
Stampe degli Uffizi, inv. 11648 F**

Harald Olsen (1955; 1962) ha
ritenuto il disegno preparatorio per
la *Deposizione* (1567-1569, Perugia,

Cattedrale, cappella di San Bernardino, cfr. Babette Bohn in Saint Louis-London 2012-2013, pp. 90-107, n. 3) e la sua indicazione è stata in seguito unanimemente ripresa. È infatti preparatorio per le mani della pia donna che soccorre la Vergine in primo piano: si tratta di uno studio di dettaglio a pastello che risale alla stessa fase di realizzazione degli studi di testa per la medesima figura (catt. 24-26).

Bibliografia: Olsen 1955, p. 208; *Idem* 1962, p. 153 sotto il n. 21; Emiliani 1985, vol. I, p. 71, fig. 117; *Idem* 2008, vol. I, p. 208, n. 22.28; Babette Bohn in Saint Louis-London 2012-2013, pp. 105, 107 sotto il n. 3 nota 31.



28.

Federico Barocci (Urbino, 1533/1535-1612)

Testa di donna

pietra nera, carboncino, pietra rossa, pastello rosa, tracce di tempera gialla, carta cerulea

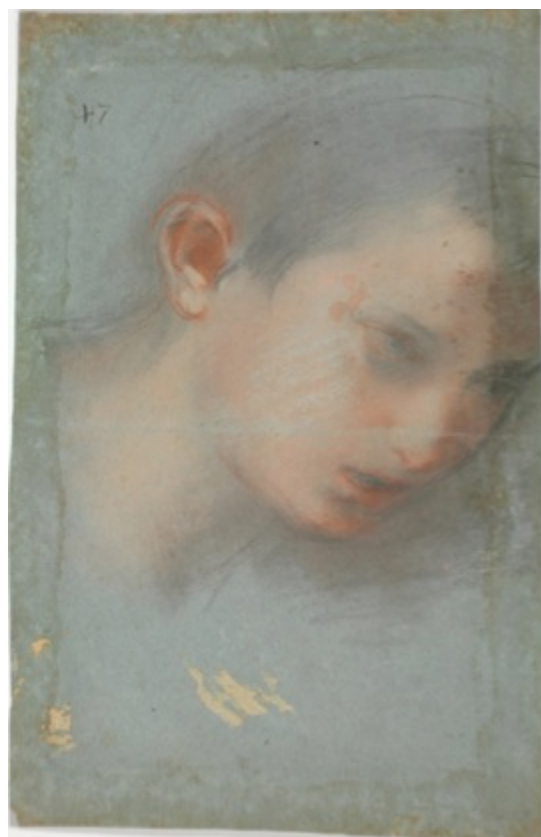
430 x 283 mm (misure massime)

segno di piegatura orizzontale al centro; tracce di colla lungo i margini; macchioline brune lungo i margini

Iscrizioni: sul verso in alto a destra, a penna e inchiostro, in grafia antica "47"

Provenienza: Reale Galleria degli Uffizi (Lugt 929, sul *recto*)

Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 11635 F verso



Il disegno, che sul *recto* presenta degli studi di mani a pietra nera e rossa per la Vergine della *Madonna del gatto* (1574-1575, London, The National Gallery, inv. NG29, cfr. Carol Plazzotta in Saint Louis-London 2012-2013, pp. 145-157, n. 7), è stato collegato sin dall'epoca di Olsen (1955; 1962) alla *Deposizione* (1567-1569, Perugia, Cattedrale, cappella di San Bernardino, cfr. Babette Bohn in Saint Louis-London 2012-2013, pp. 90-107, n. 3). Giovanna Gaeta Bertelà (in Firenze 1975) lo ha ritenuto correttamente preparatorio per la pia donna con le braccia spalancate; l'indicazione della studiosa è stata ripresa in tutti i contributi successivi.

Il foglio, condotto con uno stile grafico più libero e sfumato degli altri studi di teste per la pala (catt. 23-26), si concentra come il disegno per un'altra pia donna conservato a Torino (cat. 24) sull'espressione del volto ed è dunque funzionale alla messa a punto del complesso rapporto di sguardi e gesti che lega il gruppo della Vergine e delle tre Marie.

Mostre: Firenze 1975, n. 20; Roma 1997-1998, n. 1.2.

Bibliografia: Olsen 1955, p.120 sotto il n. 21; *Idem* 1962, p. 153 sotto il n. 21; Giovanna Gaeta Bertelà in Firenze 1975, p. 35, n. 20, fig. 22; Annamaria Petrioli Tofani in Torino 1990b, p. 206 sotto il n. 82; Valeria Di Piazza in Roma 1997-1998, p. 47, n. 1.2.; Emiliani 2008, vol. I, p. 204, n. 22.20; Babette Bohn in Saint Louis-London 2012-2013, pp. 105, 107 sotto il n. 3 nota 29 (il *verso* erroneamente citato come *recto*).

29.

Federico Barocci (Urbino, 1533/1535-1612)

Testa di bambino

pietra nera, pietra rossa, pastello rosa,
pastello ocra, gessetto bianco, carta
tingeggiata con colore ocra

255 x 204 mm

Iscrizioni: sul *recto* in basso a sinistra,
a penna e inchiostro, in grafia antica
“g.ni” o “g.ui” (Guido??); sul *recto* in
basso a destra, a matita “GR”

Provenienza: Prince de Ligne; Albert
von Saschen-Teschen (Lugt 174)

**Wien, Graphische Sammlung
Albertina, inv. 2238**



Il disegno, tradizionalmente ritenuto di
Guido Reni, all'inizio del secolo scorso è

stato attribuito a Federico Barocci (Schmarsow 1914) e riferito alla testa del Bambino (Olsen 1955; 1962) nel *Riposo durante il ritorno dalla fuga in Egitto* (1570-1573, noto in due versioni, Città del Vaticano, Musei Vaticani, inv. 40377, Piobbico, Chiesa di Santo Stefano, cfr. Judith W. Mann in Saint Louis-London 2012-2013, pp. 109-119, n. 4), indicazione in seguito unanimemente accolta.

La freschezza e vivacità dell'immagine suggeriscono che si tratti di uno studio dal vero, forse prendendo a modello una bambina poi tramutata, nel dipinto, in figura maschile. La finalità del disegno, verosimilmente realizzato in fase avanzata di progettazione, è la messa a fuoco dell'espressione e della caduta della luce: il pastello assume, in entrambi i casi, un ruolo centrale.

Bibliografia: Wickoff 1891, SB 288; Schmarsow 1909-1914, vol. III (1914), p. 31; Stix-Frölich Bum 1932, n. 377; Olsen 1955, p. 123 sotto il n. 22; *Idem* 1962, p. 156 sotto il n. 22; Konrad Oberhuber in Washington-New York 1973-1974, p. 21; Emiliani 1985, vol. I, p. 83, n. 143; Birke 1991, p. 76, n. 85; *Idem*-Kertész 1992-1997, vol. II (1994), pp. 1173-1174; Emiliani 2008, vol. I, p. 232, n. 26.11.

30.

Federico Barocci (Urbino, 1533/1535-1612)

Testa di donna con lo sguardo rivolto verso il basso

pietra nera, pietra rossa, pastello rosa, gessetto bianco, carta cerulea virata

222 x 185 mm (misure massime)

angoli risarciti in antico; gore

Iscrizioni: sul *recto* in basso a destra, a penna e inchiostro, in grafia antica "Federico Barocche"

Provenienza: Nicholas Lanière (Lugt 2885); Charles II Windsor

Windsor Castle, Royal Library, inv. 5230



Nel catalogo della collezione di Windsor

Castle (1949), Arthur E. Popham e Johannes Wilde hanno riconosciuto nel disegno uno studio preparatorio per la *Madonna del gatto*, dipinta da Federico Barocci tra 1574 e 1575 (London, The National Gallery, inv. NG29, cfr. Carol Plazzotta in Saint Louis-London 2012-2013, pp. 145-157, n. 7). Il collegamento con la tela è stato confermato da Harald Olsen (1955; 1962) e dagli altri studiosi che si sono occupati del disegno.

Sono stati riferiti alla figura della Vergine diversi studi di testa, di dimensioni simili, a pietre naturali e pastelli: Giovanna Gaeta Bertelà (in Firenze 1975) ha ritenuto il disegno in esame il primo della serie seguito, nell'ordine, da un foglio del Louvre (fig. 44, Paris, Musée du Louvre, département des Arts graphiques, inv. 2866, cfr. Emiliani 2008, vol. I, p. 254, n. 33.17), dall'inv. 9319 S (cat. 31) e dall'inv. 11475 F del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (fig. 45, cfr. Roberta Aliventi in Roma 2015-2016, p. 262, n. II. 42); lo studio conclusivo e più rifinito è, per la studiosa, la *Testa di donna* dello Smith College Museum (cat. 115). Tale sequenza è stata accolta da Edmund P. Pillsbury (in Cleveland-New Haven 1978), Ann H. Sievers (Sievers-Muehlig-Rich 2000) e David Scrase (in Cambridge 2006), mentre Cristiana Garofalo (in Siena 2009-2010) e Carol Plazzotta (in Saint Louis-London 2012-2013, p. 156 nota 41 sotto il n. 7) hanno sottolineato la distanza di due fogli (figg. 44, 45) dagli altri esemplari e dalla soluzione dipinta (sulla questione cfr. capitolo III.3). Gli studiosi sono tuttavia concordi nel ritenere il disegno di

Windsor lo studio inaugurale della serie, realizzato nelle fasi preparatorie finali per studiare l'espressione e prevedere i rapporti coloristici. L'uso sapiente e bilanciato del pastello e delle pietre naturali, che in origine dovevano sfruttare il colore ceruleo della carta (oggi virata sul marrone) per la resa dell'incarnato, contribuisce a creare un'opera atmosferica e di raffinata introspezione psicologica, nella quale convivono naturalismo e filtro ideale. Carol Plazzotta (in Saint Louis-London 2012-2013) ha suggerito che il modello di questa testa sia un garzone di bottega.

Mostre: Cambridge 2006, n. 31; Saint Louis-London 2012-2013, n. 7.3.

Bibliografia: Popham-Wilde 1949, p. 190, n. 95; Olsen 1955, p. 125 sotto il n. 26; *Idem* 1962, p. 159 sotto il n. 26; Giovanna Gaeta Bertelà in Firenze 1975, p. 40 sotto il n. 29; Edmund P. Pillsbury in Cleveland-New Haven 1978, p. 53 nota 3 sotto il n. 28; Emiliani 1985, vol. I, p. 100, fig. 169; Sievers-Muehlig-Rich 2000, p. 48 sotto il n. 7, fig. 2; David Scrase in Cambridge 2006, p. 112, n. 31; Emiliani 2008, vol. I, p. 254, n. 33.15; Thiem 2008, p. 38 nota 17; Cristiana Garofalo in Siena 2009-2010, p. 377 sotto il n. 105; Carol Plazzotta in Saint Louis-London 2012-2013, pp. 150-151, n. 7.3.

31.

Federico Barocci (Urbino, 1533/1535-1612)

Testa di donna con lo sguardo rivolto verso il basso

pietra nera, pietra rossa, pastello rosa, carta cerulea virata

246 x 194 mm (misure massime)

controfondato; strappi risarciti lungo il margine destro; lacune ai quattro angoli risarcite con carta marrone

Iscrizioni: sul *recto* in basso al centro, a penna e inchiostro, in grafia antica "Barocio" (cancellata)

Provenienza: Emilio Santarelli (Lugt 907); Reale Galleria degli Uffizi (Lugt 930)

Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 9319 S



Il disegno, tradizionalmente attribuito a Barocci come testimoniano l'antica iscrizione sul *recto* e il *Catalogo* della raccolta di Emilio Santarelli, da cui proviene, è stato riferito da Olsen (1955; 1962) alla *Madonna del gatto* (1574-1575, London, The National Gallery, inv. NG29, cfr. Carol Plazzotta in Saint Louis-London 2012-2013, pp. 145-157, n. 7).

Il foglio è molto vicino, per tecnica, materie, dimensioni e soggetto alla *Testa di donna* conservata a Windsor Castle (cat. 30), anch'essa preparatoria per il dipinto della National Gallery (per gli altri disegni collegati alla Vergine, cfr. cat. 30 e capitolo III.3). L'esemplare degli Uffizi è stato generalmente considerato una replica tratta dallo studio della Royal Library nella quale l'artista, secondo una consuetudine ben nota, approfondisce e perfeziona gli effetti cromatici, luministici, espressivi.

Nell'opera in esame il volto è sottoposto a un ulteriore processo di idealizzazione che non sminuisce in alcun modo la raffinata resa psicologica, esaltata dalla morbida fusione tra il pastello e la pietra rossa che sottolinea il sorriso appena accennato della figura. Le modifiche apportate nella versione dipinta (nella quale il sorriso della Vergine è più accentuato) rispetto alla soluzione elaborata in questi due studi finali evidenzia l'incessante lavoro di revisione a cui Barocci sottoponeva le proprie invenzioni.

Mostre: Siena 2009-2010, n. 105; Roma 2015-2016, n. II.43.

Bibliografia: Santarelli-Burci-Rondoni 1870, p. 637, n. 12; Olsen 1955, p. 124 sotto il n. 26; *Idem* 1962, p. 158 sotto il n. 26; Giovanna Gaeta Bertelà in Firenze 1975, p. 40 sotto il n. 29; Edmund P. Pillsbury in Cleveland-New Haven 1978, p. 53 sotto il n. 28 nota 3; Emiliani 1985, vol. I, p. 101, fig. 174; Tosini 1997, p. 132, fig. 10; Sievers-Muehlig-Rich 2000, p. 48 sotto il n. 7; David Scrase in Cambridge 2006, p. 112 sotto il n. 31; Emiliani 2008, vol. I, p. 254, n. 33.16; Thiem 2008, p. 38 nota 17; Cristiana Garofalo in Siena 2009-2010, pp. 377-378, n. 105; Carol Plazzotta in Saint Louis-London 2012-2013, pp. 150, 153 sotto il n. 7, p. 157 nota 69; Aliventi 2015, p. 213; *Eadem* in Roma 2015-2016, p. 263, n. II.43; Faietti 2015a, pp. 124-125.

32.

Federico Barocci (Urbino, 1533/1535-1612)

Testa di putto, testa di uomo, mano e due studi di braccio



pietra nera, pietra rossa, pastello rosa di due tonalità, pastello giallo, gessetto bianco, sfumino, carta cerulea

249 x 395 mm (misure massime)

il controfondo è stato rimosso in data successiva al 1975; lacuna risarcita con carta azzurra nell'angolo superiore destro; macchie brune; gore in basso a sinistra e in alto a sinistra

Provenienza: Reale Galleria degli Uffizi (Lugt 929)

Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 11377 F recto

L'opera, che sul *verso* reca studi di mani e panneggio a pietra nera riferibili al *Riposo durante il ritorno dalla fuga in Egitto* (1570-1573, Città del Vaticano, Musei Vaticani, inv. 40377, Piobbico, Chiesa di Santo Stefano, cfr. Judith W. Mann in Saint Louis-London 2012-2013, pp. 109-119, n. 4), è preparatoria per l'*Immacolata Concezione* (1574-1575, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, inv. 1990 D. 86, cfr. Babette Bohn in Saint Louis-London 2012-2013, pp. 134-143, n. 6), come segnalato da Filippo Di Pietro (1913), anche se di recente Babette Bohn (in Saint Louis-London 2012-2013) ha proposto che il disegno sia servito, in alternativa, per la *Madonna del Popolo* (1575-1579, Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 1890, 751, cfr. Emiliani 2008, vol. I, pp.

310-314, n. 38). Se simili angioletti e figure con lo sguardo rivolto alla visione divina compaiono anche nella pala di Arezzo, realizzata alcuni anni dopo, il volto maschile rappresentato sul foglio in esame mi pare molto simile all'uomo in secondo piano, in basso a sinistra nel dipinto di Urbino.

L'esemplare in esame è un foglio di lavoro sul quale Barocci ha sovrapposto diversi schizzi. Inizialmente ha realizzato due studi di braccio e spalle; in un secondo momento ha ruotato il supporto e ha disegnato una mano (forse femminile) e due teste. Lievi tocchi di pietra rossa e pastello definiscono il volto dell'uomo, studiato con maggiore naturalismo in un altro disegno agli Uffizi (cat. 33): qui la stesura trasparente del *medium* prefigura il luminismo evanescente del dipinto. La testa del cherubino è invece caratterizzata da una maggiore policromia: il tono smagliante del pastello ben conservato come la carta cerulea, suggerisce come altri simili fogli di Barocci dovessero avere, in origine, una tinta simile. La presenza della tecnica in uno studio che appartiene, verosimilmente, alle fasi centrali dell'elaborazione grafica è un esempio di come l'artista impiegasse il pastello in vari stadi del processo preparatorio.

Mostre: Firenze 1975, n. 36.

Bibliografia: Di Pietro 1913a, p. 106, fig. 123; Olsen 1955, p. 127 sotto il n. 30; *Idem* 1962, p. 162 sotto il n. 30; Giovanna Gaeta Bertelà in Firenze 1975, p. 45, n. 36, p. 46 sotto il n. 37; Emiliani 1985, vol. I, p. 126, fig. 219; *Idem* 2008, vol. I, p. 306, n. 37.12; Babette Bohn in Saint Louis-London 2012-2013, p. 143 sotto il n. 6 nota 33.

33.

Federico Barocci (Urbino, 1533/1535-1612)

Testa di uomo con lo sguardo rivolto verso l'alto

pietra nera, carboncino, pietra rossa, pastello rosa, sfumino, carta cerulea sbiadita

243 x 183 mm

controfondato e aperto sul verso; lievi tracce di colla; piccole macchie brune lungo i margini; lacune in basso a destra; una macchia in alto a sinistra

Filigrana: illeggibile

Provenienza: Reale Galleria degli Uffizi (Lugt 930)

Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 11438 F



Filippo Di Pietro (1913) ha individuato per primo nel disegno uno studio preparatorio per l'*Immacolata Concezione* (1574-1575, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, inv. 1990 D. 86, cfr. Babette Bohn in Saint Louis-London 2012-2013, pp. 134-143, n. 6), e tale relazione è stata confermata nelle pubblicazioni successive. Giovanna Gaeta Bertelà (in Firenze 1975) ha sottolineato che la medesima figura virile è replicata in altri due studi agli Uffizi (il cat. 32 e l'inv. 11567 F, a mio parere di dubbia autografia): il disegno in esame è lo studio più completo e naturalistico del gruppo ma, allo stesso tempo, il meno somigliante alla versione definitiva.

In effetti l'uomo raffigurato sulla tela è più vicino all'inv. 11377 F *recto* (cat. 32) che corrisponde in maniera più puntuale al dipinto sia nel taglio (che raffigura solo il volto) sia nella resa luministica ed espressiva. La *Testa di uomo*, nella quale il pastello contribuisce in maniera determinante alla resa naturalistica, potrebbe dunque non essere uno studio definitivo per la tela ma potrebbe anzi precedere il volto più evanescente, e idealizzato, raffigurato nel cat. 32. Tuttavia, la complessità del processo preparatorio di Barocci in alcuni casi non permette di giungere a conclusioni definitive.

Mostre: Firenze 1975, n. 37.

Bibliografia: Di Pietro 1913a, p. 106, fig. 124; Olsen 1955, p. 127 sotto il n. 30; *Idem* 1962, p. 162 sotto il n. 30; Giovanna Gaeta Bertelà in Firenze 1975, p. 45 sotto il n. 36, p. 46, n. 37; Emiliani 1985, vol. I, p. 126, fig. 216; *Idem* 2008, vol. I, p. 308, n. 37.14; Babette Bohn in Saint Louis-London 2012-2013, pp. 138-139 sotto il n. 6.

34.

Federico Barocci (Urbino, 1533/1535-1612)

Testa di donna, studi di mano, panneggio e volto



pietra nera, pietra rossa, pastello rosa, gessetto bianco, carta

280 x 418 mm

carta scurita; gore e macchie brune

Filigrana: due frecce incrociate (simile a Briquet 6272)

Provenienza: Reale Galleria degli Uffizi (Lugt 930)

Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 812 E

Il disegno, esposto alla fine dell'Ottocento nella Galleria degli Uffizi (Ferri 1881; 1890-1897), è stato sin da allora riconosciuto quale studio preparatorio per la *Madonna del Popolo* (1575-1579, Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 1890, 751, cfr. Emiliani 2008, vol. I, pp. 310-314, n. 38). Come ha precisato Giovanna Gaeta Bertelà (in Firenze 1975) presenta infatti vari studi per la mano e il panneggio della madre raffigurata in basso a sinistra, per la testa, le mani, la manica e la figura della figlia. In seguito Edmund P. Pillsbury (in Cleveland-New Haven 1978) ha correttamente individuato in un foglio conservato alla Yale University Art Gallery (cat. 35) uno studio che sviluppa la testa accennata, nei suoi tratti essenziali, sul disegno in esame.

L'opera, nella quale il pastello interviene a colorare solo le mani giunte in preghiera della bambina, è uno studio, probabilmente condotto da un modello in studio, riferibile a una fase intermedia di progettazione, successiva al *modello* per la composizione un tempo a Chatsworth (fig. 46, Chicago, collezione Anne Searle Bent, cfr. capitolo III.3), ove la figura ha una posizione diversa da quella studiata sul presente foglio e in seguito dipinta.

Manoscritti: Ferri 1895-1901, c. 129 r..

Mostre: Firenze 1912-1913, cornice 38; Firenze 1975, n. 38.

Bibliografia: Ferri 1881, p. 46; *Idem* 1890-1897, p. 181; Jacobsen 1898, n. 67; Schmarsow 1909-1914, vol. I (1909), p. 11; Di Pietro 1913b, p. 138, fig. 7; Pasquale Nerino Ferri, Filippo Di Pietro in Firenze 1912-1913, p. 58, cornice 38; Olsen 1955, pp. 80, 130 sotto il n. 31; *Idem* 1962, pp. 111, 167 sotto il n. 32, tav. 44 a; Giovanna Gaeta Bertelà in Firenze 1975, p. 46, n. 38, fig. 44; Edmund P. Pillsbury in Cleveland-New Haven 1978, p. 61 sotto il n. 37 nota 2; Emiliani 1985, vol. I, p. 148, fig. 292; Petrioli Tofani 1986b, p. 351; Anna Forlani Tempesti in Pesaro 2001, p. 64 sotto il n. 25; Emiliani 2008, vol. I, p. 339, n. 38.72.

35.

Federico Barocci (Urbino, 1533/1535-1612)

Testa di donna

pietra nera, pietra rossa, pastello rosa,
tracce di pastello ocre, gessetto bianco,
carta cerulea virata

252 x 191 mm

Iscrizioni: sul *verso* in alto al centro, a
pietra nera, in grafia antica "Di Fedrico
Varogio (?)"

Provenienza: D. D. Campbell; 1973, Yale
University Art Gallery (acquistato da Wm.
Schab Gallery, New York)

**New Haven, Yale University Art
Gallery, Maitland F. Griggs, B.A.
1896, Fund, 1973.141**

L'opera è preparatoria per la testa della
bambina inginocchiata in basso a sinistra,
a fianco della madre, nella *Madonna del*



Popolo (1575-1579, Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 1890, 751, cfr. Emiliani 2008, vol. I, pp. 310-314, n. 38). Edmund P. Pillsbury (in Cleveland-New Haven 1978) lo ha collegato a un disegno contenente vari studi per la medesima figura (cat. 34). Nell'esemplare in esame l'artista si concentra esclusivamente sulla torsione della testa, che rivede e modifica più volte, come emerge dai pentimenti lungo il profilo del volto e dalle correzioni al mento e agli occhi apportate a pietra rossa. Ann Sievers (2000) ha ipotizzato che il foglio appartenga a una fase piuttosto iniziale di progettazione, mentre John Marciari e Ian Vertsegen (2008) hanno sottolineato la precisa corrispondenza di scala tra la testa e il dipinto e, di conseguenza, hanno suggerito che il disegno abbia assolto la funzione di cartoncino ausiliario, realizzato in fase avanzata di progettazione.

La finalità principale di questo studio sembra essere la messa a punto della torsione della testa e della direzione dello sguardo; l'analisi di questi aspetti sovrasta infatti le ricerche luministiche e coloristiche: non a caso, l'utilizzo del pastello rosa e ocre è assai limitato.

Mostre: New Haven 1974, n. 28; Cleveland-New Haven 1978, n. 37; Sarasota-Austin-New Haven 2006-2008, n. 20; New Haven 2013-2014, n. 46.

Bibliografia: Edmund P. Pillsbury in New Haven 1974, n. 28; *Idem* in Cleveland-New Haven 1978, pp. 60-61, n. 37; Sievers-Muehlig-Rich 2000, p. 48 sotto il n. 7; John Marciari in Sarasota-Austin-New Haven 2006-2008, n. 20; Emiliani 2008, vol. I, p. 344, n. 38.85; Marciari-Verstegen 2008, p. 307, fig. 13; John Marciari in New Haven 2013-2014, n. 46.

36.

Federico Barocci (Urbino, 1533/1535-1612)

Studi di mano, panneggio e volto



pietra nera, pietra rossa, pastello rosa, gessetto bianco, quadrettatura a pietra nera, carta cerulea sbiadita

252 x 374 mm (misure massime)

macchie brune in particolare sulla parte inferiore del foglio; tracce di colla lungo i margini del *verso*; ai quattro angoli del *verso* tracce di un vecchio controfondo

Filigrana: giglio entro cerchio (simile a Briquet 7098)

Iscrizioni: sul recto in basso a destra, a penna e inchiostro, in grafia antica "G. B. Vanni"

Provenienza: Reale Galleria degli Uffizi (Lugt 929)

Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 7163 F recto

Il disegno, anticamente attribuito a Giovan Battista Vanni (Pelli Bencivenni [1775-1793]), è stato pubblicato da Anna Forlani Tempesti (1975) che l'ha riferito alla *Madonna del Popolo* (1575-1579, Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 1890, 751, cfr. Emiliani 2008, vol. I, pp. 310-314, n. 38), mentre il *verso* è preparatorio per il *Perdono di Assisi* (1570-1576, Urbino, Chiesa di San Francesco, cfr. Emiliani 2008, vol. I, pp. 264-267, n. 34).

Sul foglio è riconoscibile infatti lo studio della mano destra della donna raffigurata nella pala, con i suoi due figli, in primo piano in basso; lo schizzo di panneggio, collegato da Forlani a un dipinto perduto, è stato ipoteticamente riferito da Gaeta Bertelà (in Firenze 1975) alla donna con il bambino in braccio e una cesta ideata da Barocci in fase intermedia di progettazione, dopo aver accantonato il progetto iniziale testimoniato dal modello un tempo a Chatsworth (fig. 46, Chicago, collezione Anne Searle Bent). Si tratta tuttavia di uno dettaglio troppo generico che non è facilmente riconducibile ad alcuna figura. La mano sinistra della madre è studiata, come in questo caso a pietra nera e gessetto, in un altro foglio agli Uffizi (cat. 34) che si concentra prevalentemente sulla bambina a sinistra.

La piccola testa velata raffigurata con lo sguardo rivolto verso l'alto è stata elaborata per una delle figure che compongono la folla sullo sfondo ma non è collegabile con certezza a nessuna delle figure dipinte. Questo foglio di studi risale, con tutta probabilità, alla fase centrale dell'elaborazione grafica: la presenza di un volto a pastello, nel quale il *medium* serve allo stesso tempo a isolare un dettaglio e approfondire effetti coloristici, dimostra che la tecnica non è impiegata da Barocci sono negli stadi preparatori finali.

Manoscritti: Pelli Bencivenni [1775-1793], vol. IV ("Vanni Gio. Battista Fiorentino), vol. Universale XVI, n. 1.

Mostre: Firenze 1975, n. 39

Bibliografia: Forlani Tempesti 1975, pp. 48-50, ripr. a p. 49; Giovanna Gaeta Bertelà in Firenze 1975, p. 47 sotto il n. 38, p. 48, n. 39, fig. 41; Pillsbury 1976, p. 62; Petrioli Tofani 2014, vol. II, p. 805, n. 1.

37.

Federico Barocci (Urbino, 1533/1535-1612)

Putto in volo, studi di braccia, piede

pietra nera, pietra rossa, pastello rosa, gessetto bianco, biacca (carbonato basico di piombo), quadrettatura parziale a pietra nera, tracce di stilo, carta

398 x 272 mm

il foglio è posto su un cartone aperto sul *verso*; sul *recto* tracce di colla, margini irregolari, macchie brune al centro e altre più piccole sparse

Filigrana: giglio entro cerchio (simile a Briquet 7098)

Provenienza: Reale Galleria degli Uffizi (Lugt 929)

Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 11662 F



Il foglio, tradizionalmente attribuito a Barocci, è stato collegato da Filippo Di Pietro (1913) alla *Madonna del Popolo* (1575-1579, Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 1890, 751, cfr. Emiliani 2008, vol. I, pp. 310-314, n. 38) e tale interpretazione ha trovato concordi tutti gli studiosi. Vi sono tracciati infatti una serie di studi per l'angelo in alto a destra, che incorona la Vergine. Il pastello rosa interviene a definire la versione definitiva della mano, saggiata in una serie di schizzi secondo il procedimento della "reiterazione variata" (su cui cfr. *l'Introduzione* di Firenze 2015-2016).

Mostre: Firenze 1912-1913, cornice 43; Firenze 1975, n. 41.

Bibliografia: Di Pietro 1913a, p. 41, fig. 50; Pasquale Nerino Ferri, Filippo Di Pietro in Firenze 1912-1913, p. 60, cornice 43; Olsen 1955, p. 131 sotto il n. 31; *Idem* 1962, p. 168 sotto il n. 32; Giovanna Gaeta Bertelà in Firenze 1975, p. 50, n. 41, fig. 48; Emiliani 2008, vol. I, p. 342, n. 38.79.

38.

Federico Barocci (Urbino, 1533/1535-1612)

Due studi di mani



pietra nera, pietra rossa, pastello rosa, gessetto bianco, carta cerulea

210 x 300 mm

Iscrizioni: sul *verso*, a penna e inchiostro, in grafia antica "50"

Provenienza: Reale Galleria degli Uffizi (Lugt 929)

Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 11645 F

Il disegno, collegato da Olsen (1955; 1962) alla *Madonna del Popolo* (1575-1579, Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 1890, 751, cfr. Emiliani 2008, vol. I, pp. 310-314, n. 38), è stato ipoteticamente riferito da Giovanna Gaeta Bertelà (in Bologna 1975) a uno degli spettatori raffigurati sullo sfondo. Questo studio di dettaglio può essere stato elaborato per la figura che regge un bastone o un cero a sinistra, dietro la testa della madre in primo piano, presente nel *modello* oggi in una raccolta privata di Chicago (fig. 46, collezione Anne Searle Bent) ma scartata nell'esecuzione pittorica. Questo disegno che si concentra su un dettaglio, definito a pastello, è stato realizzato dunque in una fase anteriore agli ultimi stadi di progettazione (sul tema cfr. anche capitolo III.3).

Mostre: Bologna 1975, n. 99.

Bibliografia: Olsen 1955, p. 131 sotto il n. 31; *Idem* 1962, p. 168 sotto il n. 32; Giovanna Gaeta Bertelà in Bologna 1975, pp. 110-111, n. 99; Emiliani 2008, vol. I, p. 348 n. 38.93.

39.

Federico Barocci (Urbino, 1533/1535-1612)

Testa di uomo con barba, di profilo, rivolta verso il basso

pietra nera, pietra rossa, pastello rosa, tracce di biacca (carbonato basico di piombo), carta

223 x 188 mm

incollato su un foglio di dimensioni maggiori sul quale la testa è stata completata da una mano successiva

Provenienza: Albert von Saschen-Teschen (Lugt 174)

Wien, Graphische Sammlung Albertina, inv. 560

Il disegno è sempre stato ritenuto, unitamente a un simile esemplare al

Louvre (cat. 40), all'apostolo rivolto verso il basso, a destra nell'*Ultima Cena* (1592-1599, Urbino, Cattedrale, cappella del Santissimo Sacramento, cfr. Judith W. Mann in Saint Louis-London 2012-2013, pp. 224-237, n. 12).

La medesima tipologia di volto e la stessa posa caratterizza tuttavia una figura elaborata dall'artista diversi anni prima, l'uomo che porge l'elemosina al mendicante raffigurato nel *modello* (fig. 46, Chicago, collezione Anne Searle Bent) per la *Madonna del Popolo* (1575-1579, Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 1890, 751, cfr. Emiliani 2008, vol. I, pp. 310-314, n. 38), sostituito nella composizione definitiva dalla donna con una cesta e un bambino in braccio, per il quale si conservano due simili studi a pastello (catt. 45, 46). Come è riferibile al *modello* di Chicago un foglio che raffigura le mani di uno degli astanti sullo sfondo (cat. 38), così è possibile che il disegno in esame e quello parigino, che presenta alcune minime varianti nella fisionomia, siano stati concepiti nel corso della preparazione grafica della pala degli Uffizi. Si tratterebbe, in questo caso, di uno studio di dettaglio a pastello condotto in una fase intermedia della progettazione grafica (cfr. anche capitolo III.3).

Mostre: Bologna 1975, n. 237.



Bibliografia: Wickhoff 1892, SR 656; Krommes 1912, p. 97; Schmarsow 1909-1914, vol. III (1914), p. 36; Stix-Frölich Bum 1932, n. 385; Olsen 1955, p. 159 sotto il n. 53; *Idem* 1962, p. 203 sotto il n. 54; Giovanna Gaeta Bertelà in Bologna 1975, pp. 195-196, n. 237; Emiliani 1985, vol. II, p. 337, n. 732; Birke-Kertész 1992-1997, vol. I (1992), p. 306; Emiliani 2008, vol. II, p. 230, n. 66.34; Judith W. Mann in Saint Louis-London 2012-2013, p. 231 sotto il n. 12.

40.

Federico Barocci (Urbino, 1533/1535-1612)

Testa di uomo con barba, di profilo, rivolta verso il basso

Pietra nera, pietra rossa, pastello rosa di due tonalità, carta cerulea virata

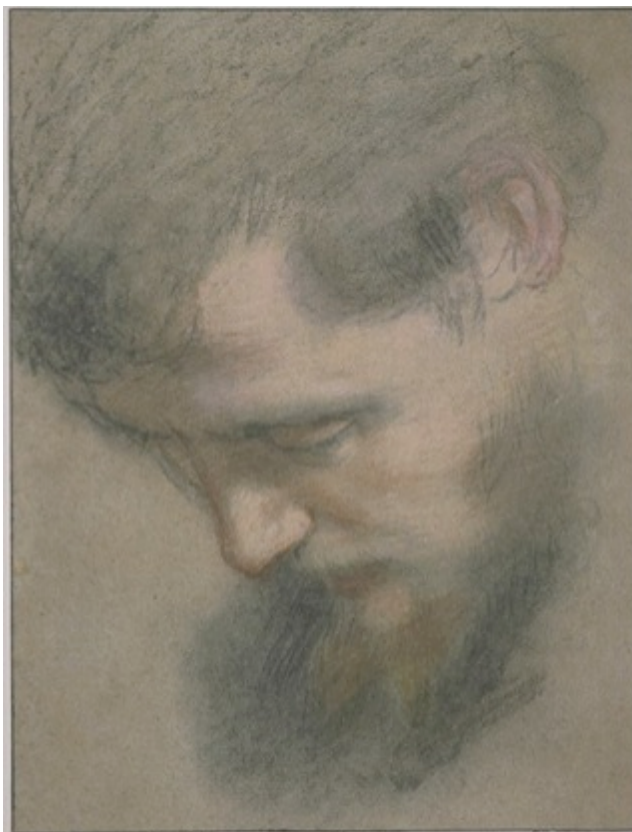
283 x 216 mm

incollato su un foglio bianco

Provenienza: Charles Paul de Saint-Morys; Musée du Louvre (Lugt 2207)

Paris, Musée du Louvre, département des Arts graphiques, inv. 2879

Il disegno è stato riferito da Olsen (1955; 1962) all'*Ultima Cena* (1592-1599, Urbino, Cattedrale, cappella del Santissimo Sacramento, cfr. Judith W.



Mann in Saint Louis-London 2012-2013, pp. 224-237, n. 12). Lo studioso ha ritenuto il foglio uno studio preparatorio in controparte per l'apostolo con la veste gialla in primo piano a sinistra: tale collegamento è stato accettato da Andrea Emiliani (2008), mentre Judith W. Mann (in Saint Louis-London 2012-2013) ha considerato il disegno uno studio preparatorio per l'apostolo seduto sulla destra, immediatamente successivo a un simile foglio dell'Albertina (cat. 39), maggiormente naturalistico.

La stessa testa compare nel *modello* (fig. 46, Chicago, collezione Anne Searle Bent) per la *Madonna del Popolo* (1575-1579, Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 1890, 751, cfr. Emiliani 2008, vol. I, pp. 310-314, n. 38), per una figura accantonata da Barocci nelle fasi intermedie di progettazione dell'opera. Un disegno agli Uffizi (cat. 38), poco studiato ma riferibile a uno degli spettatori sullo sfondo del *modello* iniziale per la pala, è un simile studio di dettaglio, raffigurante in questo caso le mani. Anche il disegno in esame potrebbe essere stato concepito nel corso del processo preparatorio per la pala di Arezzo e ripresa per l'*Ultima Cena*, secondo una consuetudine ben documentata nella pratica dell'artista (cfr. catt. 45, 46 e capitolo III.3).

Bibliografia: Reiset 1866, p. 23, n. 73; Olsen 1955, p. 159 sotto il n. 53; *Idem* 1962, p. 203 sotto il n. 54; Emiliani 1985, vol. II, p. 339, fig. 748; Emiliani 2008, vol. II, p. 232, n. 66.40; Judith W. Mann in Saint Louis-London 2012-2013, p. 231 sotto il n. 12.

41.

Federico Barocci (Urbino, 1533/1535-1612)

Figura maschile nuda con violino e studi di testa e mani per la stessa figura, busto femminile nudo



pietra nera, pietra rossa, pastello rosa, biacca (carbonato basico di piombo), gessetto bianco, quadrettatura a pietra nera, tracce di stilo, carta cerulea

293 x 415 mm (misure massime)

tracce di colla e grinze sul margine superiore; strappo sul lato sinistro; piegatura verticale al centro; piccoli strappi sul lato destro

Filigrana: freccia con corona

Iscrizioni: sul verso al centro, a carboncino, in grafia antica "64"

Provenienza: Reale Galleria degli Uffizi (Lugt 929)

Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 11359 F

Il legame del disegno con il suonatore di ghironda nella *Madonna del Popolo* (1575-1579, Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 1890, 751, cfr. Emiliani 2008, vol. I, pp. 310-314, n. 38), già riconosciuto da Pasquale Nerino Ferri e Filippo Di Pietro (in Firenze 1912-1913) e confermato da Olsen (1955; 1962) non è mai stato messo in discussione.

Giovanna Gaeta Bertelà (in Firenze 1975) lo ha considerato il primo della serie di studi dedicati alla figura quale appare nella versione dipinta, successivo dunque alla versione elaborata nel *modello* della composizione un tempo a Chatsworth (fig. 46, Chicago, collezione Anne Searle Bent) ove l'uomo rivolge lo sguardo alla visione divina. La studiosa ha riferito lo schizzo di busto in basso a destra alla donna con il bambino in braccio che compare, nel dipinto, dietro il musicante, ideata in seguito alla revisione del progetto di Chatsworth.

Seguendo questa lettura su tratterebbe, dunque, di un foglio di studi condotti su un modello in studio (Turner 2000; Marciari-Verstegen 2008) –un garzone di bottega o, più verosimilmente, un manichino– in una fase successiva alla sostanziale revisione della parte inferiore destra della composizione. In realtà il disegno può essere considerato un momento di transizione tra la fase antecedente il *modello* e l'elaborazione della composizione definitiva. John Marciari e Ian Verstegen hanno sottolineato infatti che il disegno è realizzato, come altri schizzi per il mendicante al centro e la famiglia in basso a sinistra, nella medesima scala dello studio compositivo di Chatsworth (1:6 rispetto alle dimensioni della tela). Inoltre, come notato anche da Marzia Faietti (2009) e Cristiana Garofalo (in Siena 2009-2010), la figura a mezzobusto in basso a destra è riferibile alla posa assunta dal suonatore nella composizione intermedia; in un secondo momento, nella parte destra del foglio, l'artista ha elaborato una variante sostanziale nella posa del personaggio, che diviene un suonatore cieco con il capo piegato come ad ascoltare la musica prodotta dal suo strumento. Il disegno ci permette dunque di seguire l'elaborazione della figura i cui dettagli anatomici circondano lo studio della posa, quadrettata per essere trasportata e approfondita altrove. La testa è completata a pastelli per approfondire, allo stesso tempo, effetti luministici e accentuare l'intensità dell'espressione, che sembra scaturire da un'immagine mentale o da uno "studio da sé".

Mostre: Firenze 1912-1913, cornice 41; Bucarest 1932, n. 56; Firenze 1952; Firenze 1975, n. 40; Siena 2009-2010, n. 95

Bibliografia: Schmarsow 1909-1914, vol. I (1909), p. 11; Pasquale Nerino Ferri, Filippo Di Pietro in Firenze 1912-1913, p. 59, cornice 41; George Oprescu in Bucarest 1932, p. 34, n. 56; Parigi 1951, p. 16, n. 83; Luisa Marcucci in Firenze 1952, pp. 36-37; Olsen 1955, pp. 64, 131 sotto il n. 31; *Idem* 1962, p. 167 sotto il n. 32; Giovanna Gaeta Bertelà in Firenze 1975, p. 48 sotto il n. 39, p. 49, n. 40, fig. 42; Emiliani 1985, vol. I, p. 140, fig. 251; Petrioli Tofani 1991b, p. 226, fig. 263; Giannotti 1999, p. 28; Turner 2000, pp. 73, 151, fig. 62; Fenley 2007, pp. 54, 66 n. 52; Emiliani 2008, vol. I, p. 322, n. 38.24; Marciari-Verstegen 2008, pp. 296, 301, 309, fig. 7 f; Thiem 2008, p. 42; Faietti 2009, p. 80; Cristiana Garofalo in Siena 2009-2010, pp. 367-368, n. 95; Faietti 2012a, pp. 324-325, fig. 93.

42.

Federico Barocci (Urbino, 1533/1535-1612)

Studio di braccio e strumento musicale, figura maschile e studio separato di braccio

pietra nera, pietra rossa, pastello rosa, gessetto bianco, carta cerulea

420 x 279 mm

Provenienza: Michelangelo Pacetti (Lugt 2057); Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett (Lugt 1632)

**Berlin Staatliche Museen,
Kupferstichkabinett, inv. KdZ, 20534**

Il foglio è stato inizialmente riferito da Olsen (1952) alla figura femminile in primo piano a destra nella *Visitazione* (1583-1586, Roma, Chiesa Nuova, cappella Pozzomiglio, cfr. Emiliani 2008, vol. II, pp. 37-40, n. 45). Successivamente (1962) lo studioso ha collegato il disegno alla *Madonna del Popolo* (1575-1579, Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 1890, 751, cfr. Emiliani 2008, vol. I, pp. 310-314, n. 38). Si tratta infatti di uno studio per il braccio del suonatore di ghironda, strettamente legato a un disegno al British Museum (inv. Pp, 3.201, cfr. capitolo III.3) sul quale sono tracciate a pietra nera e rossa, tre versioni dello stesso arto, molto simili alla versione raffigurata nell'esemplare in esame a sua volta vicina a quella dipinta. John Marciari e Ian Verstegen (2008, p. 318) hanno osservato che il foglio del British Museum è vicino alla scala 1:2 con la tela e risale, secondo la loro ricostruzione del metodo di lavoro di Barocci, alla fase antecedente la realizzazione del cartone "grande quanto l'opera" e dei cartoni ausiliari, spesso a pastello. Il disegno in esame, che presenta tracce di pastello rosa che contribuisce alla definizione plastica e luministica, ha dimensioni simile a quello londinese, e può essere considerato ad esso immediatamente successivo.



Bibliografia: Olsen 1955, p. 140 sotto il n. 37; *Idem* 1962, p. 166 sotto il n. 32.

43.

Federico Barocci (Urbino, 1533/1535-1612)

Testa di vecchio con barba, con lo sguardo rivolto verso l'alto

pietra nera, pietra rossa, pastello rosa, pastello ocra, gessetto bianco, carta cerulea virata

348 x 254 mm

Provenienza: Charles II Windsor

Windsor Castle, Royal Library, inv. 5232

Popham e Wilde (1949) attribuiscono il foglio a Barocci senza tuttavia stabilire legami con un'opera pittorica. Harald Olsen (1955; 1962) ha individuato per primo il rapporto del disegno con la *Madonna del Popolo* (1575-1579, Firenze, Galleria degli



Uffizi, inv. 1890, 751, cfr. Emiliani 2008, vol. I, pp. 310-314, n. 38), in particolare con uno dei due astanti in fondo al centro. L'indicazione dello studioso è stata ripresa nelle pubblicazioni successive.

Il foglio è uno studio realizzato nelle fasi finali della progettazione grafica per studiare il colore, la luce e l'espressione. L'artista realizza cartoni ausiliari come questi non solo per i protagonisti dei suoi dipinti (cfr., ad esempio, catt. 23, 26, 30, 31, 44) ma anche per personaggi secondari come questo (si vedano anche i catt. 45-46): egli assegnava infatti un importante ruolo comunicativo anche ai personaggi secondari, sovente pensati come catalizzatori dell'attenzione dello spettatore.

Il pastello è il protagonista dell'opera, caratterizzata da una rarefatta luminosità che contribuisce in maniera determinante alla rappresentazione dell'espressione: le morbide stesure del *medium* si sovrappongono, senza negarlo, al lieve tracciato lineare che definisce solo gli elementi essenziali del volto, lasciando al colore e al segno sfumato il compito di costruire l'immagine.

Mostre: Bologna 1975, n. 103; Cambridge 2006, n. 41.

Bibliografia: Popham-Wilde 1949, p. 190, n. 97, fig. 25; Olsen 1955, p. 131 sotto il n. 31; *Idem* 1962, p. 169 sotto il n. 32; Giovanna Gaeta Bertelà in Bologna 1975, p. 112, n. 103; Emiliani 1985, vol. I, p. 145, fig. 277; David Scrase in Cambridge 2006, p. 132, n. 41; Emiliani 2008, vol. I, p. 330, n. 38.50.

44.

Federico Barocci (Urbino, 1533/1535-1612)

Testa di uomo con barba

pietra nera, pietra rossa, pastello giallo,
pastello rosa, gessetto bianco, carta cerulea

320 x 236 mm

Iscrizioni: sul *recto* in basso a destra, a
penna e inchiostro, in grafia antica
"Frederico Barocio f. 1610"

Provenienza: Albert von Saschen-Teschen
(Lugt 174)

**Wien, Graphische Sammlung Albertina,
inv. 552**

Il disegno, anticamente attribuito a
Federico Barocci, come testimonia
l'iscrizione in basso a destra, è



concordemente riferito all'artista e ritenuto preparatorio per la *Madonna del Popolo* (1575-1579, Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 1890, 751, cfr. Emiliani 2008, vol. I, pp. 310-314, n. 38), in particolare per la testa di Cristo benedicente, la cui posa e fisionomia rimane costante per buona parte della preparazione grafica del dipinto, come testimonia la serie di studi per la figura e il primo *modello* della composizione in collezione privata (fig. 46, Chicago, collezione Anne Searle Bent).

Il foglio è un cartone ausiliario realizzato nelle fasi finali della progettazione grafica: in esso il pastello ha un ruolo essenziale per la verifica degli effetti coloristici, luministici e l'indagine psicologica (cfr. anche cat. 43). L'espressione rarefatta del volto di Cristo non è legata a uno studio dal vero ma è un'immagine puramente mentale.

Mostre: Siena 2009-2010, n. 93.

Bibliografia: Wickhoff 1892, SR 648; Schmarsow 1909-1914, vol. III (1914), p. 34; Stix-Frölich Bum 1932, n. 380; Olsen 1955, p. 131 sotto il n. 31; *Idem* 1962, p. 168-169 sotto il n. 32; Emiliani 1985, vol. I, p. 134, n. 232; Birke-Kertész 1992-1997, vol. I (1992), pp. 302-303; Emiliani 2008, vol. I, p. 316, n. 38.5; Marina Cellini in Siena 2009-2010, pp. 363-365, n. 93.

45.

Federico Barocci (Urbino 1533/1535-1612)

Studio di bambino

pietra nera, pietra rossa, pastello rosa, biacca (carbonato basico di piombo), carta cerulea virata

259 x 267 mm

Un taglio orizzontale ricomposto nella parte superiore del foglio; una lacuna risarcita in alto a sinistra; una macchia al centro

Iscrizioni: sul *recto* in alto a sinistra, a penna e inchiostro, in grafia antica "6"

Provenienza: 1901, Colnaghi

London, The British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1901,0417.32



Il disegno, la cui attribuzione a Barocci non è mai stata messa in discussione, è stato ricollegato da Olsen (1955; 1962) alla *Madonna del Popolo* (1575-1579, Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 1890, 751, cfr. Emiliani 2008, vol. I, pp. 310-314, n. 38).

Edmund P. Pillsbury (in Cleveland-New Haven 1978) ha ritenuto il disegno uno studio dal vero risalente alle fasi finali di progettazione dell'opera, successiva alle modifiche apportate alla composizione dopo la realizzazione del *modello*, un tempo conservato a Chatsworth, oggi in collezione privata (fig. 46, Chicago, collezione Anne Searle Bent, cfr. capitolo III.3).

John A. Gere e Philip Pouncey (1983) hanno sottolineato le differenze che intercorrono tra il foglio e la tela e hanno preferito considerare il disegno uno studio dal naturale usato per la composizione. I due studiosi ribadiscono il legame suggerito da Pillsbury tra l'esemplare londinese e un simile disegno agli Uffizi (cat. 46), da essi considerato di qualità inferiore e, di conseguenza, "perhaps a studio copy".

Più di recente, David Scrase (in Cambridge 2006) ha ripreso le ipotesi di Gere e Pillsbury, evidenziando la natura di studio dal vero del foglio, che ritrae un bambino sdraiato e che l'artista ha successivamente ripreso e adattato per la figura della pala, in braccio, in posizione eretta.

John Marciari e Ian Verstegen (2008) hanno invece obiettato che il rapporto di scala 4:3 tra il foglio e la tela porta a considerare il disegno un cartone ausiliario realizzato appositamente per la pala (per ulteriori considerazioni sull'opera cfr. la scheda del cat. 46).

Mostre: Cleveland-New Haven 1978, n. 36; Tokyo-Nagoya 1996, n. 32; Cambridge 2006, n. 44.

Bibliografia: Schmarsow 1909-1914, vol. III (1911), p. 21; Olsen 1955, p. 131 sotto il n. 31; Olsen 1962, p. 168, sotto il n. 32; Pillsbury in Cleveland-New Haven 1978, p. 60, n. 36, fig. 36; Gere-Pouncey 1983, vol. I, pp. 42-43 n. 49, vol. II, tav. 48; Emiliani 1985, vol. I, p. 138, fig. 247; Michiaki Koshikawa in Tokyo-Nagoya 1996, vol. II, pp. 96-97, n. 32; David Scrase in Cambridge 2006, pp. 138-139, n. 44; Emiliani 2008, vol. I, p. 337, n. 38.67, fig. 38.67; Marciari-Verstegen 2008, pp. 311, 312, 319 nota 70; Laura Da Rin Bettina in Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, catalogo online, sotto la scheda dell'inv. 11426 F: <http://www.uffizi.firenze.it/gdsu/euploos/#/disegni:@00031019> (consultato in data 4/2015).

46.

Federico Barocci (Urbino 1533/1535-1612)

Studi di diversi dettagli anatomici di bambino

pietra nera, pietra rossa, pastello rosa, gessetto bianco, su carta cerulea virata

432 x 245 (misure massime)

controfondo parzialmente rimosso in epoca successiva al 1975; margini irregolari; grinze sparse; segno di piegatura orizzontale nella parte inferiore del foglio; macchie brune in basso; due lacune di in alto a destra; una lacuna in basso a sinistra

Filigrana: due frecce incrociate (simile a Briquet 6283)

Iscrizioni: sul *recto* in basso a destra, a penna e inchiostro, in grafia sei-settecentesca "79"; sul *verso* al centro, a penna e inchiostro, in grafia sei-settecentesca "non piace"; sul *verso* in basso al centro, a penna e inchiostro, in grafia sei-settecentesca "Baroccio"



Provenienza: Reale Galleria degli Uffizi (Lugt 929)

Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 11426 F

Il disegno non è identificabile tra i fogli di Barocci menzionati nei documenti e negli inventari antichi ma, come la gran parte del fondo dell'artista, potrebbe essere entrato nelle raccolte medicee grazie al Cardinale Leopoldo de' Medici, che acquista numerosi esemplari dell'Urbinate tra il 1658 e l'inizio dell'ottavo decennio (ipotesi già avanzata da Giovanna Gaeta Bertelà in Firenze 1975 e nella scheda ministeriale di Serena Noferi Gaeta, 1975, cfr. anche capitolo III.3, nota 273).

Harald Olsen (1955) lo ha ritenuto preparatorio per il bambino in braccio alla donna che si affaccia alla porta sullo sfondo, a destra, nell'*Ultima Cena* (1592-1599, Urbino, Cattedrale, cappella del Santissimo Sacramento, cfr. Judith W. Mann in Saint Louis-London 2012-2013, pp. 224-237, n. 12), indicazione ripresa da Giovanna Gaeta Bertelà (in Firenze 1975) e Andrea Emiliani (1985; 2008).

Edmund P. Pillsbury (1976) ha invece sostenuto il legame del disegno con l'infante in braccio alla popolana che chiede l'elemosina nella *Madonna del Popolo* (1575-1579, Firenze, Galleria

degli Uffizi, inv. 1890, 751, cfr. Emiliani 2008, vol. I, pp. 310-314, n. 38) e lo ha messo in relazione (in Cleveland-New Haven 1978) con lo *Studio di bambino* del British Museum, in scala e tecnica simili, concordemente ritenuto preparatorio per la pala di Arezzo (cat. 45): lo schizzo di piede a pietra rossa sul *recto* in basso a sinistra è, secondo lo studioso, da riferire al fanciullo inginocchiato a sinistra nella parte inferiore della *Madonna del Popolo*. I due fogli sarebbero stati realizzati in successione l'uno all'altro per quel dipinto e usati, anni dopo, per l'*Ultima Cena* e, come notato anche da Luisa Vertova (1989), per la tarda *Madonna Albani* (Roma, Banca Nazionale del Lavoro, cfr. Emiliani 2008, vol. II, pp. 352-353, n. 87), ove il bambino ha una posa molto simile, ma in controparte, a quella dei due disegni.

John A. Gere e Philip Pouncey (1983) hanno ribadito il legame tra i due pastelli ma hanno considerato l'esemplare degli Uffizi una copia, forse riferibile alla bottega di Barocci, del foglio londinese.

La qualità del disegno non ne giustifica tuttavia il declassamento a opera di scuola e l'esistenza di due versioni, quasi identiche, del medesimo soggetto è legata alla pratica di reiterazione di un medesimo motivo o posa costante del processo creativo di Barocci: esistono infatti diversi esempi di studi di teste, sovente a pastello, per la stessa figura realizzati in successione l'uno all'altro (cfr. catt. 24-26, 30, 31, 32, 33, 39, 40, 58, 59). Il carattere più imbrigliato dell'opera in esame, rispetto alla freschezza e immediatezza del *Bambino* londinese, è forse da collegare alla sua natura di disegno realizzato in studio, sulla base di una rielaborazione mentale: il primo presenta infatti meno dettagli e pentimenti rispetto all'esemplare londinese, nel quale l'artista schizza con maggiore attenzione, a pietra nera e gessetto, la camiciola che indossa il bambino e torna più volte, sempre con la pietra nera, sul contorno della testa. L'inv. 11426 F può essere considerata dunque una versione più temperata –e ideale– dello studio dal vero (cat. 45), che lo precederebbe dunque temporalmente.

Per le ragioni addotte da Pillsbury e per la presenza, sul foglio, della variante nell'espressione del bambino, sveglio nella pala di Arezzo, addormentato nell'*Ultima Cena*, ritengo che il disegno stato realizzato, in uno stadio avanzato di progettazione, con funzione di cartone ausiliario per la *Madonna del Popolo*; la figura del bambino appartiene infatti alla fase successiva dell'elaborazione grafica successiva al *modello* un tempo a Chatsworth (fig. 46, Chicago, collezione Anne Searle Bent, cfr. capitolo III.3). La finalità primaria è, in questo caso, lo studio della luce e del colore locale; l'assenza di tridimensionalità della figura, risultato dell'accostamento di singoli particolari anatomici, è funzionale allo studio dei dettagli, sui quali l'artista continua a intervenire. L'espressione dell'infante dipinto nella *Madonna del Popolo* è infatti diversa da quella raffigurata nell'opera in esame e in quella del British Museum; nel cartoncino per il chiaroscuro dell'*Ultima Cena* (Firenze, GDSU, inv. 819 E, cfr. Emiliani 2008, vol. II, p. 216, n. 66.3), che presenta una versione quasi definitiva del soggetto, la posa del bambino in

braccio alla madre corrisponde fedelmente al disegno in esame, mentre nella tela Barocci introduce un'ulteriore modifica.

Mostre: Firenze 1975, n. 95.

Bibliografia: Olsen 1955, p. 158 sotto il n. 53; *Idem* 1962, p. 202 sotto il n. 54; Giovanna Gaeta Bertelà in Firenze 1975, p. 85, n. 95, fig. 104; Pillsbury 1976, p. 62; *Idem* in Cleveland-New Haven 1978, p. 60 sotto il n. 36; Gere-Pouncey 1983, vol. I, pp. 42-43 sotto il n. 49; Emiliani 1985, vol. II, p. 337, n. 730; Vertova 1989, p. 32; Michiaki Koshikawa in Tokyo-Nagoya 1996, vol. II, pp. 96-97 sotto il n. 32; Emiliani 2008, vol. II, p. 221 n. 66.14, fig. 66.14; Laura Da Rin Bettina in Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, catalogo online, scheda dell'inv. 11426 F: <http://www.uffizi.firenze.it/gdsu/euploos/#/disegni:@00031019> (consultato in data 4/2015).

47.

Federico Barocci (Urbino, 1533/1535-1612)

Studio di testa

pietra nera, pastello rosa, gessetto bianco
(?), sfumino, carta cerulea

261 x 195 mm

macchie brune; una gora al centro; tracce di
colla lungo i margini del *verso*

Provenienza: Reale Galleria degli Uffizi
(Lugt 930)

**Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe
degli Uffizi, inv. 11299 F *recto***

Il disegno, che sul *verso* presenta uno studio
di braccio e panneggio per la medesima
composizione, è stato collegato da Filippo
Di Pietro (1913) al volto della Vergine nella
Sepoltura di Senigallia (1579-1582, Chiesa



della Croce, cfr. Babette Bohn, Judith W. Mann in Saint Louis-London 2012-2013, pp. 158-179, n. 8). Il collegamento con il dipinto è stato generalmente accolto; recentemente Judith W. Mann (in Saint Louis-London 2012-2013) ha preferito collegarlo a uno dei servitori dell'*Ultima Cena* di Urbino (1592-1599, Cattedrale, cappella del Santissimo Sacramento, cfr. *Ibidem*, pp. 224-237, n. 12).

Si tratta in effetti di uno studio "da sé", ovvero di un'immagine mentale non tratta da un modello reale, che si ripete in diverse opere di Barocci (cfr. capitolo III.3, nota 270) ma che in ogni caso essere riferito al dipinto di Senigallia: il medesimo volto compare infatti in altri disegni preparatori per la Vergine, come l'inv. KdZ 20361 del Kupferstichkabinett di Berlino (cfr. Emiliani 2008, vol. I, p. 366, n. 39.24 e cat. 50) ove è schizzata, in controparte, la figura intera. Il foglio degli Uffizi è un esempio di studio di testa completamente ideale che si affianca a opere aventi una simile funzione, caratterizzate invece da un forte naturalismo (cfr. ad esempio i catt. 45, 47, 61), che si tramuta anche in un segno a pastello diverso da quello levigato, leggero e evanescente apprezzabile qui.

Mostre: Firenze 1975, n. 42.

Bibliografia: Di Pietro 1913a, p. 47, fig. 61; Olsen 1955, p. 133 sotto il n. 32; *Idem* 1962, p. 171 sotto il n. 33; Giovanna Gaeta Bertelà in Firenze 1975, pp. 50-51, n. 42, p. 52 sotto il n. 43, fig. 47;

De Grazia 1985, p. 40 nota 15; Emiliani 1985, vol. I, p. 166, fig. 332; *Idem* 1992, p.23; *Idem* 2008, vol. I, p. 369, n. 39.32; Babette Bohn, Judith W. Mann in Saint Louis-London 2012-2013, pp. 164, 167, p. 180 nota 63, p. 181 nota 70 sotto il n. 8, p. 237 nota 37 sotto il n. 12.

48.

Federico Barocci (Urbino, 1533/1535-1612)

Testa di vecchio con barba, rivolta verso il basso

pietra nera, pietra rossa, pastello rosa,
biacca (carbonato basico di piombo),
sfumino, carta cerulea virata

315 x 244 mm

Provenienza: London, Victor Koch; 1939,
Paris, Frits Lugt (Lugt 1028)

**Paris, Fondation Custodia, Collection
Frits Lugt, inv. 5681**

Il disegno, come riconosciuto da Olsen (1955; 1962) è uno studio preparatorio per la *Sepoltura* di Senigallia (1579-1582, Chiesa della Croce, cfr. Babette Bohn, Judith W. Mann in Saint Louis-London 2012-2013, pp. 158-179, n. 8).

Si tratta di un cartone ausiliario per

Nicodemo che, con Giuseppe d'Arimatea e Giovanni, trasporta il corpo di Cristo nel sepolcro. Si conservano diversi studi, come quello in esame a grandezza naturale e altamente rifiniti, per le teste di questi personaggi, condotti sia a pastello (cat. 49) sia a olio su carta (fig. 47, cfr. anche *Ibidem*, pp. 167-172, nn. 8.9.-8.10-8.11-8.12 e capitolo III.3.). Edmund P. Pillsbury (1978) ha per primo messo in evidenza il ruolo analogo assunto dalle due tecniche nella realizzazione di questa tipologia di strumento preparatorio, realizzato nella medesima scala del dipinto, a stesura pittorica già intrapresa (Marciari- Verstegen 2008; Babette Bohn, Judith W. Mann in Saint Louis-London 2012-2013).

Il volto dell'uomo sembra ispirato dalla visione di un modello reale; la stesura altamente naturalistica del pastello è tuttavia legata alle esigenze di studio del colore e del chiaroscuro nel dipinto: l'artista completa infatti solo la parte della testa dell'uomo che sulla tela risultano colpite dalla luce. Nonostante il suo carattere altamente pittorico l'opera mantiene dunque il suo carattere di studio preparatorio, legato alla fase dell'elaborazione grafica, che l'artista non concepisce tuttavia come un momento totalmente separato dall'esecuzione pittorica.

Mostre: Bologna 1975, n. 114; Saint Louis-London 2012-2013, n. 8.7.



Bibliografia: Olsen 1955, p. 133 sotto il n. 32; *Idem* 1962, p. 172 sotto il n. 33; Giovanna Gaeta Bertelà in Bologna 1975, p. 121, n. 114; Pillsbury 1978b, p. 172, fig. 3; Byam Shaw 1983, vol. I, pp. 108-109, n. 100, tav. 122; Emiliani 1985, vol. I, fig. 316; *Idem* 1992, p. 36, fig. 29; Verstegen 2002, p. 132; Emiliani 2008, vol. I, pp. 362-363, n. 39.12; Marciari-Verstegen 2008, p. 313, p. 320 nota 85; Bohn 2012, p. 52; *Eadem*, Judith W. Mann in Saint Louis-London 2012-2013, p. 166, n. 8.7.

49.

Federico Barocci (Urbino, 1533/1535-1612)

Testa di uomo con barba, rivolta verso il basso

pietra nera, pietra rossa, pastello rosa, pastello ocre, gessetto bianco (?), sfumino, carta cerulea virata

380 x 263 mm

Provenienza: Paris, collezione privata; New York, Ian Woodner; Andrea e Dian Woodner; 1991, Washington, The National Gallery of Art

Washington, The National Gallery of Art, Woodner Collection, inv. 1991.182.16

Il disegno è preparatorio per la testa di Giuseppe d'Arimatea nella *Sepoltura* di Senigallia (1579-1582, Chiesa della Croce, cfr. Babette Bohn, Judith W. Mann in Saint Louis-London 2012-2013, pp. 158-179, n. 8, per altri studi della stessa figura cfr. cat. 50).

Si conserva un nutrito gruppo di studi per le teste dei personaggi del dipinto, cartoni a pastelli policromi (catt. 47, 48, 50) e a olio su carta (cfr. *Ibidem*, pp. 167-172, nn. 8.9-8.10-8.11-8.12 e capitolo III.3.), ideati come ausilio per la stesura pittorica (cfr. anche la scheda del cat. 48). In questo caso Barocci ha realizzato due saggi per la figura di Giuseppe, molto vicini tra loro ma con alcune differenze. Il primo in ordine di tempo è il foglio in esame, caratterizzato da un segno grafico molto libero che si distingue sia dal disegno per Nicodemo (cat. 48) sia da quello per la Vergine (cat. 47), risalenti verosimilmente a una fase preparatoria assai prossima. In un secondo momento l'artista ha realizzato uno studio a olio (fig. 47, New York, The Metropolitan Museum of Art, Harry G. Sperling Fund, inv. 1976.87.1, cfr. capitolo III.3) ancora più vicina, nella capigliatura e nel taglio degli occhi, alla versione dipinta.

Mostre: New York 1990, n. 32; Washington 1992, n. 10; Washington 1995-1996, n. 61; Washington 2006-2007 (*Master Drawings from the Woodner Collections*, senza catalogo); Saint Louis-London 2012-2013, n. 8.8.

Bibliografia: Kate Ganz 1989, n. 3; Anne Dumas, Mary Anne Stevens in New York 1990, n. 32; Andrew Robinson in Washington 1992, n. 10; Margaret Morgan Grasselli in Washington 1995-1996, n. 61; McGrath 1998, p. 6, fig. 7; Verstegen 2002, p. 132; Marciari-Verstegen 2008, p. 313,



p. 320 nota 85; Bohn 2012, p. 52; *Eadem*, Judith W. Mann in Saint Louis-London 2012-2013, p. 166, n. 8.8.

50.

Federico Barocci (Urbino, 1533/1535-1612)

Mano

pietra nera, carboncino,
pietra rossa, pastello rosa,
carta cerulea

211 x 233 mm

macchie brune; grinze

Provenienza: Reale Galleria
degli Uffizi (Lugt 930)

**Firenze, Gabinetto Disegni
e Stampe degli Uffizi, inv.
11603 F recto**



Il disegno è sempre stato

riferito alla *Sepoltura di Cristo* (1579-1582, Senigallia, Chiesa della Croce, cfr. Babette Bohn, Judith W. Mann in Saint Louis-London 2012-2013, pp. 158-179, n. 8) sin dalla sua prima menzione nella mostra fiorentina su Barocci del 1912-1913.

È uno studio della mano di Giuseppe d'Arimatea che sorregge il lenzuolo nel quale Cristo è trasportato nel sepolcro, dettaglio in precedenza analizzato in altri fogli conservati al Kupferstichkabinett di Berlino (invv. KdZ 20635 recto, KdZ 20361, cfr. Emiliani 2008, vol. I, p. 369, n. 39.31, p. 366, n. 39.24). Se negli studi precedenti il pastello è utilizzato a fini di indagine luministica e, forse, per selezionare le varianti preferite, nel disegno degli Uffizi, un cartoncino ausiliario realizzato nella fase immediatamente precedente o contemporanea alla stesura pittorica, è impiegato in senso altamente naturalistico: il colore della carta, un perfetto mezzotono per la resa dell'incarnato, è usato a risparmio per rappresentare le vene della mano, contratta nello sforzo di sostenere il corpo esanime di Cristo.

Mostre: Firenze 1912-1913, cornice 19; Bologna 1975, n. 112.

Bibliografia: Pasquale Nerino Ferri, Filippo Di Pietro in Firenze 1912-1913, p. 54, cornice 19; Olsen 1955, p. 131 sotto il n. 31, p. 133 sotto il n. 32; *Idem* 1962, p. 168 sotto il n. 32, p. 171 sotto il n. 33; Giovanna Gaeta Bertelà in Bologna 1975, p. 120, n. 112, fig. 112; De Grazia 1985, p. 40 nota 15; Emiliani 1985, vol. I, fig. 279; *Idem* 2008, vol. I, p. 367, n. 39.27; Marciari-Verstegen 2008, p. 301, p. 317 nota 38; Babette Bohn, Judith W. Mann in Saint Louis-London 2012-2013, p. 164, p. 180 nota 57 sotto il n. 8.

51.

Federico Barocci (Urbino, 1533/1535-1612)

Testa di uomo visto di spalle

carboncino, pietra rossa, pastello rosa, gessetto bianco, carta

325 x 224 mm (misure massime)

il controfondo è stato rimosso in epoca successiva al 1975; macchie brune sparse; il foglio è stato risarcito lungo la parte superiore del margine sinistro; incollato al *passepertout*, un frammento del disegno (29 X 18 mm) con motivo illeggibile a pietra nera

Provenienza: Reale Galleria degli Uffizi (Lugt 929)

Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 11397 F recto

Il disegno è uno studio preparatorio per l'apostolo inginocchiato nella *Chiamata di Sant'Andrea* (1580-1583, Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, cfr. Emiliani 2008, vol. II, pp. 5-6, n. 41). Per questa composizione si conservano alcuni studi di testa pastello per i vari personaggi (cfr. *Ibidem*, vol. II, pp. 10-16, nn. 41.3, 41.13 e Roberta Aliventi in Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, *database online*); rispetto agli altri esemplari, che hanno caratteri e funzioni vicini a simili esemplari già trattati, il foglio in esame è contraddistinto da uno segno grafico libero che schizza in modo sommario il volto dell'uomo, solitamente il *focus* negli studi di teste a pastello di Barocci, e si concentra invece sulla rappresentazione del collo e delle spalle, investiti nel dipinto dalla luce. La funzione del pastello in questo caso è esclusivamente l'indagine dei rapporti chiaroscurali che, come è stato notato, assumono nel dipinto un essenziale ruolo comunicativo (Lingo 2008, p. 201; Roberta Aliventi in Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, *database online*).

Mostre: Bologna 1975, n. 52; Firenze 2015-2016 (mostra con catalogo online)

Bibliografia: Olsen 1955, p. 138 sotto il n. 34; *Idem* 1962, p. 176 sotto il n. 35; Giovanna Gaeta Bertelà in Bologna 1975, p. 58, n. 52, fig. 58; Emiliani 1985, vol. I, p. 197, fig. 413; *Idem* 2008, vol. II, p. 16, n. 41.17; Roberta Aliventi in Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, *database online*, scheda dell'inv. 11397 F recto: <http://www.uffizi.firenze.it/gdsu/euploos/#/disegni:@00030926> (consultato in data 1/2016).



52.

Federico Barocci (Urbino, 1533/1535-1612)

Due studi di testa di profilo, studi separati di collo e orecchio



pietra nera, pietra rossa, pastello rosa, gessetto bianco, pastello ocra, carta cerulea

360 x 254 mm (misure massime)

grinze sparse; alcune gore

Provenienza: Reale Galleria degli Uffizi (Lugt 929, sul *recto*)

Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 11391 F verso

Il disegno (cfr. cat. 53 per la discussione del *recto*) è stato ritenuto da Olsen (1955; 1962) uno studio in controparte per l'angelo nell'*Annunciazione*, dipinta da Barocci tra 1582 e 1584 (Città del Vaticano, Musei Vaticani, inv. 40376, cfr. Babette Bohn in Saint Louis-London 2012-2013, pp. 182-195, n. 9). Tale identificazione ha trovato concordi tutti gli studiosi; solo Pillsbury (in Cleveland-New Haven 1978) l'ha ritenuta poco plausibile, preferendo accostare questi studi di testa e collo alla testa della Vergine nella più tarda *Presentazione della Vergine al Tempio* (1593-1603, Roma, Chiesa Nuova, cfr. Emiliani 2008, vol. II, pp. 249-250, n. 72).

Il *verso* è in realtà riferibile, come il *recto*, al dipinto vaticano. Barocci era solito trasformare figure maschili in femminili e viceversa, come in questo caso: la rappresentazione di quella che a prima vista appare una testa muliebre non deve dunque trarre in inganno. Il modello di partenza

per il volto ritratto sembra essere di natura puramente mentale o un esemplare antico; successivamente l'artista ha realizzato studi dei dettagli dell'orecchio e del collo, colorato con pastello rosa combinato al gessetto e alla pietra rossa, concentrando dunque la propria attenzione sulla parte del corpo dell'arcangelo più intensamente colpita dalla luce. In questo caso dunque il *medium* è impiegato, a fini di indagine luministica, in un'immagine che non origina dal naturale. L'alternanza tra studi dal vivo, dal modello e creazioni ideale è costante, del resto, in diversi studi preparatori per l'*Annunciazione* vaticana (cfr. cat. 54, capitolo III.3).

Babette Bohn (in Saint Louis-London 2012-2013) ha suggerito che la figura risulta in controparte rispetto alla tela in quanto risale a una fase preliminare della progettazione grafica, quando l'artista non aveva ancora stabilito la posizione dei personaggi. Il disegno può in effetti essere ricondotto a uno stadio relativamente precoce, in quanto la fisionomia dell'angelo non è ancora stata precisata.

Mostre: Firenze 1975, n. 53; Firenze 1981, n. K; Senigallia *et al.* 2004, n. XV.24; Saint Louis-London 2012-2013, n. 9.1. *recto*.

Bibliografia: Olsen 1955, p. 139 sotto il n. 36; *Idem* 1962, p. 178 sotto il n. 37; Giovanna Gaeta Bertelà in Firenze 1975, pp. 58-59, n. 53, fig. 60; Edmund P. Pillsbury in Cleveland-New Haven 1978, p. 76 nota 3 sotto il n. 52; Firenze 1981, p. 109, n. K; Emiliani 1985, vol. I, p. 206, fig. 433; Cellini-Mei 1999, p. 323 sotto il n. 451; Anna Forlani Tempesti in Senigallia *et al.* 2004, pp. 482-483, n. XV.24; Emiliani 2008, vol. II, p. 26, n. 42.18; Bohn 2012, p. 41; *Eadem* in Saint Louis-London 2012-2013, pp. 186-187, n. 9.1. *verso*, p. 210 sotto il n. 10.

53.

Federico Barocci (Urbino, 1533/1535-1612)

Studio compositivo per l'Annunciazione vaticana

pietra nera, pietra rossa, pastello rosa, pastello arancio, pastello giallo, pastello azzurro, gessetto bianco, sfumino, carta cerulea

360 x 254 mm (misure massime)

grinze sparse

Provenienza: Reale Galleria degli Uffizi (Lugt 929)

Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 11391 F recto

Il disegno, citato da Giuseppe Pelli Bencivenni [1775-1793] al numero 131 del XVI volume dei Grandi ("Un'Annunziata, schizzo a pastelli su carta turchina"), potrebbe provenire, per questa antica menzione, dalla raccolta del cardinale Leopoldo de' Medici (sul tema cfr. capitolo III.3). Il collegamento con l'*Annunciazione* (1582-1584, Città del Vaticano, Musei Vaticani, inv. 40376, cfr. Babette Bohn in Saint Louis-London 2012-2013, pp. 182-195, n. 9) è stato stabilito da August Schmarsow (1909). Giovanna Gaeta Bertelà (in Firenze 1975) ha ipotizzato che si tratti del penultimo studio preparatorio eseguito per il dipinto, mentre Babette Bohn (in Saint Louis-London 2012-2013) ha sottolineato il carattere abbozzato del disegno, tracciato con segno molto libero, nel quale sono già presenti gli elementi essenziali della composizione definitiva ma che non può essere considerato un *modello* o *disegno compito*, per l'assenza di numerosi dettagli come il paesaggio sullo sfondo: la studiosa ha proposto che si tratti di una sorta di disegno di presentazione destinato al committente, il duca Francesco Maria II Della Rovere.

Il foglio, tipologia rara ma non isolata nella pratica dell'artista diversamente da quanto affermano Bohn (cfr. cat. 55), potrebbe essere un bozzetto per studiare effetti coloristici e luministici globali, elaborato in parallelo ai disegni di dettagli (cfr. cat. 54); i pastelli policromi che rimandano, anche se non esattamente, alla cromia del dipinto, sono applicati con una stesura estremamente sfumata che si sovrappone, senza negarlo, al reticolo di linee che costruisce l'immagine.



Manoscritti: Pelli Bencivenni [1775-1793], vol. I ("Baroccio, Federigo"), vol. dei Grandi XVI, n. 131

Mostre: Firenze 1912-1913, cornice 33; Firenze 1975, n. 53; Firenze 1981, n. K; Senigallia *et al.* 2004, n. XV.24; Saint Louis-London 2012-2013, n. 9.1. *recto*.

Bibliografia: Schmarsow 1909-1914, vol. I (1909), p. 15; Pasquale Nerino Ferri, Filippo Di Pietro in Firenze 1912-1913, p. 57 cornice 33; Di Pietro 1913a, p. 51; *Idem* 1913b, p. 144; Olsen 1955, p. 139 sotto il n. 36; *Idem* 1962, p. 178 sotto il n. 37; Andrea Emiliani in Bologna 1975, p. 142 sotto il n. 150; Gaeta Bertelà 1975, p. 10; *Eadem* in Firenze 1975, pp. 58-59, n. 53, fig. 61; Edmund P. Pillsbury in Cleveland-New Haven 1978, p. 42 nota 2 sotto il n. 15; p. 76 sotto il n. 52; Firenze 1981, p. 109, n. K; Emiliani 1985, vol. I, p. 202, fig. 426; Bruno Toscano in Spoleto 1989, p. 238 sotto il n. 66; McGrath 1994, vol. I, p.p. 186-187; Turner 2000, p. 91, fig. 78; Fischer 2001, p. 252 nota 14 sotto il n. 174; Verstegen 2002, pp. 115, 116, 119; Giusti 2003, p. 120, fig. 17; Anna Forlani Tempesti in Senigallia *et al.* 2004, pp. 482-483, n. XV.24; Emiliani 2008, vol. II, p. 20 sotto il n. 42, p. 23, n. 42.2; Francesco Ortenzi in Siena 2009-2010, p. 286 sotto il n. 18; Gillgren 2011, p. 252 sotto il n. 22; Babette Bohn in Saint Louis-London 2012-2013, pp. 185-185, n. 9.1. *recto*; Petrioli Tofani 2014, vol. I, p. 50, n. 131; Faietti 2015a, p. 126; fig. 25; *Eadem* 2015b, p. 45, fig. 28; *Eadem* 2015d, p. 35, fig. 6.

54.

Federico Barocci (Urbino, 1533/1535-1612)

Testa di donna

pietra nera, pietra rossa, pastello rosa,
carta cerulea

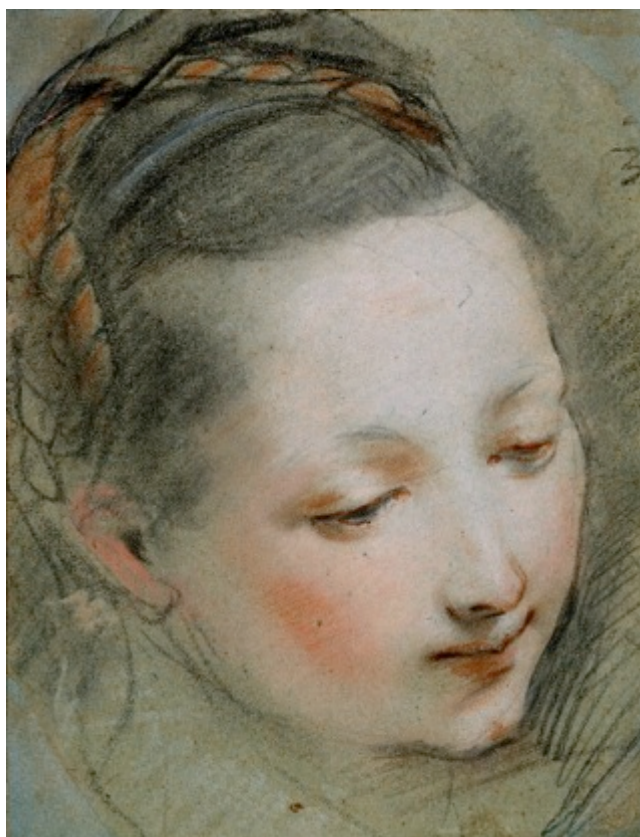
299 x 230 mm

controfondato; gli angoli risarciti con
carta azzurra

Provenienza: Charles II Windsor

**Windsor Castle, Royal Library, inv.
5231**

Popham e Wilde (1949) hanno ricollegato
il disegno alla donna in basso a sinistra
nella *Madonna del Popolo* (1575-1579,
Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 1890,
751, cfr. Emiliani 2008, vol. I, pp. 310-314,



n. 38); come ha puntualizzato per primo Olsen (1955; 1962) il disegno è invece preparatorio per
la Vergine dell'*Annunciazione* (1582-1584, Città del Vaticano, Musei Vaticani, inv. 40376, cfr.
Babette Bohn in Saint Louis-London 2012-2013, pp. 182-195, n. 9).

Il disegno, che corrisponde precisamente al volto dipinto (Babette Bohn in Saint Loius-London
2012-2013), è un cartone ausiliario molto rifinito usato dall'artista come aiuto nel corso della
stesura pittorica. Si conserva anche uno studio per il dettaglio delle mani (Berlin, Staatliche
Museen, Kupferstichkabinett, inv. KdZ 20453, cfr. *Ibidem*, p. 190, n. 9.5), parimenti molto
compiuto, nel quale è però possibile seguire la progressiva elaborazione della posa finale tramite
il procedimento della reiterazione variata, che suggerisce anche l'idea di movimento. Nonostante
la freschezza dell'immagine e la sottile indagine psicologica, la testa della Vergine ha, qui, delle
sembianze fortemente idealizzate. L'elaborazione della figura di Maria è del resto caratterizzata
da un'alternanza tra ricorso al naturale e al filtro mentale: il volto ritratto nel foglio di Windsor
compare, abbozzato, in un disegno a pietra nera e gessetto degli Uffizi (inv. 11293 F *recto*, cfr.
capitolo III.3, nota 261), ove Barocci realizza per l'intera figura un primo studio da modello –un
garzone di bottega– successivamente tramutato in donna, mentre in alto a destra traccia dal
naturale un busto muliebre, le cui fattezze sono regolarizzate e idealizzate nell'angolo
sottostante del foglio.

Mostre: Bologna 1975, n. 149; Cambridge 2006, n. 54; Saint Louis-London 2012-2013, n. 9.6.

Bibliografia: Popham-Wilde 1949, p. 190, n. 96, tav. 91; Olsen 1955, p. 139 sotto il n. 36; *Idem* 1962, p. 179 sotto il n. 37; Giovanna Gaeta Bertelà in Bologna 1975, p. 140, n. 149; *Eadem* in Firenze 1975, p. 60 sotto il n. 54; Emiliani 1985, vol. I, p. 204, fig. 428; McGrath 1994, vol. I, p. 186; Turner 2000, p. 92, fig. 79; David Scrase in Cambridge 2006, p. 158, n. 54; Emiliani 2008, vol. I, pp. 234-235, n. 26.19; Prosperi Valenti Rodinò 2009, p. 75 nota 9, fig. 38; Francesco Ortenzi in Siena 2009-2010, p. 286 sotto il n. 18; Bohn 2012, p. 52, 67 nota 100; *Eadem* in Saint Louis-London 2012-2013, p. 190, n. 9.6.

55.

Federico Barocci (Urbino, 1533/1535-1612)

Studio compositivo per la Madonna di San Geronzio

carboncino, pastello rosa, pastello giallo, pastello arancione, gessetto bianco, sfumino, carta

405 x 274 mm

marginì irregolari; tre macchie brune; grinze sparse; lacune risarcite lungo i marginì inferiori e destro

Provenienza: Reale Galleria degli Uffizi (Lugt 929)

Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 11407 F



Il disegno, concordemente collegato alla *Madonna col Bambino, i Santi Geronzio e Maria Maddalena e i donatori* (1590, Roma, Sodalizio dei Piceni, cfr. Emiliani 2008, vol. II, pp. 51-52, n. 51), considerato da Di Pietro (1913) opera autografa di Barocci, è stato ritenuto invece da Olsen (1955; 1962), opera di bottega come la pala. Il dipinto, in effetti, è da riferire ad uno degli allievi. La proposta di Olsen, che aveva suggerito il nome di Francesco Baldelli e Antonio Cimatori è stata di recente ripresa (cfr. capitolo III.3, e nota 289); il foglio degli Uffizi invece, come confermato da diversi studiosi (Giovanna Gaeta Bertelà in Firenze 1975; Emiliani 1985; McGrath 1994; Verstegen 2002; Emiliani 2008), è da ritenersi opera autografa di Barocci.

L'affidamento agli allievi dell'esecuzione della pala, una sorta di compendio delle precedenti invenzioni dell'artista (secondo una consuetudine che caratterizza tutta l'opera di Barocci ma che si accentua nella sua produzione più tarda), può avere avuto un ruolo nella realizzazione di questo studio compositivo, che trova tuttavia un precedente in un disegno per l'*Annunciazione* vaticana (cat. 53). Nel foglio la composizione è abbozzata, in controparte, tramite un intrico di linee a prima vista quasi illeggibile vicino, ma più confuso, a quello del bozzetto per la pala vaticana; i tocchi di pastello sembrano intervenire per evidenziare i punti centrali e suggerire gli effetti luministici.

Manoscritti: Pelli Bencivenni [1775-1793], vol. I ("Baroccio, Federigo"), vol. dei grandi XVI, n. 147.

Mostre: Firenze 1975, n. 130.

Bibliografia: Schmarsow 1909-1914, vol. I (1909), p. 25; Di Pietro 1913a, pp. 86, 176, fig. 109; Olsen 1955, p. 178; *Idem* 1962, p. 227 sotto il n. 76; Giovanna Gaeta Bertelà in Firenze 1975, pp. 105-106, n. 130, fig. 146; Emiliani 1985, vol. II, p. 275, fig. 589; McGrath 1994, vol. I, p. 187 nota 352; Verstegen 2002, p. 116; Emiliani 2008, vol. II, p. 120, n. 51.1; Petrioli Tofani 2014, vol. I, p. 50, n. 147.

56.

Federico Barocci (Urbino, 1533/1535-1612)

Capelli, schizzo di testa, gamba e piede destro, studio compositivo



carboncino, pietra rossa, pastello rosa, biacca (carbonato basico di piombo), stilo, carta grezza tinteggiata con colore marrone

288 x 409 mm (misure massime)

gore al centro del foglio

Iscrizioni: sul *verso*, a penna e inchiostro, in grafia antica "70"

Provenienza: Reale Galleria degli Uffizi (Lugt 929)

Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 11276 F

Il disegno è un foglio di lavoro sul quale convivono studi preparatori per due dipinti a cui Barocci attende negli stessi anni.

Harald Olsen ha individuato infatti, al di sotto di due dettagli per i capelli di San Giovanni e la gamba e il piede di San Sebastiano nella *Crocifissione* del Duomo di Genova (1590-1596, cfr. Emiliani 2008, vol. II, pp. 172-174, n. 59), uno studio compositivo per *l'Ultima Cena* della Cattedrale di Urbino (1592-1599, cappella del Santissimo Sacramento, cfr. Judith W. Mann in Saint Louis-London 2012-2013, pp. 224-237, n. 12).

Il foglio, conservato come la maggior parte dei disegni di Barocci in bottega, è stato dunque riutilizzato in un secondo momento per mettere a punto due dettagli condotti in fase avanzata di progettazione della pala di Genova, quando il progetto dell'*Ultima Cena* era verosimilmente ancora in opera.

Bibliografia: Olsen 1955, p. 153 sotto il n. 48; *Idem* 1962, p. 195 sotto il n. 49, p. 202 sotto il n. 54; Emiliani 2008, vol. II, p. 183, n. 59.31; Faietti 2009, p. 79; Judith W. Mann in Saint Louis-London 2012-2013, pp. 229-230, p. 237 nota 37 sotto il n. 12, fig. 75.

57.

Federico Barocci (Urbino, 1533/1535-1612)

Testa di uomo con lo sguardo rivolto verso l'alto

pietra nera, pietra rossa, tracce di pastello rosa,
carta cerulea virata

325 x 230 mm

montato nel vecchio *passepartout*

Provenienza: Jonathan Richardson Senior (Lugt 2184); Jonathan richardson Junior (Lugt 2170); Joshua Reynolds (Lugt 2364); Richard Payne Knight; 1824, The British Museum

London, The British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. Pp, 3.199



© Trustees of the British Museum

Il disegno, tradizionalmente attribuito a Federico Barocci, è stato riferito da August Schmarsow (1914) all'*Ultima Cena*, dipinta per la cappella del Santissimo Sacramento nella Cattedrale di Urbino (1592-1599, cfr. Judith W. Mann in Saint Louis-London 2012-2013, pp. 224-237, n. 12). Il collegamento con la pala è stato unanimemente accolto.

L'opera, realizzata con una combinazione di pietra nera, pietra rossa e tracce di pastello, è uno studio di testa dal naturale elabora l'espressione di Cristo. Come è stato sottolineato da Edmund P. Pillsbury (in Cleveland-New Haven 1978), la relazione del disegno con uno studio di uguale soggetto e simili dimensioni e tecnica al Fogg Art Museum (cat. 58) è un interessante esempio del processo di idealizzazione a cui Barocci sottopone, a fini espressivi, le proprie figure. Le sembianze del modello nel foglio degli Uffizi sono infatti perfezionate e enfatizzate nell'esemplare statunitense: l'ovale del volto è regolarizzato, gli occhi sono più grandi e la bocca maggiormente dischiusa a mostrare i denti. La presenza del pastello applicato con un tratto sfumato, quasi evanescente, più evidente rispetto all'esemplare del British Museum, è una scelta stilistica che accentua la sublimazione dell'immagine.

Mostre: Bologna 1975, n. 236; London 1978, n. 251; Cambridge 2006, n. 72.

Bibliografia: Schmarsow 1909-1914, vol. III (1914), p. 21; Olsen 1955, p. 158 sotto il n. 53; *Idem* 1962, p. 203 sotto il n. 54; Giovanna Gaeta Bertelà in Bologna 1975, p. 195, n. 236; London 1978, n. 251; Edmund P. Pillsbury in Cleveland-New Haven 1978, p. 87 sotto il n. 65; Gere-Pillsbury 1983, vol. I, p. 44, n. 52; vol. II, tav. 46; Emiliani 1985, vol. II, p. 332, fig. 715; Konrad Oberhuber in Mongan-Oberhuber 1988, sotto il n. 43; Jaffé 1994, p. 152 sotto il n. 120; David Scrase in Cambridge 2006, p. 196, n. 72; Emiliani 2008, vol. II, pp. 221, n. 66.13; Perini 2009, p. 244, fig. 173; Gillgren 2011, p. 14, fig. 3,1; Judith W. Mann in Saint Louis-London 2012-2013, p. 231 sotto il n. 12, fig. 76.

58.

Federico Barocci (Urbino, 1533/1535-1612)

Testa di uomo con lo sguardo rivolto verso l'alto

pietra nera, pietra rossa, pastello rosa, gessetto bianco, sfumato, stilo, carta cerulea virata

332 x 248 mm

controfondato

Iscrizioni: sul controfondo in alto a destra, a matita "G (?) 35"; sul controfondo in alto, a matita "W (?)"

Provenienza: Sir Peter Lely (Lugt 2092); William, 2nd Duke of Devonshire, Chatsworth (Lugt 718); 1986, Harvard University Art Museums

Harvard, The Fogg Art Museum, inv. 1986.535



Si veda la scheda del cat. 57.

Mostre: London 1953, n. 99; Manchester 1961, n. 3; Washington et al. 1962-1963, n. 4; Aarhus 1973, n. 8; Bologna 1975, n. 233; Cleveland-New Haven 1978, n. 65; Saint Louis-London 2012-2013, n. 12.2.

Bibliografia: Schmarsow 1909-1914, vol. III (1914), p. 40; London 1953, p. 31, n. 99; Olsen 1955, p. 158 sotto il n. 53; Manchester 1961, p. 5, n. 3; Olsen 1962, p. 202 sotto il n. 54; Arthur E. Popham in Washington et al. 1962-1963, p. 16, n. 4, tav. 4; Kristian Jacobsen in Aarhus 1973, p. 10, n. 8; Giovanna Gaeta Bertelà in Bologna 1975, p. 194, n. 233; Edmund P. Pillsbury in Cleveland-New Haven 1978, p. 87, n. 65; Walters 1978, p. 147, fig. 124; Gere-Pillsbury 1983, vol. I, p. 44 sotto il n. 52; Christie's 1984, lotto 3; Emiliani 1985, vol. II, p. 332, fig. 714; Sotheby's 1986, n. 10; Konrad Oberhuber in Mongan-Oberhuber 1988, n. 43; Jaffé 1994, p. 152, n. 120; McGrath 1994, pp. 187, 189; *Idem* 1998, p. 6, fig. 8; *Idem* 2002, p. 73; David Scrase 2006, p. 196 sotto il n. 72; Burns 2007, p. 12, fig. 13; Emiliani 2008, vol. II, pp. 219-220, n. 66.5; Judith W. Mann in Saint Louis-London 2012-2013, p. 231, n. 12.2.

59.

Federico Barocci (Urbino, 1533/1535-1612)

Testa di uomo vista da dietro

carboncino, pietra rossa, pastello rosa di due tonalità, pastello o gessetto bianco, carta cerulea

407 x 284 mm (misure massime)

marginì irregolari; tre macchie brune; grinze sparse; lacune risarcite lungo i marginì inferiori e destro

Provenienza: Reale Galleria degli Uffizi (Lugt 929)

Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 11276 F

Il disegno è stato riferito da Filippo Di Pietro (1913) alla *Natività* (1597, Madrid, Museo Nacional del Prado, inv. P00018, cfr. Babette Bohn in Saint Louis-London 2012-2013, pp. 262-268, n. 15) e il collegamento con il dipinto non è mai stato messo in discussione.

Si tratta di uno studio per la testa di Giuseppe; i numerosi pentimenti nella definizione del profilo del volto sono un indizio del carattere non definitivo del foglio, piuttosto distante dallo *Studio di bambino* in fasce di Windsor Castle (cat. 60), un cartoncino ausiliario preparatorio per lo stesso dipinto. Nel disegno in esame il pastello è funzionale alla definizione dell'immagine e alla preparazione degli effetti chiaroscurali dell'opera pittorica, nella quale la testa di Giuseppe, emergente dalla penombra, ha un ruolo centrale (Babette Bohn in Saint Louis-London 2012-2013).

Mostre: Bucarest 1932, n. 64; Saint Louis-London 2012-2013, n. 15.4.

Bibliografia: Di Pietro 1913a, p. 128, fig. 147; George Oprescu in Bucarest 1932, p. 35, n. 64; Olsen 1955, p. 154 sotto il n. 50; *Idem* 1962, p. 197 sotto il n. 51; Giovanna Gaeta Bertelà in Firenze 1975, p. 82 sotto il n. 90; Emiliani 1985, vol. II, fig. 702; *Idem* 2008, vol. II, p. 198, n. 63.22; Babette Bohn in Saint Louis-London 2012-2013, p. 267, n. 15.4.



60.

Federico Barocci (Urbino, 1533/1535-1612)

Studio di bambino in fasce



pietra nera, pietra rossa, pastello rosa, gessetto bianco, tracce di pastello ocra, carta cerulea

160 x 221 mm

incollato su un foglio di dimensioni maggiori sul quale il disegno è stato completato

Provenienza: Charles II Windsor

Windsor Castle, Royal Library, inv. 5223

L'opera è uno studio preparatorio per il Bambino nella *Natività* (1597, Madrid, Museo Nacional del Prado, inv. P00018, cfr. Babette Bohn in Saint Louis-London 2012-2013, pp. 262-268, n. 15). La forte vicinanza tra il dipinto e il disegno, uno studio dal vero nel quale il pastello accentua il naturalismo e la freschezza dell'immagine, è stata notata da tutti gli studiosi. Nicholas Turner (2000) ha ritenuto che il foglio sia stato realizzato nella medesima scala della tela e ha ipotizzato che si tratti di un frammento del cartone. Il disegno tuttavia non ha tracce di incisione o ricalco (Babette Bohn in Saint Louis-London 2012-2013) e, nonostante il resoconto di Bellori (su cui cfr. capitolo III.3) non si conservano esempi di cartoni "grandi quanto l'opera" a pastello. John Marciari e Ian Verstegen (2008) hanno invece notato che lo *Studio di bambino* è in realtà in scala

4:3 rispetto all'opera finale. Può essere dunque considerato un cartoncino ausiliario risalente a una fase quasi contemporanea alla redazione pittorica.

Mostre: London 1938, n. 359; Bologna 1975, n. 230; Cambridge 2006, n. 70; Saint Louis-London 2012-2013, n. 15.5.

Bibliografia: London 1939, p. 99, n. 359; Valentiner 1945, p. 32; Popham-Wilde 1949, p. 189, n. 89, tav. 94; Olsen 1955, p. 155 sotto il n. 50; *Idem* 1962, p. 198 sotto il n. 51; Giovanna Gaeta Bertelà in Bologna 1975, p. 193, n. 230; *Eadem* in Firenze 1975, p. 82 sotto il n. 90; Emiliani 1985, vol. II, p. 325, fig. 698; Turner 2000, p. 121, fig. 108; David Scrase in Cambridge 2006, p. 192, n. 70; Emiliani 2008, vol. II, p. 196, n. 63.15; Marciari-Verstegen 2008, p. 311; Babette Bohn in Saint Louis-London 2012-2013, p. 267, n. 15.5.

61.

Jacopo da Ponte, detto Jacopo Bassano
(Bassano del Grappa, circa 1510-1592)

Testa di uomo a profilo perduto (un Apostolo)

Pietra nera, pastello rosa, pastello marrone,
pastello ocre, pastello violetto, carta cerulea

132 x 132 mm

controfondato; una macchia al centro

Iscrizioni: sul recto in basso a sinistra, a
penna, in grafia seicentesca "Bassano"

Provenienza: Albert von Sachsen-Teschen
(Lugt 174)



Wien, Graphische Sammlung Albertina, inv. 1553 (Ven. 72)

Il legame di natura preparatoria, istituito da Alfred Stix e Lili Fröhlich Bum (1926), tra il disegno in esame e la *Pentecoste* dipinta da Jacopo per l'altare dello Spirito Santo nella chiesa di San Francesco, oggi al Museo Civico di Bassano (inv. 16) non è mai stato messo in discussione. Più dibattuta è invece la cronologia del foglio, legata a quella della pala. La datazione tradizionale dell'opera al 1570 circa, sostenuta dai Tietze (1944, p. 48) e Arslan (1960, pp. 99-100), è stata ripresa in alcuni contributi recenti (Monnier 1983; Birke 1991; McGrath 1994, 1998), ma la maggioranza degli studiosi ha accolto la proposta di Alessandro Ballarin (1973 (1974), pp. 101-105) e di William R. Rearick (1976) –avanzata sulla base di considerazioni formali e in relazione con la restante produzione pittorica dell'artista– di anticipare l'esecuzione al 1558 circa. L'opera è dunque, insieme alla *Figura maschile giacente* (cat. 62) datata tra 1557 e 1560-1561, il primo esempio della sperimentazione della tecnica a pastello da parte di Jacopo. Diversamente dallo studio di Chicago (cat. 62), nel quale l'uso del *medium* è relativamente delicato e circoscritto, nel disegno in esame la testa dell'Apostolo è costruita quasi esclusivamente attraverso i tocchi di colore; in entrambi i disegni invece la pietra nera è solo una lieve traccia, in secondo piano rispetto al segno a pastello.

Mostre: Venezia 1957, n. 17; Venezia 1961, n. 40; Paris 1975, n. 56; Bassano del Grappa-Fort Worth 1992-1993, n. 85 (esposto solo a Fort Worth).

Bibliografia: Wickhoff 1891, n. 138; Hadeln 1926, p. 17, tav. 76; Stix-Fröhlich Bum 1926, p. 46; Tietze-Tietze Conrat 1944, p. 54, n. 200, tav. CXXI, 2; Pietro Zampetti in Venezia 1957, p. 250, n. 17; *Idem* 1958, p. 42, tav. LXXXV; Arslan (1931) 1960, vol. I, p. 152 nota 32, p. 178, vol. II, fig.

125; Otto Benesch in Venezia 1961, n. 40; Ballarin 1964, p. 62; *Idem* (1973) 1974, pp. 112, 119; Konrad Oberhuber in Paris 1975b, pp. 128-129, n. 56; Edmund P. Pillsbury in Cleveland-New Haven 1978, p. 81 sotto il n. 57 nota 1; Rearick 1976, p. 31 sotto il n. 8; *Idem* 1978, pp. 161, 168 nota 4; Monnier 1983, p. 16; Rearick 1986-1993, vol. II (1987), n. II, 2, tav. II-a; Bacou 1987, p. 105; Elisabetta Saccomani in Bentini 1989, p. 114; Ger Luijten in New York-Fort Worth-Cleveland 1990, p. 185 sotto il n. 66, fig. a; Birke 1991, p. 105, fig. 127; Folds McCullagh 1991, p. 58, fig. 8; Sciolla 1991, p. 48, fig. 40; Birke-Kertész 1992-1997, vol. II (1994), p. 826; Vittoria Romani in Bassano del Grappa-Fort Worth 1992-1993, p. 220-221, n. 85; McGrath 1994, vol. I, pp. 199, 202, fig. 131; Bickendorf 1998, p. 87, fig. 6; McGrath 1998, p. 9 nota 36; Rearick 2001, p. 117; Achim Gnann in Schröder 2008, n. 57; Loisel (2008) 2010, p. 205; Ballarin 2010b, tav. CCCLXXIII.

62.

Jacopo da Ponte, detto Jacopo Bassano (Bassano del Grappa, 1510 circa-1592)

***Figura maschile
giacente***

Pietra nera,
pastello rosa,
pastello viola,
pastello marrone,
gessetto bianco,
penna e inchiostro,
carta cerulea

271 x 354 mm
(misure massime)

Incollato su antico
montaggio; due
macchie in alto a
destra



Iscrizioni: sul recto in basso a destra, a penna e inchiostro, in grafia seicentesca “Giacomo Bassan”

Provenienza: Venezia, collezione Sagredo; collezione privata, Lyon; Hazlitt, Gooden & Fox, London-New York

Chicago, collezione privata

Il disegno è stato collegato da Rearick (1987) al *Buon Samaritano* della National Gallery di Londra (inv. NG 277), datato in base a considerazioni di carattere formale tra fine del sesto e inizio del settimo decennio del secolo (cfr. Ballarin (1973) 1974, pp. 94-100; Rearick 1987). La relazione con il dipinto è stata accolta da tutti gli studiosi, che hanno generalmente preferito collocare il foglio al 1560-1561. Vittoria Romani invece (in Bassano del Grappa-Fort Worth 1992-1993) ha ripreso la cronologia proposta per la tela da Ballarin, riferendo anche lo studio di Chicago al 1557 circa, in virtù dei legami ravvisati tra “la tonalità cenerina” dello studio e l’atmosfera cromatica delle opere pittoriche di quello stesso periodo, come il *Battista* del Museo Civico di Bassano (1558).

La *Figura maschile* giacente è dunque, insieme alla *Testa* dell’Albertina (cat. 62), uno dei primi esempi di disegni a pastelli di Jacopo. In questo caso l’artista ha scelto delle tonalità fredde di pastello usato, con una parsimonia distante dallo studio viennese e accantonata nelle opere degli anni seguenti, per indagare effetti luministici: il *medium* infatti è applicato esclusivamente nelle

aree ove cade la luce, mentre un leggerissimo segno a pietra nera definisce con essenzialità i contorni della figura. I minuti tratti a penna e inchiostro che “completano” la testa, la schiena e il braccio della figura potrebbero essere dovuti a un intervento di epoca successiva: essi infatti sembrano estranei all’economia dell’immagine e non si conoscono altri esemplari di Bassano nei quali le due tecniche sono combinate.

Mostre: London-New York 1991-1992, n. 9; Bassano del Grappa-Fort Worth 1992-1993, n. 84 (esposto solo a Fort Worth).

Bibliografia: Rearick 1986-1993, vol. II (1987), n. II, 4, tav. II; Scarpa 1987, p. 394, fig. 12; London-New York 1991-1992, n. 9; Rearick 1992, p. CXXII; Vittoria Romani in Bassano del Grappa-Fort Worth 1992-1993, pp. 218-219, n. 84; Rearick 1993, pp. 3-4, fig. 4; Ballarin 1995, vol. II, fig. 262; Bickendorf 1998, p. 86, fig. 4; McGrath 1998, pp. 5-6, fig. 5; William R. Rearick in Pordenone 2000, p. 166 sotto il n. 42; *Idem* 2001, p. 152, fig. 7; Loisel (2008) 2010, p. 205.

63.

Jacopo da Ponte, detto Jacopo Bassano (Bassano del Grappa, circa 1510-1592)

Figura maschile giacente

carboncino, gessetto
bianco, pastello
arancione, pastello
giallo, pastello rosa,
carta grezza
marroncina

269 x 328 mm
(misure massime)

**Frankfurt,
Stadelsches
Kunstinstitut, inv.
15216**

Il disegno è stato
ritenuto da William
R. Rearick (1962)



studio preparatorio per l'*Annuncio ai pastori* di Washington e datato, di conseguenza, intorno al 1557. Alessandro Ballarin (1971; (1973) 1974) invece, sulla base delle affinità tra il foglio in esame e il segno grafico della *Presentazione della Vergine* di Ottawa (cat. 67), siglata 1569, ha stabilito una datazione successiva al 1565, senza individuare un rapporto di natura preparatoria con un'opera pittorica. Una simile cronologia è stata proposta da Rearick (1976) che, rivedendo le proprie precedenti convinzioni, ha collegato la *Figura maschile giacente* al *San Rocco dei Santi Floriano, Sebastiano e Rocco* dipinto da Bassano intorno al 1567 (Treviso, Museo Civico), e da Vittoria Romani (in Bassano del Grappa-Fort Worth 1992-1993) che tuttavia non ritiene stringenti i legami con i dipinti citati.

Mostre: Bassano del Grappa-Fort Worth 1992-1993, n. 90 (esposto solo a Bassano)

Bibliografia: Tietze-Tietze Conrat 1944, p. 51, n. 148; Arslan (1931) 1960, vol. I, p. 168; Rearick 1962, p. 525 nota 4; Ballarin 1971, pp. 138, 143, p. 149 note 6-7, fig. 1; *Idem* (1973) 1974, p. 112; Rearick 1976, p. 31 sotto il n. 8; *Idem* 1986-1993, vol. II (1987), n. II, 12, tav. VII; Scarpa 1987, p. 394; Vittoria Romani in Bassano del Grappa-Fort Worth 1992-1993, pp. 230-232, n. 90; 252 sotto il n. 101, p. 254, n. 102; Rearick 1993, p. 4; McGrath 1994, vol. I, pp. 198, 201, vol. III, fig. 128; Ballarin 1995, vol. II, fig. 462; Bickendorf 1998, p. 87, fig. 8.

64.

Jacopo da Ponte, detto Jacopo Bassano (Bassano del Grappa, circa 1510-1592)

Figura maschile e studio separato di testa di uomo con barba

carboncino, pietra rossa, pastello rosa, pastello rosso, gessetto o pastello bianco, carta cerulea virata

383 x 243 mm

controfondato

Provenienza: Bath, Somersetafter Mrs. Maconochie; Christie's, London, 6 luglio 1976, lotto 81; Jacques Petithory; Cannes, Raymond Bigay; Christie's, New York, 28 gennaio 1999, lotto 3; Munich, Katrin Bellinger Kunsthandel

New York, The Metropolitan Museum of Art, Departement of Drawings and Prints, Lila Acheson Wallace Gift, inv. 1999.390



Il disegno, acquisito dal Metropolitan Museum nel 1999, ritenuto da Hans e Erika Tietze (1944) opera di un seguace di Jacopo, è stato attribuito con certezza all'artista da William Rearick (1989) e Alessandro Ballarin (1990) che collegano il foglio alla più antica redazione del *Cristo deriso*, conservata alle Gallerie dell'Accademia di Venezia, databile alla metà del settimo decennio.

Bibliografia: Tietze-Tietze Conrat 1944, p. 49, n. 121; Rearick 1986-1993, vol. III (1989), n. III.3, tav. II; Alessandro Ballarin in Torino 1990a, pp. 128, 131 sotto il n. 11; Filippa M. Aliberti Gaudio in Bassano del Grappa-Fort Worth 1992-1993, p. 202 sotto il n. 77; Vittoria Romani in *Ibidem*, p. 238 sotto il n. 94; Ballarin 1995, vol. I, pp. 278-280, 305, vol. II, fig. 265; Carmen C. Bambach in Bambach *et al.* 2000, p. 26.

65.

Jacopo da Ponte, detto Jacopo Bassano (Bassano del Grappa, circa 1510-1592)

Cristo deriso

Carboncino,
pastello rosso,
bianco, verde,
rosa e marrone,
carta cerulea

413 x 525 mm

Iscrizioni: sul
recto in alto a
sinistra, a pietra
nera, in grafia
antica (Jacopo
Bassano?) "1568
da agosti (?)"

Provenienza:

Nicolò Sagredo
(1606-1676), Venezia; Zaccharia Sagredo (1653-1729), Venezia, cosiddetto Album Sagredo;
Maurice Marignane (nato nel 1879), Paris; Huber Marignane, Paris; Han Calmann (1899-1982),
London, dal 1944; acquistato dalla NGA nel 1980.



Washington, The National Gallery of Art, Andrew W. Mellon Fund, inv. 1980.30.1

L'opera, datata 1568 come *La Cattura di Cristo dell'orto* del Louvre (cat. 66), è stata messa in relazione (Rearick 1962) con il *Cristo deriso* delle Gallerie dell'Accademia di Venezia (1565); Vittoria Romani (in Bassano del Grappa-Fort Worth 1992-1993) ha ripreso il paragone con il dipinto ritenendo il foglio di Washington una rielaborazione in chiave monumentale della composizione veneziana.

Rearick (1962) ha collegato il disegno, insieme al foglio parigino, alla sostanziale riorganizzazione del proprio studio intrapresa da Jacopo Bassano tra 1568 e 1569, in concomitanza con l'ingresso in bottega del figlio Francesco. Lo studioso sottolinea come proprio da questo momento Jacopo inizi a realizzare una serie di studi compositivi a pastelli policromi (cfr. anche William R. Rearick in Pordenone 2000), il cui carattere di invenzione creativa è sottolineato dal febbrile segno a carboncino e dall'uso libero e sperimentale del colore, distante dalla fermezza dei *ricordi*, realizzati con tecniche monocrome (un esempio di questo tipo è, per Rearick, il *Matrimonio mistico di Santa Caterina*, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 727 E, datato 1567) dai dipinti, per conservare memoria delle invenzioni in vista di

successive repliche. I *concetti* a pastello dell'artista appartengono invece per lo studioso alla sfera della riflessione creativa.

Anche se di recente Eskelinen (2008) ha proposto di considerare l'intera serie preparatoria per il ciclo di affreschi nella chiesa di Eneo, gli studiosi hanno generalmente considerato questo e gli altri disegni di simile soggetto, tecniche, misure (catt. 65-69) dei bozzetti compositivi non collegabili a dipinti, ma opere conservate in bottega e rielaborate per diversi progetti pittorici.

Mostre: Stockholm 1962-1963, n. 228; Bassano del Grappa-Forth Worth 1992-1993, n. 94 (esposto solo a Fort Worth).

Bibliografia: Tietze-Tietze Conrat 1944, pp. 48, 52, n. 163; Arslan (1931) 1960, vol. I, p. 170; Stockholm 1962-1963, pp. 190-191, n. 228; Rearick 1962, pp. 525-526, fig. 11; Ballarin (1969) 1970, pp. 96, 98, 100; Ballarin 1971, p. 138; Dreyer 1983, p. 146; Bacou 1987, p. 106; Rearick 1986-1993, vol. III (1989), n. III, 2, tav. I; Goldner-Hendrix 1992, p. 26 sotto il n. 4; Vittoria Romani in Bassano del Grappa-Fort Worth 1992-1993, pp. 238-239, n. 94, p. 240 sotto il n. 95; Rearick 1993, p. 4; McGrath 1994, vol. I, p. 198 nota 378, p. 201 nota 384; Ballarin 1995, fig. 267; Ketelsen 1997, p. 184, nota 1; Bickendorf 1998, pp. 90-91, 94 nota 16, fig. 17; William R. Rearick in Pordenone 2000, p. 166 sotto il n. 42; *Idem* 2001, p. 155; Eskelinen 2008, pp. 5, 238-243, tav. 23; Ruhwinkel 2010, p. 98; Faietti 2015b, p. 46, fig. 29; *Eadem* 2015d, p. 36, fig. 7.

66.

Jacopo da Ponte, detto Jacopo Bassano (Bassano del Grappa, circa 1510-1592)

La cattura di Cristo nell'orto

1568

Carboncino,
pastello giallo,
rosso, rosa,
azzurro,
verde, bianco,
carta cerulea
lievemente
sbiadita

413 x 549 mm
(misure
massime)

Iscrizioni: sul
recto in alto a
sinistra, in
grafia antica
(Jacopo
Bassano?)
"1568"



Provenienza: Collezione Sagredo, Venezia, XVII-XIX secolo; collezione privata, Lyon (dalla metà del XIX secolo al 1981); 1981, Musée du Louvre (Lugt 1886 a)

Paris, Musée du Louvre, département des Arts graphiques, inv. RF 38815

Sul disegno si veda la scheda del cat. 65, di uguale cronologia e molto vicino al presente studio anche per le caratteristiche del segno.

Mostre: Paris 1998, n. 36.

Bibliografia: Bacou 1987, pp. 105-106, fig. 2; Rearick 1986-1993, vol. III (1989), n. III, 4, tav. III; Goldner-Hendrix 1992, p. 26 sotto il n. 4; Rearick 1992, p. CXXXVII; Vittoria Romani in Bassano del Grappa-Fort Worth 1992-1993, p. 238 sotto il n. 94, p. 240 sotto il n. 95, p. 242 sotto il n. 96; McGrath 1994, vol. I, p. 198 nota 378, p. 201 nota 384; Ballarin 1995, vol. II, fig. 471; Ketelsen 1997, p. 184 nota 1; Catherine Loisel in Paris 1998, p. 97, n. 36; William R. Rearick in Pordenone 2000, p. 166 sotto il n. 42; Romani 2000, p. 79, fig. 10; Rearick 2001, p. 155; Eskelinen 2008, pp. 5, 238-243, tav. 22.

67.

Jacopo da Ponte, detto Jacopo Bassano (Bassano del Grappa, circa 1510-1592)

Presentazione della Vergine al Tempio

Carboncino, pastello rosa, rosso, giallo, lilla, verde, azzurro, gessetto, carta cerulea

516 x 378 mm (misure massime)

Iscrizioni: sul *recto* in alto a sinistra, a pietra nera, in grafia antica (Jacopo Bassano?) “de lano 1569”; sul *recto* al centro, a pietra nera, in grafia antica (Jacopo Bassano?) “1569”; sul *recto* al centro, a penna e inchiostro, in grafia antica “B.B. n° 88”; sul montaggio in basso, a penna e inchiostro, in grafia antica “B.B. n° 23”

Provenienza: collezione Sagredo, Venezia; collezione Marignane, Marseille; collezione Calmann, London, acquistata nel 1938

Ottawa, National Gallery of Canada, inv. 4431 (Oppé 66)



La *Presentazione della Vergine al Tempio*, datata dall'artista 1569 come un foglio raffigurante sul *recto* e sul *verso* l'Adorazione dei pastori (cat. 68), è stata accostata (Tietze-Tietze Conrat 1944; Robert O. Parks in Indianapolis 1954; Rearick 1962) alla *Circoncisione* dipinta da Francesco nel 1577, oggi conservata al Museo Civico di Bassano del Grappa. Vittoria Romani (in Bassano del Grappa-Fort Worth 1992-1993) ha sottolineato la distanza stilistica che separa i due precedenti disegni di Washington e Parigi (catt. 65-66), caratterizzati da forme più circoscritte, e il presente studio, vicino invece al coevo foglio di Berlino (cat. 68) per il segno grafico aperto e sperimentale.

Si veda la scheda del cat. 65 per ulteriori considerazioni sul carattere e la funzione del disegno.

Mostre: Indianapolis 1954, n. 52; Venezia 1957, n. 11; New York 1961, n. 6; Toronto 1968, n. 4; Firenze 1969, n. 2; Bassano del Grappa-Fort Worth 1992-1993, n. 95.

Bibliografia: Tietze-Tietze Conrat 1944, p. 52, n. 177, tav. CXLIII; Muraro 1952, p. 54; Robert O. Parks in Indianapolis 1954, n. 52; Pietro Zampetti in Venezia 1957, p. 241, n. 11; *Idem* 1958, p. 43, tav. LXXXIII; Arslan (1931) 1960, vol. I, pp. 113, 173; New York 1961, n. 6; Rearick 1962, pp. 529-530, fig. 12; Popham-Fenwick 1965, p. 19, n. 25; Kathleen M. Fenwick in Toronto 1968, n. 4; Ballarin (1969) 1970, pp. 96, 100; Mimi Cazort Taylor in Firenze 1969, pp. 22-23, n. 2, fig. 2; Wizthum 1969, pp. 11-12; Ballarin 1971, pp. 138, 149 nota 2; *Idem* (1973) 1974, p. 118; Rearick 1976, pp. 30-31, n. 8, tav. VI/8; Dreyer 1983, p. 146; Bacou 1987, p. 107; Rearick 1986-1993, vol.

III (1989), n. III, 6, fig. c; Goldner-Hendrix 1992, p. 26 sotto il n. 4; Rearick 1992, p. CXXXVII; Vittoria Romani in Bassano del Grappa-Fort Worth 1992-1993, p. 238 sotto il n. 94, pp. 240-241, n. 95, p. 242 sotto il n. 96; Rearick 1993, p. 4; Burns 1994, p. 50, fig. 3; McGrath 1994, vol. I, p. 198 nota 378, p. 201 nota 384, pp. 204-205; Ballarin 1995, fig. 272; Ketelsen 1997, pp. 182, 184 nota 1; Bickendorf 1998, p. 91, fig. 19; Rearick 2001, p. 155; Burns 2007, p. 13, fig. 14; Eskelinen 2008, pp. 5, 238-243, tav. 27.

68.

Jacopo da Ponte, detto Jacopo Bassano (Bassano del Grappa, circa 1510-1592)

Adorazione dei pastori

Carboncino,
pastello giallo,
rosso, azzurro,
pastello
bianco o
gessetto, carta
cerulea

395 x 535 mm

Iscrizioni: sul
recto, a pietra
rossa, in grafia
antica (Jacopo
Bassano?)
„1569“; sul
recto, a pietra
rossa, in grafia
antica (Jacopo
Bassano?) „Nil
mihi placet“

**Berlin,
Staatliche
Museum,
Kupferstichk
abinett, inv.
KdZ 24630
*recto e verso***

Il foglio, reso
noto da
Dreyer (1983)
è stato
concordement
e collegato



agli altri studi compositivi o *concetti* a pastelli policromi di mano di Jacopo Bassano (catt. 65-69, si veda, in particolare, la scheda del cat. 65). Rearick (1993) ha istituito dei confronti con l'*Adorazione dei pastori* del Museo Civico di Bassano (1566) e ha proposto di considerare lo

studio sul *recto* una riflessione sul dipinto in previsione di una sostanziale revisione della composizione condotta sul *verso*. Il carattere sperimentale e inventivo dei due bozzetti è esaltato dall'intrico di segni e dal colore stesso a macchie.

Bibliografia: Dreyer 1983, pp. 145-146; Rearick 1986-1993, vol. III (1989), n. III, 5, fig. b (*recto*) e tav. IV (*verso*); Goldner-Hendrix 1992, p. 26 sotto il n. 4; Rearick 1992, pp. CXXXVI-CXXXVII, figg. 39-40; Vittoria Romani in Bassano del Grappa-Fort Worth 1992-1993, p. 238 sotto il n. 94, p. 240 sotto il n. 95, p. 242 sotto il n. 96; Rearick 1993, pp. 4-5, fig. 5 (*recto*); Dückers-Achenbach 1994, pp. 269-270, n. V.31; McGrath 1994, vol. I, p. 198 nota 378, p. 201 nota 384, p. 202; Ballarin 1995, fig. 270; Ketelsen 1997, p. 184 nota 1; Bickendorf 1998, p. 92, figg. 20 (*recto*), 21 (*verso*); William R. Rearick in Pordenone 2000, p. 164 sotto il n. 41; *Idem* 2001, p. 155; Eskelinen 2008, Eskelinen 2008, pp. 5, 238-243, tavv. 24 (*recto*), 25 (*verso*).

69.

Jacopo da Ponte, detto Jacopo Bassano (Bassano del Grappa, circa 1510-1592)

La cacciata dei mercanti dal Tempio



Carboncino, pastello giallo, ocre, rosso, azzurro, violetto, carta cerulea sbiadita

436 x 543 mm

Una macchia in alto a sinistra, lacuna nell'angolo superiore destro

Provenienza: Genova, Marchese Jacopo Durazzo (1717-1794); London, Sotheby's, 4 luglio 1988, n. 62

Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, inv. 8.9.GB.63

William R. Rearick (1993) ha riconosciuto delle somiglianze tra la struttura compositiva del disegno e la *Cacciata dei mercanti dal Tempio* già di proprietà del marchese Lansdowne, seconda redazione del soggetto affrontato per la prima volta da Jacopo in collaborazione con Francesco in una tela del Museo del Prado di Madrid (inv. 28), datata 1569. Le differenze ravvisate dallo studioso con i bozzetti a pastelli policromi datati 1568 e 1569 (catt. 65-68) lo spingono a ritenere l'opera una rielaborazione successiva, risalente al biennio 1579-1581, dell'invenzione elaborata per il dipinto del Prado (cfr. anche Rearick 2001).

Vittoria Romani (in Bassano del Grappa-Forth Worth 1992-1993) si è invece espressa a favore di una datazione al 1569 circa, vicina all'opera di Madrid.

Il disegno presenta delle vicinanze di segno con gli studi di Berlino e Ottawa (catt. 67-68) e può essere dunque riferito al medesimo periodo.

Si veda la scheda del cat. 65 per ulteriori considerazioni sul carattere e la funzione del disegno.

Mostre: Bassano del Grappa-Fort Worth 1992-1993, n. 96 (esposto solo a Fort Worth).

Bibliografia: Goldner-Hendrix 1992, pp. 26-27, n. 4; Vittoria Romani in Bassano del Grappa-Fort Worth 1992-1993, p. 238 sotto il n. 94, pp. 242-243, n. 96; Rearick 1986-1993, vol. V (1993), n. 3, tav. II; *Idem* 1993, p. 5, fig. 7; McGrath 1994, vol. I, p. 198 nota 378; Ballarin 1995, fig. 271; Ketelsen 1997, p. 184 nota 1; Bickendorf 1998, p. 91, fig. 18; William R. Rearick in Pordenone 2000, p. 166 sotto il n. 42; *Idem* 2001, p. 175; Eskelinen 2008, pp. 5, 238-243, tav. 26.

70.

Jacopo da Ponte, detto Jacopo Bassano (Bassano del Grappa, circa 1510-1592)

Deposizione di Cristo nel sepolcro

Carboncino, pastello
arancio, ocre, rosa,
giallo, bianco, celeste,
carta cerulea

394 x 483 mm

Provenienza: collezione
Robert Udny, (Lugt
2248)

**Hamburg, Hamburger
Kunsthalle,
Kupferstichkabinett,
inv. 21284**

La *Deposizione di Cristo*
nel *sepolcro*,
tradizionalmente
attribuita ad Andrea



Schiavone, è stata resa nota nel 1997 da Thomas Ketelsen che l'ha riferita a Jacopo Bassano e collegata, per stile e tipologia dello studio, alla serie di bozzetti compositivi a tema cristologico di mano dell'artista (catt. 65-69). Come per gli altri disegni del gruppo, lo studioso sottolinea l'impossibilità di collegare con certezza il foglio a un dipinto, ma segnala le affinità con la *Deposizione di Cristo* del Kunsthistorisches Museum di Vienna, considerata bozzetto per le pale di uguale soggetto in Santa Maria in Vanzo a Padova (1574) e in Santa Croce Carmini a Vicenza (1574-1580). Ketelsen propone dunque per il disegno, forse uno studio preliminare all'origine delle opere pittoriche citate, una data di poco successiva al 1570.

William R. Rearick (in Pordenone 2000), invece, ha messo in relazione la composizione con la *Deposizione nel sepolcro* (Sarasota, Ringling Museum of Art) dipinta da Girolamo Bassano dopo il 1583. Il disegno di Amburgo sarebbe dunque una sorta di bozzetto compositivo elaborato da Jacopo perché fosse tradotto in pittura dal figlio.

L'affinità formale del segno grafico con gli altri studi a tema cristologico dovuti all'artista (catt. 65-69) porta a prediligere una datazione a cavallo tra settimo e ottavo decennio del secolo. Come per gli altri bozzetti a pastelli, l'invenzione di Jacopo, sicuramente conservata in bottega, può essere stata ripresa e rielaborata anche a distanza di anni dalla sua esecuzione.

Mostre: Pordenone 2000, n. 42

Bibliografia: Ketelsen 1997, pp. 182-184, fig. 1; William R. Rearick in Pordenone 2000, pp. 166-167, n. 42; *Idem* 2001, p. 176.

71.

Jacopo da Ponte, detto Jacopo Bassano (Bassano del Grappa, circa 1510-1592)

Due conigli



Carboncino, pietra nera, pastello rosa, giallo, arancione, viola, pietra rossa, carta cerulea sbiadita

159 x 241 mm

controfondato

Provenienza: Reale Galleria degli Uffizi (Lugt 929)

Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 811 Orn

È possibile che il disegno sia entrato in collezione al tempo del cardinale Leopoldo: esso infatti è identificabile con i “Due conigli, a due matite” di Francesco Bassano descritti al numero 4 del terzo Volume Universale da Giuseppe Pelli Bencivenni ([1775-1793], cfr. Garofalo 2011 (c.d.s.)); nella *Nota* del 1687 Filippo Baldinucci elenca all’interno del medesimo volume lo stesso di numero di fogli dell’artista.

La tradizionale attribuzione a Francesco è stata rivista da Michelangelo Muraro (in Firenze 1953) che ha riferito lo studio a Jacopo. Giulia Sinibaldi (in Firenze 1960) e Anna Forlani Tempesti (in Firenze 1961) hanno proposto una datazione all’ultima fase dell’artista, mentre Ballarin (1964 (1965)) lo ha ritenuto successivo al 1570, a quando i due conigli iniziano a comparire nei dipinti della bottega.

William R. Rearick (in Firenze 1976b) situa l'esecuzione del foglio alla fine degli anni Sessanta, in preparazione di quella che è ritenuta la più antica redazione dell'*Ingresso degli animali nell'Arca* (1569-1570), conservata al Museo del Prado di Madrid (legame ribadito anche di recente, cfr. Ruiz Manero 2011). Vittoria Romani (in Bassano del Grappa-Fort Worth 1992-1993) sottolinea la non esatta coincidenza tra lo studio degli Uffizi e il dipinto di Madrid e propone di avanzare di alcuni anni, ma sempre entro l'ottavo decennio del secolo, l'esecuzione dei *Due conigli*.

Il disegno, databile a cavallo tra settimo e ottavo decennio per la relazione con il dipinto del Prado, è caratterizzato come un altro foglio di Jacopo conservato agli Uffizi (cat. 73) da un uso del *medium* più delicato e naturalistico rispetto ad esempi databili agli anni successivi. I leggeri e spezzati tocchi a pastello suggeriscono il fremere dei due animali acquattati nell'erba, dando all'immagine una freschezza e vivacità non riconoscibile nelle diverse versioni dipinte del soggetto.

Manoscritti: Baldinucci 1687, c. 1002; Pelli Bencivenni [1775-1793], vol. I ("Da Bassano, Francesco Ponte detto"), vol. Universale III n. 4.

Mostre: Firenze 1914, n. 114; Firenze 1953, n. 4; Firenze 1960, n. 106; Firenze 1961, n. 66; Firenze 1976b, n. 120; Leningrad-Firenze 1982, n. 49; Bassano del Grappa-Fort Worth 1992-1993, n. 104 (esposto solo a Fort Worth); Vicenza 2005, n. 80.

Bibliografia: Firenze 1914, p. 34, n. 114; Michelangelo Muraro in Firenze 1953, pp. 10-11, n. 4, fig. 5; Giulia Sinibaldi in Firenze 1960, p. 20, n. 106; Anna Forlani in Firenze 1961, pp. 44-45, n. 66, fig. 51; Ballarin 1964 (1965), p. 67; William R. Rearick in Firenze 1976b, p. 165, n. 120; Katerina Caneva in Leningrad-Firenze 1982, p. 41, n. 49; Rigon 1983, p. 54, fig. 25; Rearick 1986-1993, vol. III (1989), n. III, 10, fig. f; Petrioli Tofani 1991b, p. 225, fig. 262; Vittoria Romani in Bassano del Grappa-Fort Worth 1992-1993, p. 258, n. 104, p. 260 sotto il n. 105; Rearick 1992, p. CXLI; *Idem* 1993, p. 4; Ballarin 1995, vol. II, fig. 254; Miguel Falomir Faus in Madrid 2001, p. 88 sotto il n. 9; Fernando Rigon in Vicenza 2005, p. 333, n. 80; Garofalo 2011 (c.d.s.); Ruiz Manero 2011, p. 63 sotto il n. 2]F; Petrioli Tofani 2014, vol. I, p. 87, n. 4.

72.

Jacopo da Ponte, detto Jacopo Bassano (Bassano del Grappa, circa 1510-1592)

Testa di leone

Pietra nera, pastello rosso, pastello ocre, pastello giallo, gessetto bianco, carta cerulea sbiadita

405 x 270 mm

angolo inferiore sinistro reintegrato; sul margine sinistro uno strappo restaurato; macchioline sparse

Iscrizioni: sul *recto* lungo il margine inferiore a sinistra, a pietra nera "R...s 30"; su un foglietto di carta incollato sul *verso*, a stampa "... n leeuwenkop, door P. P. Rubens"

Provenienza: ignota

Regno Unito, collezione privata



Il disegno, forse in antico ritenuto di mano di Rubens, come testimoniano le iscrizioni apposte sul *verso* (cfr. Vittoria Romani in Bassano del Grappa-Fort Worth 1992-1993), è stato pubblicato come opera di Jacopo Bassano da William R. Rearick (1989). Lo studioso ha proposto una datazione all'inizio dell'ottavo decennio del secolo, sulla base di vicinanze stilistiche tra il foglio in esame e il leone dipinto nella pala con i *Santi Marco, Giovanni Evangelista e Bartolomeo* della parrocchiale di Cassola, datata 1573. Vittoria Romani (in Bassano del Grappa-Fort Worth 1992-1993) ha accettato la proposta di Rearick e, sottolineando la difficoltà di collegare la *Testa di leone* a opere pittoriche, l'ha collegata ad altri disegni di animali, come i *Due conigli* del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (cat. 71), il *Levriero* della Walker Art Gallery di Liverpool (inv. 1216) e la *Testa di asino* del Kupferstichkabinett di Berlino (inv. KdZ 15655).

L'intenso naturalismo dell'immagine è strettamente legato alla scelta dei pastelli policromi che, in questo foglio, sono impiegati con uno stile intensamente pittorico che si distingue dai tocchi più leggeri e delicati che caratterizzano invece i *Due conigli* di Firenze.

Mostre: Bassano del Grappa-Fort Worth 1992-1993, n. 105 (esposto solo a Fort Worth).

Bibliografia: Rearick 1986-1993, vol. III (1989), n. III, 12, fig. h; Vittoria Romani in Bassano del Grappa-Fort Worth 1992-1993, pp. 260-261, n. 105; Ballarin 1995, vol. II, fig. 260.

73.

Jacopo da Ponte, detto Jacopo Bassano (Bassano del Grappa, circa 1510-1592)

Paggio a mezza figura visto di spalle

pietra nera, pietra rossa, pastello giallo, arancione, bianco, carta cerulea sbiadita

283 x 198 mm

lacuna risarcita con carta azzurra nell'angolo superiore destro; macchie lungo il margine destro.

Iscrizioni: sul verso in alto a destra, a penna, in grafia antica "6"; sul verso in basso a sinistra, a penna, in grafia settecentesca "Rocco Bassano/6".

Provenienza: Reale Galleria degli Uffizi (Lugt 930)

Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 13053 F



Il disegno, tradizionalmente ritenuto di Jacopo, è stato pubblicato per la prima volta dai Tietze

(1944) che hanno confermato l'attribuzione tradizionale, in seguito unanimemente ripresa, con la sola eccezione di Edoardo Arslan che ha proposto, seppur con formula dubitativa, il nome di Francesco Bassano.

Ballarin (1971) ha ritenuto che il *Paggio* sia stato realizzato in preparazione del *Ritorno del figliol prodigo*, opera un tempo conservata in casa Savorgnan di San Geremia a Venezia (oggi perduta e nota tramite una stampa di Pietro Monaco) e ha datato il disegno (e il dipinto) intorno al 1573-1574. Annamaria Petrioli Tofani (1972) ha invece ipotizzato un legame con il ragazzo rappresentato in secondo piano a sinistra in *Tamar condotta al rogo*, tela conservata al Kunsthistorisches Museum di Vienna. Rearick (1976) non ha ricondotto il foglio a nessun dipinto di Jacopo, visto il ricorrere nelle opere successive al 1570 di figure simili a quella qui raffigurata, come nel *Miracolo dell'acqua* della Gemäldegalerie di Dresda (inv. 253, 1573 circa). Vittoria Romani (in Bassano del Grappa-Fort Worth 1992-1993) ravvisa legami stilistici con gli studi per Cartigliano, mentre Gabriele Bickendorf (1998) sottolinea la diffusione di simili figure nel repertorio di Jacopo, paragonando il disegno in esame alla *Testa di orientale* di Rotterdam (cat. 83).

Il disegno, caratterizzato da un uso del pastello piuttosto contenuto, delicato e naturalistico distante dalla forza espressiva delle opere per Cartigliano corrisponde, nella posa e nella mano

sollevata a uno dei personaggi sullo sfondo, a destra, nel *Miracolo dell'acqua* di Dresda. Potrebbe trattarsi di uno studio preparatorio per il dipinto o, in ogni caso, di una figura elaborata negli stessi anni, intorno al 1573. La vicinanza stilistica con i *Due conigli* (cat. 71) è un ulteriore elemento a favore di una datazione entro il primo lustro dell'ottavo decennio.

Mostre: Venezia 1957, n. 8; Firenze 1960, n. 105; Firenze 1976b, n. 119; Bassano del Grappa-Fort Worth 1992-1993, n. 102 (esposto solo a Fort Worth); Oxford 2015-2016, n. 34.

Bibliografia: Tietze-Tietze Conrat 1944, p. 50, n. 139, tav. CXLI-4; Pietro Zampetti in Venezia 1957, p. 241, n. 8; Arslan (1931) 1960, vol. I, p. 217; Giulia Sinibaldi in Firenze 1960, p. 20, n. 105; Ballarin 1971, pp. 139-141, fig. 5; Annamaria Forlani Tempesti in Forlani Tempesti-Petrioli Tofani 1972, n. 67; William R. Rearick in Firenze 1976b, p. 164, n. 119, fig. 94; Elisabetta Saccomani in Bentini 1989, p. 114; Vittoria Romani in Bassano del Grappa-Fort Worth 1992-1993, p. 252 sotto il n. 101, p. 254, n. 102; Rearick 1986-1993, vol. V (1993), n. 5, tav. III b; Ballarin 1995, vol. II, fig. 274; Bickendorf 1998, p. 88; Giorgio Marini in Oxford 2015-2016, p. 110, n. 34.

74.

Jacopo da Ponte, detto Jacopo Bassano (Bassano del Grappa, circa 1510-1592)

Figura maschile a mezzo busto chinata in avanti

Pietra nera, pastello
rosa, rosso, marrone,
giallo, ocra, gessetto,
carta cerulea sbiadita

161 x 187 mm

Filigrana: uccello dal
lungo collo e una B entro
cerchio (non in Briquet)

**Modena, Galleria
Estense, inv. 1101**

L'attribuzione del
disegno a Jacopo
Bassano, proposta da
Rodolfo Pallucchini
(1938) sulla base di



confronti con la *Testa* dell'Albertina (cat. 61) e la *Figura maschile giacente vista di spalle* di Darmstadt (cat. 82) è accettata da Hans Tietze e Erika Tietze-Conrat (1944), mentre Edoardo Arslan (1960) l'accoglie con formula dubitativa. Alessandro Ballarin (1971) menziona il foglio all'interno della sua ricostruzione della cronologia degli studi di figura a pastello di Jacopo, proponendo una datazione entro la metà dell'ottavo decennio. Elisabetta Saccomani (1989), riprendendo l'indicazione dello studioso, avvicina da un punto di vista stilistico il disegno agli studi preparatori per la parrocchia di Cartigliano (1575, catt. 75-80) e con il *Paggio* del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (cat. 73). William R. Rearick (1993) arretra invece la cronologia di una decina d'anni, ritenendo l'esemplare di Modena uno studio preparatorio per l'*Adorazione dei pastori* dell'inizio del settimo decennio del Cinquecento (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Corsini). Vittoria Romani (in Bassano del Grappa-Fort Worth 1992-1993) ha obiettato che la figura dipinta è distante da questo studio di figura, non riferibile con certezza ad alcuna opera pittorica; per le vicinanza con il segno degli studi per Cartigliano ha ristabilito la cronologia al 1575 circa proposta per primo da Ballarin, accolta anche da Gabriele Bickendorf (1998).

Mostre: Bassano del Grappa-Fort Worth 1992-1993, n. 103 (esposto solo a Bassano).

Bibliografia: Pallucchini 1938, p. 81; Tietze-Tietze Conrat 1944, p. 52, n. 171; Arslan 1960, vol. I, p. 355; Ballarin 1971, pp. 139, 141, 150 nota 11, fig. 4; Elisabetta Saccomani in Bentini 1989, p. 114, tav. XXIX; Vittoria Romani in Bassano del Grappa-Fort Worth 1992-1993, pp. 256-257, n. 103; Rearick 1986-1993, vol. V (1993), n. II, 2 a, *Addendum*, fig. i; Bickendorf 1998, p. 89, fig. 11.

75.

Jacopo da Ponte, detto Jacopo Bassano (Bassano del Grappa, circa 1510-1592)

Figura maschile con le braccia spalancate

carboncino, pastello rosa di due tonalità, pastello giallo, pietra rossa, carta cerulea sbiadita

511 x 386 mm

segno di piegatura orizzontale al centro; grinze in particolare nella parte inferiore, gore lungo i margini

Filigrana: ancora entro cerchio

Provenienza: Charles Paul de Saint-Morys; 1793, Musée du Louvre (Lugt 1886)

Paris, Musée du Louvre, département des Arts Graphiques, inv. 2913 recto

Il foglio, sul cui *recto* è disegnata a carboncino, pietra nera e gessetto una testa tratta dall'antico, era anticamente ritenuto,

probabilmente in virtù della tecnica impiegata, opera di Federico Barocci e come tale è stato esposto nella mostra sui seguaci di Correggio (Paris 1934). Michelangelo Muraro (1952) ha pubblicato per primo il foglio in esame, unitamente a un altro esemplare del Louvre (catt. 76-77), con la corretta attribuzione a Jacopo Bassano (già riconosciuta da van Retgeren Altena, comunicazione orale), individuandone la funzione di studio per gli affreschi della Cappella del Rosario della chiesa di Cartigliano (1575). È infatti preparatorio per la figura di Abramo nel *Sacrificio di Isacco* affrescato su una delle pareti della cappella. L'identificazione proposta dallo studioso è stata accolta in tutti i contributi successivi.



Mostre: Paris 1934, n. 104; Paris 1965-1966, n. 108; Paris 1970 (*Dessins vénitiens du XVe au XVIIIe siècle*, senza catalogo); Paris 1993, n. 248; Paris 1998, n. 38.

Bibliografia: Jean Vergnet-Ruiz in Paris 1934, n. 104; Muraro 1952, pp. 52-53, fig. 38; *Idem* in Firenze 1953, pp. 10-11 sotto il n. 4; Arslan 1960, vol. I, pp. 138, 174; Roseline Bacou in Paris 1965-1966, n. 108; Ballarin 1971, pp. 139, 149; Rearick 1976, p. 31 sotto il n. 9; Bacou 1987, p. 107, fig. 4; Elisabetta Saccomani in Bentini 1989, p. 114; Rearick 1986-1993, vol. IV (1991), n. IV, 5, tav. III; William R. Rearick in Paris 1993, n. 248; McGrath 1994, vol. I, p. 199 nota 379; Ballarin 1995, fig. 276; Bickendorf 1998, p. 89, fig. 12; Catherine Loisel in Paris 1998, p. 98, n. 38; Rearick 2001, p. 173; Eskelinen 2008, tav. 13.

76.

Jacopo da Ponte, detto Jacopo Bassano (Bassano del Grappa, circa 1510-1592)

Figura maschile crocifissa e studio separato di figura maschile addormentata

pietra nera, carboncino, pastello rosa di due tonalità, pietra rossa, pastello giallo, pastello bianco, carta cerulea sbiadita.

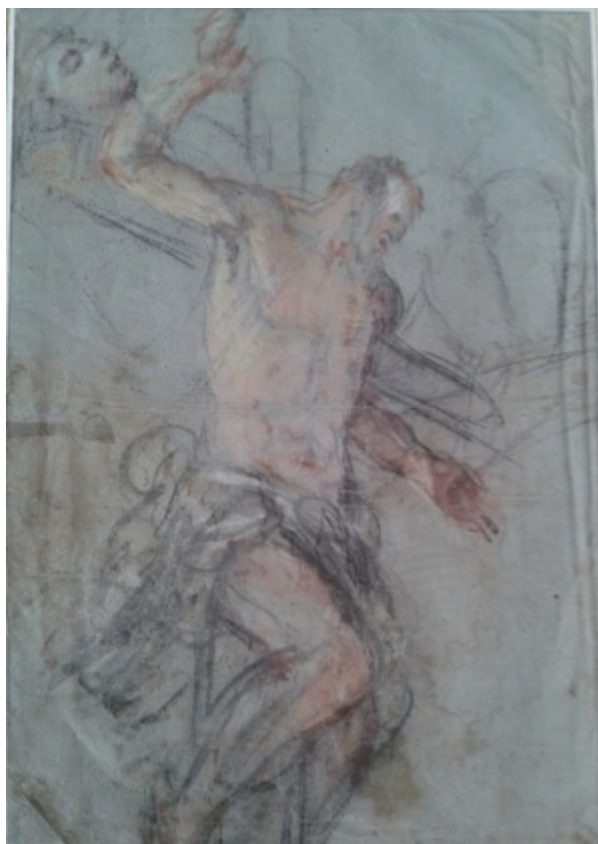
530 x 369 mm

segno di piegatura orizzontale al centro; gore e macchie in basso; lacune risarcite agli angoli e lungo il margine sinistro; una gora sul verso in alto

Provenienza: Charles Paul de Saint-Morys; 1793, Musée du Louvre (Lugt 1886)

Paris, Musée du Louvre, département des Arts Graphiques, inv. 2897 recto

Il disegno del Louvre, come il cat. 75, era anticamente riferito a Federico Barocci e come tale è stato esposto nella mostra parigina del 1934. Michelangelo Muraro (1952) ha reso nota la corretta attribuzione



del foglio a Jacopo Bassano (già individuata da van Retgeren Altena, comunicazione orale), e la funzione di studio preparatorio per il buon ladrone nella *Crocifissione* affrescata nella Cappella del Rosario di Cartigliano (1575). L'identificazione proposta dallo studioso è stata accolta in tutti i contributi successivi.

Mostre: Paris 1934, n. 102; Venezia 1957, n. 15; Paris 1969 (*Pastels*, senza catalogo); Paris 1970 (*Dessins vénitiens du XVe au XVIIIe siècle*, senza catalogo); Paris 1978, n. 43; Paris 1987-1988, n. 85; Paris 1993, n. 249; Paris 1998, n. 39.

Bibliografia: Jean Vergnet-Ruiz in Paris 1934, n. 102; Muraro 1952, pp. 52, 55-56, fig. 42; *Idem* in Firenze 1953, pp. 10-11 sotto il n. 4; Pietro Zampetti in Venezia 1957, p. 250, n. 15; *Idem* 1958, p. 52, fig. 16; Arslan (1931) 1960, vol. I, pp. 138-139; Rearick 1968, p. 246; Ballarin 1971, pp. 139, 141, 150 nota 10; Rearick 1976, p. 31 sotto il n. 9; Roseline Bacou in Paris 1978, n. 43; *Eadem* 1987, p. 107, fig. 6; Paris 1987-1988, n. 85; Elisabetta Saccomani in Bentini 1989, p. 114; Rearick 1986-1993, vol. IV (1991), n. IV, 6, tav. IV; William R. Rearick in Paris 1993, n. 249; McGrath 1994, vol. I, p. 199 nota 379; Ballarin 1995, vol. II, fig. 275; Bickendorf 1998, p. 85, fig. 1; Catherine Loisel in Paris 1998, p. 98, n. 39; Rearick 2001, p. 173; Eskelinen 2008, tav. 15.

77.

Jacopo da Ponte, detto Jacopo Bassano (Bassano del Grappa, circa 1510-1592)

Figura maschile seduta in atto di leggere

pietra nera, carboncino, pastello rosso, pastello azzurro, pastello rosa, pastello giallo, carta cerulea sbiadita.

530 x 369 mm

segno di piegatura orizzontale al centro; gore e macchie in basso; lacune risarcite agli angoli e lungo il margine sinistro; una gora sul *verso* in alto

Provenienza: Charles Paul de Saint-Morys; 1793, Musée du Louvre (Lugt 1886)

Paris, Musée du Louvre, département des Arts Graphiques, inv. 2897 verso

Il disegno, anticamente attribuito a Federico Barocci (cfr. catt. 75, 76), è stato pubblicato da Michelangelo Muraro (1952) come opera autografa di Jacopo Bassano (su indicazione di Retgeren Altena, comunicazione orale). Lo studioso ha identificato la figura con San Giuda Taddeo degli affreschi di Cartigliano (1575). Rearick (1968) ha invece riconosciuto nella figura maschile qui ritratta e nella testa di giovane addormentato schizzata sul *recto* (cat. 76) due studi preparatori per gli Apostoli dell'*Orazione dell'orto*, invenzione di Jacopo conosciuta tramite una versione di Francesco in collezione Calamai a Firenze. La proposta dello studioso statunitense, ripresa pochi anni dopo da Alessandro Ballarin (1971), è stata accettata da tutti gli studiosi. Come il *recto*, il foglio è databile intorno al 1575.

Mostre: Paris 1969 (*Pastels*, senza catalogo); Paris 1970 (*Dessins vénitiens du XVe au XVIIIe siècle*, senza catalogo); Paris 1987-1988, n. 85; Paris 1993, n. 249; Paris 1998, n. 39.

Bibliografia: Muraro 1952, pp. 52, 55, fig. 44; *Idem* in Firenze 1953, pp. 10-11 sotto il n. 4; Arslan 1960, vol. I, pp. 138-139; Rearick 1968, p. 246; Ballarin 1971, pp. 139, 141, 150 nota 10; Rearick 1976, p. 31 sotto il n. 9; Bacou 1987, p. 107, fig. 7; Rearick 1986-1993, vol. IV (1991), n. IV, 6, fig. d; William R. Rearick in Paris 1993, n. 249; McGrath 1994, vol. I, p. 199 nota 379; Bickendorf 1998, p. 85, fig. 2; Catherine Loisel in Paris 1998, p. 98, n. 39; Rearick 2001, p. 173.



78.

Jacopo da Ponte, detto Jacopo Bassano (Bassano del Grappa, circa 1510-1592)

Figura maschile giacente



© Trustees of the British Museum

pietra nera, pastello rosa, pastello giallo, pastello rosso, biacca (carbonato basico di piombo) ossidata, carta cerulea

260 x 369 mm

un intervento conservativo del 1999 ha rivelato la presenza di antichi ritocchi

Iscrizioni: sul montaggio, in basso a sinistra, a penna e inchiostro, in grafia antica "J da Ponte"; sul *verso* del montaggio, in alto, a penna e inchiostro, in grafia antica "Jacopo da Ponte, called the Bassano... Sagredo coll."

Provenienza: collezione Sagredo?; Sir Joshua Reynolds (Lugt 2364); Jonathan Richardson Junior (Lugt 2170); Fred W. Rose; Eric Rose; 1943, The British Museum

London, The British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1943,1113.2

Il disegno, riferito già in antico a Jacopo Bassano come testimoniano le iscrizioni, è stato pubblicato da Alessandro Ballarin (1971) che lo ha collegato al San Giovanni affrescato sul soffitto della Cappella del Rosario a Cartigliano (1575). Lo studio è molto vicino, nella posa e

nella definizione luministica, alla figura dipinta. L'attenta definizione dei dettagli è un aspetto peculiare del disegno che si differenzia profondamente dallo studio preparatorio per San Gregorio Magno (cat. 79) per il medesimo spicchio della volta di Cartigliano.

Mostre: London 1978, n. 237; Cambridge 2006, n. 8.

Bibliografia: Ballarin 1971, pp. 139-140, p. 150 nota 10, fig. 3; *Idem* (1973) 1974, pp. 112, 118; Rearick 1976, p. 31 sotto il n. 9; London 1978, n. 237; Bacou 1987, p. 106; Fischer 1988, p. 13 sotto il n. 1; Elisabetta Saccomani in Bentini 1989, p. 114; Rearick 1986-1993, vol. IV (1991), n. IV, 3, fig. b; Vittoria Romani in Bassano del Grappa-Fort Worth 1992-1993, p. 266 sotto il n. 108, p. 268 sotto il n. 109; Ballarin 1995, vol. II, fig. 279; Rearick 2001, p. 173; David Scrase in Cambridge 2006, pp. 66-67, n. 8; Eskelinen 2008, tav. 11.

79.

Jacopo da Ponte, detto Jacopo Bassano (Bassano del Grappa, circa 1510-1592)

Vescovo seduto nell'atto di leggere

carboncino, pietra rossa, pastello rosso, pastello giallo, gessetto bianco, carta cerulea

347 x 268 mm (misure massime)

sul *verso* è incollata una striscia di carta cerulea con una parte di un disegno a penna e inchiostro; grinze sparse; alcune macchie brune sparse

Iscrizioni: sul *verso*, a penna e inchiostro, in grafia antica "B.B. n° 65"; sul *verso*, a penna e inchiostro, in grafia antica "B.B. 11-1"

Provenienza: collezione Sagredo (XVII-XIX secolo); Lyon, collezione privata (fino al 1981); 1982, Musée du Louvre (Lugt 1886 a)



Paris, Musée du Louvre, département des Arts Graphiques, inv. RF 38936

Il foglio, acquisito dal museo nel 1982, è uno studio preparatorio per la figura di San Gregorio Magno affrescata intorno al 1575 sulla volta della Cappella del Rosario di Cartigliano (Catherine Monbeig Goguel in Paris 1984; Bacou 1987 e contributi successivi). Vittoria Romani (in Bassano del Grappa-Fort Worth 1992-1993) ha paragonato il forte tratto a pastello e il "getto cromatico fauve" che caratterizzano l'immagine alle *Figure maschili giacenti* di Francoforte (cat. 63) e Darmstadt (cat. 82).

Il carattere compendiario del segno grafico che con pochi tratti, quasi esclusivamente policromi, costruisce una figura caratterizzata da forme geometriche e astratte è piuttosto distante dal coevo studio preparatorio per la figura dell'Evangelista Giovanni (cat. 78), caratterizzata da una maggiore attenzione alla resa dei particolari e da una modellazione più delicata.

Mostre: Paris 1984, n. 11; Bassano del Grappa-Fort Worth 1992-1993, n. 109 (esposto solo a Bassano); Paris 1998, n. 37; Bordeaux-Caen 2005-2006, n. 14.

Bibliografia: Catherine Monbeig Goguel in Paris 1984, p. 14, n. 11; Bacou 1987, pp. 106-107, fig. 3; Rearick 1986-1993, vol. IV (1991), n. IV, 2, tav. I; Vittoria Romani in Bassano del Grappa-Fort

Worth 1992-1993, p. 230 sotto il n. 90, pp. 268-270, n. 109; Crosato Larcher 1993, p. 129; McGrath 1994, vol. I, p. 199 nota 379; Ballarin 1995, vol. II, fig. 277; Claut 1996, p. 12, fig. 7; Bickendorf 1998, p. 89, fig. 15; Catherine Loisel in Paris 1998, p. 97, n. 37; Rearick 2001, p. 173; Catherine Loisel in Bordeaux-Caen 2005-2006, pp. 56-57, n. 14; Eskelinen 2008, tav. 14.

80.

Jacopo da Ponte, detto Jacopo Bassano (Bassano del Grappa, circa 1510-1592)

Figura maschile giacente in atto di leggere

carboncino o pietra nera,
pastello viola, pastello
giallo, pastello arancione,
pastello rosa, pastello o
gessetto bianco, carta
cerulea sbiadita

357 x 409 mm

angoli superiori risarciti

Iscrizioni: sul *recto* in
alto a destra, a matita, J. F.
Willumsen "1308"; sul
recto in basso a destra, a
matita, in grafia moderna
"San Matthew"; sul *verso*
del montaggio, a penna e
inchiostro, Jonathan
Richardson Senior "nei
primi tempi colori con



grazia con dolcezza e con movimenti parmigianeschi, ma nel ultimo con quel tingere di
macchia a colpi, e di forza rese stupita l'arte ammiratrice di una tanta franchezza. Orlandi di
Ridolfi which last says that in the Vicentino he coloured in Fresco the figures of the Four
Evangelists. One of which probably was the Present S. Matthew. Sagredo Coll."; sul *verso* del
montaggio, a matita, in grafia moderna "From the Sagredo Collection/ Richardson collection?
1772 e Sharp collection 1878"; sul *verso* del montaggio, a matita, J. F. Willumsen "1308/
Francesco Bassano/ The Heavenly Paradise/ c. 1574"

Provenienza: collezione Sagredo (XVII-XVIII secolo); 1772, Jonathan Richardson Senior (Lugt
2184); 1878, William Sharp (Lugt 2650); ante 1 ottobre 1927, J. F. Willumsen

Frederikssund, J. F. Willumsen Museum, inv. G.S. 1308

La *Figura maschile giacente in atto di leggere* è studio preparatorio per l'Evangelista Matteo
affrescata sulla volta della Cappella del Rosario nella parrocchiale di Cartigliano (1575). Come
ha sottolineato Vittoria Romani (in Bassano del Grappa-Fort Worth 1992-1993), il disegno si
differenzia da altri fogli legati al medesimo progetto (catt. 75-76), caratterizzati da una più
spiccata monumentalità, per una stesura del pastello a tratti più brevi e spezzati finalizzata a
un'attenta indagine luministica.

Lo studio di Frederikssund si distingue, inoltre, sia dal *San Giovanni Evangelista* (cat. 78) del British Museum per uso più ampio della pietra nera, sia dal *San Gregorio Magno* del Louvre (cat. 79) per una più spiccata attenzione ai dettagli e per una rappresentazione più naturalistica. Il disegno prevede già la destinazione finale della figura nella linea curva lungo la quale siede l'Evangelista che prefigura lo spicchio della volta.

Mostre: Bassano del Grappa-Fort Worth 1992-1993, n. 108 (esposto solo a Bassano).

Bibliografia: Fischer 1988, p. 13, n. 1, tav. I; Byam Shaw 1989, p. 493; Elisabetta Saccomani in Bentini 1989, p. 114; Rearick 1986-1993, vol. IV (1991), n. IV, 4, tav. II; Vittoria Romani in Bassano del Grappa-Fort Worth 1992-1993, pp. 266-268, n. 108; McGrath 1994, vol. I, pp. 198, 200 nota 383, pp. 203-204, vol. III, fig. 130; Ballarin 1995, vol. II, fig. 280; Bickendorf 1998, p. 89, fig. 13; Rearick 2001, p. 173; Eskelinen 2008, tav. 12.

81.

Jacopo da Ponte, detto Jacopo Bassano (Bassano del Grappa, circa 1510-1592)

Figura maschile giacente

carboncino, pastello
viola, pastello azzurro,
pastello giallo, pastello
arancione, pastello, rosa,
pastello bianco, penna e
inchiostro, carta cerulea
sbiadita

242 x 312 mm (misure
massime)

tracce dell'antico
montaggio agli angoli
del verso

Iscrizioni: sul verso, a
penna e inchiostro, in
grafia seicentesca
"Bassan"



Provenienza: collezione Sagredo (XVII-XIX secolo); Lyon, collezione privata (fino al 1971); Paris, collezione privata (1973 circa); 2003, Musée du Louvre

Paris, Musée du Louvre, département des Arts Graphiques, inv. RF 52762

Il foglio, proveniente come molti altri pastelli di Bassano dalla raccolta veneziana Sagredo-Borgese, è stato acquisito dal Louvre nel 2003. Ballarin (1973) lo ha ritenuto stilisticamente vicino alla *Figura maschile giacente* di Darmstadt (cat. 82) e lo ha datato intorno al 1560, ravvisando dei legami con la pala di Eneo. Vittoria Romani (in Bassano del Grappa-Fort Worth 1992-1993) ha accolto la cronologia proposta da Ballarin e ha stabilito confronti formali con lo studio per il *Buon Samaritano* di Chicago (cat. 62). Roseline Bacou (1987) e William R. Rearick (1993) hanno invece ritenuto il disegno uno studio preparatorio per l'Evangelista Luca nella Cappella del Rosario della parrocchiale di Cartigliano (1575); l'opinione dei due studiosi è stata ripresa nelle pubblicazioni successive.

Il segno grafico è avvicinabile a quello impiegato nei disegni legati agli affreschi di Cartigliano e alla *Figura maschile* di Darmstadt (cat. 82), di controversa cronologia ma riferibile a mio parere a poco dopo il 1575; anche se la posa della figura ricorda, soprattutto nella torsione delle ginocchia, quella del San Luca, i legami con gli affreschi sono troppo labili: il disegno è dunque collocabile in una fase vicina all'impresa di Cartigliano ma non può essere considerato con certezza studio preparatorio per gli affreschi.

Mostre: Paris 2003 (*Nouvelles acquisitions*, senza catalogo); Paris 2006 (*Véronèse et le dessin vénitien*, senza catalogo); Paris 2008 (*Enrichissement des collections*, senza catalogo)

Bibliografia: Ballarin (1973) 1974, pp. 112, 124 nota 25, fig. 140; Bacou 1987, p. 106; Rearick 1986-1993, vol. IV (1991), n. IV, 1, fig. a; Vittoria Romani in Bassano del Grappa-Fort Worth 1992-1993, p. 218 sotto il n. 84, p. 220 sotto il n. 85; Rearick 1993, p. 5, fig. 6; Ballarin 1995, vol. II, fig. 263; Bickendorf 1998, p. 89, fig. 14; Rearick 2001, p. 173; Paris 2003b, p. 10; Françoise Viatte in *Revue du Louvre*, 5, 2003, p. 84, n. 8; Eskelinen 2008, tav. 16.

82.

Jacopo da Ponte, detto Jacopo Bassano (Bassano del Grappa, circa 1510-1592)

Figura maschile giacente vista di spalle



carboncino, pastello giallo, pastello arancione, pastello rosa, pastello azzurro, carta marroncina

262 x 358 mm

Darmstadt, Graphische Sammlung Hessisches Landesmuseum, inv. AE 1432

Nella prima metà del secolo scorso il disegno era ritenuto opera tarda di Jacopo Bassano, preparatoria per il *Sant'Eleuterio benedice la folla* e riferito, dunque, al 1580 circa (Tietze-Tietze Conrat 1944; Tietze-Tietze Conrat 1944; Arslan 1960). Ballarin, invece, ((1969) 1970; 1971) ha inizialmente datato l'opera alla seconda metà del settimo decennio, sulla base di raffronti con lo stile della *Presentazione della Vergine al Tempio* di Ottawa (cat. 67); in un secondo momento (1973) ha anticipato la cronologia all'inizio degli anni Sessanta. Rearick (1976; 1993; 2001) considerando il disegno un esempio della diffusione a partire dell'ottavo decennio del secolo della tipologia di figura reclinata, propone di datarlo tra 1577 e 1580 e lo collega al progetto, a cui lega anche lo studio compositivo del Getty Museum (cat. 69), per *Cristo scaccia i mercanti dal tempio*.

Mostre: Venezia 1957, n. 3; Darmstadt 1964, n. 2.

Bibliografia: Hadeln 1926, p. 16; Tietze-Tietze Conrat 1944, p. 50, n. 130; Pietro Zampetti in Venezia 1957, p. 238, n. 3; *Idem* 1958, p. 54, tav. LXXXIV; Arslan (1931) 1960, vol. I, p. 167; Gisela Bergsträsser in Darmstadt 1964, p. 77, n. 2; Ballarin (1969) 1970, p. 110; *Idem* 1971, pp. 138, 143; *Idem* (1973) 1974, pp. 112-120, fig. 141; Rearick 1976, p. 32, n. 10; Vittoria Romani in Bassano del Grappa-Fort Worth 1992-1993, p. 220 sotto il n. 85, p. 230 sotto il n. 90, p. 242 sotto il n. 96; Rearick 1986-1993, vol. V (1993), n. 1, tav. I; McGrath 1994, vol. I, p. 198, vol. III, fig. 129; Ballarin 1995, vol. II, fig. 264; Bickendorf 1998, p. 89, ill. a p. 89; McGrath 1998, p. 6, fig. 6; Rearick 2001, p. 175.

83.

Jacopo da Ponte, detto Jacopo Bassano (Bassano del Grappa, circa 1510-1592)

Testa di orientale con barba e turbante

Carboncino, pastello rosa, giallo, rosso, marrone, tracce di pastello azzurro, carta cerulea sbiadita

controfondato

174 x 143 mm

Iscrizioni: sul recto, a penna, in grafia antica "B.B. n° 45"

Provenienza: collezione Sagredo (?); M. de Marignane; 1930, F. Koenings (L. 1023 a); donato da D. G. van Beuningen al museo nel 1940.

Rotterdam, Boymans-van Beuningen Museum, inv. I-516



La *Testa di orientale*, tradizionalmente ritenuta opera di Francesco Bassano, è stata riferita a Jacopo dai Tietze (1944). Alessandro Ballarin (1971) ha sottolineato la vicinanza stilistica con gli studi preparatori di Cartigliano e ha suggerito dunque una datazione al 1575: il disegno potrebbe essere stato concepito in preparazione di una Crocifissione o per la figura di un profeta. William R. Rearick (1980, ripreso da Bickendorf 1998) ha individuato il modello di questo studio di testa nel David raffigurato nel *Trionfo della Fede* (1555-1557), stampa tratta da un'invenzione di Tiziano.

Mostre: Amsterdam 1929, n. 168; Venezia-Firenze 1985, n. 32; New York-Fort Worth-Cleveland 1990, n. 66; Bassano del Grappa-Fort Worth 1992-1993, n. 110 (esposto solo a Bassano del Grappa).

Bibliografia: Amsterdam 1929, p. 48, n. 168; Tietze- Tietze Conrat 1944, p. 51, n. 153; Arslan (1931) 1960, p. 176; Ballarin 1971, pp. 141, 150 nota 19, fig. 7; Rearick 1980, p. 373; Bernard Aikema, Bert W. Meijer in Venezia-Firenze 1985, p. 51, n. 32; Rearick 1986-1993, vol. II (1987), n. II, 3, tav. II-b; Ger Luijten in New York-Fort Worth-Cleveland 1990, p. 185, n. 66; Vittoria Romani in Bassano del Grappa-Forth Worth 1992-1993, pp. 270-271, n. 110; Rearick 1993, p. 3; McGrath 1994, vol. I, p. 200; Bickendorf 1998, pp. 88-89, fig. 9.

84.

Jacopo da Ponte, detto Jacopo Bassano (Bassano del Grappa, circa 1510-1592)

Figura maschile a mezzobusto con barba e turbante

pietra nera o carboncino, pastello arancione, pastello giallo, pastello rosa, carta cerulea sbiadita

240 x 195 mm

una gora in alto a destra

Provenienza: collezione Moscardo

Verona, Fondazione Museo Miniscalchi-Erizzo, inv. 35

Il disegno, pubblicato da Maria Teresa Cuppini con un'attribuzione a Guercino (1962), è stato ricondotto da Marchini (1990) a Jacopo Bassano. Vittoria Romani (in Bassano del grappa-Fort Worth 1992-1993) ha proposto una datazione all'ottavo decennio, sottolineando i legami tra la figura e un personaggio dell'*Allegoria dell'Acqua* del Ringling Museum of Art di Sarasota (1576-1577, raffronto confermato anche da Alessandro Ballarin, 1995). La studiosa ha sottolineato come il foglio sia costruito tramite un tratto macchiato e colori caldi e brillanti.



Mostre: Bassano del Grappa-Fort Worth 1992-1993, n. 111 (esposto solo a Bassano)

Bibliografia: Cuppini 1962, pp. 61-62, fig. 27; Marchini 1990, p. 84; Vittoria Romani in Bassano del Grappa-Fort Worth 1992-1993, pp. 272-273, n. 111; Ballarin 1995, vol. II, fig. 281.

85.

Jacopo da Ponte, detto Jacopo Bassano (Bassano del Grappa, circa 1510-1592)

Figura maschile seduta, ammantata, in atto di leggere

carboncino, pastello rosso, pastello rosa, carta cerulea sbiadita

300 x 278 mm

Iscrizioni: sul verso, a penna e inchiostro, in grafia antica, "B. B. n. 80"

Provenienza: collezione Sagredo; Maurice Marignane

Stockholm, collezione privata

Il disegno, erroneamente identificato dai Tietze (1944) con una figura femminile, è stato collegato (Ballarin 1995) al San Nicola della pala raffigurante la *Madonna con il Bambino e i Santi Giovanni e Nicola* (1578), nella chiesa di San Giacomo nell'Orto a Venezia.



Bibliografia: Tietze-Tietze-Conrat 1944, p. 54, n. 198; Rearick 1976, p. 32 sotto il n. 10; Rearick 1986-1993, vol. V (1993), n. 2, fig. a; Ballarin 1995, vol. II, fig. 282.

86.

Jacopo da Ponte, detto Jacopo Bassano (Bassano del Grappa, circa 1510-1592)

Ritratto di uomo con barba

Pietra nera, pastello rosa, pastello ocra, pastello nero o carboncino, carta cerulea

295 x 203 mm

Iscrizioni: sul verso, a penna e inchiostro "451 Lapis"

Provenienza: collezione Sagredo; Maurice Marignane (?); Victor Bloch;

Padova, collezione privata

Il disegno, precedentemente riferito a Leandro Bassano, è stato attribuito da Alessandro Ballarin (1971) al padre Jacopo. Lo studioso ha considerato l'opera non uno studio preparatorio ma un ritratto autonomo, altamente rifinito (cfr. anche Romani 2000), databile alla prima metà dell'ottavo decennio. Essa rappresenta un importante precedente per fogli simili per stile grafico e soggetto tradizionalmente ritenuti di mano di Leandro, per Ballarin riferibili invece a Carletto Caliari.



Mostre: Sotheby's 1964, lotto 129; London 1965, n. 43

Bibliografia: Sotheby's 1964, lotto 129; London 1965, p. 80, n. 43; Ballarin 1971, p. 144, fig. 11; *Idem* 1995, vol. II, fig. 273; Romani 2000, p. 79; Ballarin 2010b, p. 989, tav. CCCLXXIX.

87.

Jacopo da Ponte, detto Jacopo Bassano (Bassano del Grappa, circa 1510-1592)

Busto d'uomo di tre quarti con barba e cappello

carboncino, pastello rosa, pastello giallo,
pastello arancione, carta cerulea

133 x 114 mm

Iscrizioni: sul montaggio a destra, a penna e inchiostro, in grafia antica ""B.B. no. 351."

Provenienza: famiglia da Ponte (?); 1651 (?), collezione Sagredo; London, Thomas Williams Fine Art Ltd.

New York, The Metropolitan Museum of Art, Departement of Drawings and Prints, Giuseppe Gazzoni-Frascara Gift, inv. 1999.164



Il *Busto d'uomo*, di recente acquisizione, è stato datato intorno al 1580 sulla base della somiglianza tra questa tipologia di figura e la *Gloria del Paradiso* dipinta per la Chiesa dei Cappuccini di Bassano (Bassano del Grappa, Museo Civico). Il disegno si caratterizza per un segno macchiato e pittorico che costruisce l'immagine tramite il contrasto tra i pastelli giallo e arancione e il colore ceruleo del supporto.

Bibliografia: Thomas Williams Fine Art Ltd. 1999; The Metropolitan Museum of Art, *online database*:
<http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/337884?rpp=30&pg=1&ft=bassano%2B&pos=5&imgno=1&tabname=label>
(consultato in data 12/2015)

88.

Jacopo da Ponte, detto Jacopo Bassano (Bassano del Grappa, circa 1510-1592)

Testa di donna velata

Carboncino, pastello rosa, pastello pesca, pastello bianco, pastello giallo, pietra rossa, carta cerulea virata

370 x 305 mm (misure massime del foglio di forma ovale)

Il foglio è stato ritagliato e integrato in antico con strisce di carta in alto, a destra, a sinistra al fine di ottenere una forma ovale; macchie brune sul *recto* e sul *verso*

Provenienza: Pierre Jean Mariette; 1775, Cabinet du Roi; Musée du Louvre (Lugt 1886 a)

Paris, Musée du Louvre, département des Arts Graphiques, inv. 5286



Il disegno, caratterizzato, rispetto agli studi di figura, da un uso del pastello più “diligente” e naturalistico che dona all'immagine un tono ritrattistico vicino al foglio in collezione privata padovana (cat. 86), tradizionalmente ritenuto opera di Francesco, è stato riferito a Jacopo dai Tietze (1944) che lo interpretavano come uno studio per la Vergine dolente. L'attribuzione a Jacopo è stata accolta da tutti gli studiosi, con l'eccezione di Rearick (2001) che propone il nome di Leandro.

Mostre: Paris 1931-1932, n. 137; Venezia 1957, n. 14; Paris 1969 (*Pastels*, senza catalogo); Paris 1975-1976 (*Nouvelle présentation: pastels, gouaches, miniatures*, senza catalogo); Paris 1998, n. 35; Bordeaux-Caen 2005-2006, n. 15

Bibliografia: *Catalogue de la vente* 1775, p. 95, n. 609; *Notice des dessins* 1820, p. 21, n. 27; *Notice des dessins* 1838, p. 12, n. 49; Hadeln 1926, p. 17, tav. 68; Gabriel Rouchès in Paris 1931-1932, n. 137; Tietze-Tietze-Conrat 1944, p. 53, n. 185; Arslan (1931) 1960, vol. I, p. 174; Pietro Zampetti in Venezia 1957, p. 242, n. 14; Bacou 1981, n. 27; *Eadem* 1987, pp. 104-105, fig. 1; Ballarin 1995, vol. II, fig. 283; Catherine Loisel in Paris 1998, p. 96, n. 35; Rearick 2001, pp. 178, 230 nota 267; Catherine Loisel in Bordeaux-Caen 2005-2006, pp. 58-59, n. 15

89.

Francesco da Ponte, detto Francesco Bassano (Bassano del Grappa, 1549-Venezia, 1592)

Scena di battaglia ("L'Assalto di Padova")



carboncino, pastello oca, porpora, rosa, rosso, bianco, pietra nera, pastello azzurro, pennello, carta tinta

772 x 1065 mm (misure massime del foglio di forma ovale)

Foglio composto di quattro parti incollate in antico; abrasione in basso a sinistra; due ampie lacune reintegrate; rinforzato lungo i margini del verso; piegature orizzontali e verticali.

Iscrizioni: sul verso a sinistra, a penna, in grafia seicentesca (Filippo Baldinucci?) "di mano di Fran.co Bassano/ L'opera è nel Salone del Gran Consiglio".

Provenienza: Reale Galleria degli Uffizi (Lugt 1062)

Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 13062 F

Il disegno, attualmente inventariato sotto il nome di Jacopo, era anticamente ritenuto opera di Leandro (1675-1676; Garofalo 2011 c.d.s.). Esposto nel 1914 con un'attribuzione a Francesco, è stato collegato da Hans Tietze e Erika Tietze-Conrat (1944) ai dipinti realizzati dall'artista per il Palazzo Ducale di Venezia. Il riferimento a Francesco e il rapporto con l'opera finale, precisato da

Arslan (1960) e Rearick (1992, pp. CLXXIII-CLXXIV) che lo ha considerato preparatorio per la *Presenza di Padova* del soffitto della Sala dello Scrutinio (post 1577-1582), non è stato più messo in discussione. Come ha proposto Rearick (2001), lo studio degli Uffizi è un bozzetto finito, una sorta di cartone di dimensioni inferiori a quelle della tela.

Manoscritti: *Inventario de' mobili e masserizie* 1675-1676; Pelli Bencivenni [1775-1793], vol. I ("Da Bassano, Francesco Ponte detto"), vol. dei Grandi XIV, n. 19.

Mostre: Firenze 1914, n. 24

Bibliografia: Firenze 1914, pp. 13-14, n. 24; Tietze-Tietze Conrat 1944, p. 45, n. 92; Arslan (1931) 1960, vol. I, p. 217; Ballarin 1971, p. 50, nota 31; *Idem* 1995, vol. I, p. 191 nota 1; Rearick 2001, pp. 175, 229-230 nota 261; Garofalo 2011 (in corso di pubblicazione); Petrioli Tofani 2014, vol. I, p. 65, n. 19.

90.

Leandro da Ponte, detto Leandro Bassano (Bassano del Grappa, 1557-Venezia, 1622)

Due figure maschili

Pietra nera, carboncino, pastello giallo, rosa, arancione, pietra rossa, pastello marrone, carta cerulea virata

367 x 246 mm

Macchie di inchiostro sulle teste delle figure.

Provenienza: Reale Galleria degli Uffizi (Lugt 1062)

Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 12814 F

Le *Due figure maschili* furono acquistate nel Seicento, probabilmente dal cardinale Leopoldo de' Medici: come i *Due conigli* (cat. 71) il disegno è infatti menzionato da Pelli Bencivenni ([1775-1793]; Petrioli Tofani 2014), con un'attribuzione a Francesco da Ponte, nel terzo Volume Universale, la cui composizione è invariata almeno dal 1687, quando Baldinucci redige la *Nota* dei libri dei disegni nella collezione medicea. Hans Tietze e Erika Tietze-Conrat (1944) hanno riferito per primi il foglio alla mano di Leandro e lo hanno ritenuto preparatorio per la *Moltiplicazione dei pani* commissionata a Francesco dai monaci di Montecassino nel 1591, eseguita dopo la morte del fratello (1592) da Leandro. Il dipinto, distrutto durante la Seconda Guerra Mondiale, è noto tramite riproduzioni fotografiche, un bozzetto e un dipinto di uguale soggetto, con varianti, citato da Ballarin nella raccolta dell'Earl of Spencer ad Althorp in Inghilterra (cfr. capitolo III.4). Ballarin (1969 (1970)) ha proposto di considerare il disegno, piuttosto che uno studio di figura, una sorta di cartone pensato e realizzato esclusivamente in relazione alla tela (cfr. capitolo III.4.).



Manoscritti: *Nota* 1687, c. 1002; Pelli Bencivenni [1775-1793], vol. I ("Da Bassano, Francesco Ponte detto"), vol. Universale III n. 9.

Bibliografia: Tietze-Tietze Conrat 1944, p. 56, n. 213, tav. CXLVIII, 2; Arslan (1931) 1960, vol. I, p. 261; Ballarin 1969 (1970), pp. 89-90, 96, fig. 103; Rearick 1976, pp. 50-51, n. 28, tav. VI/28;

Bacou 1987, p. 108; Nodari 1994, p. 79 nota 68; Ballarin 1995, vol. I, p. 154; Catherine Loisel in Bordeaux-Caen 2005-2006, p. 66 sotto il n. 19; Petrioli Tofani 2014, vol. I, p. 68, n. 9.

91.

Leandro da Ponte, detto Leandro Bassano (Bassano del Grappa, 1557-Venezia, 1622)

Cinque figure

Pietra nera, carboncino, pastello giallo, azzurro, blu, rosso, rosa, ocre, marrone, verde, carta cerulea virata

391 x 256 mm

Macchie di inchiostro in basso a sinistra; lacune lungo i margini e in alto a destra; lacuna risarcita in alto a sinistra.

Iscrizioni: sul verso in alto a sinistra, a penna, in grafia seicentesca (Filippo Baldinucci?) "Di mano di Francesco Bassano".

Provenienza: Reale Galleria degli Uffizi (Lugt 930)

Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 13950 F

Il disegno è stato pubblicato da Ballarin (1969 (1970) come studio preparatorio per la per la *Moltiplicazione dei pani* di Montecassino. Si veda la scheda del cat. 90 per la provenienza (la medesima dell'inv. 12814 F) e le notizie sul foglio.



Manoscritti: *Nota* 1687, c. 1002; Pelli Bencivenni [1775-1793], vol. I ("Da Bassano, Francesco da Ponte detto"), vol. Universale III, n. 10.

Bibliografia: Ballarin 1969 (1970), p. 111 nota 14; Rearick 1976, p. 51 sotto il n. 28; Nodari 1994, p. 79 nota 68; Ballarin 1995, vol. I, p. 154 nota 4, vol. II, fig. 304; Catherine Loisel in *Bordeaux-Caen 2005-2006*, p. 66 sotto il n. 19; Garofalo 2011 (c.d.s.); Petrioli Tofani 2014, vol. I, p. 68, n. 10.

92.

Leandro da Ponte, detto Leandro Bassano (Bassano del Grappa, 1557-Venezia, 1622)

Contadina con cesta

Pietra nera, pastello rosa di due tonalità, pastello viola, pietra rossa, biacca (carbonato basico di piombo), carta ocre

338 x 226 mm (misure massime)

controfondato; lacune negli angoli superiore e inferiore destro

Iscrizioni: sul controfondo al centro, a penna e inchiostro, in grafia antica "Bassan"

Provenienza: Reale Galleria degli Uffizi (Lugt 929)

Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 13067 F

Il foglio (sul quale si veda anche la scheda del cat. 90), tradizionalmente attribuito a Jacopo Bassano, è stato ritenuto dai Tietze (1944) opera di Leandro, preparatoria per *La Moltiplicazione dei pani* di Montecassino (1592). Catherine Loisel (in Paris 1998), riprendendo l'opinione di Roseline Bacou (1987) che ha sottolineato l'inferiore qualità del disegno rispetto all'esemplare di uguale soggetto conservato al Louvre (cat. 93), ha proposto di considerare il foglio degli Uffizi una replica di bottega. L'opera è da ritenersi invece di mano di Leandro.



Manoscritti: Pelli Bencivenni [1775-1793], vol. I ("Da Bassano, Iacopo da Ponte detto"), vol. Universale XVI, n. 7.

Bibliografia: Tietze- Tietze Conrat 1944, p. 56, n. 214, tac. CXLVIII, 3; Arslan (1931) 1960, vol. I, p. 261; Ballarin 1969 (1970), p. 111 nota 14; Rearick 1976, p. 51 sotto il n. 28; Catherine Monbeig Goguel in Paris 1984, p. 22 sotto il n. 27 (citato con il numero d'inventario errato); Bacou 1987, pp. 108, 109 nota 23; Nodari 1994, p. 79 nota 68; Ballarin 1995, vol. I, p. 154 nota 4; Catherine Loisel in Paris 1998, p. 100 sotto il n. 41; *Eadem* in Bordeaux-Caen 2005-2006, p. 66 sotto il n. 19; Garofalo 2011 (c.d.s.); Petrioli Tofani 2014, vol. I, p. 66, n. 7.

93.

Leandro da Ponte, detto Leandro Bassano (Bassano del Grappa, 1557-Venezia, 1622)

Contadina con cesta

Carboncino, pastello rosa, viola, giallo, arancione, bianco, carta cerulea scolorita.

304 x 130 mm (misure massime)

margini irregolari, una macchia in basso a sinistra.

Iscrizioni: sul recto in basso a destra, a penna e inchiostro, in grafia antica "Bassan"

Provenienza: collezione Sagredo, Venezia, dal XVII al XIX secolo; collezione privata, Lyon, dalla metà del XIX secolo al 1981; 1982, Musée du Louvre (Lugt 1886 a)

Paris, Musée du Louvre, département des Arts graphiques, inv. RF 38938

Il disegno, acquisito dal museo nel 1984 (Paris 1984; Bacou 1987) è studio preparatorio per la bambina con la cesta raffigurata in primo piano a sinistra nella *Moltiplicazione dei pani* di Montecassino, commissionata nel 1591 a Francesco Bassano ma interamente eseguita da Leandro nel 1592. Per ulteriori notizie sul foglio, si vedano le schede dei catt. 90 e 92.

Mostre: Paris 1984, n. 27; Paris 1998, n. 41; Bordeaux-Caen 2005-2006, n. 19.

Bibliografia: Catherine Monbeig Goguel in Paris 1984, pp. 22-23, n. 27; Bacou 1987, pp. 108, 109 nota 22, fig. 8; Nodari 1994, p. 79 nota 68; Catherine Loisel in Paris 1998, p. 100, n. 41; *Eadem* in Bordeaux-Caen 2005-2006, pp. 66-67, n. 19.



94.

Leandro da Ponte, detto Leandro Bassano (Bassano del Grappa, 1557-Venezia, 1622)

Donna a mezzo busto con bambino in braccio

carboncino, pietra rossa, pastello rosa, pastello violetto, pastello giallo, biacca (carbonato basico di piombo) ossidata, carta grigia

334 x 245 mm

Provenienza: Pierre Crozat; chevalier Destouches (Lugt 669) ; Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville ; Charles Paul de Saint-Morys; 1793, Musée du Louvre (Lugt 1886)

Paris, Musée du Louvre, département des Arts graphiques, inv. 5287

Il disegno, attribuito sin dal Settecento a Jacopo Bassano (Mariette 1741), è stato riferito a Leandro da Alessandro Ballarin (1969 (1970)), che lo ha ritenuto studio preparatorio per la *Moltiplicazione dei pani*, nota in diverse versioni: la figura in esame compare nel dipinto della raccolta dell'Earl of Spencer ad Althorp in Inghilterra.

Per ulteriori notizie sull'opera si veda la scheda del cat. 90.

Mostre: Paris 1987-1988.

Bibliografia: Mariette 1741, p. 77, n. 704; Tietze-Tietze Conrat 1944, p. 53, n. 186, tav. CXLI-3; Ballarin 1969 (1970), pp. 89-90, 96; Rearick 1976, p. 51 sotto il n. 28; Bacou 1987, p. 108, fig. 9; Arquie Bruley-Labbé-Sée Bicart in Paris 1987-1988, p. 21; Nodari 1994, p. 79 nota 68; Ballarin 1995, vol. I, p. 154, vol. II, fig. 308.



95.

Leandro da Ponte, detto Leandro Bassano (Bassano del Grappa, 1557-Venezia, 1622)

Ritratto di bambino

pietra nera o carboncino, pastello giallo, pastello rosa di due tonalità, pastello rosso, pastello marrone, pastello bianco, carta cerulea

285 x 198 mm

Iscrizioni: sul *verso*, a penna e inchiostro, in grafia antica "440 Lapis"

Provenienza: collezione Sagredo; Maurice Marignane (Lugt 1872); C. Robert Rudolf (Lugt 2811 b); H. Calmann; 1938, Paris, Frits Lugt (Lugt 1028)

Paris, Institut Néerlandais, Fondation Custodia, inv. 6902



Il disegno, citato come opera di Leandro dai Tietze (1944), è uno degli studi di ritratti alternativamente attribuiti a Leandro o Carletto Caliari (come sostenuto da Ballarin, cfr. scheda del cat. 96). Insieme al cat. 96 è un esempio della diffusione nella bottega dei Bassano dell'uso del pastello per studi di ritratti. In questo caso il *medium* è usato, a imitazione di effetti pittorici, in chiave fortemente naturalistica.

Mostre: Paris-Venezia 1981, n. 46

Bibliografia: Tietze-Tietze Conrat 1944, p. 58, n. 293 o 241; James Byam Shaw in Paris-Venezia 1981, pp. 39-40, n. 46; *Idem* 1983, vol. I, pp. 244-245, n. 239, tav. 272; James 2010, p. 50, fig. 40.

96.

Carletto Caliarì (Venezia, 1570-1596)

Ritratto di uomo con baffi

pietra nera, pastello giallo, pastello rosa, pastello ocre, pietra rossa, gessetto bianco, pennello, carta cerulea

291 x 196 mm

Filigrana: angelo entro cerchio sormontato da una stella (simile a Briquet 650, 654)

Iscrizioni: sul verso, a penna e inchiostro, in grafia antica "434 Lapis"

Provenienza: collezione Sagredo; Maurice Marignane (Lugt 1872); C. Robert Rudolf (Lugt 2811 b); H. Calmann; 1938, Paris, Frits Lugt (Lugt 1028)



Paris, Institut Néerlandais, Fondation Custodia, inv. 5482

Considerato dai Tietze, sulla base della credenza tradizionale, opera di Leandro, è stato riferito da Ballarin (1971; 1995) a Carletto Caliarì. Lo studioso, che data il disegno al 1590-1596, vi ravvisa un ritratto autonomo diverso dagli studi dei membri del Senato preparatori per i grandi teleri di Palazzo Ducale. Diversamente Byam Shaw (cfr. anche scheda del cat. 95) ritiene più opportuno mantenere l'attribuzione tradizionale a Leandro Bassano.

Il modello di simili studi, considerabili a tutti gli effetti opera autonome, concepite per concorre con i ritratti dipinti, è il *Ritratto di uomo con barba* di Jacopo (cat. 86).

Mostre: Paris-Venezia 1981, n. 45.

Bibliografia: Tietze-Tietze Conrat 1944, p. 58, n. 235; Ballarin 1971, p. 147, fig. 13; Terisio Pignatti in Washington-Fort Worth-Saint Louis 1974-1975, p. 17 sotto il n. 25; Rearick 1976, p. 58 sotto il n. 34; James Byam Shaw in Paris-Venezia 1981, pp. 38-39, n. 45; Bean 1982, sotto il n. 36; Byam Shaw 1983, vol. I, pp. 242-244, n. 238, tav. 271; Ballarin 1995, vol. II, fig. 367; Ballarin 2010b, p. 989, tav. CCCLXXX.

97.

Annibale Carracci (Bologna, 1560-Roma, 1609)

Busto di donna con calice (Santa Lucia)

Carboncino, pietra rossa, pastello rosso, pastello giallo, pastello rosa, pennello (?), biacca (carbonato basico di piombo), carta cerulea

540 x 418 mm

Controfondato; piegature orizzontali; ampia gora al centro a destra; macchie brune

Iscrizioni: sul *recto* in basso a sinistra, a penna e inchiostro, in grafia seicentesca "Del Cigoli"; su un cartoncino incollato al *passepertout*, a penna e inchiostro, in grafia antica "66".

Provenienza: Reale Galleria degli Uffizi (Lugt 1062)



Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 8861 F

Il *Busto di donna con calice*, tradizionalmente assegnato, sulla base di un'antica iscrizione, a Lodovico Cigoli, e riferito all'artista toscano in alcune occasioni (Chelazzi Dini 1963; Annamaria Petrioli Tofani in Firenze 1980) è stato recentemente riclassificato come opera di Annibale Carracci, a seguito degli studi di Catherine Loisel ((2008) 2010; in Siena 2009-2010). La studiosa ha attribuito il disegno all'artista bolognese sulla base di convincenti considerazioni di ordine stilistico: se, infatti, non è possibile individuare un dipinto o un affresco per il quale può aver assunto funzione preparatoria, la tipologia femminile in esso ritratta, il trattamento del panneggio, la posa e la torsione del busto rimandano a opere della metà del nono decennio del Cinquecento, come la *Verità trionfa sulla Frode con l'aiuto del Tempo* di Hampton Court, gli affreschi di Palazzo Fava e il profilo di Maddalena nella *Deposizione* della Galleria Nazionale di Parma. Loisel collega la scelta del pastello (che l'artista utilizza almeno in un'altra occasione, cfr. cat. 98) allo studio dell'opera di Federico Barocci intrapreso dai Carracci poco tempo prima: è datata 1582 infatti la stampa di Agostino che riproduce la *Madonna di Fossombrone* dell'urbinate. La studiosa ravvisa inoltre, nella selezione cromatica e nel profilo della testa,

rivolta verso l'alto, chiari riferimenti agli studi di Barocci, in particolare per la *Sepoltura di Cristo* di Senigallia (1579-1582, cfr. catt. 47-49).

Le dimensioni ragguardevoli del disegno, che è stato almeno parzialmente ritagliato (lungo il margine destro), portano a ipotizzare che sia stato realizzato come cartone ausiliario (non sono state riscontrate tracce di incisione o ricalco) per un progetto pittorico perduto o, forse, come opera autonoma (quest'ultima ipotesi è favorita da Loisel (2008) 2010). Come è stato sottolineato, lo studio dell'opera di Barocci deve aver rivestito un'essenziale importanza per la sperimentazione da parte di Annibale dei pastelli policromi. Tuttavia, se la costruzione della testa tramite morbide stesure di pastello e tocchi a pietra rossa che definiscono i punti focali del volto richiama simili esempi barocceschi, sia la cromia nella quale prevalgono un giallo e un rosso acceso, sia il segno grafico caratterizzato da intense macchie di colore (forse sfumate con un pennello) che raggiungono effetti vicini alla pittura, rimandano anche all'opera di Jacopo Bassano, con il quale il bolognese –secondo quanto riporta Malvasia (cfr. Catherine Loisel in Siena 2009-2010)– era parimenti entrato in contatto.

Mostre: Firenze 1980, n. 174; Siena 2009-2010, n. 100.

Bibliografia: Chelazzi Dini 1963, p. 53, tav. 49 b; Annamaria Petrioli Tofani in Firenze 1980, pp. 104-106, n. 174; Loisel (2008) 2010, pp. 208-212, fig. 5; *Eadem* in Siena 2009-2010, pp. 371-372, n. 100; *Eadem* 2013, p. 75 sotto il n. 6; Petrioli Tofani 2014, vol. I, p. 291.

98.

Annibale Carracci (Bologna, 1560-Roma, 1609)

Testa di uomo sorridente

Pietra nera, carboncino, pietra rossa, pastello rosa di due tonalità, pastello marrone?, carta cerulea sbiadita.

250 x 210 mm

Il foglio è ancora conservato nell'antico montaggio del XVIII secolo; una gora lungo il lato destro

Iscrizioni: sul *recto* in basso a sinistra, a penna e inchiostro, in grafia antica "Barocci"

Provenienza: Charles Paul de Saint-Morys; 1793, Musée du Louvre (Lugt 1886)

Paris, Musée du Louvre, département des Arts graphiques, inv. 2872



L'antica attribuzione –testimoniata dall'antica iscrizione– della *Testa di uomo sorridente* a Federico Barocci, ribadita nel catalogo della mostra *Hommage au Corrège* (Paris 1934), è stata messa in dubbio sin dai primi studi sull'artista: Harald Olsen (1955; 1962) ha infatti espunto dal catalogo dell'artista l'opera, che da quel momento scompare dal dibattito sulla sua opera.

Di recente Catherine Loisel ((2008) 2010), sulla base di stringenti confronti con l'Uomo con scimmia della Galleria degli Uffizi (inv. 1890, 799) ha riferito il foglio ad Annibale Carracci. Il La studiosa considera il disegno studio dal vero, una sorta di ritratto, preparatorio per il dipinto, datato tra 1588 e 1590 (cfr. Daniele Benati in Bologna-Roma 2006-2007, n. IV.23); l'esemplare del Louvre va accostato dunque all'unico altro foglio a pastello dovuto all'artista, anch'esso pubblicato da Loisel, il *Busto di donna con calice (Santa Lucia)* del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (cat. 98). Il naturalismo dell'immagine è accentuato dalla stesura del pastello rosa, di una tonalità piuttosto accesa, per ampie campiture che avvicinano sia il disegno in esame sia l'esemplare fiorentino, oltre che alla maniera di Barocci, all'impiego del *medium* da parte di Jacopo Bassano.

Mostre: Paris 1934, n. 106.

Bibliografia: Jean Vergnet Riuz in Paris 1934, n. 106; Olsen 1955, p. 226; *Idem* 1962, p. 289; Loisel (2008) 2010, p. 212, fig. 6 (erroneamente illustrato alla fig. 3); *Eadem* 2013, pp. 74-75, n. 6.

99.

**Lodovico Cardì detto Lodovico Cigoli
(Cigoli di San Miniato, 1559- Roma, 1613)**

Testa di uomo a profilo perduto

pietra nera, pastello marrone, gessetto bianco, pastello rosa, pastello rosso, carta cerulea virata

369 x 270 mm (misure massime)

controfondato; una vasta lacuna in basso a sinistra, risarcita in antico con carta grigia; gore lungo il margine inferiore e in alto; tracce di inchiostro lungo i margini; due lacune in alto a sinistra

Provenienza: Emilio Santarelli (Lugt 907);
Reale Galleria degli Uffizi (Lugt 929)

**Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli
Uffizi, inv. 2027 S**



Il disegno, acquisito dal Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi tramite la donazione Santarelli (1866), reca una tradizionale attribuzione a Lodovico Cigoli (Santarelli-Burci-Rondoni 1870) che non è mai stata messa in discussione.

Anna Forlani Tempesti (in San Miniato 1959) ha collegato questo studio ad alcune figure di giovani a profilo perduto che compaiono in opere databili all'inizio degli anni Novanta, come l'*Ultima Cena* della chiesa di Sant'Andrea Apostolo di Empoli (perduta, firmata e datata 1590), il *Cristo in pietà* di Santa Croce a Firenze e la *Madonna del Rosario* nella chiesa dei Santi Giacomo e Filippo di Pontedera. La freschezza cromatica dovuta alla tecnica a pastello è, per la studiosa, il risultato dello studio di Correggio e Barocchi coltivato in quegli stessi anni.

La cronologia e i riferimenti culturali proposti da Forlani Tempesti sono stati accolti e approfonditi nei contributi successivi. Anna Matteoli (1980) cita il disegno in rapporto all'*Ultima Cena* di Empoli, mentre Franco Faranda (1986) accetta l'autografia di Cigoli ma non riferisce la *Testa* ad alcuna opera pittorica. Miles Chappell (in Firenze 1992; 2008) ritiene invece che si tratti dello studio preparatorio per il giovane apostolo del dipinto di Empoli. Come sottolineato da Catherine Loisel ((2008) 2010) il confronto stabilito tra il foglio fiorentino e l'*Ultima Cena* è troppo generico e non è possibile individuare precise corrispondenze con opere pittoriche, anche se il disegno può essere datato all'ultimo decennio del secolo, ovvero agli anni in cui

l'artista toscano si avvicina all'opera di Barocci, come testimoniano anche le fonti settecentesche. Il biografo di Cigoli, Giovanni Battista Cardi, e Filippo Baldinucci (Baldinucci 1771, pp. 8-9) ravvisano infatti nello studio del pittore urbinato e nella pratica, ad imitazione di Federico, della grafica a pastello, uno degli elementi essenziali del mutamento espressivo (verso la nuova maniera di "colorire naturale e vero") che caratterizza artisti come Lodovico, Gregorio Paganì e Andrea Comodi (cfr. Chappell 2009, pp. 44-45; Barbolani di Montauto 2009, p. 112; *Eadem* in Siena 2009-2010).

L'impiego del pastello in uno studio di testa di grandi dimensioni e il trattamento del *medium*, impiegato in una ristretta gamma di colori, derivano certamente dalla visione di simili opere di Barocci. Questo disegno è dunque uno degli esempi dell'importanza del marchigiano per gli artisti della generazione successiva, nel contesto delle ricerche caratterizzate dalla volontà di superamento di un segno puramente lineare e dall'apertura a valori tonali e coloristici.

Mostre: Firenze 1913, cornice 23; San Miniato 1959, n. 44; Siena 2009-2010, n. 29.

Bibliografia: Santarelli-Burci-Rondoni 1870, p. 150 n. 99; Pasquale Nerino Ferri, Filippo Di Pietro in Firenze 1913, p. 14; Ricci 1913, n. 8; Anna Forlani Tempesti in San Miniato 1959, p. 113, n. 44, tav. XLI; Berti 1960, pp. 131-132; Matteoli 1980, p. 174 sotto il n. 42; Faranda 1986, p. 120, n. 10a, fig. 10a; Miles C. Chappell in Firenze 1992, p. XII, p. 22 sotto il n. 12; *Idem* 2008, p. 46, fig. 21; Loisel (2008) 2010, p. 208; Barbolani di Montauto 2009, p. 116; *Eadem* in Siena 2009-2010, pp. 299-300, n. 29.

100.

Lodovico Cardi detto Lodovico Cigoli
(Cigoli di San Miniato, 1559- Roma, 1613)

Testa di uomo con barba di profilo

pietra nera, pastello rosso, pastello marrone,
biacca (carbonato basico di piombo), grafite,
carta marroncina

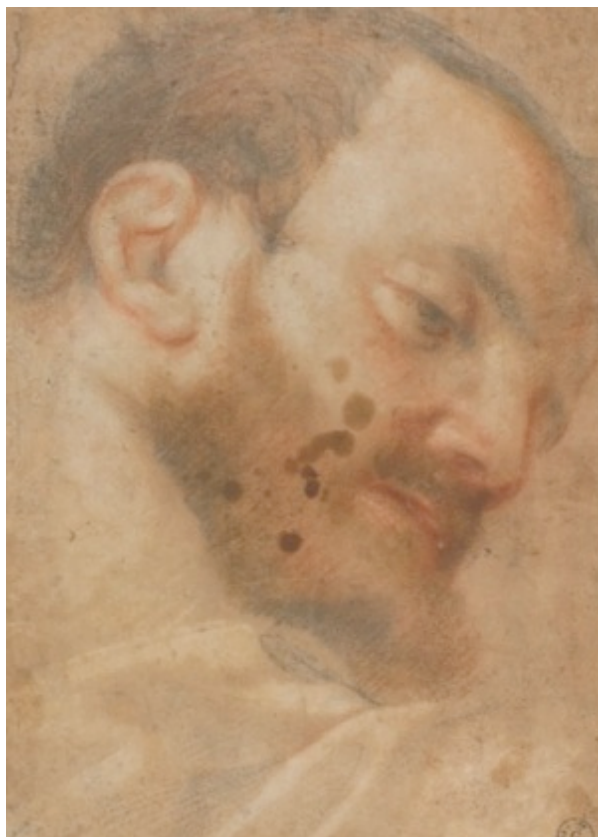
290 x 205 mm

Macchie al centro; uno strappo rattoppato al
centro verso destra

Filigrana: illeggibile

Provenienza: Reale Galleria degli Uffizi (Lugt
929)

**Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli
Uffizi, inv. 8837 F**



Il disegno, ipoteticamente identificato da Annamaria Petrioli Tofani (2014) con uno dei due studi di testa "a matita" citati da Giuseppe Pelli Bencivenni all'interno del XIII libro Universale, inventariato da Pasquale Nerino Ferri (cfr. catalogo manoscritto, 1879-1881) come opera di Lodovico Cigoli, è stato esposto nella mostra monografica sull'artista del 1913, ma non ha ricevuto menzione nei successivi studi sull'artista, forse a causa della difficoltà di riferirlo a progetti pittorici. In occasione di una mostra (Siena 2009-2010) dedicata a Federico Barocci e all'esempio delle sue ricerche sul colore e la luce per gli artisti a lui coevi e successivi, la *Testa di uomo* è stata citata come esempio dell'adesione di Lodovico a tale modello (Barbolani di Montauto 2009) e datata al periodo giovanile, nel corso dell'ultimo decennio del Cinquecento (Liletta Fornasari in Siena 2009-2010). La scelta del pastello, il taglio compositivo dell'immagine nella quale lo scorcio della testa contribuisce all'indagine psicologica e luministica sono legati allo studio di simili esempi baroccheschi e avvicinano il foglio alla *Testa di uomo a profilo perduto* (anch'essa al Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, cat. 99).

Mostre: Firenze 1913, cornice 23; Siena 2009-2010, n. 99.

Bibliografia: Pasquale Nerino Ferri, Filippo Di Pietro in Firenze 1913, p. 14, cornice 23; Barbolani di Montauto 2009, p. 116; Liletta Fornasari in Siena 2009-2010, p. 371, n. 99; Petrioli Tofani 2014, vol. I, p. 291 sotto i nn. 8, 10.

101.

Lodovico Cardì detto Lodovico Cigoli
(Cigoli di San Miniato, 1559- Roma, 1613)

Testa di uomo con barba

pietra nera, pietra rossa, pastello
marrone, pennello (?), carta cerulea virata

298 x 237 mm (misure massime)

controfondato; frammentato

Iscrizioni: sul controfondo, a matita, in
grafia ottocentesca (?) "A. Correggio"

Provenienza: Biblioteca Reale di Torino
(Lugt 2724)

Torino, Biblioteca Reale, inv. 16167
D.C.



La *Testa di uomo con barba* era tradizionalmente ritenuta opera di Antonio Allegri; nel catalogo dei disegni della Biblioteca Reale, Aldo Bertini (1958) rigetta l'attribuzione a Correggio a favore di un anonimo seguace di epoca successiva. Sebbene non sia ancora chiaramente identificata la presenza del pastello, lo studioso ravvisa possibili influenze barocchesche, mostrando di aver colto correttamente la presenza, sul foglio, di un segno sfumato e luministico che contribuisce al patetismo dell'immagine, raffigurante una testa di Cristo dolente.

Diversi anni dopo, in occasione di una mostra dedicata alla collezione torinese, Annamaria Petrioli Tofani (in Torino 1990) ha ravvisato nel disegno un'interpretazione della testa di Cristo nel *Perdono di Assisi*, dipinto da Federico Barocci tra 1574 e 1576 (Urbino, chiesa di San Francesco, cfr. Emiliani 2008, vol. I, pp. 264-283, n. 34) e ha ricondotto il disegno all'ambito fiorentino, per "il contornare più sinuoso e appoggiato e lo sfumato più morbido e accademicamente impostato" rispetto al modello del marchigiano; in particolare, ha proposto un'attribuzione a Cigoli il quale a partire dal nono decennio del secolo si dedica allo studio di dipinti e disegni di Barocci. L'ipotesi della studiosa è stata accolta da Miles Chappell (in Firenze 1992).

L'uso pittorico del pastello, forse parzialmente steso con l'aiuto di un pennello e la predilezione per toni caldi come il marrone trovano confronti con altri due disegni realizzati con la stessa tecnica dall'artista toscano (cfr. catt. 99-100). Come in quei casi, non si rintracciano legami certi

con opere pittoriche: è possibile che si tratti di studi per dipinti perduti o che Cigoli si sia dedicato, in questi tre fogli, alla sperimentazione della tecnica a pastello al di fuori del processo preparatorio. Questi fogli rappresenterebbero dunque un'occasione di studio e approfondimento di tale *medium* conosciuto e utilizzato, negli anni seguenti e nel corso del XVII secolo, da altri artisti toscani come Andrea Comodi (cfr. cat., capitolo III.5).

Mostre: Torino 1990b, n. 88.

Bibliografia: Bertini 1958, p. 63, n. 498; Annamaria Petrioli Tofani in Torino 1990b, p. 220, n. 88; Miles Chappell in Firenze 1992, p. XII.

102.

Andrea Commodi (Firenze 1560-1648)

Testa di donna sorridente (da Federico Barocci?)

Pietra nera, pietra rossa, pastello rosa, gessetto bianco, carta cerulea

400 x 250 mm

Il disegno conservato in un volume miscellaneo, numerato 153, intitolato "Dal 16636 al 16846 Figura Copie e studi dal vero (Scarti)"; i margini sono rinforzati con strisce di carta

Iscrizioni: sul *recto* in alto a destra, a penna e inchiostro, in grafia settecentesca "161"; sul *recto* in alto a destra, a penna e inchiostro, in grafia settecentesca "157"

Provenienza: Reale Galleria degli Uffizi (Lugt 929)

Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 16787 F



Il disegno è menzionato da Giuseppe Pelli Bencivenni (1784) al numero 161 di un volume di "Nudi diversi, o Accademie per la massima parte a matita rossa", all'interno del quale è ancora oggi conservato. Alla fine dell'Ottocento Pasquale Nerino Ferri, nella scheda del suo inventario manoscritto (consultabile nell'inventario *online* del museo), inventaria inizialmente il foglio come opera di un anonimo di XVI secolo; successivamente lo sposta ad un anonimo di XVIII secolo e infine a Giovan Battista Marmi. Di recente (2012) Annamaria Petrioli Tofani, alla quale si deve anche l'identificazione della *Testa* nell'inventario del 1784, possibile grazie alla presenza sul foglio del numero "161" (2014), ha proposto di attribuire ad Andrea Commodi. La fisionomia della figura, resa tramite un segno spezzato altamente naturalistico ed espressivo, ben si attaglia a simili figure dell'artista fiorentino, al quale sono riferibili altri disegni a pastello non collegabili come la gran parte del *corpus* grafico dell'artista ad opere pittoriche e dunque non agevolmente databili. La studiosa ha opportunamente notato che il volto ritratto è molto vicino ai modelli baroccheschi ai quali è probabile che l'artista si sia rivolto sull'esempio di Lodovico Cigoli.

Diversamente dagli altri fogli realizzati con questa tecnica cfr. capitolo III.5), nei quali l'artista sfrutta al massimo la libertà di segno consentita dalla natura morbida e versatile dei pastelli policromi, nell'opera in esame il colore convive con la costruzione lineare, elemento fondamentale della grafica di Commodi, del quale si conservano numerosissimi esemplari a pietra nera e penna e inchiostro. Tale equilibrio, unitamente al taglio di tre quarti, al contrasto tra il carattere abbozzato della capigliatura e quello più finito del volto sorridente rimandano

alle arie di teste di Barocci, che rappresentano chiaramente il modello del presete disegno, databile alla fine del XVI secolo.

Manoscritti: Pelli Bencivenni 1784, c. 361, n. 161.

Bibliografia: Petrioli Tofani 2012, pp. 59-60, fig. 14; *Eadem* 2014, vol. IV, p. 1699.

103.

Federico Barocci (Urbino, 1533/1535-1612)?

Testa di fanciullo

Pietra nera, pietra rossa, gessetto bianco, pastello rosa, pastello giallo, pastello azzurro, carta cerulea sbiadita

300 x 220 mm

controfondato

Provenienza: Francia, collezione privata; Paris, David Jones

Collezione privata

Il disegno è stato reso noto da Suzanne Folds McCullagh (2000). La studiosa ha ipotizzato che si tratti di uno studio preparatorio per il fanciullo raffigurato in basso a sinistra nel *Martirio di San Sebastiano* (1557-1558,



Urbino, Duomo, cfr. Emiliani 2008, vol. I, pp. 110-112, n. 7) e, anticipa, in questo modo, le prime sperimentazioni con la tecnica a pastello alla metà del sesto decennio del secolo. Andrea Emiliani (2008) ha accolto la proposta della studiosa, mentre Babette Bohn (2012) ha mantenuto invece una posizione più prudente e ha proposto di considerare il foglio uno studio per un ritratto.

L'impossibilità di analizzare dal vivo il disegno o di visionare fotografie di alta qualità impedisce di formulare un'opinione sull'opera, di difficile lettura. Potrebbe trattarsi, tuttavia, di una copia di epoca successiva, forse settecentesca: il volto infatti ha un carattere molto finito e si distanzia stilisticamente dalle più antiche teste a pastello sicuramente riferibili all'artista, risalenti alla metà degli anni Sessanta del secolo.

Bibliografia: Folds McCullagh 2000, pp. 166-169, fig. 1; Emiliani 2008, vol. I, p. 115, n. 7.6; Loisel (2008) 2010, p. 213 nota 6; Bohn 2012, p. 66 nota 50.

104.

Anonimo sec. XVI

Testa di donna con gli occhi abbassati

Pietra nera, pietra rossa, pastello rosa, pastello giallo, pastello arancione, biacca (carbonato basico di piombo), carboncino ?, carta cerulea sbiadita

395 x 247 mm

abraso nella parte inferiore

Iscrizioni: sul *recto* in basso a sinistra, a matita "420"; sul *recto* in basso a destra, scritta illeggibile (cancellata); sul *verso* in alto, a penna e inchiostro, in grafia antica "di mano di Andrea del Sarto"; sul *verso* in alto, a penna e inchiostro, in grafia antica "Andrea del Sarto"

Provenienza: Christie's, 1978, lotto 2

Collezione privata



La *Testa di donna*, anticamente ritenuta di mano di Andrea del Sarto come testimoniano le antiche iscrizioni sul *verso*, è stata pubblicata da Diane De Grazia che ha proposto un'attribuzione a Federico Barocci e una cronologia alta, tra 1556 e 1560 (Washington-Parma 1984).

Thomas McGrath (1998) e Ian Verstegen (2002) hanno rigettato l'ipotesi di De Grazia, mentre Andrea Emiliani (2008) ha accolto il disegno nel *corpus* dell'artista, riferendolo alla pala raffigurante *Santa Cecilia e i Santi Maria Maddalena, Giovanni Evangelista, Paolo e Caterina* (1556 circa, Urbino, Cattedrale, cfr. Babette Bohn in Saint Louis-London 2012-2013, pp. 73-75, n. 1).

Come ha sottolineato Babette Bohn (*Ibidem*), il disegno non ha rapporti con il dipinto e, per la rigidità del tratto, l'inespressività della figura e l'uso piatto del pastello, deve essere espunto dal catalogo dell'artista. Potrebbe trattarsi, piuttosto, di un'opera di un anonimo di XVI secolo che ha subito ritocchi a pastello in epoca successiva.

Mostre: Washington-Parma 1984, n. 95.

Bibliografia: Diane De Grazia in Washington-Parma 1984, pp. 306-308, n. 95, ripr. a p. 27; McGrath 1998, p. 6; Verstegen 2002, p. 131; Emiliani 2008, vol. I, p. 103, n. 2.7; Babette Bohn in Saint Louis-London 2012-2013, p. 75 sotto il n. 1, nota 14.

105.

Anonimo secc. XVI-XVII

Testa di uomo con barba

Pietra nera, pietra rossa, pastello ocra, gessetto bianco, carta cerulea sbiadita

390 x 261 mm

abraso nella parte inferiore

Iscrizioni: sul *recto* in basso a destra, a penna e inchiostro, in grafia antica "Baroccio"

Provenienza: Colnaghi, 1897

London, The British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1897,0410.8



Il disegno, pubblicato da August Schmarsow, è stato collegato da Harald Olsen (1962) al *Ritratto di Antonio Galli*, databile a prima del 1561 (Copenaghen, Statens Museum for Kunst, inv. KMSsp138, cfr. Emiliani 2008, vol. I, p. 119, n. 10). Il rapporto con il dipinto è stato accolto da Andrea Emiliani (1985; 2008) e Gillgren (2011), negato da John A. Gere e Philip Pouncey (1983), che datano il foglio all'inizio del XVII secolo, e da Thomas McGrath (1998).

La relazione con la tela non è a mio parere sostenibile; inoltre la datazione precoce proposta dalla maggior parte degli studiosi non giustifica la bidimensionalità e inespressività di questa testa, che anche Krommes (1912) non riteneva di mano di Barocchi.

Mostre: London 1974, n. 56

Bibliografia: Schmarsow 1909-1914, vol. III (1914), p. 21; Krommes 1912, p. 105; Olsen 1962, p. 142 sotto il n. 6; John A. Gere in London 1974, n. 56; Pouncey-Gere 1983, vol. I, p. 45, n. 55, vol. II, tav. 47; Emiliani 1985, vol. I, n. 9; McGrath 1998, pp. 6, 9 nota 41; Emiliani 2008, vol. I, pp. 119-120, n. 10.1; Gillgren 2011, p. 240 sotto il n. 2.

106.

Anonimo sec. XVII

Studio di putto in atto di scoccare una freccia

Pietra nera, pastello rosa di due tonalità, pastello ocra, biacca (carbonato basico di piombo)?, carta cerulea

424 x 272 mm

Iscrizioni: sul recto in basso a sinistra, a penna e inchiostro "X- Lagnori-/ L (R)agunor"

Provenienza: Giuseppe Vallardi (Lugt 1223); A. Mouriau (Lugt 1853)

Cleveland, The Cleveland Art Museum, Dudley P. Allen and Delia E. Holden Funds, inv. 1969.70



La tradizionale attribuzione del disegno a Federico Barocci è stata messa in discussione da Edmund P. Pillsbury (in Cleveland-New Haven 1978) il quale, per ragioni di ordine stilistico e per la difficoltà di stabilire legami con le opere pittoriche dell'artista, ha proposto di riferire il foglio a un allievo del marchigiano. Più di recente George Goldner (2002) ha rigettato con maggiore convinzione l'autografia baroccesca, che è stata invece ribadita da Andrzej Olszewski e Andrea Emiliani (2008) che hanno proposto di considerare lo studio preparatorio, rispettivamente, per gli affreschi di Villa Giulia e per il *Martirio di San Sebastiano* (1557-1558, Urbino, Duomo, cfr. Emiliani 2008, vol. I, pp. 110-112, n. 7).

I riferimenti proposti dai due studiosi non sono a mio parere calzanti. Inoltre, come ha notato Pillsbury, la qualità del segno grafico e l'uso esteso del pastello che caratterizzano il disegno sono molto distanti dalle altre opere di Barocci. I pesanti contorni a pietra nera e le ordinate campiture di pastello sono infatti estranei alla maniera dell'artista; più in generale, la rappresentazione del soggetto sembra appartenere a un'epoca successiva.

Mostre: Saint Louis 1972, n. 8; Cleveland-New Haven 1978, n. 11.

Bibliografia: Nancy Neilson in Saint Louis 1972, n. 8; Edmund P. Pillsbury in Cleveland-New Haven 1978, pp. 39-40, n. 11; De Grazia-Foster 2001, p. 58, n. 9; Goldner 2002, p. 175, n. 9; Emiliani 2008, vol. I, p. 114, n. 7.5.; Olszewski 2008, vol. I, p. 32, n. 28.

107.

Copia da Andrea Solario

Cristo coronato di spine

Pietra nera, pietra rossa, pastello giallo, pastello azzurro, matita nera, tracce di gessetto bianco, stilo, carta

223 x 176 mm

Iscrizioni: sul *recto* in basso a sinistra, a matita nera “Luini”; sul *verso* a matita rossa “354”; sul *verso* a grafite “53: D17/ 1953.18”

Provenienza: Hudson Dean Walker (1907-1976)

Minneapolis, Weisman Art Museum, Gift of Ione and Hudson D. Walker, inv. 1953.18



Il disegno, di provenienza ignota, acquisito nel 1953 dal Weisman Art Museum di Minneapolis, reca una tradizionale attribuzione a Bernardino Luini, testimoniata dall'iscrizione in basso a sinistra. Edward J. Olszewski (2008) lo ha catalogato come opera di Giovanni Antonio Bazzi, detto il Sodoma (al quale tra Otto e Novecento era stato riferito anche il *Busto di giovane incoronato di alloro* del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, cfr. capitolo III.1, fig. 13). Di recente (2014) Furio Rinaldi ha ripreso l'indicazione manoscritta sul foglio e lo ha pubblicato come autografo di Bernardino Luini. Lo studioso riferisce il disegno al 1515-1520 e lo collega alle numerose versioni dovute all'artista del *Cristo portacroce* o dell'*Ecce Homo* (Milano, Museo Poldi Pezzoli, inv. 1624; ubicazione sconosciuta, già Wien, coll. Hans von Matsch; Köln, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, inv. WRM 0528) modellate su prototipi di Andrea Solario. Il *Cristo coronato di spine* avrebbe avuto in origine funzione preparatoria (anche se non si conoscono opere dell'artista in chiaro rapporto con esso) e, in seguito, sarebbe stato conservato in bottega ad uso degli allievi e per essere reimpiegato in altri progetti pittorici.

Il foglio è talmente vicino al *Cristo portacroce* di Andrea Solario (Nantes, Musée des Beaux-Arts, inv. 160, cfr. Brown 1987, p. 280, n. 57) e a un disegno preparatorio all'Albertina (Andrea Solario, *Testa di Cristo coronato di spine*, pietra nera, penna e inchiostro, pennello e inchiostro diluito, carta marroncina, 160 x 137 mm, Wien, Graphische Sammlung Albertina, inv. 52, cfr. Brown 1987, p. 280, n. 58), da fare pensare a una copia. Per quanto riguarda la tecnica a pastello,

le ampie e uniformi campiture che si differenziano dal *Busto di gentildonna* di Vienna (cat. 5) e l'uso del pastello azzurro, rarissimo in quegli anni, porta a ipotizzare un restauro su un foglio di ambito leonardesco, riferibile a Luini (cfr. capitolo III.1).

Bibliografia: Olszewski 2008, vol. I, p. 45, n. 39; Rinaldi 2014, pp. 22-24, fig. 21.

108.

Copia da Raffaello Sanzio, sec. XVIII

Testa del profeta Isaia

Pietra nera, pastello rosa, pastello azzurro, pastello rosso, carta

309 x 249 mm

Filigrana: forbici

Provenienza: Odescalchi

Haarlem, Teylers Museum, inv. A 060

Il disegno è una copia parziale dell'affresco raffigurante il profeta Isaia dipinto da Raffaello nella chiesa di Sant'Agostino in Campo Marzio a Roma tra il 1511 e il 1512. Acquisito dal museo nel 1790, nell'Ottocento era attribuito a



Correggio –probabilmente in virtù della tecnica impiegata, messa in relazione con i pastelli di Correggio narrati da Bellori– mentre a inizio Novecento è inventariato sotto il nome di Sanzio (cfr. Tuyll van Serooskerken 2000).

Joan Q. Van Regteren Altena (1966) ha proposto di riferire l'opera a Federico Barocci, verosimilmente sempre sulla base della presenza di colori a pastello. Thomas McGrath (1994) l'ha collegata invece ai disegni a pastello di Timoteo Viti (sui quali si vedano il capitolo III.2 e i catt. 11, 15, 16). Lo studioso paragona il foglio al *Busto d'uomo con barba e cappello* tradizionalmente assegnato a Viti (cat. 11), sottolineando le differenze tra l'uso più spontaneo e meno elaborato del *medium* nel disegno di Haarlem e l'aspetto altamente finito del ritratto londinese: di conseguenza, avanza un'attribuzione solamente ipotetica a Viti e una cronologia entro il 1525, pochi anni dopo il completamento del prototipo. Carel van Tuyll van Serooskerken (2000) propone di riferire la *Testa* a una data antica, poiché la filigrana della carta è ritenuta vicina al Briquet 3670 (1458-1477, Treviso, cfr. Briquet, vol. II, p. 236). Nell'inventario, consultabile online, del Teylers Museum l'opera è datata alla seconda metà del XVI secolo. I confronti con la grafica di Viti e una cronologia così alta non sono sostenibili: il disegno presenta infatti uno stile grafico completamente diverso dal segno caratteristico dell'artista urbinato, e l'esteso uso del colore, che in questo caso riprende in maniera piuttosto puntuale le tinte del modello, è paragonabile invece alla *Testa della Vergine* tratta da Correggio (cat. 110), databile al

XVII secolo. Lo stile accademico di questa copia –che potrebbe essere stata realizzata su una carta antica– porta a propendere per una datazione al XVIII secolo.

Bibliografia: Van Regteren Altena 1966, p. 92; McGrath 1994, vol. I, p. 166 nota 312, vol. II, p. 111; 2000, p. 280, n. 253; scheda inventariale, Haarlem, Teylers Museum, <http://www.teylersmuseum.nl/en/collection/drawings/a-060-kop-van-de-profeet-jesaja-raffaello-sanzio-1483-1520-kopie-naar-tekenaar> (consultato 11/2015).

109.

Copia da Tiziano Vecellio, sec. XVII

Ritratto di Giulio Romano

carboncino, pastelli policromi, carta cerulea preparata con colore ocra

553 x 414 mm

Il restauro del 1981-1983 ha rimosso il telaio con cornice di legno sul quale il foglio era montato; foglio rinforzato con velatura di carta giapponese; tracce di piegature; lacune integrate sul margine in alto e a sinistra

Iscrizioni: sul verso in basso, a penna, in grafia seicentesca “Il Ritratto di m(esser) Giulio Romano, di soa mano p(ro)pria a(n)cor fatto, Pittor eccelle(entissi)mo”

Provenienza: Nicolò Simonelli; Flavio Chigi; Leopoldo de' Medici



Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 1890 n. 1810, in deposito presso il Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi

L'opera fu donata dal cardinale Flavio Chigi a Leopoldo de' Medici per la sua raccolta di autoritratti. È menzionata infatti nell'*Inventario de' quadri* di proprietà di Leopoldo (1663-1667) tra i “Ritratti di pittori fatti di lor propria mano” come “Ritratto di Giulio Romano, di pastelli”. Nell'*Inventario* redatto alla morte del cardinale (1675-1676) risulta esposta nella “stanza detta de' Pittori”: “Un quadro in carta alto 7/8 largo 2/3 fattovi di sua mano di pastelli il ritratto di Giulio Romano di più di mezza età, con barba e basette grande grigie e capelli simili, con poco collare, vestito di nero, senza braccia, con cristallo sopra et ornamento scorniciato e dorato con lavori a graniti nella fascia”. A inizio Settecento (1704-1714) è collocata, in cornice e protetta da un vetro, nella settima stanza sul Corridore della parte di Ponente nella Galleria degli Uffizi. Come emerge dalle fonti citate, il disegno è identificato, sin dal Seicento, con un autoritratto di Giulio Romano. Tale interpretazione è certamente dovuta alla quasi totale corrispondenza dell'inv. 1890 n. 1810 con la silografia di Cristofano Coriolano che illustra la biografia di Giulio nell'edizione giuntina delle *Vite* di Giorgio Vasari (studiata in Prinz 1966).

Nella sua monografia sull'artista, Frederick Hartt (1958) accetta la tradizionale autografia di Giulio e ipotizza che l'opera sia uno studio preparatorio per il ritratto di Pippi documentato nell'inventario della collezione Gonzaga del 1627. Il dipinto gonzaghesco, ritenuto perduto al tempo di Hartt, è identificato con il *Ritratto di Giulio Romano in veste di architetto* di Tiziano da John Shearman, che nel 1965 pubblica la tela, al tempo in collezione privata inglese e oggi di proprietà della Provincia di Mantova (esposto nella Galleria Civica di Palazzo Te). Lo studioso, che propone di datare il ritratto al 1536-1538, ne nota la somiglianza con la silografia vasariana e con il disegno in esame, che ritiene derivazioni dal prototipo di Vecellio. Harold E. Wethey (1971) sembra invece accogliere la tradizionale attribuzione a Giulio Romano del pastello degli Uffizi e ipotizza che l'artista veneto se ne sia servito per elaborare il suo dipinto. Silvia Meloni Trkuljia (1979) dà seguito invece all'intuizione di Shearman e considera il disegno una copia del ritratto di Tiziano, mentre nel catalogo della mostra aretina su Vasari Charles Davis (1981) mantiene l'antica identificazione dell'opera con l'autoritratto di Giulio menzionando, allo stesso tempo, il sospetto che si tratti di una derivazione successiva. Alessandro Ballarin (2010) individua nella figura ritratta una "carica vitale e [...] un'aggressività psichica veramente eccezionali" e, più in generale, una qualità di esecuzione che lo spinge a ritenerla uno studio dal vero realizzato da Tiziano in preparazione del ritratto dipinto. Lo studioso collega questo "pilastro del 'disegnare a secco' nel Cinquecento prima di Bassano e di Barocci" alla lettera del 1545 nella quale Paolo Giovio esprime il desiderio di avere un ritratto "se ben de pastelli" di mano di Vecellio o di un suo allievo (cfr. capitolo I).

Le caratteristiche qualitative, stilistiche e materiali dell'opera portano a considerare il disegno una copia tratta dal ritratto di Tiziano. Si tratta del resto di un'immagine piuttosto diffusa in antico (per il suo impiego nella seconda edizione delle *Vite*), di cui si conservano altre repliche, come un dipinto al Georgia Museum of Art di Athens (inv. K1279).

La figura corrisponde puntualmente al dipinto ed è altamente rifinita; anche l'unico pentimento visibile nel contorno del busto è collegabile alla sua natura di derivazione da un prototipo e suggerisce una certa incertezza nella realizzazione dell'opera. Tale opinione trova conferma anche nelle fonti antiche, nelle quali è segnalato il mediocre valore artistico e il sospetto sulla legittimità del pastello: in una missiva del 1680 tra Apollonio Bassetti, segretario del Granduca Cosimo III, e Paolo Falconieri, agente romano dei principi medicei, si legge infatti che "i pittori non concorrono in averlo per cosa buona; il che abbia V. S. Ill.ma sola in confidenza, e però se ne cerca un altro" (il brano è citato da Wolfram Prinz in Prinz-Middeldorf-Procacci 1971). È possibile riferire la realizzazione di questa copia a poco tempo prima il suo ingresso nella raccolta di autoritratti d'artisti del cardinal Leopoldo (*ante* 1663): l'uso del *medium*, che colora per ampie campiture omogenee e imita l'effetto dei colori a olio è caratteristico del pieno XVII secolo, epoca in cui il pastello inizia ad essere considerato non solo uno strumento grafico ma

anche una tecnica pittorica (in quest'ottica, l'esposizione del ritratto in Galleria a fianco di dipinti non è casuale).

Il Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi conserva un'altra copia a pastello del *Ritratto di Giulio Romano* (fig. 52, carboncino, pastello rosa, pastello rosso, pastello marrone, carta beige, 300 x 240 mm, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 13328 F, cfr. la bibliografia del cat.) che, per la vicinanza delle dimensioni, potrebbe essere stato tratto dall'opera qui analizzata.

Manoscritti: *Inventario generale* 1663-1667, c. 141; *Inventario de' mobili e masserizie* 1675-1676, c. 71v, n. [2381] 276; *Inventario generale* 1704-1714, c. 198, n. 1715.

Mostre: Arezzo 1981, n. 33a.

Bibliografia: Hartt 1958, vol. I, pp. 81, 279, 308, vol. II, n. 367, fig. 537; Shearman 1965, p. 172; Prinz 1966, pp. 134-135; *Idem* in Prinz-Middeldorf-Procacci 1971, pp. 114, 236; Wethey 1971, pp. 133-134 sotto il n. 86; Silvia Meloni Trkuljia in *Gli Uffizi* 1979, p. 887, n. A 416; Charles Davis in Arezzo 1981, p. 274, n. 33a; Barocchi-Gaeta Bertelà 2007, vol. I, p. 254 note 864, 868, vol. II, p. 798, n. [405]; Ballarin 2010b, pp. 976-986, tav. CCCLXI.



Figura 52: Copia da Tiziano Vecellio, XVII-XVIII sec.,
Ritratto di Giulio Romano, Firenze, GDSU, inv. 13328
F

110.

**Copia da Antonio Allegri, detto Correggio,
sec. XVII**

***Testa della Vergine (dall'Incoronazione
della Vergine)***

Carboncino, pastello ocra, pastello rosa (?),
pastello rosso, pietra rossa, acquerello blu (?),
pennello e inchiostro su carta cerulea sbiadita

550 x 420 mm

Incollato su cartone; integrazioni ai margini
superiori e inferiori

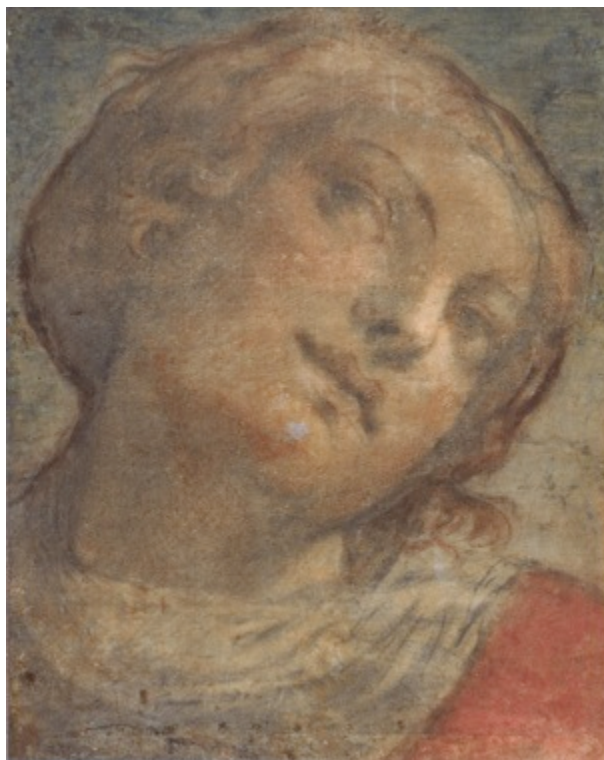
Iscrizioni: sul verso "Dessein d'Antoine
Allegri dit le Corregge/ offert au Gumnase par
Labensky Conseiller d'Etat et Conservateur de
la Galerie de l'Ermitage de S. M. J. Alexandre I-
r/ St.Petersburg, le 18 Juillet 1809"

Provenienza: F.K. Labensky, 1809.

Moscow, Puskin Museum, inv. 17525

Il disegno è una copia della testa di Maria nell'*Incoronazione della Vergine*, affrescata dal Correggio nel catino absidale della chiesa dell'abbazia di San Giovanni Evangelista a Parma (1523 circa). Nel 1586, per ottemperare ai nuovi dettami liturgici stabiliti nel Concilio di Trento, la zona del presbiterio fu demolita e ricostruita. Tale intervento causò la perdita della quasi totalità degli affreschi autografi del Correggio. I monaci quindi incaricarono (con contratto datato 1586) il bolognese Cesare Aretusi di eseguire una copia dell'affresco e preservarono, tramite il distacco del mastello, la parte centrale della decorazione con le figure di Cristo e Maria, oggi conservata presso la Galleria Nazionale di Parma (sull'affresco e le vicende relative alla sua demolizione e copia, cfr. Nicoletta Moretti in Parma 2008-2009, p. 308, n. III.9 con bibliografia precedente.).

Il foglio è stato pubblicato da Catherine Loisel ((2008) 2010) che lo ha collegato alle considerazioni di Giovanni Pietro Bellori (1672) relative all'esistenza di pastelli di mano del Correggio, che sarebbero serviti a Federico Barocci da modelli per la sperimentazione di tale tecnica. La studiosa, che riporta la proposta di attribuzione a Cesare Aretusi (sull'artista cfr. Benati 1986) di Marina Maiskaja (confermata nel 2012), ipotizza che lo storico seicentesco abbia scambiato per originali copie come quella in esame. In effetti esistono numerosi disegni a



pastello tratti da dipinti e affreschi di Allegri; sono inoltre assai note le copie (in questo caso dipinte) del catino di San Giovanni riferite all'ambito dei Carracci menzionate anche da Carlo Cesare Malvasia (1678, p. 334, cfr. Mariangela Giusto in Parma 2008-2009, p. 323 sotto il n. III.37a-d, con bibliografia; Benati 1982, p. 45 ritiene invece che le tele siano opera dello stesso Aretusi, preparatorie per la traduzione ad affresco).

Il disegno riproduce parzialmente e con varianti il prototipo: manca infatti la corona lucente che Cristo pone sul capo di Maria e le mani giunte sul petto in segno di preghiera – elemento caratteristico e significativo nell'affresco – sono sostituite da un velo; in generale, anche i colori e la foggia della veste differiscono dall'originale. L'esemplare risulta inoltre di non facile lettura poiché ha subito alcune interpolazioni. La dimensione del foglio è stata aumentata tramite l'aggiunta, in alto e in basso, di due strisce di carta, sulle quali (in particolare nella parte inferiore), è stato completato il disegno. Il colore ceruleo dello sfondo è stato aggiunto in epoca posteriore per sopperire allo scolorimento del supporto; il tratto spesso, netto e continuo a inchiostro bruno che circonda la testa della Vergine si sovrappone ai contorni originali e sembra il risultato, al pari delle velature ad acquarello, di un intervento di rinforzo, teso a "rinfrescare" un'immagine scolorita.

Per le ragioni esposte, il disegno non può essere considerato una copia fedele dell'affresco finalizzata alla realizzazione di una replica. Nonostante l'apprezzata attività di copista di Aretusi (sua anche la replica della cosiddetta *Notte* del Correggio, sempre per la chiesa di San Giovanni Evangelista), testimoniata anche dalle fonti (Malvasia 1678, p. 333), l'assenza di un collegamento diretto con il progetto di decorazione dell'abside di San Giovanni e l'impossibilità di stabilire confronti con altri disegni dell'artista bolognese (il suo *corpus* è infatti assai ristretto e poco studiato¹) non consentono di confermare l'attribuzione proposta da Maiskaja. Tuttavia l'opera, databile al pieno XVII secolo, riveste un grande interesse per la sua natura di copia a pastelli dal Correggio e, come ha sottolineato Loisel, per la possibile relazione tra questo genere di disegni, che certamente circolavano in Italia nel Seicento, e il resoconto di Bellori (cfr. capitolo III.3.).

Bibliografia: Loisel (2008) 2010, p. 207, fig. 1; Maiskaja 2012, pp. 246-247, n. 237.

¹ Sono riferiti all'artista: due studi di collezione privata per la *Processione miracolosa di San Gregorio Magno* (cfr. Benati 1986); Firenze, GDSU, inv. 1504 F, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, inv. 1990 Dis 315, Firenze, GDSU, inv. 869 S (cfr. Elena Capretti in Firenze 2009-2010, pp. 180-183, nn. 5.2. a-b), Musée du Louvre, département des Arts Graphiques, inv. 6049; Windsor Castle, inv. 6324 (cfr. Ekserdjian 1992).

111.

Copia da Antonio Allegri, detto Correggio, sec. XVII

Testa della Maddalena (dalla Madonna di San Girolamo)

Pietra nera, pietra rossa, pastello ocra, biacca (carbonato basico di piombo), carta

308 x 246 mm

Il foglio originario, di 250 x 211 mm, è stato ampliato fino a raggiungere le dimensioni attuali

Iscrizioni: sul *recto* in basso a sinistra, a pietra nera, in grafia antica (settecentesca?) "Baroccio"

Provenienza: Windsor, Charles II

Windsor Castle, Royal Library, inv. 5227



Il disegno reca, sul *recto* in basso a sinistra, un'attribuzione (forse settecentesca) a Federico Barocci, che ha portato David Scrase (in Cambridge 2006) a ipotizzare che l'artista marchigiano possa essere l'autore di quest'opera tratta dalla *Madonna di San Girolamo* di Antonio Allegri, detto il Correggio (Parma, Galleria Nazionale).

Si tratta in realtà di una copia di epoca seicentesca; l'antico riferimento a Barocci testimonia la popolarità tra i collezionisti delle teste a pastello dell'artista ed è forse legata alla diffusione del racconto di Bellori sulla conoscenza da parte dell'urbinate di "pastelli" di Correggio (cfr. capitolo III.3). Lo stile grafico del disegno è vicino a una copia da Barocci, ugualmente conservata a Windsor Castle (cat. 118).

Mostre: Cambridge 2006, n. 5.

Bibliografia: Popham-Wilde, n. 251; David Scrase in Cambridge 2006, pp. 60-61, n. 5.

112.

Copia da Antonio Allegri, detto Correggio, sec. XVII

Testa di angelo (dall'Assunzione della Vergine)

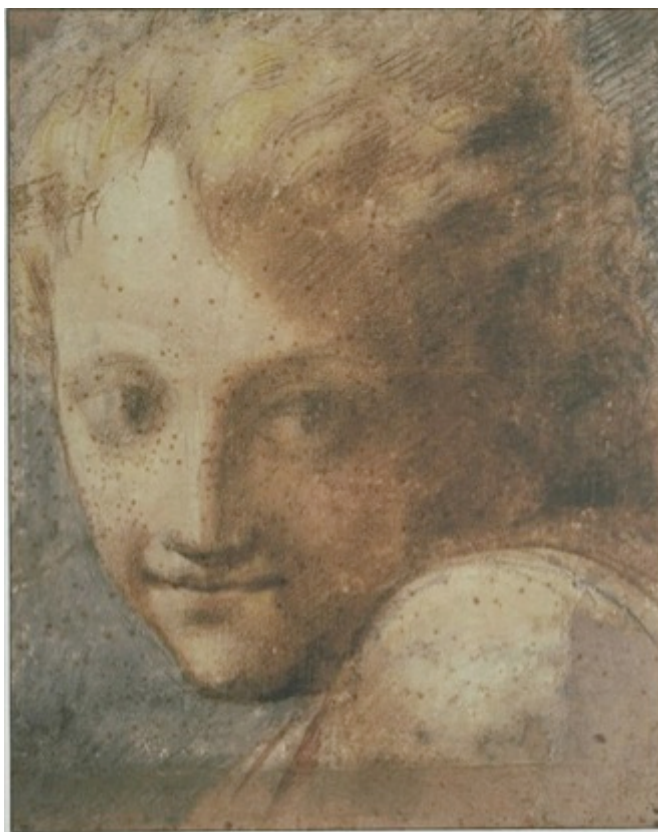
pietra nera, pietra rossa, pastello ocre,
pastello ocre, pastello bianco,
acquerello blu, carta

365 x 294 mm

macchie brune

Provenienza: Boileau; Pierre Crozat;
Pierre Jean Mariette, Charles Paul de
Saint-Morys; Musée du Louvre (Lugt
1886)

**Paris, Musée du Louvre, département
des Arts graphiques, inv. 5937**



Nella *Description* della raccolta di Pierre Crozat di Pierre Jean Mariette (1741) il disegno è ritenuto, unitamente a un altro foglio di simile soggetto, tecnica e formato (cat. 113), di mano di Correggio: “Deux grandes Têtes ou Cartons en pastel, pour la Coupole du Dome de Parme”. L’attribuzione ad Allegri è confermata nel catalogo di vendita della collezione Mariette (1775), ove i disegni confluiscono dopo il 1741 (“Trois grosses Têtes, dont une à la sanguine, et les deux autres au pastel”) e mantenuta almeno fino alla mostra dedicata all’artista nel 1934; attualmente invece il disegno in esame e il suo *pendant*, sono inventariati come opera di scuola.

I due esemplari del Louvre sono copie dell’*Assunzione della Vergine*, affrescata da Correggio sulla cupola del Duomo di Parma. Il loro stile grafico e la loro antica menzione in inventari settecenteschi porta a ipotizzare una datazione successiva alla metà del Seicento. Si tratta di due interessanti esempi della diffusione, nel XVII secolo, di copie a pastello tratte da dipinti di Allegri e possono essere forse messe in relazione con la credenza, testimoniata da Bellori, dell’esistenza di cartoni a pastello di mano di Correggio (sul tema cfr. capitolo III.3).

Mostre: Paris 1934, n. 17.

Bibliografia: Mariette 1741, p. 34, n. 335; *Catalogue de la vente* 1775, p. 21, n. 119; *Notice des dessins* 1797, p. 26, n. 43; *Notice des dessins* 1817, p. 30, n. 90; *Notice des dessins* 1820, n. 106; *Notice des dessins* 1838, p. 43, n. 167; Reiset 1866, n. 26; Jean Vergnet-Ruiz in Paris 1934, n. 17.

113.

Copia da Antonio Allegri, detto il Correggio, sec. XVII

Testa di angelo (dall'Assunzione della Vergine)

pietra nera, pietra rossa, pastello ocra,
pastello ocra, pastello bianco, carta beige

388 x 304 mm

il disegno è ancora nel montaggio della
collezione Mariette

Iscrizioni: sul *passepartout*, in basso al
centro, a penna e inchiostro in grafia
settecentesca "Antonii Coregiensis"

Provenienza: Boileau; Pierre Crozat;
Pierre Jean Mariette, Charles Paul de
Saint-Morys; Musée du Louvre (Lugt
1886)

**Paris, Musée du Louvre, département
des Arts graphiques, inv. 5936**



Si veda scheda del cat. 112

Bibliografia: Mariette 1741, p. 34, n. 335; *Catalogue de la vente* 1775, p. 21, n. 119; *Notice des dessins* 1838, p. 43, n. 165; Reiset 1866, n. 25.

114.

Copia da Federico Barocci, sec. XVII

La Madonna di San Giovanni

pietra nera, pietra rossa, gessetto bianco, tracce di pastello ocra, stilo, carta cerulea virata

481 x 404 mm

controfondato; logoro; lacune risarcite nell'angolo superiore destro, nell'angolo inferiore sinistro, in basso al centro; verniciato

Iscrizioni: sul controfondo, a grafite "201/008", al di sotto "No. 9 Francesco Vanni" (cancellato); "Barocci", a matita blu "6"

Provenienza: Boston, Edward e Mary Brandegee (Lugt 1860c); New York, Janos Scholz; New York, The Pierpont Morgan Library



New York, The Pierpont Morgan Library, Gift of Janos Scholz, inv. 1978.37

Il disegno è stato pubblicato in occasione della mostra sulla grafica di Barocci curata da Edmund P. Pillsbury e Louise S. Richards (Cleveland-New Haven 1978) e messo in relazione con la *Madonna di San Giovanni* (Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, cfr. Emiliani 2008, vol. I, pp. 150-152, n. 16).

In quella sede, Pillsbury ha proposto di identificare l'opera con gli abbozzi o cartoncini per i colori che, secondo Bellori, l'artista marchigiano era solito realizzare in fase avanzata di progettazione dei dipinti per studiare l'armonia dei colori (cfr. capitolo III.3). Tale ipotesi è stata ripresa in contributi successivi (Folds McCullagh 1991; Eadem-Giles 1997; Eadem 2000) anche se in altri casi si è preferito considerare il disegno, più che un *modello* o un cartone, uno studio compositivo (Verstegen 2002; Bohn 2012).

L'attribuzione a Barocci non è mai stata messa in discussione. Tuttavia, alcune sue caratteristiche –come i colori impiegati e lo stile del tratto a pastello– e la qualità del segno differiscono in maniera significativa dagli altri studi compositivi a pastello riferibili all'artista (catt. 21, 22). Per queste ragioni sono propensa a considerare il disegno una copia tratta dal dipinto non molti anni dopo la sua realizzazione, certamente entro la fine del XVI secolo (cfr.

capitolo III.3 per una trattazione più estesa). Nonostante lo stato di conservazione dell'opera non ne agevoli lettura, la costruzione dell'immagine e la distribuzione della cromia può ricordare, inoltre, quella di altre più tarde copie a pastello da tele di Barocci, databili al XVII e XVIII secolo.

Mostre: Cleveland-New Haven 1978, n. 15.

Bibliografia: Edmund P. Pillsbury in Cleveland-New Haven 1978, p. 42, n. 15; Folds McCullagh 1991, pp. 55-56, fig. 5; McGrath 1994, vol. I, p. 187 nota 352; McCullagh-Giles 1997, p. 15 sotto il n. 14; *Eadem* 2000, p. 169, fig. 8; Verstegen 2002, pp. 115, 131; Emiliani 2008, vol. I, p. 152, n. 16.2; Bohn 2012, p. 68 nota 124; Laura Da Rin Bettina in *Linee, ombre e colori* 2013 (*Introduzione*): <http://www.polomuseale.firenze.it/gdsu/euploos/#/mostrebarocci> (consultato in data 7/15).

115.

Copia da Federico Barocci, sec. XVII

Testa di donna con lo sguardo rivolto verso il basso

pietra nera, pietra rossa, pastello rosa, pastello ocra, pastello marrone, gessetto bianco, sfumino, carta cerulea virata

330 x 244 mm (misure massime)

controfondato; lacune lungo i margini

Provenienza: C.A. Mincieux; acquistato nel 1960

Northampton (Mass.), Smith College Museum of Art, inv. 1960.99

Il disegno, acquisito dallo Smith College Museum nel 1960, è stato collegato da Olsen (1962) alla *Madonna del gatto* (1574-

1575, London, The National Gallery, inv. NG29, cfr. Carol Plazzotta in Saint Louis-London 2012-2013, pp. 145-157, n. 7).

Giovanna Gaeta Bertelà (in Firenze 1975) lo ha ritenuto lo studio preparatorio finale per la Vergine, l'ultimo di una serie di disegni che ha origine nella *Testa di donna* di Windsor Castle (per gli altri disegni collegati alla Vergine, cfr. catt. 30, 31 e capitolo III.3). Questa interpretazione è stata accettata nei contributi successivi. Edmund P. Pillsbury (in Cleveland-New Haven 1978), seguito da Cristiana Garofalo (in Siena 2009-2010), ha suggerito che il foglio sia stato riutilizzato per la figura della nutrice nel *Martirio di San Vitale* (1580-1583, Milano, Pinacoteca di Brera, cfr. Emiliani 2008, vol. I, pp. 377-378, n. 40).

Il volto ritratto nel disegno in esame è, tra la serie di studi ricondotti alla tela della National Gallery, il più vicino alla versione dipinta, alla quale corrisponde anche nelle misure (Carol Plazzotta in Saint Louis-London 2012-2013). Tuttavia già Olsen segnala la possibilità di ritocchi di epoca successiva, forse di XVIII secolo, confutati da Pillsbury. La grande distanza tra la delicata indagine psicologica dei disegni di Windsor e degli Uffizi (catt. 30, 31) e la resa aneddotica e quasi "di genere" dell'espressione nel foglio in esame, la precisione dei dettagli e il soffermarsi su particolari superflui (e diversi dal dipinto) come i riccioli dell'acconciatura mi spingono a ipotizzare che l'opera sia una copia dell'inizio del XVII secolo.



Mostre: Cleveland-New Haven 1978, n. 28; Saint Louis-London 2012-2013, n. 7.4.

Bibliografia: Smith College Museum of Art Bulletin 1961, fig. 24; Olsen 1962, pp. 158-159 sotto il n. 26; Giovanna Gaeta Bertelà in Firenze 1975, p. 40 sotto il n. 29; Edmund P. Pillsbury in Cleveland-New Haven 1978, pp. 52-53, n. 28; Emiliani 1985, vol. I, p. 100, fig. 172; Sievers-Muehlig-Rich 2000, pp. 45-48, n. 7; David Scrase in Cambridge 2006, p. 112 sotto il n. 31; Emiliani 2008, vol. I, p. 255, n. 33.18; Thiem 2008, p. 38 nota 17; Cristiana Garofalo in Siena 2009-2010, p. 377 sotto il n. 105; Carol Plazzotta in Saint Louis-London 2012-2013, p. 153, n. 7.4.

116.

Copia da Federico Barocci, sec. XVII

Testa di giovane di profilo (dalla Madonna col Bambino, i Santi Geronzio e Maria Maddalena e i donatori)

pietra nera, carboncino, pietra rossa, pastello giallo, pastello rosa, pastello bianco, tracce di pastello azzurro, carta cerulea sbiadita

326 x 245 mm

Provenienza: Claude Coquart Delamotte (Lugt 478); Musée du Louvre (Lugt 2207, Lugt 1899)

Paris, Musée du Louvre, département des Arts graphiques, inv. 2871

Il disegno, tradizionalmente attribuito a Federico Barocci (Reiset 1866) è stato collegato da Harald Olsen (1955; 1962) alla testa di fanciullo in basso a destra nella

Madonna col Bambino, i Santi Geronzio e Maria Maddalena e i donatori (1590, Roma, Sodalizio dei Piceni, cfr. Emiliani 2008, vol. II, pp. 51-52, n. 51), opera di bottega. Emiliani (1985; 2008) ha mantenuto l'attribuzione dello studio a Barocci, mentre Catherine Loisel ((2008) 2010) lo ha ritenuto di mano di un altro artista: riprendendo le ipotesi formulate da Olsen sull'autografia del dipinto (cfr. cat. 55) la studiosa ha proposto il nome di Antonio Cimatori.

Il profilo della figura è tracciato con una linea netta e continua assai distante dai contorni sfumati della maggior parte delle teste di Barocci; similmente, la pietra rossa sottolinea i tratti salienti del viso con una precisione e freddezza aliena all'artista, come le stesure piene, diligenti e levigate di pastello giallo e rosa. Potrebbe trattarsi di uno studio preparatorio di dettaglio realizzato dall'autore della pala come cartoncino ausiliario, a imitazione delle consuetudini operative del maestro. Non è possibile, tuttavia, stabilire confronti convincenti con il ristretto *corpus* grafico del Visaccio, figura non ancora adeguatamente studiata nonostante alcuni significativi contributi (cfr. Monbeig Goguel 1992 che si concentra però solo su fogli a penna e, per l'opera pittorica, Romina Vitali in Ambrosini Massari-Cellini 2005, pp. 94-105). Per il momento, anche in virtù del carattere diligente e levigato dell'immagine, condotta quasi senza pentimenti, è forse più opportuno considerare il foglio una copia tratta dal dipinto, probabilmente nel XVII secolo.



Bibliografia: Reiset 1866, p. 22, n. 72; Krommes 1912, p. 103; Olsen 1955, p. 178; *Idem* 1962, p. 227 sotto il n. 76; Emiliani 1985, vol. II, n. 580; *Idem* 2008, vol. II, p. 120, n. 51.2; Loisel (2008) 2010, p. 208, fig. 2.

117.

Copia da Federico Barocci?, sec. XVII

Testa di donna di profilo

Pietra nera, pastelli policromi, carta tinteggiata con colore nero

272 x 245 mm

estese macchie di umidità

Provenienza: Windsor, Charles II

Windsor Castle, Royal Libray, inv. 5425

David Scrase (in Cambridge 2006) ha ritenuto il disegno uno studio preparatorio per la figura di Santa

Caterina nella *Santa Cecilia e Santi* dipinta da Barocci per la Cattedrale di Urbino (1556 circa, cfr. Babette Bohn in Saint Louis-London 2012-2013, pp. 73-75, n. 1). Andrea Emiliani (2008) e, con formula dubitativa, John Marciari e Ian Verstegen (2008) ha ripreso la proposta dello studioso, mentre Babette Bohn (in Saint Louis-London 2012-2013) ha correttamente rifiutato l'autografia barocca del foglio. Si tratta infatti di un'opera riferibile al pieno XVII secolo, forse ispirata nella scelta della tecnica a pastello all'arte del marchigiano; la relazione con la pala di Urbino non è, a mio parere, certa.



Mostre: Cambridge 2006, n. 13

Bibliografia: Popham-Wilde 1949, p. 191, n. 106; David Scrase in Cambridge 2006, pp. 76-77, n. 13; Emiliani 2008, vol. I, p. 103, n. 2.6; Marciari-Verstegen 2008, pp. 307, 318 nota 50; Babette Bohn in Saint Louis-London 2012-2013, pp. 75, 76-77 nota 13 sotto il n. 1.

118.

Copia da Federico Barocci, sec. XVII

Busto di uomo di tre quarti rivolto verso il basso

pietra nera, pietra rossa, pastello rosa, pastello ocra, pastello bianco, carta cerulea virata

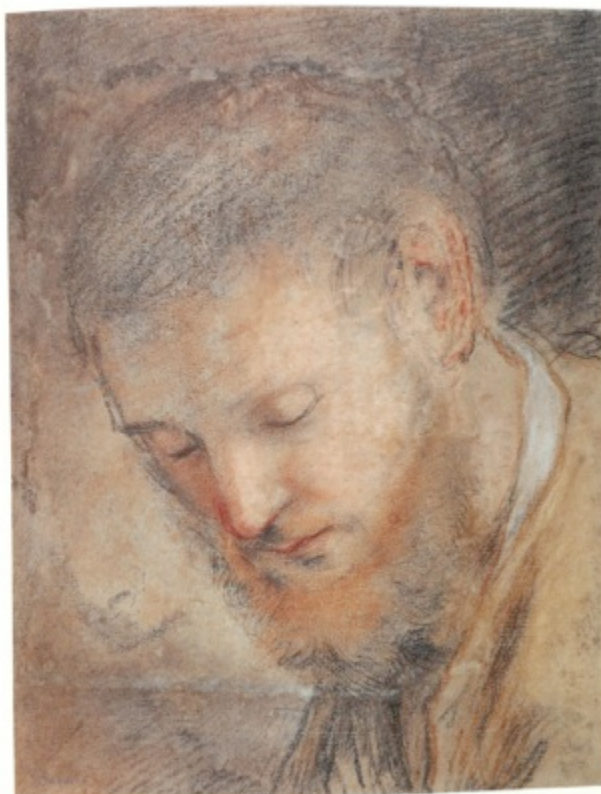
309 x 244 mm

gore

Iscrizioni: sul *recto* in basso a sinistra, a matita "Barocci"

Provenienza: Charles II Windsor

Windsor Castle, Royal Library, inv. 5226



Il disegno, considerato da Popham e Wilde (1949) un possibile ritratto di Federico o Giuliano della Rovere di mano di Federico Barocci, è stato ricondotto da Harald Olsen (1955; 1962) al primo progetto compositivo per la *Madonna del Popolo* (1575-1579, Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 1890, 751, cfr. Emiliani 2008, vol. I, pp. 310-314, n. 38). La figura rappresentata rimanda infatti, nella fisionomia e nell'inclinazione della testa, all'uomo che si china a porgere una moneta al mendicante raffigurato nel *modello* per la pala, in seguito sostanzialmente rielaborato (fig. 46, Chicago, collezione Anne Searle Bent, cfr. capitolo III.3). Il rapporto con la *Madonna del Popolo* è stato generalmente accolto; di recente, tuttavia, John Marciari e Ian Verstegen (2008) hanno considerato il disegno preparatorio per l'apostolo in primo piano a destra nell'*Ultima Cena* (1592-1599, Urbino, Cattedrale, cappella del Santissimo Sacramento, cfr. Judith W. Mann in Saint Louis-London 2012-2013, pp. 224-237, n. 12). Il foglio è infatti in scala 1:1 con il dipinto urbinato e, secondo la ricostruzione dei due studiosi, teste a pastello finite come quella in esame erano realizzate dall'artista nella fase conclusiva della preparazione grafica, con la funzione di cartoni ausiliari: Barocci non avrebbe dunque avuto ragione di realizzare uno studio come questo in un momento precedente.

In effetti, una figura simile a quella qui rappresentata, ideata inizialmente per la *Madonna del Popolo*, compare anche nell'*Ultima Cena* (cfr. capitolo III.3 e catt. 39, 40). Tuttavia la relazione del disegno con l'uno o l'altro dipinto passa in secondo piano rispetto al problema dell'autografia

del foglio. La netta definizione dei contorni, la presenza di dettagli non usuali nelle “arie di teste” di Barocci come la giubba e la camicia, diligentemente colorate a pastello e l’ombreggiatura meccanica che contorna la testa del personaggio portano a ipotizzare che si tratti di una copia con varianti tratta, verosimilmente dall’*Ultima Cena*, nel XVII secolo. La qualità e lo stile del segno sono inoltre avvicinabili a quello della copia della Maddalena nella *Madonna di San Girolamo* di Correggio conservata, come il foglio in esame, a Windsor Castle (cat. 111).

Mostre: Cambridge 2006, n. 40.

Bibliografia: Popham-Wilde 1949, p. 190, n. 95; Olsen 1955, p. 131 sotto il n. 31; *Idem* 1962, p. 169 sotto il n. 32; Emiliani 1985, vol. I, p. 144, fig. 274; David Scrase in Cambridge 2006, p. 130, n. 40; Emiliani 2008, vol. I, p. 329, n. 38.49; Marciari-Verstegen 2008, p. 309-311, fig. 15.

119.

Copia da Federico Barocci, sec. XVII

Madonna col Bambino (dalla Madonna col Bambino, Roma, Palazzo Pallavicini)(recto); Torso di uomo con barba (verso)

Pietra nera, pietra rossa, pastelli policromi (*recto*); pietra nera, pastello rosa, pastello rosso, pastello marrone (*verso*), carta cerulea

426 x 320 mm

Filigrana: giglio entro cerchio

Iscrizioni: sul *recto* in basso a sinistra, a penna e inchiostro, in grafia antica "Fe: B"

Provenienza: collezione privata (Christie's, London, 24 novembre 1922, lotto 65); Elizabeth Fenwick-Owen; Artemis Fine Art-C.G. Boerner Inc., New York and London, 2002

Stati Uniti, collezione privata

Il disegno, passato all'asta nel 2002 e esposto nel 2007 sotto il nome di Federico Barocci, è stato in un primo momento datato da Nicholas Turner (2002) al 1575-1580. Ehoda Eithel Porter (in New York 2007) ha invece collegato il foglio alla *Madonna col Bambino* della raccolta Pallavicini (Roma, Galleria Pallavicini, 1568-1569, cfr. Emiliani 2008, vol. II, p. 368, n. 90).

La proposta è stata accolta da Turner (2012) che ha proposto di considerare l'opera un precoce esempio di "cartoncino per i colori" (sulla questione cfr. anche il capitolo III.3). La qualità del disegno, la selezione cromatica e lo stile di applicazione del pastello non trovano confronti nella grafica dell'artista: l'opera è una copia dovuta a un artefice di XVII secolo, probabilmente tratta dal dipinto Pallavicini, per la corrispondenza delle misure del foglio e della tela. Il soggetto qui rappresentato, del resto, già replicato dall'artista stesso e da suoi allievi e seguaci (cfr. ad



esempio Ambrosini Massari 2005, p. 33) doveva essere piuttosto popolare: se ne conserva infatti un'altra replica, riferibile forse al XVIII secolo (cat. 120).

Mostre: New York-Washington 2007, n. 20.

Bibliografia: Nicholas Turner in *Artemis Fine Art*-C.G. Boerner Inc. 2002, n. 3; Rhoda Eithel Porter in *New York-Washington 2007*, pp. 52-55, n. 20; Turner 2012.

120.

Copia da Federico Barocci, sec. XVIII

Madonna col Bambino (dalla Madonna col Bambino, Roma, Palazzo Pallavicini)

Pastelli policromi, carta

416 x 317 mm

Provenienza: Everard Jabach (Lugt 2959);
J. Prioult (Lugt 2953); Musée du Louvre

**Paris, Musée du Louvre, département
des Arts graphiques, inv. 2847**

Si veda la scheda del cat. 119.

Bibliografia: Schmarsow 1909-1914, vol.
III, p. 6; Krommes 1912, p. 101; Emiliani
2008, vol. II, p. 368, n. 90.1.



121.

Copia da Federico Barocci, sec. XVIII

Madonna col Bambino (dalla Madonna Albani)

Carboncino, matita rossa, pastello rosa, pastello giallo, pastello marrone, pastello rosso, carta

420 x 300 mm

Macchie lungo i margini

Provenienza: ignota

Regno Unito, collezione privata

Il disegno è stato reso noto da Luisa Vertova, che lo ha ritenuto un “disegno compito” di Barocci preparatorio per la

Madonna Albani (Roma, Banca Nazionale del Lavoro cfr. Emiliani 2008, vol. II, pp. 352-353, n. 87), opera della fase estrema dell'artista. L'indicazione della studiosa è stata ripresa da Andrea Emiliani (2008).

L'opera è una copia con varianti tratta dal dipinto: la fisionomia dei personaggi, l'interpretazione della scena e l'uso assai esteso del pastello (in tonalità estranee alle consuetudini di Barocci) denotano una sensibilità settecentesca. Il foglio testimonia la diffusione, a quelle date, del gusto per la tecnica a pastello e per la grafica di Barocci.



Bibliografia: Vertova 1989, Emiliani 2008, vol. II, p. 354, n. 87.2.

Lista delle abbreviazioni:

BRF: Biblioteca Riccardiana di Firenze
BNCF: Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze
ASF: Archivio di Stato di Firenze
BU: Biblioteca degli Uffizi
GDSU: Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi

MANOSCRITTI:

Inventario generale 1663-1667

Inventario generale de' quadri del Serenissimo Principe Leopoldo di Toscana con nomi degli autori di essi, secondo l'incluso alfabeto, 1663-1667, Firenze, BRF, ms. 2443, cc. 1, 2, 5, 7, 8, 10, 12, 14, 16, 17, 19, 20-22, 24-26, 28-110, 112-117, 119-144 (http://www.memofonte.it/home/files/pdf/PITTI_1663-67.pdf, consultato in data 9/2014)

Baldinucci 1673, 1675

F. Baldinucci, *Listra de' Nomi de' Pittori, di mano de' quali si hanno Disegni, e il primo numero denota quello de' Disegni, e l'altro denota quello, nel quale, ò fiorirono, ò morirono i medesimi Pittori, e tutto fino al presente giorno 8 Settembre 1673. Andandosi sempre argumentando la raccolta de' medesimi, e essendo fatta questa per semplice memoria, ne esser messi per anco i tempi a tutti; non si è osservato ordine alcuno nel metterli in nota, se non quello dell'Alfabeto*, Firenze, 1673, 1675, Firenze, BNCF, Postillato 97.

Inventario de' mobili e masserizie 1675-1676

Inventario de' mobili e masserizie dell'eredità del Serenissimo e Reverendissimo Signore Principe Cardinale Leopoldo di Toscana, 1675-1676, Firenze, ASF, GM 826 ([http://www.memofonte.it/home/files/pdf/inv.826\(1775-76\).pdf](http://www.memofonte.it/home/files/pdf/inv.826(1775-76).pdf), consultato in data 9/2014)

Mémoire [1696-1724]

Mémoire Estat Inventaire et règlement des droits dans la famille de feu Sieur Evrard Jabach, et de dame Anne Marie Degroot sa veuve, du 17 juillet 1696. Reconnu par devant Caillet notaire le dernier octobre audit an, et mis au rang des minuttés dudit Caillet sous la datte dudit jour dernier 8 octobre 1696 et dont Expédition a esté délivrée à la dame fille de ladite Dame Fourment Le 26 septembre 1724, et des trois pièces annexes ou jointes aux dit mémoire ou Estats cottées Les dites trois pièces par le dit Caillet notaire, Paris, Bibliothèque centrale des musées nationaux, ms. n° 8 (consultato in Py 2001).

Baldinucci 1687

F. Baldinucci, *Nota de' Libri de' disegni tanto grandi, che mezzani, con la distinzione di quanti ne sono attaccati per libro, avvertendo, che oltre a quelli che rimasero dopo la morte del Ser.mo Principe Card.le Leopoldo di Gloriosa Memoria, vi si comprendono quelli hauti di camera del Ser.mo Padrone per mano del Sig.r Falconieri in num.o di 193, e detta nota comincia secondo il num.o che son notati, e come stanno nell'armadio*, 1687, Firenze, ASF, Guard. Med. 779, ins. 9, cc. 995-1027.

Inventario generale 1704-1714

Inventario generale di tutto quanto fu consegnato a Giovan Francesco Bianchi custode della Galleria di S.A.R. dopo la morte del di lui genitore, dal 1704 al 1714, Firenze, BU, ms. 82 (http://www.memofonte.it/home/files/pdf/INVENTARIO_UFFIZI_1704.pdf, consultato in data 9/2014)

Pelli Bencivenni [1775-1793]

G. Pelli Bencivenni, *Catalogo dei disegni* [1775- 1793], Firenze, GDSU, ms. 102, coll. n. 2.

Pelli Bencivenni 1784

G. Pelli Bencivenni, *Indice di CXXII. Volumi di Disegni della R. Galleria. Parte II. Sono un seguito dei Volumi descritti nella p[ri]ma Parte, di Disegni per lo più acquistati da S.A.R. e q[ue]sti disegni devono essere richiamati nell'Indice Alfabetico che compone d[ett]a p[ri]ma parte. La quale va dal n. I. al n. CVI dei vol[umi] della raccol[ta] meno i n. 83, 84, e 105, duplicato. I Volumi si possono ritrovare col num[er]o corrispondente all'Inven[tario] del 1784 nell'Indice Generale dei med[esim]i*, Firenze, BU, ms. 463/ 3.3.

Ferri 1895-1901

P. N. Ferri, *Catalogo dei Disegni, cartoni e bozzetti esposti al pubblico nella R. Galleria degli Uffizi ed in altri musei di Firenze compilato da Pasquale Nerino Ferri, ispettore preposto al Gabinetto dei disegni e delle stampe nella detta galleria*. Firenze MDCCCXCV, 1895-1901, Firenze, GDSU, coll. N. 72.

BIBLIOGRAFIA:**Doni (1549) ed. 1970**

Anton Francesco Doni, *Disegno. Fac simile della edizione del 1549 di Venezia con una appendice di altri scritti del Doni riguardanti le arti figurative*, introduzione e commento critico a cura di M. Pepe, Milano, 1970.

Vasari (1550, 1568) ed. 1994

G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti nelle redazioni del 1550 e 1568*, a cura di P. Barocchi, S. Maffei, 2 voll., Pisa, 1994.

Allori (post 1565) ed. 1973

A. Allori, *Il primo libro de' ragionamenti delle regole del disegno d'Alessandro Allori con M. Agnolo Bronzino*, post 1565 (consultato in Barocchi 1971-1977, vol. II (1973), pp. 1941-1981).

Cellini ed. 1980

B. Cellini, *Discorso sopra l'arte del disegno*, in *Idem, Opere*, a cura di G. G. Ferrero, con un profilo della vita celliniana di E. Carrara, Torino, 1980 (consultato in Tordella 2009, pp. 153-154).

Gregorius (1574) 1610

Petrus Gregorius, *Syntaxeon artis mirabilis, in libros XL digestarum tomi duo...*, Sumptibus L. Zetzneri, Coloniae, 1610 (consultato in Occhipinti 2003, pp. 248-249).

Lomazzo (1584) ed. 1973-1974

G. P. Lomazzo, *Trattato dell'arte della Pittura*, 1584, in *Idem, Scritti sulle arti*, 2 voll., a cura di R. P. Ciardi, Firenze, 1973-1974, vol. II (1974).

Armenini (1587) ed. 1988

G. B. Armenini, *De' veri precetti della pittura*, 1587, ed. a cura di M. Gorreri, Torino, 1988.

Imperato 1599

F. Imperato, *Dell'Historia Naturale di Ferrante Imperato napoletano libri XXVIII: nella quale ordinatamente si tratta della diversa condition di miniere e pietre: con alcune historie di piante e animali, sin'hora non date in luce*, in Napoli, nella Stamperia, a Porta Reale, 1599.

Turquet de Mayerne (1620-1646) ed. 1995

T. Turquet de Mayerne, *Pittura Scultura e delle arti minori 1620-1646. Ms. Sloane 2052 del British Museum di Londra*, a cura di S. Rinaldi, prefazione di M. Cordaro, Anzio, 1995, pp. 18- 20, 267-270.

Du Fresnoy-de Piles (1668) ed. 1751

C. A. Du Fresnoy, *L'art de peinture de C.-A. Du Fresnoy, traduit en françois. Enrichi de remarques, revu, corrigé et augmenté par M. de Piles, Quatrième Edition*, Paris, chez Charles Antoine Jombert, 1751.

(<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58181676.r=L%27art%20de%20peinture%20%284e%20%C3%A9dition%29>, consultato in data 8/2015)

Bellori (1672) ed. 1976

G. P. Bellori, *Le Vite de' Pittori, Scultori et Architetti Moderni*, 1672, ed. a cura di E. Borea, Torino, 1976, pp. 169-207.

Félibien 1676

A. Félibien, *Des principes de l'Architecture, de la sculpture, de la peinture, et des autres arts qui en dependent. Avec un dictionnaire des Termes propres à chacun de ces Arts*, Paris, chez Jean Baptiste Coignard, 1676.

(<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k50597k.r=F%C3%A9libien%2C%20Des%20principes> , consultato in data 8/2015)

De piles 1677

R. de Piles, *Conversations sur la connoissance de la peinture, et sur le jugement qu'on doit faire des tableaux . Où par occasion il est parlé de la vie de Rubens, & de quelques-uns de ses plus beaux ouvrages*, Paris, Nicolas Langlois, 1677.

(<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65173190/f1.image.r=de%20piles%20pastel>, consultato in data 8/2015)

Malvasia 1678

C. C. Malvasia, *Felsina Pittrice*, 2 voll., Bologna, per l'erede di Domenico Barbieri, 1678.

(https://archive.org/details/gri_felsinapittr01malv,
https://archive.org/details/gri_felsinapittr02malv, consultato in data 7/2015)

Baldinucci 1681

F. Baldinucci, *Vocabolario toscano dell'arte del disegno*, Firenze, 1681.

(<https://archive.org/details/vocabolarioscosca00bald>, consultato in data 7/2015)

Gautier de Nîmes 1687

H. Gautier de Nîmes, *L'art du laver, ou nouvelle maniere de peindre sur le papier, suivant le coloris des desseins qu'on envoie à la cour, par le sieur H. Gautier de Nismes*, à Paris, chez Jacques Collombat, 1687.

Mariette 1741

P. J. Mariette, *Description sommaire des desseins des grands maistres d'Italie, des Pays-Bas et de France, du Cabinet de feu M. Crozat. Avec des Réflexions sur la maniere de dessiner des principaux Peintres*, Paris, 1741

(<https://archive.org/stream/sommairedesdesse00mari#page/12/mode/2up>, consultato in data 07-2015).

Catalogue de la vente 1775

Catalogue raisonné des différens objets de curiosités dans les sciences et arts qui composaient le cabinet de feu M. Mariette contrôleur général de la grande Chancellerie de France honoraire amateur de l'Académie royale de peinture, et de celle de Florence par F. Basan, graveur, Paris,

1775 (<http://bibliotheque-numerique.inha.fr/collection/14011-catalogue-raisonne-des-differents-objets-de-curi/>, consultato in data 12/2015).

Baldinucci 1771

F. Baldinucci, *Delle notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua libro primo del decennale 1. della par. 3. del sec. 4. dal 1580. al 1590. Opera di Filippo Baldinucci fiorentino. Tomo 10*, Firenze, 1771.

Dolci (1775) ed. 1933

M. Dolci, *Notizie delle pitture che si trovano nelle chiese e nei palazzi di Urbino*, ed. a cura di L. Serra, Roma, 1933.

De Chaperon 1788

P. R. de Chaperon, *Traité de la peinture au pastel, du secret d'en composer les crayons, & des moyens de le fixer; avec l'indication d'un grand nombre de nouvelles substances propres à la peinture à l'huile, & les moyens de prévenir l'altération des couleurs*, par M. P. R. de C... C. à P. de L., Paris, chez Deferde Maisonneuve, 1788.

Notice des dessins 1797

Notice des dessins originaux, cartons, gouaches, pastels, émaux et miniatures, du Musée central des Arts: exposés pour la première fois dans la Galerie d'Apollon, le 28 Thermidor de l'an V de la République française <15 août 1797>. Première partie, Paris, 1797 (<http://bibliotheque-numerique.inha.fr/collection/7810-notice-des-dessins-originaux-cartons-g/> consultato in data 11/2015).

Notice des dessins 1817

Notice des dessins, peintures, émaux et terres cuites émaillées exposés au Musée Royal dans la Galerie d'Apollon, Paris, 1817 (<http://bibliotheque-numerique.inha.fr/collection/7783-notice-des-dessins-peintures-emaux-et/>, consultato in data 11/2015).

Notice des dessins 1820

Notice des dessins, peintures, émaux et terres cuites émaillées exposés au Musée royal dans la Galerie d'Apollon, Paris, 1820 (<http://bibliotheque-numerique.inha.fr/collection/7782-notice-des-dessins-peintures-emaux-et/>, consultato in data 12/2015).

Pungileoni 1835

L. Pungileoni, *Elogio Storico di Timoteo Viti*, Urbino, 1835.

Lawrence Gallery, Ninth Exhibition [1836]

Woodburn's Gallery, London, *Ninth Exhibition of the Lawrence Gallery: Raffaelle*, [1836].

Notice des dessins 1838

Notice des dessins placés dans les galeries du Musée Royal, au Louvre, Paris, 1838 (<http://bibliotheque-numerique.inha.fr/collection/7812-notice-des-dessins-places-dans-les-gale/> consultato in data 12/2015)

Lawrence 1841

T. Lawrence, *Lawrence Gallery. A series of fac-similes of original drawings, by Raffaelle da Urbino selected from the matchless collection formed by Sir Thomas Lawrence*, London, 1841.

Waagen 1857

G. F. Waagen, *Galleries and Cabinets of Art in Great Britain*, London, 1857.

Cennini ed. 1859

C. Cennini, *Il Libro dell'arte o Trattatto della pittura di Cennino Cennini, di nuovo pubblicato, con molte correzioni e coll'aggiunta di più capitoli tratti dai codici fiorentini*, a cura di C. e G. Milanese, Firenze, 1859.

Passavant 1861

J. D. Passavant, *Raphael d'Urbino et son père Giovanni Santi*, Paris, 1861.

Reiset 1866

F. Reiset, *Notice des dessins, cartons, pastels, miniatures et émaux exposés dans les salles du 1er et du 2e étage au Musée national du Louvre*, Paris, 1866 (<http://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=nnc1.ar52436837;view=1up;seq=529>, consultato in data 12/2015)

Kugler ed. 1869

F. T. Kugler, *Handbook of Painting. The Italian Schools*, a cura di C. L. Eastlake, London, 1869.

Robinson 1870

J. C. Robinson, *A Critical Account of Drawings by Michel Angelo and Raffaello*, Oxford, 1870, pp. 343-351.

Santarelli-Burci-Rondoni 1870

E. Santarelli, E. Burci, F. Rondoni, *Catalogo della raccolta di disegni autografi antichi e moderni donata dal prof. Emilio Santarelli alla Reale Galleria di Firenze*, Firenze, 1870.

Robinson 1876

J. C. Robinson, *Descriptive catalogue of drawings by the old masters, forming the collection of John Malcolm of Poltalloch, Esq.*, London, 1876.

Ruland 1876

C. Ruland, *The Works of Raphael Santi da Urbino as Represented in the Raphael Collection in the Royal Library at Windsor Castle: formed by H. R. H. the Prince Consort, 1853-1861 and completed by Her Majesty Queen Victoria*, Weimar, 1876.

The Grosvenor Gallery Winter Exhibition 1877-1878

The Grosvenor Gallery Winter Exhibition, London, 1877- 1878.

Ferri 1881

P. N. Ferri, *Catalogo dei disegni esposti al pubblico nel corridoio del Ponte Vecchio nella R. Galleria degli Uffizi con l'indice dei nomi degli Artefici*, Firenze, 1881.

Frizzoni 1882

G. Frizzoni, *Le pubbliche raccolte artistiche in Milano a proposito di una recente opera critica*, in "La Perseveranza", 17, 18 agosto, 1882.

Richter 1883

J. P. Richter, *The literary works of L. da Vinci*, 2 voll., London, 1883

Minghetti 1885

M. Minghetti, *Raffaello*, Bologna, 1885.

Morelli 1886

G. Morelli, *Le opere dei maestri italiani nella gallerie di Monaco, Dresda e Berlino*, Bologna, 1886.

Müntz 1886

R. Müntz, *Raphael. Sa vie, son œuvre et son temps*, Paris, 1886.

Cavalcaselle- Crowe 1890

G. B. Cavalcaselle, J. A. Crowe, *Raffaello, la sua vita e le sue opere. Tomo II, con 13 tavole d'incisioni*, Firenze, 1890.

Ferri 1890-1897

P. N. Ferri, *Catalogo riassuntivo della raccolta di disegni antichi e moderni posseduta dalla R. Galleria degli Uffizi di Firenze*, Firenze, 1890 [la copia conservata a Firenze, GDSU, è postillata fino al 1897]

Morelli 1891

G. Morelli, *Die galerie Borghese und Doria Panfili in Rom*, Leipzig, 1891.

Ridolfi 1891

E. Ridolfi, *Di alcuni ritratti delle Gallerie fiorentine*, in "Archivio storico dell'arte", IV, 1891, pp. 425-455.

Frizzoni 1891

G. Frizzoni, *Arte Italiana del Rinascimento. Saggi critici*, Milano, 1891.

Wickhoff 1891

F. Wickhoff, *Die Italienischen Handzeichnungen der Albertina. 1*, in "Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien", 12, 1891.

Wickhoff 1892

F. Wickhoff, *Die Italienischen Handzeichnungen der Albertina. 2*, in "Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien", 13, 1892.

Frizzoni 1894

G. Frizzoni, *Capolavori nuovamente illustrati. I disegni delle teste degli Apostoli nel Cenacolo*, in "Archivio Storico dell'Arte", VII, 1894, pp. 41-49.

Ruland 1894

C. Ruland, *Die Apostelköpfe zu Lionardo da Vinci's Abendmahl nach den original-cartons in besitze ihrer Kgl. Höhnheit der Frau Grossherzogin von Sachsen-Weimar*, Dornach-Paris, 1894.

Colvin 1895

S. Colvin, *Guide to an Exhibition of Drawings and Engravings by the Old Masters, principally from the Malcom collection, in the print and drawing gallery*, London, 1895.

Dehio 1896

G. Dehio, *Kunst-historische Aufsätze*, in "Jahrbuch der Kgl. Preussischen Kunstsammlungen", 17, 1896, pp. 187-195.

Schönbrunner-Meder 1896-1908

Handzeichnungen altermeister aus der Albertina und anderen Sammlungen, a cura di J. von Schönbrunner, J. Meder, 12 voll., Wien, 1896-1908.

Fischel 1898

O. Fischel, *Raphaels Zeichnungen*, Strassburg, 1898.

Jacobsen 1898

E. Jacobsen, *Die Handzeichnungen der "Uffizien" in ihren Beziehungen zu Gemälden, Sculpturen und Gebäuden in Florenz*, in "Repertorium für Kunstwissenschaft", 1898, XXI, 4, pp. 263-283.

Rosenberg 1898 (ed. 1913)

A. Rosenberg, *Leonardo da Vinci*, Bielefeld- Leipzig, 1898 (ed. 1913).

Carotti 1899

G. Carotti, *R. Galleria di Brera in Milano: Giovanni Antonio Boltraffio (a proposito dell'acquisto della tavola dei due divoti)*, in *Le Gallerie nazionali italiane: Notizie e documenti*, 4, 1899, pp. 298-331.

Venturi 1899

A. Venturi, *La Galleria della Regia Pinacoteca Palazzo Brera in Milano*, Dornach-Parigi-New York, 1899.

Williamson 1899

G. C. Williamson, *Bernardino Luini*, London, 1899.

Descriptive catalogue 1902

Descriptive catalogue of drawings by the old masters in the possession of the Hon. A.E. Gathorne-Hardy, 77 Cadogan Square, London, 1902.

Layard 1902

A. H. Layard (a cura di), *The Italian Schools of Painting based on the handbook of Kugler*, London, 1902.

Berenson 1903

B. Berenson, *The Drawings of the Florentine Painters*, 3 voll., London, 1903.

Malaguzzi Valeri 1904

F. Malaguzzi Valeri, *Un quadro del Boltraffio e una data*, in "La Perseveranza", 27 settembre 1904.

Cust 1906

R. H. H. Cust, *Giovanni Antonio Bazzi hitherto usually styled "Sodoma": the man and the painter, 1477 - 1549*, London, 1906.

Malaguzzi Valeri 1906

F. Malaguzzi Valeri, *I disegni della R. Pinacoteca di Brera*, Milano, 1906.

Calvi 1906-1907

G. Calvi, *Leonardo da Vinci e il conte di Ligny ed altri appunti su personaggi vinciani*, in "Raccolta vinciana", III, 1906-1907, p. 99.

Cagnola 1907

G. Cagnola, *Brevi note sulla Pinacoteca Ambrosiana riordinata*, in "Rassegna d'Arte", VII, pp. 17-22.

Hoert 1907

O. Hoert, *Das Abendmahl des Lionardo da Vinci*, Leipzig, 1907.

Ratti 1907

A. Ratti, *Guida sommaria per il visitatore della Biblioteca Ambrosiana*, Milano, 1907.

Ricci 1907

C. Ricci, *La Pinacoteca di Brera*, Bergami, 1907.

Seidlitz 1909

W. von Seidlitz, *Leonardo da Vinci der Wendepunkt der Renaissance*, Berlin, 1909.

Schmarsow 1909-1914

A. Schmarsow, *Federico Baroccis Zeichnungen. Eine kritische Studie*, 3 voll., Leipzig, 1909-1914.

Pauli 1910

G. Pauli, voce *Boltraffio*, in U. Thieme- F. Becker, *Allgemeines Lexicon der bildenden Künstler*, vol. IV, Leipzig, 1910, pp. 256-258.

Beltrami 1911

L. Beltrami, *Bernardino Luini*, Milano, 1911.

Brinton 1911

S. Brinton, *Leonardo at Milan*, London, 1911.

Firenze 1911

Catalogo dei ritratti eseguiti a disegno ed in incisione da artisti italiani fioriti dal sec. XV alla prima metà del secolo XIX esposti nella R. Galleria degli Uffizi, catalogo della mostra (Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 1911), Firenze, 1911.

Klaiber 1911

H. Klaiber, *Die Strassburger Kopien nach Leonardos Abendmahl*, in "Monatshefte für Kunstwissenschaft", IV, 1911, pp. 231-234.

Schäffer 1911

E. Schäffer, *Un disegno del Luini nell'Albertina di Vienna*, in "Rassegna d'arte", 11, 1911.

Schmarsow 1911

A. Schmarsow, *Federico Barocci Zeichnungen, eine kritische Studie. Die Zeichnungen in den Sammlungen ausserhalb Italiens. A, Öffentliche Sammlungen im westlichen Europa*, Leipzig, 1911.

Krommes 1912

R. H. Krommes, *Studien zu Federigo Barocci*, Leipzig, 1912.

Motta 1912

E. Motta, *Le teste di Cristo e degli apostoli di Leonardo vendute nel 1830*, in "Raccolta Vinciana", VIII, pp. 178-180.

Firenze 1912-1913

Mostra dei cartoni e disegni di Federigo Baroccio, catalogo della mostra (Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 1912- 1913) a cura di P. N. Ferri, F. Di Pietro, Bergamo, 1913.

Brigata Urbinate degli Amici dei Monumenti 1913

Brigata Urbinate degli Amici dei Monumenti (a cura di), *Studi e notizie su Federico Barocci*, Firenze, 1913.

Calzini 1913

E. Calzini, *Lo "studio" del Barocci (Documenti)*, in Brigata Urbinate degli Amici dei Monumenti 1913, pp. 73-85.

Di Pietro 1913a

F. Di Pietro, *Disegni sconosciuti e disegni finora non identificati di Federigo Barocci negli Uffizi, con 200 illustrazioni, 195 zincotipie intercalate nel testo e 5 facsimili in collotipia fuori testo*, Firenze, 1913.

Di Pietro 1913b

F. Di Pietro, *L'arte di Federico Barocci e la mostra dei suoi disegni agli Uffizi*, in *Brigata Urbinate degli Amici dei Monumenti* 1913, pp. 134-157.

Firenze 1913

Mostra dei disegni di Lodovico Cardi detto il Cigoli, catalogo della mostra (Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 1913) a cura di P. N. Ferri, F. Di Pietro, Bergamo, 1913.

Ricci 1913

C. Ricci, *I disegni della R. Galleria degli Uffizi in Firenze. Disegni di Ludovico Cardi, Iacopo Chimenti, Cristofano Allori, Francesco Furini*, Firenze, 1913.

Badt 1914

K. Badt, *Andrea Solario. Seine leiben und seine werke*, Leipzig, 1914.

Firenze 1914

Mostra di disegni e stampe di scuola veneziana dei secoli XV e XVI, catalogo della mostra (Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 1914) a cura di C. Gamba, C. Loeser, P. N. Ferri, Firenze, 1914.

Malaguzzi Valeri 1915

F. Malaguzzi Valeri, *La corte di Ludovico il Moro. Bramante e Leonardo*, vol. II, Milano, 1915.

Bock 1916

F. Bock, *Leonardofragen*, in "Repertorium für Kunstwissenschaft", 1916, XXXIX, pp. 153-165.

Sirén 1916

O. Sirén, *Leonardo da Vinci. The Artist and the Man*, New Haven-London-Oxford, 1916.

de Schleger 1917

L. de Schleger, *Arte retrospettiva: di alcuni dipinti di Giovanni Antonio Boltraffio*, in "Emporium", 1917, XLVI, 274, pp. 199-205.

Malaguzzi Valeri 1917

F. Malaguzzi Valeri, *La corte di Ludovico il Moro. Gli artisti lombardi*, vol. III, Milano, 1917.

Meder (1919) 1978

J. Meder, *The Mastery of Drawing*, translated and revised by W. Ames, New York, 1978 (I ed.: Wien, 1919), pp. 99-106.

Suida 1920

W. Suida, *Leonardo da Vinci und seine Schule in Mailand*, in "Monatshefte für Kunstwissenschaft", 1920, XII, pp. 257-278.

Brieger 1921

L. Briegher, *Das Pastell. Seine geschichte und seine meister*, Berlin, 1921.

Dina 1921

A. Dina, *Isabella d'Aragona Duchessa di Milano e di Bari*, in "Archivio Storico Lombardo", 1921, XLVIII, pp. 269-457.

Schiaparelli 1921

A. Schiaparelli, *Leonardo ritrattista*, Milano, 1921.

Hadeln 1926

D. von Hadeln, *Venezianische Zeichnungen der Spätrenaissance*, Berlin, 1926.

Stix-Fröhlich-Bum 1926

A. Stix, L. Fröhlich-Bum, *Graphische Sammlung Albertina. Beschreibender Katalog der Handzeichnungen in der Graphischen Sammlung Albertina. Die Zeichnungen der Venezianischen Schule*, Wien, 1926.

Teall 1926

G. Teall, *Giovanni Antonio Boltraffio*, in "The International Studio", 1926, 353, pp. 21-25.

Sirén 1928

O. Sirén, *Léonard de Vinci. L'artiste et l'homme*, Paris-Bruxelles, 1928.

Amsterdam 1929

Catalogus van de tentoonstelling van Oude Kunst door de Vereeniging van Handelaren in Oude Kunst in Nederland, catalogo della mostra (Amsterdam, Rijksmuseum, 1929), Amsterdam, 1929.

Suida 1929

W. Suida, *Leonardo und sein Kreis*, München, 1929.

Horst (1930-1934) 1935

C. Horst, *L'Ultima Cena di Leonardo nel riflesso delle copie e delle imitazioni*, in "Raccolta Vinciana", XIV (1930-1934) 1935, pp. 118-200.

Arslan (1931) 1960

E. Arslan, *I Bassano*, 2 voll., Bologna, 1931, II ed. ampliata e riveduta: Milano, 1960.

Paris 1931-1932

Exposition de dessins italiens XVe, XVIe et XVIIe siècles, catalogo della mostra (Paris, Musée de l'Orangerie, 1931-1932), Paris, 1931.

Bucarest 1932

Desenul Italian in secolele XVI-XVIII, donatia acad. prof. G. Oprescu, catalogo della mostra (Bucarest, Calea Victoriei, 1932) a cura di G. Oprescu, Bucarest, 1932.

Stix-Frölich Bum 1932

A. Stix, L. Frölich Bum, *Die Zeichnungen der toskanischen, umbrischen und römischen Schulen, Beschreibender Katalog der Handzeichnungen in der Graphischen Sammlung Albertina*, Wien, 1932.

Tea 1932

E. Tea, *La Pinacoteca Ambrosiana di Milano*, Roma, 1932.

Paris 1934

Hommage au Corrège: catalogue des dessins du maître de ses élèves et des artistes qui ont subi son influence ; exposés à l'occasion du quatrième centenaire de sa mort (1534), catalogo della mostra (Paris, Musée de l'Orangerie, 1934) a cura di G. Rouchès, Paris, 1934.

Paris 1935

Exposition de l'Art Italien de Cimabue à Tiepolo, catalogo della mostra (Paris, Petit Palais, 1935) a cura di G. M. Huisman, P. Valéry, U. Ojetti, Paris, 1935.

Bellani a.a. 1935-1936

A. Bellani, *Giovanni Antonio Boltraffio*, tesi di laurea, Università di Milano, a.a. 1935-1936.

Berenson 1938

B. Berenson, *The Drawings of the Florentine Painters*, 3 voll., Chicago, 1938.

Dussler 1938

L. Dussler, *Italienische Meisterzeichnungen*, Frankfurt am Main, 1938.

London 1938

Catalogue of the Exhibition of 17th century Art in Europe, catalogo della mostra (London, Royal Academy of Arts, 1938), London, 1938.

Pallucchini 1938

R. Pallucchini, *Opere bassanesche nella R. Galleria estense*, in "Le Arti", 1938, pp. 81-84.

Clark 1939

K. Clark, *Leonardo da Vinci. An Account of His Development as an Artist* (Cambridge, 1935), Cambridge, 1939 (ed. 1988).

Stix- Spitzmüller 1941

A. Stix, A. Spitzmüller, *Beschreibender Katalog der Handzeichnungen in der Graphischen Sammlung Albertina. 6. Die Schulen von Ferrara, Bologna, Parma und Modena, der Lombardei, Genuas, Neapels und Siziliens: mit einem Nachtrag zu allen italienischen Schulen*, Wien, 1941.

De Tolnay (1943) 1972

C. De Tolnay, *History and Technique of Old Master Drawings. A Handbook*, New York, 1943 (ristampa anastatica: New York, 1972).

Tietze-Tietze Conrat 1944

H. Tietze, E. Tietze Conrat, *The Drawings of the Venetian Painters in the 15th and 16th Centuries*, 2 voll., New York, 1944.

Suida 1945

W. Suida, *Andrea Solario in the Light of Newly Discovered Documents and Unpublished Works*, in "The Art Quarterly", 8, 1, 1945, pp. 16-23.

Valentiner 1945

W. R. Valentiner, *The last prince of Urbino*, in "Gazette des beaux-arts", 27, 1945, pp. 27-38.

Italienische Kunst 1946

Italienische Kunst, Luzern, 1946.

Popham-Wilde 1949

A. E. Popham, J. Wilde, *The Italian Drawings of the XV and XVI centuries in the collection of His Majesty the King at Windsor Castle*, London, 1949.

Torino 1950

Prima Mostra dei Disegni Italiani della Biblioteca Reale, catalogo della mostra (Torino, Biblioteca Reale, 1950) a cura di A. Bertini, Torino, 1950.

Galbiati 1951

G. Galbiati, *Itinerari per il visitatore della Biblioteca Ambrosiana, della Pinacoteca e dei monumenti annessi*, Milano, 1951.

Parigi 1951

L. Parigi, *I disegni musicali del Gabinetto degli Uffizi e delle minori collezioni pubbliche a Firenze*, Firenze, 1951.

Beyer 1952

V. Beyer, *Cinquième centenaire de la naissance de Léonard de Vinci 1452-1952: hommage du Musée des beaux-arts de Strasbourg*, Strasbourg, 1952.

Firenze 1952

Mostra di strumenti musicali in disegni degli Uffizi, catalogo della mostra (Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 1952) a cura di L. Marcucci, Firenze, 1952.

Möller 1952

E. Möller, *Das Abendmahl des Leonardo da Vinci*, Baden-Baden, 1952.

Morassi 1942

A. Morassi, *Giorgione*, Milano, 1942.

Muraro 1952

M. Muraro, *Affreschi di Jacopo e Francesco da Ponte a Cartigliano*, in "Arte Veneta", VI, 1952, pp. 42-62.

Firenze 1953

Mostra di disegni veneziani del Sei e Settecento, catalogo della mostra (Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 1953), a cura di M. Muraro, Firenze, 1953.

London 1953

Drawings by Old Masters, catalogo della mostra (London, The Royal Academy, 1953), London, 1953.

Indianapolis 1954

Pontormo to Greco. The Age of Mannerism. A loan exhibition of paintings and drawings of the century 1520-1620, catalogo della mostra (Indianapolis, The John Herron Art Museum, 1954) a cura di R. O. Parks, Indianapolis, 1954.

Olsen 1955

H. Olsen, *Federico Barocci: a critical study in Italian Cinquecento painting*, Stockholm, 1955.

Aronberg Lavin 1956

M. Aronberg Lavin, *Colour Study in Barocci's Drawing*, in "The Burlington Magazine", XLVIII, 1956, pp. 435-437.

Berti 1956

L. Berti, *Nota ai "Pittori toscani in relazione con Pietro da Cortona"*, in "Commentari", 7, 1956, pp. 278-282.

Ottino della Chiesa 1956

A. Ottino della Chiesa, *Bernardino Luini*, Novara, 1956.

Parker 1956

K. T. Parker, *Catalogue of the Collection of Drawings in the Ashmolean Museum. 2. Italian schools*, Oxford, 1956.

Schlosser 1956

J. von Schlosser, *La letteratura artistica: manuale delle fonti della storia dell'arte moderna*, seconda edizione italiana aggiornata da O. Kurz, Firenze, 1956 (ed. or. Wien, 1924).

Giovio ed. 1956-1958

P. Giovio, *Lettere*, a cura di G. G. Ferrero, 2 voll., Roma, 1956-1958.

Venezia 1957

Jacopo Bassano, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale, 1957) a cura di P. Zampetti, Venezia, 1957.

Watrous 1957

J. Watrous, *The Craft of Old- Masters Drawings*, Madison, 1957.

Bertini 1958

A. Bertini, *I disegni della Biblioteca Reale di Torino*, Roma, 1958.

Griseri 1958

A. Griseri, *Una revisione nella Galleria dell'Accademia di Torino*, in "Bollettino d'Arte", 1958, pp. 69-88.

Hartt 1958

F. Hartt, *Giulio Romano*, 2 voll., New Haven, 1958.

Zampetti 1958

P. Zampetti, *Jacopo Bassano*, Roma, 1958.

San Miniato 1959

Mostra del Cigoli e del suo ambiente, catalogo della mostra (San Miniato, Accademia degli Euteleti, 1959) a cura di M. Bucci, G. Sinibaldi, San Miniato, 1959.

Berti 1960

L. Berti, *Disegni del Cigoli*, in "Pantheon", 18, 1960, pp. 127-134.

Firenze 1960

Mostra di disegni dei grandi maestri, catalogo della mostra (Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 1960) a cura del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Firenze, 1960.

Firenze 1961

Mostra del disegno italiano di cinque secoli, catalogo della mostra (Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 1961) a cura di G. Sinibaldi, P. Barocchi, A. Forlani, M. Fossi Todorow, Firenze, 1961.

Manchester 1961

Old Master Drawings from Chatsworth, catalogo della mostra (Manchester, Manchester City Art Galleries, 1961), Manchester, 1961.

New York 1961

Bassano Drawings, catalogo della mostra (New York, Seiferheld Gallery, 1961), New York, 1961.

Schmitt 1961

U. B. Schmitt, *Francesco Bonsignori*, in "Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst", XII, 1961, pp. 73-152.

Smith College Museum of Art Bulletin 1961

"Smith College Museum of Art Bulletin", 41, 1961.

Venezia 1961

Disegni veneti dell'Albertina di Vienna, catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 1961) a cura di O. Benesch, Venezia, 1961.

Brizio 1962

A. M. Brizio, *Il nuovo metodo del prof. Grassberg per mettere in evidenza i ritocchi soprammessi a dipinti e disegni*, in "Raccolta Vinciana", XIX, 1962, pp. 297-299.

Cuppini 1962

M. T. Cuppini, *Alcune opere del Museo Miniscalchi Erizzo*, in P. Gazzola (a cura di), *La Fondazione Miniscalchi Erizzo*, Verona, 1962.

Forlani Tempesti 1962

A. Forlani Tempesti, *I disegni italiani del Cinquecento: scuole fiorentina, senese, romana, umbra, marchigiana e dell'Italia meridionale*, Venezia, 1962.

Kubler (1962) 1989

G. Kubler, *La forma del tempo: la storia dell'arte e la storia delle cose*, trad. di G. Casatello, Torino, 1989 (ed. or. New Haven, 1962).

Olsen 1962

H. Olsen, *Federico Barocci*, Copenhagen, 1962 (II ed. rivista).

Pouncey-Gere 1962

P. Pouncey, J. Gere, *Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum. Raphael and his circle*, 2 voll., London, 1962.

Rearick 1962

W. R. Rearick, *Jacopo Bassano: 1568-9*, in "The Burlington Magazine", 104, 1962, pp. 524-533.

Stockholm 1962-1963

Konstens Venedig. Utställning anordnad med anledning av Konung Gustaf VI Adolfs åttioårsdag, catalogo della mostra (Stockholm, Nationalmuseum, 1962-1963), Stockholm, 1962.

Washington et al. 1962-1963

Old Master Drawings from Chatsworth. A Loan Exhibition from the Devonshire Collection circulated by the Smithsonian Institution, catalogo della mostra (Washington, The National Gallery of Art; New York, The Pierpont Morgan Library; Boston, Museum of Fine Arts; Cleveland, The Cleveland Museum of Art; Ottawa, The National Gallery of Canada; Chicago, The Art Institute; San Francisco, California Palace of the Legion of Honor, 1962-1963) a cura di A. E. Popham, T. Wragg, Washington, 1962.

Chelazzi Dini 1963

G. Chelazzi Dini, *Aggiunte e precisazioni al Cigoli e alla sua cerchia*, in "Paragone", 14, 1963, 167, pp. 51-65.

Cogliati Arano 1963

L. Cogliati Arano, *Andrea Solario e Jean Clouet*, in "Arte Lombarda", VII, 1963, pp. 147-156.

Sterling 1963

C. Sterling, *Une peinture certaine de Perréal enfin retrouvée*, in "L'œil", 1963, 103-104, pp. 2-15, 64.

Wien 1963

Parmigianino und sein Kreis. Zeichnungen und Druckgraphik aus eigenem Besitz, catalogo della mostra (Wien, Graphische Sammlung Albertina, 1963) a cura di K. Oberhuber, Wien, 1963.

Benesch 1964

O. Benesch, *Meisterzeichnungen der Albertina*, Salzburg, 1964.

Darmstadt 1964

Zeichnungen alter und neuer Meister aus dem Hessischen Landesmuseum in Darmstadt, catalogo della mostra (Darmstadt, Hessischen Landesmuseum, 1964) a cura di G. Bergsträsser, Darmstadt, 1964.

Sotheby's 1964

Sotheby's, *Catalogue of Important Old Master Drawings. The Property of Dr. and Mrs. Victor Bloch. Part Three. Italian Drawings of the Fourteenth, Fifteenth and Sixteenth Centuries*, London, 1964.

Ballarin 1964 (1965)

A. Ballarin, *L'orto dei Bassano. A proposito di alcuni quadri e disegni inediti singolari*, in "Arte veneta", 19, 1964 (1965), pp. 59-82 (riedito in Ballarin 1995, vol. I, pp. 3-26).

Cogliati Arano 1965

L. Cogliati Arano, *Andrea Solario*, prefazione di E. Arslan, Milano, 1965.

London 1965

From Butinone to Chagall. Fine paintings and drawings of six centuries, catalogo della mostra (London, Hallsborough Gallery, 1965), London, 1965.

Popham-Fenwick 1965

A. E. Popham, K. M. Fenwick, *European drawings (and two Asian Drawings) in the collection of the National Gallery of Canada*, Toronto, 1965.

Shearman 1965

J. Shearman, *Titian's portrait of Giulio Romano*, in "The Burlington Magazine", 107, 1965, pp. 172-177.

Paris 1965-1966

Le XVI^e siècle européen. Peintures et dessins dans les collections publiques françaises, catalogo della mostra (Paris, Musée du Petit Palais, 1965-1966) a cura di J. R. Pierrette, F. Coulanges-Rosenberg, M. Sérullaz, Paris, 1965.

Pratt Alumnus Quarterly 1966

Rubens Drawings Sold, in "Pratt Alumnus Quarterly", LIVIII, 2, 1966.

Prinz 1966

W. Prinz, *Vasaris Sammlung von Künstlerbildnissen. Mit einem kritischen Verzeichnis der 144 Vitenbildnisse in der zweiten Ausgabe der Lebensbeschreibungen von 1568*, Firenze, 1966.

Ragghianti 1966

C. L. Ragghianti, *Lombardi agli Uffizi. 1*, in "Critica d'arte", 13, 1966, 81, pp. 39-50.

München 1967

Italienische Zeichnungen 15-18 Jahrhundert, catalogo della mostra (München, Staatliche Graphische Sammlung, 1967) a cura di B. Degenhart, A. Schmitt, München, 1967.

Vitali 1967

L. Vitali, *I disegni e le stampe*, in *L'Ambrosiana*, Milano, 1967.

Hadley 1968

R. van N. Hadley (a cura di), *Isabella Stewart Gardner Museum, Boston Mass.: Drawings*, Boston, 1968.

Rearick 1968

W. R. Rearick, *Jacopo Bassano's Later genre Paintings*, in "The Burlington Magazine", 1968, pp. 241-249.

Sidney, 16th Earl of Pembroke 1968

Sidney, 16th Earl of Pembroke, *A Catalogue of the Paintings and Drawings in the Collection at Wilton House, Salisbury, Wiltshire*, London-New York, 1968.

Toronto 1968

Master Drawings from the Collection of the National Gallery of Canada, catalogo della mostra (Toronto, National Gallery of Canada, 1968) a cura di K. M. Fenwick, Toronto, 1968.

Cogliati Arano 1969

L. Cogliati Arano, voce *Boltraffio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XI, Roma, 1969, pp. 360-362.

Edinburgh 1969

Italian 16th Century Drawings from British Private Collections, catalogo della mostra (Edinburgh, Merchant's Hall, 1969), Edinburgh, 1969.

Firenze 1969

Da Dürer a Picasso. Mostra di disegni della Galleria del Canada, catalogo della mostra (Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 1969) a cura della National Gallery of Canada, Firenze, 1969.

Gere 1969

J. A. Gere, *Taddeo Zuccaro. His Development Studied in His Drawings*, London, 1969.

Mullaly 1969

T. Mullaly, *Italian 16th Century Drawings from British Private Collections*, recensione, in "The Burlington magazine", CXI, 1969.

Witzthum 1969

W. Witzthum, *Dessins d'Ottawa*, in "L'Oeil", 179, 1969, pp. 10-18.

Ballarin 1969 (1970)

A. Ballarin, *Introduzione ad un catalogo dei disegni di Jacopo Bassano*, in "Arte veneta", 23, 1969 (1970), pp. 85-114 (riedito in Ballarin 1995, vol. I, pp. 145-179).

Ballarin 1971

A. Ballarin, *Introduzione ad un catalogo dei disegni di Jacopo Bassano: 2*, in G. Brussich, I. Del Fabbro, A. Morassi (a cura di), *Studi di storia dell'arte in onore di Antonio Morassi*, Venezia, 1971, pp. 138-151 (riedito Ballarin 1995, vol. I, pp. 181-198)

Ciardi 1971

R. P. Ciardi, *Le regole del disegno di Alessandro Allori e la nascita del dilettantismo pittorico*, in "Storia dell'arte", XII, 1971, pp. 267-284.

Crombie 1971

T. Crombie, *Loan Exhibition of drawings by Old Masters from the collection of Mr. Geoffrey Gathorne-Hardy*, recensione, in "Apollo", 1971, XCIV, 1971.

Mellen 1971

P. Mellen, *Jean Clouet. Complete Edition of the Drawings Miniatures and Paintings*, London-Paris, 1971.

Popham 1971

A. E. Popham, *Catalogue of the Drawings of Parmigianino*, 3 voll., New Haven, 1971.

Prinz-Middeldorf-Procacci 1971

W. Prinz, U. Middeldorf, U. Procacci, *Die Sammlung der Selbstbildnisse in den Uffizien*, Berlin, 1971.

Wethey 1971

H. E. Wethey, *The Paintings of Titian. II. The Portraits*, London, 1971.

London-Oxford 1971-1972

Loan Exhibition of Drawings by Old Masters from the collection of Mr. Geoffrey Gathorne-Hardy, catalogo della mostra (London, Colnaghi; Oxford, Ashmolean Museum, 1971-1972) a cura di G. Hardy, Oxford, 1971.

Barocchi 1971-1977

P. Barocchi (a cura di), *Scritti d'arte del Cinquecento*, 3 voll., Milano-Napoli, 1971-1977.

Altieri Biagi 1972

M. L. Altieri Biagi, *La "Vita" del Cellini. Temi, termini, sintagmi*, in *Benvenuto Cellini artista e scrittore*, atti del convegno, "Quaderno n. 177 dell'Accademia Nazionale dei Lincei", Roma, 1972, pp. 61- 163.

Chiappo 1972

M. Chiappo, *Boltraffio, Giovan Antonio*, in *Dizionario enciclopedico Bolaffi dei pittori e degli incisori italiani*, vol. II, Torino, 1972, p. 182.

Firenze 1972

Firenze restaura. Il laboratorio nel suo quarantennio, catalogo della mostra (Firenze, Fortezza da Basso, 1972) a cura di U. Baldini, P. Dal Poggetto, Firenze, 1972.

Fischel-Oberhuber 1972

O. Fischel, K. Oberhuber, *Raphaels Zeichnungen. Entwürfe zu Werken Raphaels und seiner Schule im Vatikan 1511/12 bis 1520*, Berlin, 1972.

Forlani Tempesti-Petrioli Tofani 1972

A. Forlani Tempesti, A. Petrioli Tofani, *I grandi disegni italiani degli Uffizi di Firenze*, Milano, 1972.

Koschatzky-Oberhuber-Knab [1972]

W. Koschatzky, K. Oberhuber, E. Knab, *I grandi disegni italiani dell'Albertina di Vienna*, Milano, Silvana Editoriale, [1972]

Monnier 1972

G. Monnier, *Musée du Louvre, Cabinet des Dessins. Pastels: XVIIème et XVIIIème siècles*, préface par M. Sérullaz, Paris, 1972.

Saint Louis 1972

Italian Drawings from Mid-Western Collections, catalogo della mostra (Saint Louis, Saint Louis Art Museum, 1972) a cura di N. Neilson, Saint Louis, 1972.

Aarhus 1973

Mestertegninger fra Chatsworth, catalogo della mostra (Aarhus, Kunstmuseum, 1973) a cura di K. Jacobsen, Aarhus, 1973.

Ballarin (1973) 1974

A. Ballarin, *Introduzione ad un catalogo dei disegni di Jacopo Bassano: 3*, in "Arte veneta", 27, 1973 (1974), pp. 91-124 (riedito in Ballarin 1995, vol. I, pp. 199-241)

Monnier 1973

G. Monnier, *Pastels et miniatures du XVIII siècle*, in "Revue du Louvre", 23, 1973, pp. 313-316.

Washington-New York 1973-1974

Sixteenth century Italian drawings from the collection of Janos Scholz, catalogo della mostra (Washington, The National Gallery of Art; New York, The Pierpont Morgan Library, 1973-1974) a cura di K. Oberhuber, Washington, 1973.

Lomazzo ed. 1973-1975

G. P. Lomazzo, *Scritti sulle arti*, 2 voll., a cura di R. Ciardi, Firenze, 1973-1975.

London 1974

Portrait Drawings XV-XX centuries, catalogo della mostra (London, The British Museum, Department of Prints and Drawings, 1974) a cura di J. A. Gere, London, 1974.

New Haven 1974

Sixteenth Century Italian Drawings. Form and Function. A Selection from the Collections of Yale University Art Gallery, Dr. and Mrs. Malcolm W. Bick, Mr David Daniels, Mr J.F. McCrindle, and an Anonymous Yale Alumnus, catalogo della mostra (New Haven, Yale University Art Gallery, 1974) a cura di E. P. Pillsbury, J. Caldwell, New Haven, 1974.

Barocchi 1975

P. Barocchi, *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua: per le quali si dimostra come, e per chi le belle arti di pittura, scultura e architettura, lasciata la rozzezza delle maniere greca e gotica, si siano in questi secoli ridotte all'antica loro perfezione. VI. Appendice*, Firenze, 1975.

Bernardini a.a. 1974-1975

C. Bernardini, *Una difficile soluzione critica: Bagnacavallo "senior", Bagnacavallo "iunior"*, tesi di laurea, Università degli studi di Bologna, anno accademico 1974-1975.

Washington-Fort Worth-Saint Louis 1974-1975

Venetian Drawings from American Collections. A Loan Exhibition, catalogo della mostra (Washington, The National Gallery of Art; Fort Worth, Kimbell Art Museum; Saint Louis, Saint Louis Art Museum) a cura di T. Pignatti, Washington, 1974.

Bologna 1975

Mostra di Federico Barocci (Urbino, 1535-1612): catalogo critico, catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico, 1975) a cura di A. Emiliani, con un repertorio dei disegni di G. Gaeta Bertelà, Bologna, 1975.

De Logu- Marinelli 1975

G. De Logu, G. Marinelli, *Il ritratto nella pittura italiana*, Bergamo, 1975.

Emiliani 1975

A. Emiliani, *Saggio introduttivo*, in Bologna 1975, pp. XVII-LXXII.

Firenze 1975

Disegni di Federico Barocci, catalogo della mostra (Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 1975) a cura di G. Gaeta Bertelà, Firenze, 1975.

Forlani Tempesti 1975

A. Forlani Tempesti, *Una scheda per il Barocci*, in "Prospettiva", III, 1975, pp. 48-50.

Gaeta Bertelà 1975

G. Gaeta Bertelà, *Introduzione*, in Firenze 1975, pp. 7-17.

Paris 1975

Dessins italiens de l'Albertina de Vienne, catalogo della mostra (Paris, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins, 1975) a cura di W. Koschatzky, E. Knab, K. Oberhuber, Paris, 1975.

Bernini Pezzini 1976

G. Bernini Pezzini, *Tiziano per i Duchi di Urbino*, in *Tiziano per i Duchi di Urbino*, catalogo della mostra (Urbino, Palazzo Ducale 1976) a cura della Galleria Nazionale delle Marche, Urbino, 1976, pp. 17-26.

Cropper 1976

E. Cropper, *On Beautiful Women: Parmigianino, "Petrarchismo" and the Vernacular Style*, in "The Art Bulletin", LVIII, 3, 1976, pp. 374-394.

Firenze 1976a

Omaggio a Leopoldo de' Medici. Parte I. Disegni, catalogo della mostra (Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 1976) a cura di A. Forlani Tempesti, A. Petrioli Tofani, Firenze, 1976.

Firenze 1976b

Tiziano e il disegno veneziano del suo tempo, catalogo della mostra (Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 1976) a cura di W. R. Rearick, Firenze, 1976.

Pillsbury 1976

E. P. Pillsbury, *Barocci at Bologna and Florence*, recensione, in "Master Drawings", XIV, 1, 1976, pp. 56-64.

Rearick 1976

W. R. Rearick, *Biblioteca dei Disegni. VI. Maestri veneti del Cinquecento. Porta-Schiavone-Jacopo Bassano-Tintoretto-Paolo Veronese-Francesco and Leandro Bassano-Zelotti-Farinati-Palma il Giovane etc.*, Firenze, 1976.

Shearman 1976

J. Shearman, *Barocci at Bologna and Florence*, recensione, in "The Burlington Magazine", CXVIII, 874, 1976, pp. 49- 54.

Ferino 1977

S. Ferino, *Maestri Umbri del Quattro e Cinquecento: Perugino, Pinturicchio, Spagna, Signorelli, Viti, Raffaello*, Firenze, 1977.

Pedretti 1977

C. Pedretti, *The literary works of Leonardo da Vinci, compiled and edited from the original manuscripts by Jean Paul Richter*, 2 voll., Oxford, 1977.

München et al. 1977-1978

Italienische Zeichnungen des 16.-18. Jahrhunderts. Eine Ausstellung zum Andenken an Herbert List, catalogo della mostra (München, Staatliche Graphische Sammlung; Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett; Hamburg, Kunsthalle; Düsseldorf, Kunstmuseum; Stuttgart, Staatsgalerie, Graphische Sammlung, 1977-1978) a cura di S. Ratjen, München, 1978.

Cleveland-New Haven 1978

The Graphic Art of Federico Barocci. Selected Drawings and Prints, catalogo della mostra (Cleveland, The Cleveland Museum of Art; New Haven, Yale University Art Gallery, 1978) a cura di E. P. Pillsbury, L. S. Richards, New Haven, 1978.

Griseri 1978

A. Griseri, *I grandi disegni italiani nella Biblioteca Reale di Torino*, Milano, 1978.

London 1978

Gainsborough and Reynolds in the British Museum. The drawings of Gainsborough and Reynolds with a survey of mezzotints after their paintings and a study of Reynold's collection of old master drawings, catalogo della mostra (London, The British Museum, 1978) a cura di T. Clifford, A. Griffiths, M. Royalton-Kisch, London, 1978.

Paris 1978

Nouvelles attributions. Dessins du XVIe au XVIIIe siècle, catalogo della mostra (Paris, Musée du Louvre, 1978) a cura di R. Bacou, Paris, 1978.

Pillsbury 1978a

E. P. Pillsbury, *The Creative Process*, in Cleveland-New Haven 1978, pp. 7-10.

Pillsbury 1978b

E. P. Pillsbury, *The Oil Studies of Federico Barocci*, in "Apollo", 108, 1978, pp. 170-173.

Rearick 1978

W. R. Rearick, *Early Drawings by Jacopo Bassano*, in "Arte veneta", XXXII, 1978, pp. 161- 168.

Walters 1978

G. R. Walters, *Federico Barocci: Anima Naturaliter*, New York- London, 1978 (Phil. Diss., Princeton University, 1975).

Wien-Dresden 1978

Die Albertina und das Dresdner Kupferstich-Kabinett. Meisterzeichnungen aus zwei alten Sammlungen: eine Ausstellung mit der Graphischen Sammlung Albertina Wien, catalogo della

mostra (Wien, Graphische Sammlung Albertina; Dresden, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett, 1978), Dresden, 1978.

Bensi 1978-1979

P. Bensi, *La tavolozza di Cennino Cennini*, in "Studi di storia delle arti", 1978-1979, pp. 37- 85.

Leymarie-Monnier-Rose 1979

J. Leymarie, G. Monnier, B. Rose, *Drawing: History of an Art*, Geneva-London, 1979.

Quednau 1979

R. Quednau, *Die Sala di Costantino im Vatikanischen Palast: zur Dekoration der beiden Medici-Päpste Leo X. und Clemens VII*, Hildesheim, 1979.

Roma-Firenze 1979

Disegni dei toscani a Roma (1580-1620), catalogo della mostra (Roma, Gabinetto Nazionale delle Stampe; Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 1979), a cura di M. L. Chappell, W. C. Kirwin, traduzioni di S. Prosperi Valenti Rodinò, Firenze, 1979.

Shapley 1979

F. R. Shapley, *National Gallery of Art, Washington DC. Catalogue of Italian Paintings*, 2 voll., Washington, 1979.

Gli Uffizi 1979

Gli Uffizi. Catalogo generale, Firenze, 1979.

Bora 1980

G. Bora, *I disegni lombardi e genovesi del Cinquecento*, Treviso, 1980.

Bowron 1980

E. P. Bowron, *Benedetto Luti's Pastels and Coloured Chalk Drawings*, in "Apollo", 111, 1980, pp. 440-447.

Firenze 1980

Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento. 1. Il primato del disegno, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 1980) a cura di C. Beltramo Ceppi, N. Confuorto, Firenze, 1980.

Jirat-Waslutynski 1980

V. e T. Jirat- Waslutynski, *Uses of charcoal in drawing*, in "Arts Magazine", ottobre 1980, pp. 128-135.

Matteoli 1980

A. Matteoli, *Lodovico Cardi-Cigoli, pittore e architetto. Fonti biografiche, catalogo delle opere, documenti, bibliografia, indici analitici*, Pisa, 1980.

Rearick 1980

W. R. Rearick, *Tiziano e Jacopo Bassano*, in *Tiziano e Venezia*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Venezia, 1976), Vicenza, 1980, pp. 371-374.

Bacou 1981

R. Bacou, *I grandi disegni italiani della Collezione Mariette al Louvre di Parigi*, Milano, [1981].

Firenze 1981

Restauro e conservazione delle opera d'arte su carta, catalogo della mostra (Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 1981) a cura del laboratorio di restauro del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Firenze, 1981.

McTavish 1981

D. McTavish, *Giuseppe Porta called Giuseppe Salviati*, New York, 1981.

Paris-Venezia 1981

Disegni veneti della collezione Lugt, catalogo della mostra (Paris, Fondation Custodia, Collection Frits Lugt; Venezia, Istituto di Storia dell'Arte, 1981) a cura di J. B. Shaw, C. van Hasselt, R. Pallucchini, Vicenza, 1981.

Petrioli Tofani 1981a

A. Petrioli Tofani, *Introduzione*, in Firenze 1981, pp. 5-37.

Petrioli Tofani 1981b

A. Petrioli Tofani, *I materiali e le tecniche*, in Firenze 1981, pp. 73-105.

Arezzo 1981-1982

Giorgio Vasari: principi, letterati e artisti. Casa Vasari: pittura vasariana dal 1532 al 1554, catalogo della mostra (Arezzo, Museo di Casa Vasari; Sottochiesa di San Francesco, 1981-1982) a cura di L. Corti, M. D. Davis, Firenze, 1981.

Paris 1981-1982

Dessins baroques florentines du Musée du Louvre, catalogo della mostra (Paris, Musée du Louvre, 1981-1982), a cura di F. Viatte, C. Monbeig Goguel, Paris, 1981.

Bean 1982

J. Bean, *15th and 16th Century Italian Drawings in the Metropolitan Museum of Art*, New York, 1982.

Benati 1982

D. Benati, *L'attività bolognese di Cesare Aretusi (1549-1612)*, in "Il Carrobbio", VIII, 1982, pp. 37-50.

Leningrad-Firenze 1982

Disegni italiani del XV-XVII sec. nella collezione del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, catalogo della mostra (Leningrad, Hermitage; Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 1982) a cura di K. Caneva, A. Petrioli Tofani, Firenze, 1982.

Milano 1982

Leonardo all'Ambrosiana. Il Codice Atlantico. I Disegni di Leonardo e della sua cerchia, catalogo della mostra (Milano, Pinacoteca Ambrosiana) a cura di A. Marinoni, L. Cogliati Arano, Milano, 1982.

Pennington 1982

R. Pennington, *A Descriptive Catalogue of the Etched Work of Wenceslaus Hollar, 1607-1677*, Cambridge, 1982.

Precherutti Garberi 1982

M. Precherutti Garberi, *"Se tu sarai solo tu sarai tutto tuo". L'eredità di Leonardo in Lombardia*, in *Leonardo all'Ambrosiana*, catalogo della mostra (Milano, Pinacoteca Ambrosiana 1982) a cura di A. Marinoni, Milano, 1982.

Borroni Salvadori 1983

F. Borroni Salvadori, *Ignazio Enrico Hugford collectionneur de portraits*, in "Gazette des beaux-arts", VI, CII, 1983, pp. 165-168.

Byam Shaw 1983

J. Byam Shaw, *The Italian Drawings of the Lugt collection*, 3 voll., Paris, 1983.

Dreyer 1983

P. Dreyer, *Ein Blatt von Jacopo Bassano aus dem Jahre 1569*, in "Pantheon", XLI, 1983, pp. 145-146.

Ferriani 1983

D. Ferriani, *Timoteo Viti*, in *Urbino e le Marche prima e dopo Raffaello*, catalogo della mostra (Urbino, Palazzo Ducale; Chiesa di San Domenico, 1983) a cura di M. G. Ciardi Duprè Dal Poggetto, P. Dal Poggetto, Firenze, 1983, pp. 279-281.

Gere-Pouncey 1983

J. Gere, P. Pouncey, *Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum: catalogue. Artists working in Rome c. 1500 to c. 1640*, 2 voll., London, 1983.

Joannides 1983

P. Joannides, *The Drawings of Raphael: with a complete catalogue*, Berkeley, 1983.

Knab-Mitsch-Oberhuber 1983

E. Knab, E. Mitsch, K. Oberhuber, *Raffaello. I disegni*, Firenze, 1983.

Monnier 1983

G. Monnier, *Le pastel*, Genève, 1983.

Pedretti 1983

C. Pedretti, *Studies for the Last Supper*, in *Leonardo. Studies for the Last Supper from the Royal Library at Windsor Castle*, catalogo della mostra (Milano, Santa Maria delle Grazie; Washington, The National Gallery of Art, 1983) a cura di C. Pedretti, introduzione di K. Clark, Milano, 1983, pp. 27-53.

Rigon 1983

F. Rigon, *Gli animali di Jacopo Bassano*, Bassano, 1983.

Rossi Manaresi-Bentini 1983

R. Rossi Manaresi, J. Bentini, *The Felicini altarpiece by Francesco Francia: contribution of technical analysis to the solution of a chronological problem*, in H. W. van Os-J. R. J. van Asperen de Boer (a cura di), *La pittura nel XIV e XV secolo: il contributo dell'analisi tecnica alla storia dell'arte*, atti del XXIV Congresso Internazionale di Storia dell'Arte, 3, Bologna, 1983, pp. 395-427.

Washington 1983

Leonardo's Last Supper. Precedents and Reflections, catalogo della mostra (Washington, National Gallery of Art, 1983) a cura di D. A. Brown, Washington, 1983.

London 1983-1984

Drawings by Raphael from the Royal Library, the Ashmolean, the British Museum, Chatsworth and other English collections, catalogo della mostra (London, The British Museum, 1983-1984) a cura di J. A. Gere, N. Turner, London, 1983.

Christie's 1984

Old master drawings from Chatsworth, London, 1984.

Coleman 1984

R. Coleman, *Renaissance Drawings from the Ambrosiana*, Notre Dame, 1984.

De Grazia 1984

D. De Grazia, *Introduzione*, in Washington-Parma 1984, pp. 31-49.

Paris 1984

Acquisitions du Cabinet des dessins: 1973-1983, catalogo della mostra (Paris, Musée du Louvre, Cabinet des dessins, 1984) a cura di R. Bacou, C. Monbeig Goguel, Paris, 1984.

Washington-Parma 1984

Correggio e il suo lascito. Disegni del cinquecento emiliano, catalogo della mostra (Washington, The National Gallery of Art; Parma, Palazzo della Pilotta, 1984), a cura di D. De Grazia, E. Riccomini, L. Fornari Schianchi, Parma, 1984 (ed. inglese Washington, 1984).

Schwartz et al. 1984

C. Schwartz, B. Guineau, F. Flieder, C. Laroque, N. Flieder, *Les Pastels. Histoire- Technologie- Analyse et étude de leur comportement à la lumière, à l'oxide d'éthylène et vis-à-vis de fixatifs*, in *Analyse et conservation des documents graphiques et sonores. Travaux. Centre de recherche sur la conservation des documents graphiques, 1982- 1983*, a cura di A. Labarre, Paris, 1984, pp. 121-178.

Washington-New York 1984-1985

Old Master Drawings from the Albertina, catalogo della mostra (Washington, National Gallery of Art; New York, Pierpont Morgan Library, 1984-1985) a cura dell'International Exhibitions Foundation, Washington, 1984.

Ballarin (1985) 2010

A. Ballarin, *Problemi di Leonardismo Milanese tra Quattro e Cinquecento. Giovanni Antonio Boltraffio prima della Pala Casio (Milano, Università Cattolica del Sacro Cuore, 27 febbraio 1985)*, in Ballarin-Menegatti-Savy 2010, vol. I, pp. 5-45.

Bologna 1985

Leonardo il Codice Hammer e la Mappa di Imola: arte e scienza a Bologna in Emilia e Romagna nel primo Cinquecento, catalogo della mostra (Bologna, Palazzo del Podestà, 1985) a cura di C. Pedretti, Firenze, 1985.

Brizio 1985

A. M. Brizio, *Il Cenacolo*, in G. C. Argan (a cura di), *Leonardo. La pittura*, Firenze, 1977, pp. 93-114.

De Grazia 1985

D. De Grazia, *Refinement and Progression of Barocci's Entombment: the Chicago Modello*, in "Museum studies", XII, 1985, pp. 31-41.

Emiliani 1985

A. Emiliani, *Federico Barocci (1535-1612)*, 2 voll., Pesaro, 1985.

Lucco 1985

M. Lucco, *La cultura figurativa padana al tempo del codice Hammer*, in Bologna 1985, pp. 143-175.

Paris 1985

Andrea Solario en France, catalogo della mostra (Paris, Musée du Louvre, 1985) a cura di S. Béguin, Paris, 1985.

Pedretti-Dalli Regoli 1985

C. Pedretti, G. Dalli Regoli (a cura di), *I disegni di Leonardo da Vinci e della sua cerchia nel Gabinetto Disegni e Stampe della Galleria degli Uffizi a Firenze*, Firenze, 1985.

Romano 1985

G. Romano, *Bernardino Lanino e il Cinquecento a Vercelli*, in Vercelli 1985, pp. 13-26.

Venezia-Firenze 1985

Disegni veneti di collezioni olandesi, catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Giorgio Cini; Firenze, Istituto Universitario Olandese di Storia dell'Arte, 1985) a cura di B. Aikema, B. W. Meijer, Vicenza, 1985.

Vercelli 1985

Bernardino Lanino, catalogo della mostra (Vercelli, Civico Museo Francesco Borgogna, 1985) a cura di P. Astrua, G. Romano, Milano, 1985.

Benati 1986

D. Benati, *Cesare Aretusi*, in Fortunati Pietrantonio 1986, vol. II, pp. 709-722.

Bernardini 1986

C. Bernardini, *Bartolomeo Ramenghi detto il Bagnacavallo*, in Fortunati Pietrantonio 1986, vol. I, pp. 116-146.

Faranda 1986

F. Faranda, *Ludovico Cardi detto il Cigoli*, Roma, 1986.

Fortunati Pietrantonio 1986

V. Fortunati Pietrantonio (a cura di), *Pittura bolognese del '500*, 2 voll., Casalecchio di Reno (Bologna), 1986.

Milano 1986

Disegni Lombardi del Cinque e Seicento della Pinacoteca di Brera e dell'Arcivescovado di Milano, catalogo della mostra (Milano, Pinacoteca di Brera, 1986) a cura di D. Pescarmona, Firenze, 1986.

Petrioli Tofani 1986a

A. Petrioli Tofani, *Note sul disegno fiorentino nel secolo XVII*, in *Il Seicento fiorentino. Arte a Firenze da Ferdinando I a Cosimo III. 2. Disegno, incisione, scultura, arti minori*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 1986) a cura di G. Guidi, G. Marcucci, Firenze, 1986, pp. 53-58.

Petrioli Tofani 1986b

A. Petrioli Tofani, *Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi. Inventario. Disegni esposti. 1*, Firenze, 1986.

Romano 1986

G. Romano, *Elenco dei disegni di Bernardino Lanino*, in *Idem* (a cura di), *Bernardino Lanino e il Cinquecento a Vercelli*, Torino, 1986, pp. 284-289.

Sotheby's 1986

Old master & continental drawings & prints, London, 1986.

Rearick 1986-1993

W. R. Rearick, *Iacobus a Ponte Bassanensis*, 5 voll., Cittadella (Vicenza), 1986-1993.

Bacou 1987

R. Bacou, *Pastels de Jacopo Bassano au Cabinet de dessin*, in H. Landais (a cura di), *Art, objets d'art, collections: études sur l'art du Moyen âge et de la Renaissance, sur l'histoire du goût et des collections: hommage à Hubert Landais*, Paris, 1987, pp. 104-109.

Brown 1987

D. A. Brown, *Andrea Solario*, Milano, 1987.

Cogliati Arano 1987

L. Cogliati Arano, *Suggerzioni leonardesche nella cultura europea*, in Milano 1987-1988, pp. 28-33.

Cohn 1987

M. B. Cohn, *Red Chalk: Historical and Technical Perspectives. Part 1: Aspects of Historical Usage*, in Strauss-Felker 1987, pp. 165- 170.

Cogliati Arano 1987

L. Cogliati Arano, *Un Boltraffio inedito alla Biblioteca Ambrosiana*, in "Raccolta Vinciana", 1987, XXII, pp. 61-69.

Dempsey 1987

C. Dempsey, *Federico Barocci and the Discovery of Pastel*, in Hall 1987, pp. 55-65.

Hall 1987

M. B. Hall (a cura di), *Color and Technique in Renaissance painting: Italy and the North*, Locust Valley (N.Y.), 1987.

Marani 1987a

P. C. Marani, *Leonardo e i leonardeschi a Brera*, Firenze, 1987.

Marani 1987b

P. C. Marani, *Una precisazione sulla provenienza del disegno leonardesco di Brera e un giudizio settecentesco sul Cenacolo "restaurato"*, in "Raccolta Vinciana", XXII, 1987, pp. 265-270.

Martinelli 1987

V. Martinelli, *I ritratti papali di Raffaello*, in M. Sambucco Hamoud, M.L. Strocchi (a cura di), *Studi su Raffaello*, atti del congresso internazionale di studi (Urbino, 1984), 2 voll., Urbino, 1987, vol. I, pp. 517-531.

Mayer-Vandiver 1987

D. D. Mayer, P. B. Vandiver, *Red Chalk: Historical and Technical Perspectives. Part 2: A Technical Study*, in Strauss-Felker 1987, pp. 171- 180.

Sannazzaro-Shell 1987

G. B. Sannazzaro, J. Shell, voce *Boltraffio, Giovanni Antonio*, in *Dizionario della chiesa ambrosiana*, Milano, 1987, vol. I, pp. 445-446.

Scarpa 1987

P. Scarpa, *A Venetian Seventeenth-Century Collection of Old Master Drawings*, in Strauss-Felker 1987, pp. 383-402.

Strauss-Felker 1987

W. Strauss, T. Felker (a cura di), *Drawings Defined*, prefazione e commentari di K. Oberhuber, atti del convegno (Harvard 1985), New York, 1987.

Milano 1987-1988

Disegni e dipinti leonardeschi dalle collezioni milanesi, catalogo della mostra (Milano, Civico Museo d'Arte Contemporanea, 1987-1988) a cura di G. Bora, Milano, 1987.

New York 1987-1988

Drawings by Raphael and his circle. From British and North American collections, catalogo della mostra (New York, The Pierpont Morgan Library, 1987-1988) a cura di J. A. Gere, New York, 1987.

Paris 1987-1988

La collection Saint-Morys au Cabinet des Dessins du Musée du Louvre, catalogo della mostra (Paris, Musée du Louvre, 1987-1988) a cura di F. Arquié Bruley, J. Labbé, L. Sée Bicart, Paris, 1987.

Basel 1988

Hans Holbein d. J. Zeichnungen aus dem Kupferstichkabinett der Öffentlichen Kunstsammlung Basel, catalogo della mostra (Basel, Kunstmuseum, 1988) a cura di C. Müller, Basel, 1988.

Conti 1988

A. Conti, *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*, Milano, 1988.

Fischer 1988

C. Fischer, *Italian Drawings in The J. F. Willumsen Collection*, Copenhagen, 1988.

Monbeig Goguel 1988

C. Monbeig Goguel, *Taste and Trade: the retouched drawings in the Everard Jabach collection at the Louvre*, in "The Burlington magazine", 1028, CXXX, 1988, pp. 821- 835.

Mongan-Oberhuber 1988

A. Mongan, K. Oberhuber (a cura di), *I grandi disegni italiani del Fogg Art Museum di Cambridge*, Milano, 1988.

Muzzi-Di Giampaolo 1988

A. Muzzi, M. Di Giampaolo (a cura di), *Correggio. I disegni*, Torino, 1988.

Shell-Brown-Brambilla 1988

J. Shell, D. A. Brown, P. Brambilla, *Giampetrino e una copia cinquecentesca dell'Ultima Cena di Leonardo*, in "Quaderni del restauro", 4, 1988, pp. 9-11.

Bentini 1989

J. Bentini (a cura di), *Disegni della Galleria Estense di Modena*, Modena, 1989.

Byam Shaw 1989

J. Byam Shaw, *Italian Drawings in The J. F. Willumsen Collection. - Copenhagen: Krohns Bogtrykkeri, 1984 - 1988*, recensione, in "The Burlington magazine", 131, 1989, p. 493.

Di Giampaolo 1989

M. Di Giampaolo, *Disegni emiliani del Rinascimento*, Cinisello Balsamo (Milano), 1989.

Kate Ganz 1989

Kate Ganz Lmd, *Master Drawings 1500-1900*, London, 1989.

Spoletto 1989

Pittura del Seicento. Ricerche in Umbria, catalogo della mostra (Spoleto, Rocca Albornoziana; Chiesa di San Nicolò, 1989) a cura di L. Barroero, Perugia, 1989.

Vertova 1989

L. Vertova, *Un "disegno compito del Barroccio" per la Madonna della Culla di Casa Albani*, in "Antichità viva", XXVIII, 2-3, 1989, pp. 26-34.

Bernardini 1990

C. Bernardini, *Il Bagnacavallo Senior: Bartolomeo Ramenghi pittore (1484?-1542?)*, con la collaborazione di S. Vicini, Rimini, 1990.

Marchini 1990

G. Marchini, *Il Museo Miniscalchi-Erizzo*, Verona, 1990.

New York 1990

Master Drawings from the Woodner Collection, catalogo della mostra (New York, The Metropolitan Museum of Art, 1990) a cura di A. Dumas, M. A. Stevens, New York, 1990.

New York-Fort Worth-Cleveland 1990

From Pisanello to Cézanne. Master drawings from the Museum Boymans- van Beuningen, Rotterdam, catalogo della mostra (New York, The Pierpont Morgan Library; Fort Worth, Kimbell Art Museum; Cleveland (Ohio), Cleveland Museum of Art, 1990) a cura di G. Luijten, Cambridge, 1990.

Torino 1990a

Da Biduino ad Algardi. Pittura e scultura a confronto, catalogo della mostra (Torino, Galleria Gallino, 1990) a cura di G. Romano, A. Ballarin, Torino, 1990.

Torino 1990b

Da Leonardo a Rembrandt. Disegni della Biblioteca Reale di Torino, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Reale, 1990) a cura di G. C. Sciolla, Torino, 1990.

Birke 1991

V. Birke, *Die italienischen Zeichnungen der Albertina: zur Geschichte der Zeichnung in Italien*, München, 1991.

Bradford-Braham 1991

W. Bradford, H. Braham, *Master drawings from the Courtauld collections*, London, 1991.

Corrigan 1991

C. Corrigan, *Le tecniche del disegno*, in James et al. 1991, pp. 51-63, in particolare pp. 56-57.

Ensahian 1991

M. C. Ensahian, *La carta*, in James et al. 1991, pp. 29-50.

Folds McCullagh 1991

S. Folds McCullagh, *Serendipity in a Solander Box. A Recently Discovered Pastel and Chalk Drawing by Federico Barocci*, in "The Art Institute Chicago Museum Studies", 17, 1991, pp. 53-65, 93-94.

James 1991a

C. James, *L'identificazione visiva delle tecniche grafiche e dei supporti*, in James et al. 1991, pp. 91-105.

James 1991b

C. James, *La storia della conservazione delle opere d'arte su carta*, in James et al. 1991, pp. 109-126.

James 1991c

C. James, *La storia del restauro*, in James et al. 1991, pp. 143-149.

James et al. 1991

C. James, C. Corrigan, M. Christine Enshaian, M. R. Greca (a cura di), *Manuale per la conservazione e il restauro di disegni e stampe antichi*, traduzione di Maria Letizia Stocchi, con la collaborazione di Maurizio Boni, Firenze, 1991, pp. 65-89.

Lecchini Giovannoni 1991

S. Lecchini Giovannoni, *Alessandro Allori*, Torino, 1991.

Markova 1991

V. E. Markova, *Il "San Sebastiano" di Giovanni Antonio Boltraffio e alcuni disegni dell'area leonardesca*, in M. T. Fiorio (a cura di), *I leonardeschi a Milano*, Milano, 1991, pp. 100-107.

Petrioli Tofani-Prosperi Valenti Rodinò-Sciolla 1991

A. Petrioli Tofani, S. Prosperi Valenti Rodinò, G. C. Sciolla (a cura di), *Il Disegno. Forme, tecniche, significati*, Torino, 1991

Petrioli Tofani 1991a

A. Petrioli Tofani, *Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi. Inventario. Disegni di figura. 1*, Firenze, 1991.

Petrioli Tofani 1991b

A. Petrioli Tofani, *I materiali e le tecniche*, in Petrioli Tofani-Prosperi Valenti Rodinò-Sciolla 1991, pp. 185-251.

Prosperi Valenti Rodinò 1991

S. Prosperi Valenti Rodinò, *Forme, funzioni, tipologie*, in Petrioli Tofani-Prosperi Valenti Rodinò-Sciolla 1991, pp. 93-184.

Sciolla 1991

G. C. Sciolla, *"Schizzi, macchie e pensieri": il disegno negli scritti d'arte dal Rinascimento al Romanticismo*, in Petrioli Tofani-Prosperi Valenti Rodinò-Sciolla 1991, pp. 11-89.

London-New York 1991-1992

Italian Drawings, catalogo della mostra (London-New York, Hazlitt, Gooden & Fox, 1991-1992), London, 1991.

New York-Chicago 1991-1992

From Pontormo to Seurat. Drawings recently acquired by the Art Institute of Chicago, catalogo della mostra (New York, The Frick Collection; Chicago, The Art Institute, 1991-1992), New York, 1991.

Burns 1992

T. Burns, *Rosalba Carriera and the Early History of Pastel Painting*, in *Institute of Paper Conservation Conference Papers*, atti del convegno (Manchester 1992), a cura di S. Fairbrass, Leigh, 1992, pp. 35- 40.

Carloni 1992

P. Carloni, *Il "Disegno" di Anton Francesco Doni*, in "Notizie da Palazzo Albani", XXI, 1992, 1, pp. 51-58.

Cordellier-Py 1992

D. Cordellier, B. Py, *Cabinet des Dessins, Paris. Inventaire général des dessins italiens. Raphaël, son atelier, ses copistes*, Paris, 1992.

Ekserdjian 1992

D. Ekserdjian, *Un disegno di Cesare Aretusi*, in "Accademia Clementina. Atti e memorie", 30-31, 1992, pp. 108-109.

Emiliani 1992

A. Emiliani, *La Sepoltura di Cristo in Santa Croce di Senigallia. Un inedito "bozzetto per i colori" e altri contributi alla conoscenza dell'artista*, in "Artibus et Historiae", XIII, 1992, 25, pp. 9-46.

Firenze 1992

Disegni di Ludovico Cigoli (1559-1613), catalogo della mostra (Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 1992) a cura di M. Chappell, Firenze, 1992.

Goldner-Hendrix 1992

G. R. Goldner, L. Hendrix, *The J. Paul Getty Museum. European Drawings 2. Catalogue of the Collections*, Malibu, 1992.

Hall 1992

M. B. Hall, *Color and Meaning: Practice and Theory in Renaissance Painting*, Cambridge, 1992.

Monbeig Goguel 1992

C. Monbeig Goguel, *Les deux "Antonio da Urbino", élèves De Barocci. Autour de quelques dessins identifiée d'Antonio Cimatori et une proposition pour Antonio Viviani*, in M. Di Giampaolo (a cura di), *Dal disegno all'opera compiuta*, Atti del convegno internazionale (Torgiano 1987), Perugia, 1992, pp. 109-122.

Monnier 1992

G. Monnier, *Pastel: its genesis and evolution to the twentieth century*, in D. Dethloff (a cura di), *Drawing: Masters and Methods. Raphael to Redon*, atti del convegno (London, Royal Academy of Arts), London, 1992, pp. 159- 176.

Rearick 1992

W. R. Rearick, *Vita e opere di Jacopo dal Ponte, detto Bassano, c. 1510-1592*, in Bassano del Grappa-Fort Worth 1992-1993, pp. LVII-CLXXXVIII.

Roio 1992

N. Roio, *Riflessi di cultura lombarda nella pittura di Francesco Francia*, in "Arte a Bologna", 2, 1992, pp. 31-45.

Washington 1992

Dürer to Diebenkorn. Recent Acquisitions of Art of Paper, catalogo della mostra (Washington, The National Gallery of Art, 1992) a cura di A. Robinson, Washington, 1992.

Bassano del Grappa-Fort Worth 1992-1993

Jacopo Bassano: c. 1510-1592, a cura di B. L. Brown, P. Marini, catalogo della mostra (Bassano del Grappa, Museo Civico; Fort Worth, Kimbell Art Museum, 1992-1993), Bologna, 1992.

Birke-Kertész 1992-1997

V. Birke, J. Kertész, *Die Italienischen Zeichnungen der Albertina*, 4 voll., Wien, 1992-1997.

Colombi Ferretti 1993

A. Colombi Ferretti, *Una proposta per gli esordi di Bagnacavallo il Vecchio*, in "Arte a Bologna", 3, 1993, pp. 64-79.

Crosato Larcher 1993

L. Crosato Larcher, *Jacopo Bassano. Bassano del Grappa, Museo Civico, 5 settembre-6 dicembre 1992; Fort Worth/Texas, Kimbell Art Museum, 23 gennaio-25 aprile 1993*, recensione, in "Kunstchronik", 46, pp. 121-129, 147-151.

Les documents graphiques 1993

Les documents graphiques et photographiques: analyse et conservation. Travaux. Centre de recherche sur la conservation des documents graphiques, 1991- 1993, Paris, 1993.

Fileti Mazza 1993

M. Fileti Mazza (a cura di), *Archivio del collezionismo medico. Il cardinal Leopoldo. Rapporti con il mercato emiliano*, 2 voll., Milano, 1993.

Mazza 1993

A. Mazza, *Bagnacavallo senior miniatore*, in "Arte a Bologna", 3, 1993, pp. 80-90.

Paris 1993

Le siècle de Titien, catalogo della mostra (Paris, Galeries Nationales d'Exposition du Grand Palais, 1993) a cura di G. Nepi Scire, M. Laclotte, Paris, 1993.

Pedretti-Trutty Coohill 1993

C. Pedretti, P. Trutty Coohill, *The Drawings of Leonardo da Vinci and His Circle in America*, Firenze, 1993.

Rearick 1993

W. R. Rearick, *Jacopo Bassano as draftsman*, in "Drawing", 15, 1993, pp. 8-23.

Reynaud 1993

N. Reynaud, *Jean Perréal, dit Jean de Paris*, in *Les Manuscrits à peintures en France, 1440- 1520*, catalogo della mostra (Paris, Bibliothèque National, 1993-1994) a cura di F. Avril, N. Reynaud, Paris, 1993, pp. 365-369.

Burns 1994

T. Burns, *Chalk or Pastel? The use of coloured media in early drawings*, in "The paper conservator", XVII, 1994, pp. 49- 56.

Emiliani 1994

A. Emiliani, *Aggiunte al catalogo di Federico Barocci: tre "abbozzi per il colore"*, in P. Rosenberg (a cura di), *Hommage à Michel Laclotte*, Milano, 1994, pp. 456-466.

Dückers-Achenbach 1994

A. Dückers-S. Achenbach (a cura di), *Das Berliner Kupferstichkabinett. Ein Handbuch zur Sammlung*, Berlin, 1994.

Jaffé 1994

M. Jaffé, *The Devonshire Collection of Italian Drawings. I, Tuscan and Umbrian Schools*, London, Phaidon, 1994.

McGrath 1994

T. McGrath, *"Disegno", "Colore" and the "Disegno Colorito". The Use and Significance of Color in Italian Renaissance Drawings*, 3 voll., Ph.D. Dissertation, Harvard University, 1994.

New York 1994

Sixteenth-century Italian Drawings in New York Collections, catalogo della mostra (New York, Metropolitan Museum of Art, 1994) a cura di W. Griswold, L. Wolk-Simon, New York, 1994.

Nodari 1994

F. Nodari, *Disegni di Francesco Bassano tra il 1571 e il 1590*, in "Paragone", 45, 1994, 535/537, pp. 48-80.

Papi 1994

G. Papi, *Andrea Commodi*, Firenze, 1994.

Sani 1994

B. Sani, *Le origini del pastello. Da Leonardo al Neoclassicismo*, in M. Petrantoni (a cura di), *Il pastello e l'acquarello*, Roma, 1994, pp. 10-21.

Van Cleave 1994

C. Van Cleave, *Tradition and Innovation in Early History of Black Chalk Drawing*, in E. Cropper (a cura di), *Florentine Drawing at the Time of Lorenzo the Magnificent*, atti del convegno (Firenze 1992), Bologna, 1994, pp. 241- 243.

Wood 1994

J. Wood, *Rubens' Collection of Drawings: His Attributions and Inscriptions*, in "Wallraf-Richartz-Jahrbuch", 55, 1994, pp. 333-351.

Agosti 1995

G. Agosti, *Su Mantegna*, 4, in "Prospettiva", 77, 1995, pp. 58-83.

Arcangeli 1995

L. Arcangeli, *Rivedendo i disegni di Barocci della Galleria Nazionale delle Marche: un'aggiunta*, in *Disegni marchigiani dal Cinquecento al Settecento*, Firenze, 1995, pp. 69- 75.

Ballarin 1995

A. Ballarin, *Jacopo Bassano. Scritti 1964-1995*, 2 voll., a cura di V. Romani, Cittadella (Padova), 1995.

Gilles Girault 1995

P. Gilles Girault, *Une contribution à l'histoire du portrait en France vers 1500. Le Maître de saint Gilles et Jean Perréal*, in "Le Musée Condé", Juin, 1995, pp. 2-5.

Goldfarb 1995

H. T. Goldfarb, *The Isabella Stewart Gardner Museum: a companion guide and history*, New Haven, 1995.

Pedretti 1995

C. Pedretti, *Introduzione*, in C. Pedretti, C. Vecce (a cura di), *Leonardo da Vinci, libro di pittura, codice urbinato lat. 1270 nella Biblioteca Apostolica Vaticana*, 2 voll., Firenze, 1995, vol. I.

Wood 1995

J. Wood, "Damaged by time and Rubens". Rubens's restorations and retouchings, in "Apollo", CXLII, 1995, 406, pp. 16-23.

Washington 1995-1996

The Touch of the Artist. *Master Drawings from the Woodner Collections*, catalogo della mostra (Washington, The National Gallery of Art, 1995-1996) a cura di M. M. Grasselli, New York, 1995.

Claut 1996

S. Claut, *Note per le opere dei Bassano nell'alto Veneto*, in "Antichità viva", XXXV, 1996, 2/3, pp. 8-17.

Fiorio 1996

M. T. Fiorio, voce *Boltraffio Giovanni Antonio*, in J. Turner (a cura di), *The Dictionary of Art*, London- New York, 1996, vol. IV, pp. 283-285.

Pedrocco 1996

F. Pedrocco, *Il modello di Francesco (e Jacopo) Bassano per la "Moltiplicazione dei pani" di Montecassino*, in "Fimantiquari", IV, 1996, 8, pp. 14-18.

Reynaud 1996

N. Reynaud, *Deux portraits inconnus par Jean Perréal au Louvre*, in "Revue du Louvre et des Musée de France", XLVI, 4, 1996, pp. 36-46.

Roy-Goldenberg 1996

A. Roy, P. Goldenberg, *Les peintures italiennes du Musée des Beaux-Arts, XV^e, XVII^e et XVIII^e siècles*, Strasbourg, 1996.

Tokyo-Nagoya 1996

Italian 16th and 17th Century Drawings from the British Museum, a cura di M. Kushikawa, H. Kurita, catalogo della mostra (Tokyo, The National Museum of Western Art; Nagoya, Aichi Prefectural Museum of Art, 1996), 2 voll., Tokyo, 1996.

Tordella 1996

P. G. Tordella, *La matita rossa nella pratica del disegno: considerazioni sulle sperimentazioni preliminari del medium attraverso le fonti antiche*, in M. Regni, P. G. Tordella (a cura di) *Conservazione dei materiali librari archivistici e grafici. I*, Torino, 1996, pp. 195-203.

Ballarin [1996-1999] 2010

A. Ballarin, *I cartoni con le teste di Cristo e degli apostoli dal Cenacolo di Leonardo. La serie del Musée des Beaux-Arts di Strasburgo e quella già del Museo Granducale di Weimar. Con una nota*

sul Ritratto di Isabella Gualandi (1996-1999), in Ballarin-Menegatti-Savy 2010, vol. II, pp. 733-899.

Bätschmann-Griener 1997

O. Bätschmann, P. Griener, *Hans Holbein*, Princeton, 1997.

Fiorio 1997

M. T. Fiorio, *Leonardo, Boltraffio e Jean Perréal*, in "Raccolta vinciana", XXVII, 1997, pp. 325- 356.

Folds McCullagh-Giles 1997

S. Folds McCullagh, L. Giles, *Italian Drawings before 1600 in The Art Institute of Chicago. A Catalogue of The Collection*, Chicago, 1997.

Fontana 1997

J. Fontana, *Evidence for an early Florentine trip by Federico Barocci*, in "The Burlington magazine", CXXXIX, 1997, pp. 471-475.

Gheroldi 1997

V. Gheroldi, *Materiali leonardeschi. Note per la decifrazione di due ricette per pittura*, in "Raccolta vinciana", XXVII, 1997, pp. 299- 324.

Ketelsen 1997

T. Ketelsen, *A Newly Discovered Drawing by Jacopo Bassano*, in "Master Drawings", XXXV, 2, 1997, pp. 182-184.

McGrath 1997

T. McGrath, *Color in Italian Renaissance Drawings: reconciling theory and practice in central Italy and Venice*, in "Apollo", 146, 1997, 429, pp. 22-30.

Tosini 1997

P. Tosini, *Gli esordi romani di Federico Zuccari e Federico Barocci in Vaticano*, in B. Cleri (a cura di), *Federico Zuccari. Le idee, gli scritti*, Atti del convegno (Sant'Angelo in Vado), Milano, 1997, pp. 125-138.

Vecce 1997

C. Vecce, *Piglia da Gian di Paris*, in "Achademia Leonardo da Vinci", X, 1997, pp. 208- 213.

Roma 1997-1998

Pietro da Cortona e il disegno, catalogo della mostra (Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, 1997-1998) a cura di S. Prosperi Valenti Rodinò, Milano, 1997.

Agosti 1998

G. Agosti, *Scrittori che parlano di artisti, tra Quattro e Cinquecento in Lombardia*, in B. Agosti (a cura di), *Quattro pezzi lombardi (per Maria Teresa Binaghi)*, Brescia, 1998, pp. 39-93.

Bickendorf 1998

G. Bickendorf, *"Disegni coloriti": die Pastelle Jacopo Bassanos*, in "Pantheon", LVI, 1998, pp. 85-94.

Bora et al. 1998

G. Bora, M. T. Fiorio, P. C. Marani, J. Shell, *I leonardeschi. L'eredità di Leonardo in Lombardia*, Milano, 1998.

Bora 1998

G. Bora, *I leonardeschi e il disegno*, in Bora et al., pp. 93-120.

Bjurström-Magnusson 1998

P. Bjurström, B. Magnusson, *Drawings in Swedish public collections. Italian Drawings. Umbria, Rome, Naples, Stockholm*, 1998.

Daniels 1998

V. Daniels, *The effects of water treatments on paper with applied pastel or powder pigment*, in "The paper conservator", XXII, 1998, pp. 29- 37.

Forlani Tempesti 1998

A. Forlani Tempesti, *Disegni di Timoteo Viti alla Biblioteca Oliveriana*, in Forlani Tempesti-Proserpi Valenti Rodinò 1998, pp. 64-81.

Forlani Tempesti-Proserpi Valenti Rodinò 1998

A. Forlani Tempesti, S. Proserpi Valenti Rodinò (a cura di), *Per Luigi Grassi. Disegno e Disegni*, Rimini, 1998.

Geddo 1998

C. Geddo, *Disegni leonardeschi dal "Cenacolo". Un nuovo nome per le teste di Strasburgo*, in F. Frosini (a cura di), *"Tutte le opere non son per stancarmi". Raccolta di scritti per i settant'anni di Carlo Pedretti*, Roma, 1998, pp. 159-188.

Lavezzari 1998

P. Lavezzari, *Il "Bello" tra grafica e pittura: a proposito del pastello*, in Forlani Tempesti-Proserpi Valenti Rodinò 1998, pp. 458- 477.

McGrath 1998

T. McGrath, *Federico Barocci and the history of "pastelli" in central Italy*, in "Apollo", CXLVIII, 1998, 441, pp. 3- 9.

Milano 1998

L'Ambrosiana e Leonardo, catalogo della mostra (Milano, Veneranda Biblioteca Ambrosiana, 1998) a cura di P. C. Marani, M. Rossi, A. Rovetta, Novara, 1998.

Negro-Roio 1998

E. Negro, N. Roio, *Francesco Francia e la sua scuola*, Modena, 1998.

Paris 1998

Bassano et ses fils dans les musées français, catalogo della mostra (Paris, Musée du Louvre, 1998) a cura di J. P. Habert, C. Loisel Legrand, Paris, 1998.

Townsend 1998

J. H. Townsend, *Analysis of pastel and chalk materials*, in "The Paper Conservator", XXII, 1998, pp. 21-27.

Bambach 1999

C. C. Bambach, *Drawing and Painting in the Italian Renaissance Workshop: Theory and Practice, 1300-1600*, Cambridge, 1999.

Cellini-Mei 1999

M. Cellini, M. Mei, *Disegni della Biblioteca Comunale di Urbania. La Collezione Ubaldini. Catalogo generale*, Ancona, 1999.

Giannotti 1999

A. Giannotti, *Genesi e fortuna di un "exemplum caritatis": la Madonna del popolo di Federico Barocci*, in A. Natali (a cura di), *L'onestà dell'invenzione. Pittura della riforma cattolica agli Uffizi*, Cinisello Balsamo (Milano), 1999, pp. 25-42.

Lucco 1999

M. Lucco, *I due Girolami*, in S. Béguin, M. Di Giampaolo, P. Narcisi (a cura di), *Studi di storia dell'arte in onore di Jürgen Winkelmann*, Napoli, 1999, pp. 165-183.

Mantova-Wien 1999

Roma e lo stile classico di Raffaello, 1515-1527, catalogo della mostra (Mantova, Galleria Civica di Palazzo Te; Wien, Graphische Sammlung Albertina, 1999) a cura di K. Oberhuber, A. Gnann, Milano, 1999.

Marani 1999

P. C. Marani, *Il Cenacolo di Leonardo*, in P. Brambilla Barcilon, P. C. Marani, *Leonardo. L'Ultima Cena*, Milano, 1999, pp. 15-93.

Monbeig Goguel 1999

C. Monbeig Goguel, *Mantua, Vienna and London. Drawings by Raphael and his circle*, in "The Burlington magazine", CXLI, 1157, 1999, pp. 495-499.

Oberhuber 1999

K. Oberhuber, *Raffaello. L'opera pittorica*, Milano, 1999.

Thomas Williams Fine Art Ltd. 1999

Thomas Williams Fine Art Ltd., *Old Master Drawings*, London, 1999.

Viatte 1999

F. Viatte, *Léonard de Vinci, Isabelle d'Este*, "Collection solo, 12", Paris, 1999.

Wolk-Simon-Bambach 1999

L. Wolk-Simon, C. C. Bambach, *Toward a Framework and Chronology for Giulio Romano's Early Pen Drawings*, in "Master Drawings", XXXVII, 2, 1999, pp. 165-180.

Ballarin (2000) 2010

A. Ballarin, *Holbein e la Lombardia*, in Ballarin-Menegatti-Savy 2010, vol. II, pp. 901-945.

Bambach 2000

C. C. Bambach, *Parmigianino as a Draughtsman*, in London-New York 2000-2001, pp. 19-25.

Bambach et al. 2000

C. C. Bambach, C. Ives, N. Orenstein, M. C. Plomp, P. Stein, *Recent Acquisitions, A Selection: 1999-2000*, in "The Metropolitan Museum of Art Bulletin", LVIII, 20, 2000.

Bandera-Fiorio 2000

S. Bandera, M. T. Fiorio (a cura di), *Bernardino Luini e la pittura del Rinascimento a Milano: gli affreschi di San Maurizio al Monastero Maggiore*, Milano, 2000.

Emiliani 2000

A. Emiliani, *Federico Barocci*, in Roma 2000, vol. II, pp. 258-260.

Fiorio 2000

M. T. Fiorio, *Giovanni Antonio Boltraffio: un pittore milanese nel lume di Leonardo*, Milano, 2000.

Folds McCullagh 2000

S. Folds McCullagh, *Early portraits, portrayals, and pastels in the art of Federico Barocci*, in A. Gnann, H. Widauer (a cura di), *Festschrift für Konrad Oberhuber*, Milano, 2000, pp. 166-174.

Gnann 2000

A. Gnann, *Per una cronologia dei disegni romani di Parmigianino*, in "Quaderni di Palazzo Te", VII, 2000, pp. 48-73.

Goldner 2000

G. R. Goldner, *Correggio as a Draughtsman*, in London-New York 2000-2001, pp. 12-17.

McGrath 2000

T. McGrath, *Colour and the exchange of ideas between patron and artist in Renaissance Italy*, in "The Art bulletin", 82, 2000, pp. 298-308.

Pordenone 2000

Dal Pordenone a Palma il Giovane, catalogo della mostra (Pordenone, ex chiesa di San Francesco, 2000) a cura di C. Furlan, V. Romani, F. Bocchieri, Milano, 2000.

Rearick 2000

W. R. Rearick, *Il disegno in Veneto e in Friuli nel Cinquecento*, in Pordenone 2000, pp. 3-24.

Roma 2000

L'Ida del Bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovanni Pietro Bellori, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni ed ex Teatro dei Dioscuri, 2000) a cura di E. Borea, 2 voll., Roma, 2000.

Romani 2000

V. Romani, *Tra tecnica e stile: osservazioni sul disegno veneziano del Rinascimento*, in Pordenone 2000, pp. 69-81.

Sievers-Muehlig-Rich 2000

A. H. Sievers, L. Muehlig, N. Rich (a cura di), *Master Drawings from the Smith College Museum of Art*, New York, 2000.

Spagnolo 2000

M. Spagnolo, *La matita rossa come luce e colore: verifiche sugli studi di teste di Leonardo e dei leonardeschi*, in "Polittico", n. 1, 2000, pp. 65-82.

Turner 2000

N. Turner, *Federico Barocci*, Paris, 2000.

Tuyll van Serooskerken 2000

C. van Tuyll van Serooskerken, *The Italian Drawings of the Fifteenth and Sixteenth Centuries in the Teyler Museum*, Haarlem, 2000.

London-New York 2000-2001

Correggio and Parmigianino: Master Draughtsmen of the Renaissance, catalogo della mostra (London, British Museum; New York, Metropolitan Museum of Art, 2000-2001) a cura C. C. Bambach, H. Chapman, M. Clayton, G. R. Goldner, London, 2000.

Paris 2000-2001

D'après l'antique, catalogo della mostra (Paris, Musée du Louvre, 2000-2001) a cura di J. P. Cuzin, J. R. Gaborit, Paris, 2000.

Agosti 2001

G. Agosti, *Introduzione*, in Firenze 2001, pp. 1-70.

Ames-Lewis 2001

F. Ames- Lewis, *Leonardo da Vinci e il disegno a matita*, in "Raccolta vinciana", XXIX, 2001, pp. 1-40.

Brancati 2001

A. Brancati, *Il marchese Ciro Antaldi Santinelli (1825-1907) e i disegni oliveriani*, in Pesaro 2001, pp. XXIX-XXXVIII.

Chapel Hill 2001

European Drawings from the Collection of the Ackland Art Museum, catalogo della mostra (Chapel Hill, Ackland Art Museum; The University of North Carolina at Chapel Hill, 2001) a cura di C. C. Gillham, C. H. Wood, Chapel Hill, 2001.

De Grazia-Foster 2001

D. De Grazia, C. E. Foster, *Master Drawings from The Cleveland Museum of Art*, New York, 2001.

Faietti 2001

M. Faietti, *Nostalgies ferraraises et naissance du premier classicisme bolonais*, in Paris 2001, pp. 16-18.

Firenze 2001

Disegni del Rinascimento in Valpadana, catalogo della mostra (Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 2001) a cura di G. Agosti, Firenze, 2001.

Fischer 2001

C. Fischer, *Statens Museum for Kunst, Copenhagen. Central Italian drawings. Schools of Florence, Siena, the Marches and Umbria*, Copenhagen, 2001.

Forlani Tempesti 2001

A. Forlani Tempesti, *La collezione attuale e tracce per la sua storia*, in Pesaro 2001, pp. XXXIX-XLVIII.

Madrid 2001

Los Bassano en la España del siglo de oro, a cura di M. Falomir Faus, catalogo della mostra (Madrid, Museo del Prado, 2001), Madrid, 2001.

Milano 2001

Il Genio e le Passioni. Leonardo e il Cenacolo: precedenti, innovazioni, riflessi di un capolavoro, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 2001) a cura di P. C. Marani, Milano, 2001.

Monbeig Goguel 2001

C. Monbeig Goguel, *"Sul bianco del foglio" colla matita, la penna, i pastelli*, in M. Gregori (a cura di) *Storia delle arti in Toscana. Il Seicento*, Firenze, 2001, pp. 99-106, in particolare p. 106.

Paris 2001

Un siècle de dessin à Bologne 1480-1580. De la Renaissance à la réforme tridentine, catalogo della mostra (Paris, Musée du Louvre, 2001) a cura di D. Cordellier, M. Faietti, Paris, 2001.

Pesaro 2001

Da Raffaello a Rossini. La collezione Antaldi: i disegni ritrovati, catalogo della mostra (Pesaro, Palazzo Antaldi, 2001) a cura di A. Forlani Tempesti, G. Calegari, Ancona, 2001.

Py 2001

B. Py, *Everard Jabach collectionneur (1618-1695): les dessins de l'inventaire de 1695*, Paris, 2001.

Rearick 2001

W. R. Rearick, *Il disegno Veneziano del Cinquecento*, Milano, 2001.

Vaccaro 2001

M. Vaccaro, *Parmigianino and Andrea Baiardi: Figuring Petrarchan Beauty in Renaissance Parma*, in "Word & Image", XVII, 3, 2001, pp. 243-258.

Ames Lewis 2002

F. Ames-Lewis, *La matita nera nella pratica del disegno di Leonardo da Vinci*, "XLI Lettura vinciana", Città di Vinci, Biblioteca Leonardiana, 21 aprile 2001, Firenze, 2002.

Artemis Fine Art-C.G. Boerner Inc. 2002

Artemis Fine Art-C.G. Boerner Inc., *Old Master Drawings*, 21st January-8th February 2002, New York-London, 2002.

Bologna 2002

Il Cinquecento a Bologna, disegni dal Louvre e dipinti a confronto, catalogo della mostra (Bologna, Pinacoteca Nazionale, 2002) a cura di M. Faietti, Milano, 2002.

Burns 2002

T. Burns, *Distinguishing Between Chalk and Pastel in Early Drawings*, in Stratis-Salvesen 2002, pp. 12- 16.

Edinburgh-Nottingham 2002

Rubens: Drawing on Italy, catalogo della mostra (Edinburgh, The National Gallery of Scotland; Nottingham, Djanogly Art Gallery, 2002) a cura di J. Wood, Edinburgh, 2002.

Goldner 2002

G. R. Goldner, *De Grazia, Diane; Foster, Carter E., Master Drawings from The Cleveland Museum of Art*, recensione, in "Master Drawings", XL, 2002, 2, pp. 174-176.

James 2002

C. James, *A conservator's approach to the analytical problems set by Holbein's English portrait drawing*, in A. W. A. Boschloo, E. Grasman, G. J. van der Sman (a cura di), "Aux Quatre Vents". *A Festschrift for Bert W. Meijer*, Firenze, 2002, pp. 45- 48.

Leonardo da Vinci, Scritti ed. 2002

Leonardo da Vinci, Scritti artistici e tecnici, edizione a cura di B. Agosti, Milano, 2002.

McGrath 2002

T. McGrath, *Observations on the Functions of Watercolors and Pastels in Italian Renaissance Drawings*, in Stratis-Salvesen 2002, pp. 69-76.

Roio 2002

N. Roio, "Sfortuna" del Francia e del Costa, in "Studi di storia dell'arte", XIII, 2002, pp. 39-58.

Shelley 2002

M. Shelley, *An Aesthetic Overview of the Pastel Palette: 1500-1900*, in Stratis-Salvesen 2002, pp. 2-11.

Stratis-Salvesen 2002

H. K. Stratis, B. Salvesen (a cura di), *The Broad Spectrum: Studies in the Materials, Techniques and Conservation of Color on Paper*, London, 2002.

Vaccaro 2002

M. Vaccaro, *Parmigianino. I dipinti*, Torino, 2002.

Verstegen 2002

I. Verstegen, *Federico Barocci. The Art of Painting and the Rethoric of Persuasion*, Ph.D. Dissertation, Philadelphia, Temple University, 2002.

Wood 2002

J. Wood, *Rubens and Italian Art*, in Edinburgh-Nottingham 2002, pp. 11-35.

Zvereva 2002

A. Zvereva, *Histoire de la collection de portraits au crayon de Catherine de Médicis*, in Chantilly 2002-2003, pp. 12-18.

Chantilly 2002-2003

Les Clouet de Catherine de Médicis. Chefs d'oeuvre graphiques du Musée Condé, catalogo della mostra (Chantilly, musée Condé, 2002-2003) a cura di A. Zvereva, Paris, 2002.

Bayer 2003

A. Bayer, *North of the Apennines: Sixteenth Century Italian Painting in Lombardy and Emilia-Romagna*, in "The Metropolitan Museum of Art Bulletin", 60, 4, 2003.

Bambach 2003

C. C. Bambach, *Introduction to Leonardo and his drawings*, in New York 2003, pp. 3-30.

Besançon 2003-2004

Les dessins du Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie de Besançon, catalogo della mostra (Besançon, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie, 2003-2004) a cura di F. Soulier-François, S. Chambonnière, Paris, 2003.

Bora 2003

G. Bora, *Les léonardesques. Léonard de Vinci et les "léonardesques" lombards: les difficultés d'une conquête du naturel*, in Paris 2003b, pp. 311-334.

Chong-Lingner 2003

A. Chong, R. Lingner (a cura di), *Eye of the beholder. Masterpieces from the Isabella Stewart Gardner Museum*, Boston, 2003.

Christie's 2003

Christie's, *Old Master Drawings, 22nd January- 8th February 2003*, New York, 2003.

Dethloff 2003

D. Dethloff, *Sir Peter Lely's collection of prints and drawings*, in C. Baker, C. Elam, G. Warwick (a cura di), *Collecting Prints and Drawings in Europe, c. 1500-1750*, Aldershot-Burlington, 2003, pp. 123-139.

Giusti 2003

G. Giusti, *Nostalgia dipinta: il palazzo di Urbino negli occhi di Federico*, in *Idem, Federico Barocci: il miracolo della Madonna della gatta*, Milano, 2003, pp. 105-121.

Marani 2003

P. C. Marani, *Leonardo's drawings in Milan and their influence on the graphic work of milanese artists*, in New York 2003, pp. 181-190.

New York 2003

Leonardo da Vinci. Master Draftsman, catalogo della mostra (New York, The Metropolitan Museum of Art, 2003) a cura di C. C. Bambach, New Haven-London, 2003.

Occhipinti 2003

C. Occhipinti, *Il disegno in Francia nella letteratura artistica del Cinquecento*, Institut National d'histoire de l'art, "Italia e Francia. Studi di storia dell'arte, I", Firenze, 2003, pp. 142-166.

Paris 2003a

Jean Fouquet. Peintre et enlumineur du XVe siècle, catalogo della mostra (Paris, Bibliothèque Nationale de France, galerie Mazarine, 2003) a cura di F. Avril, Paris, 2003.

Paris 2003b

Léonard de Vinci. Dessins et manuscrits, catalogo della mostra (Paris, Musée du Louvre, 2003) a cura di F. Viatte, V. Forcione, Paris, 2003.

Ottawa-New York 2003-2004

The Art of Parmigianino, catalogo della mostra (Ottawa, National Gallery of Canada; New York, The Frick Collection, 2003-2004) a cura di D. Franklin, con un saggio introduttivo di D. Ekserdjian, New Haven, 2003.

Tordella 2003 (2004)

P. G. Tordella, *Ottavio Leoni disegnatore e pittore. I Cesi e il Cardinal Montalto*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", XLVII, 2003 (2004), pp. 345-374.

Cremona-New York 2004

Pittori della realtà: le ragioni di una rivoluzione da Foppa e Leonardo a Caravaggio e Ceruti, catalogo della mostra (Cremona, Museo Civico Ala Ponzone; New York, The Metropolitan Museum of Art, 2004) a cura di M. Gregori, A. Bayer, Milano, 2004 (edizione inglese New Haven, 2004).

Pezzini Bernini 2004

G. Pezzini Bernini, *I Della Rovere e Tiziano*, in Senigallia et al. 2004, pp. 149-154.

Senigallia et al. 2004

I Della Rovere, Piero Della Francesca, Raffaello, Tiziano, catalogo della Mostra (Senigallia, Palazzo del Duca; Urbino, Palazzo Ducale; Pesaro, Palazzo Ducale; Urbania, Palazzo Ducale, 2004) a cura di P. Dal Poggetto, Milano, 2004.

Wolk-Simon 2004

L. Wolk-Simon, *Il naturalismo nel disegno lombardo da Leonardo a Cerano*, in Cremona-New York 2004, pp. 47-61.

Bologna 2004-2005

Elisabetta Sirani "pittrice eroina" (1638-1665), catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico Archeologico, 2004-2005) a cura di J. Bentini, V. Fortunati Pietrantonio, Bologna, 2004.

Ambrosini Massari 2005

A. M. Ambrosini Massari, *"e si davano intieramente all'incantesimo baroccesco". Note su allievi e seguaci di Federico Barocci*, in Ambrosini Massari-Cellini 2005, pp. 22-37.

Ambrosini Massari-Cellini 2005

A. M. Ambrosini Massari, M. Cellini (a cura di), *Nel segno di Barocci: allievi e seguaci tra Marche, Umbria, Siena*, Milano, 2005.

Perini 2005

G. Perini, *Appunti sulla fortuna critica di Federico Barocci tra Cinque e Settecento*, in Ambrosini Massari-Cellini 2005, pp. 394- 405.

Scolaro 2005

M. Scolaro, *"Accordando... questa musica". L'arte del disegno per Federico Barocci*, in Ambrosini Massari-Cellini 2005, pp. 50-59.

Spagnolo 2005

M. Spagnolo, *Correggio: geografia e storia della fortuna (1528-1657)*, Cinisello Balsamo (Milano), 2005.

Vicenza 2005

Andrea Palladio e la villa veneta da Petrarca a Carlo Scarpa, catalogo della mostra (Vicenza, Museo Palladio, Palazzo Barbaran da Porto) a cura di G. Beltramini, H. Burns, P. Guidolotti, Venezia, 2005.

Bordeaux-Caen 2005-2006

Splendeur de Venise 1500-1600. Peintures et dessins des collection publiques françaises, catalogo della mostra (Bordeaux, Musée des Beaux-Arts; Caen, Musée des Beaux-Arts, 2005-2006) a cura di O. Le Bihan, P. Ramade, M. Lacroix, Paris, 2005.

Cambridge 2006

"A Touch of the Divine". Drawings by Federico Barocci in British Collections, catalogo della mostra (Cambridge, Fitzwilliam Museum, 2006) a cura di D. Scrase, Cambridge, 2006.

Ekserdjian 2006

D. Ekserdjian, *Parmigianino*, New Haven, 2006.

Fiorio 2006

M. T. Fiorio, *La "cassetta de' colori" di Jean Perréal*, in P. C. Marani, F. Viatte, V. Forcione (a cura di), *L'opera grafica e la fortuna critica di Leonardo da Vinci*, atti del convegno (Paris 2003), Firenze, 2006, pp. 17- 36.

Basel 2006

Hans Holbein d. J. Die Jahre in Basel 1515-1532, catalogo della mostra (Basel, Kunstmuseum, 2006) a cura di C. Müller, S. Kemperdick, München-Berlin-London-New York, 2006.

Jeffares 2006

N. Jeffares, *Dictionary of pastellists before 1800*, London, 2006.

Torino 2006

Leonardo da Vinci. Capolavori in mostra, catalogo della mostra (Torino, Biblioteca Reale, 2006) a cura di G. Giacobello Bernard, Milano, 2006.

Weddigen 2006

T. Weddigen, *Raffaels Papageienzimmer: Ritual, Raumfunktion und Decoration in Vatikanplast der Renaissance*, Emsdetten, 2006.

Grisolia 2006-2007 (2009)

F. Grisolia, *Disegni oltremontani nella collezione di Ignazio Enrico Hugford*, in "Proporzioni", 7/8, 2006-2007 (2009), pp. 113-164.

Roma 2006-2007

Annibale Carracci, catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico Archeologico; Roma, Chiostro del Bramante, 2006-2007) a cura di D. Benati, E. Riccomini, Milano, 2006.

Sarasota-Austin-New Haven 2006-2008

Master Drawings from the Yale University Art Gallery, catalogo della mostra (Sarasota, John and Mable Ringling Museum of Art; Austin, Jack S. Blanton Museum of Art; New Haven, Yale University Art Gallery, 2006-2008) a cura di S. Boorsch, J. Marciari, N. Bensoussan, New Haven, 2006.

Barocchi-Gaeta Bertelà 2007

P. Barocchi, G. Gaeta Bertelà, *Collezionismo mediceo e storia artistica. 3. Il cardinale Giovan Carlo, Mattias e Leopoldo 1628-1667*, Firenze, 2007.

Binaghi Olivari 2007

M. T. Binaghi Olivari, *Bernardino Luini*, Milano, 2007.

Burns 2007

T. Burns, *The invention of pastel painting*, London, 2007.

Fenley 2007

L. Fenley, *Confraternal mercy and Federico Barocci's "Madonna del Popolo". An iconographic study*, tesi di laurea, Fort Worth, Tex., Texas Christian Univ., 2007.

Gnann 2007

A. Gnann, *Parmigianino: die Zeichnungen*, 2 voll., Petersberg, 2007.

Moroni 2007

G. Moroni, *Timoteo Viti nell'ambiente artistico urbinate tra Quattrocento e Cinquecento*, Urbino, 2007.

New York-Washington 2007

Private Treasures. Four Centuries of European Master Drawings, catalogo della mostra (New York, The Morgan Library & Museum; Washington, National Gallery of Art, 2007) a cura di M. Morgan Grasselli, A. Robinson, R. Eitel-Robinson, J. Tonkovic, Aldershot, 2007.

Tordella 2007

P. G. Tordella, *Sulla carta azzurra nei ritratti disegnati di Ottavio Leoni e una rilettura di Bernardino Licinio a Alnwick Castle*, in "Atti e memorie dell'Accademia Toscana di Scienze e Lettere "La Colombaria"", 58, 2007, pp. 9-30.

Wien-Paris 2007-2008

Arcimboldo 1526-1593, catalogo della mostra (Wien, Kunsthistorisches Museum; Paris, Musée du Luxembourg, 2007-2008) a cura di S. Ferino Pagden, Wien, 2008.

Bambach (2008) 2010

C. C. Bambach, *Leonardo's notes on pastel drawing*, in Faietti-Melli-Nova (2008) 2010, pp. 176-204.

Barbolani di Montauto 2008

N. Barbolani di Montauto, *Lodovico Cigoli: i committenti figlinesi, l'amicizia col Pagani e il "colorire naturale e vero"*, in Figline Valdarno 2008-2009, pp. 19-38.

Chappell 2008

M. Chappell, *Il Cigoli e Figline: da apprendista a maestro*, in Figline Valdarno 2008-2009, pp. 39-54.

Cleri 2008

B. Cleri (a cura di), *Timoteo Viti*, atti del convegno (Urbino 2007), Sant'Angelo in Vado (Pesaro-Urbino), 2008.

Emiliani 2008

A. Emiliani, *Federico Barocci (Urbino, 1535-1612)*, 2 voll., Ancona, 2008.

Eskelinen 2008

K. Eskelinen, *Jacopo Bassano Freskomaalarina. Cartiglianon ja enegon kirkkojen freskot: konteksti, rekonstruktio ja tulkinta*, Helsinki, 2008.

Ferriani 2008

D. Ferriani, *Il Viti fu ritrattista? Un'indagine sul tema*, in Cleri 2008, pp. 151-166.

Faietti-Melli-Nova (2008) 2010

M. Faietti, L. Melli, A. Nova (a cura di), *Le tecniche del disegno rinascimentale: dai materiali allo stile*, atti del convegno (Firenze 2008), "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 52, (2008) 2010, 2-3.

Forlani Tempesti 2008

A. Forlani Tempesti, *Viti disegnatore*, in Cleri 2008, pp. 167-198.

Lingo 2008

S. Lingo, *Federico Barocci. Allure and Devotion in Late Renaissance Painting*, New Haven, 2008.

Loisel (2008) 2010

C. Loisel, *L'exemple de Bassano et Barocci et le premier pastel d'Annibale Carracci*, in Faietti-Melli-Nova (2008) 2010, pp. 205-213.

Marani 2008

P. C. Marani, *I disegni di Leonardo da Vinci e della sua cerchia nelle collezioni pubbliche in Francia*, Firenze, 2008, in particolare pp. XVII-XXXIV.

Marciari-Verstegen 2008

J. Marciari, I. Verstegen, *"Grande quanto l'opera": Size and Scale in Barocci's Drawings*, in "Master Drawings", 46, 2008, 3, pp. 291-321.

Masi 2008

G. Masi (a cura di), *Una soma di libri. L'edizione delle opere di Anton Francesco Doni*, atti del seminario (Pisa, Palazzo alla Giornata, 14 ottobre 2002), Firenze, 2008.

McTavish 2008

D. McTavish, *A chalk study for the head of St. Dominic in Federico Barocci's "Madonna of the Rosary"*, in "Master Drawings", 46, 2008, 3, pp. 377- 381.

Nova (2008) 2010

A. Nova, *Pietre naturali, gessi colorati, pastelli e il problema del ritratto*, in Faietti-Melli-Nova (2008) 2010, pp. 158- 175.

Occhipinti 2008

C. Occhipinti, *I letterati francesi e il disegno tra Fouquet, Perréal e Leonardo*, in M. Deramaix, P. Galand Hallyn (a cura di), *Les Académies dans l'Europe humaniste. Idéaux et pratiques*, actes d'un colloque international sur les Académies humanistes, organisé du 10 au 13 juin 2003 à l'Institut Universitaire de France et de l'Université de Paris-Sorbonne, Paris, 2008, pp. 477-492.

Olszewski 2008

E. J. Olszewski, *Sixteenth-century Italian Drawings. A Corpus of Drawings in Midwestern Collections*, 2 voll., London, 2008.

Roio 2008

N. Roio, *Una traccia bolognese per Timoteo Viti*, in Cleri 2008, pp. 103-124.

Schröder 2008

K. A. Schröder (a cura di), *The Great Masters of the Albertina*, Petersberg, 2008.

Thiem 2008

C. Thiem, *Barocci- Studien. Elf in einer privatsammlung entdeckte Pastell- und Kreidezeichnungen von Federico Barocci*, in "Jahrbuch der Berliner Museen", N. F., L, 2008, pp. 35- 52.

Aliventi a.a. 2008-2009

R. Aliventi, *Nel solco di Raffaello: l'opera grafica di Timoteo Viti (1470-1523)*, tesi di laurea, Università di Bologna, relatore Prof. E. Calbi, a.a. 2008-2009.

Figline Valdarno 2008-2009

Figline, il Cigoli e i suoi amici. Colorire naturale e vero, catalogo della mostra (Figline Valdarno, Palazzo Pretorio, Chiesa dell'Antico Spedale Serristori, 2008-2009) a cura di N. Barbolani di Montauto, Firenze, 2008.

Geddo 2008-2009

C. Geddo, *Il "pastello" ritrovato: un nuovo ritratto di Leonardo?*, in "Artes", XIV, 2008-2009, 9, pp. 63-87.

Parma 2008-2009

Correggio, catalogo della mostra (Parma, Galleria Nazionale, Cattedrale, Camera di San Paolo, San Giovanni Evangelista, 2008-2009) a cura di L. Fornari Schianchi, Milano, 2008.

Barbolani di Montauto 2009

N. Barbolani di Montauto, *"Dagli esemplari domestici a' forestieri". La pittura fiorentina rinnovata*, in Siena 2009-2010, pp. 112-123.

Faietti 2009

M. Faietti, *Antinomie e armonie nei disegni di Barocci*, in Siena 2009-2010, pp. 76- 81.

Frangi 2009

F. Frangi, *Bernardino Luini: un ritratto per casa Porro*, in F. Elsig, N. Etienne, G. Extermann (a cura di), *Il più dolce lavorare che sia. Mélanges en l'honneur de Mauro Natale*, Cinisello Balsamo (Milano), 2009, pp. 275-281.

Giannotti 2009

A. Giannotti, *Con gli occhi di Bellori*, in Siena 2009-2010, pp. 24-35.

Moretti-Zuccari 2009

M. Moretti, A. Zuccari, *Barocci e Roma. Tre dipinti e una scuola da Gregorio XIII a Clemente VIII*, in Siena 2009-2010, pp. 146-155.

Ottawa 2009

The Art of Papal Rome: from Raphael to Carracci, catalogo della mostra (Ottawa, National Gallery of Canada, 2009) a cura di D. Franklin, Ottawa, 2009.

Perini 2009

G. Perini, *Reynolds e Barocci: nuovi spunti di riflessione*, in Siena 2009-2010, pp. 242-249.

Pizzorusso 2009

C. Pizzorusso, *Federico Barocci e il paradosso dell'“ottimo Scultore”*, in Siena 2009-2010, pp. 54-65.

Romani 2009

V. Romani, *Un “Ritratto di poeta” di Boltraffio*, in G. Agosti (a cura di), *Per Giovanni Romano, scritti di amici*, Savignano (Cuneo), 2009, pp. 158-159.

Rosenberg 2009

P. Rosenberg, *Barocci e la pittura francese del Settecento: un rendez-vous mancato*, in Siena 2009-2010, pp. 226-235.

Sani 2009

B. Sani, *Tra disegno e pittura: il pastello come tecnica sperimentale da Federico Barocci a Rosalba Carriera*, in Siena 2009-2010, pp. 236-241.

Tordella 2009

P. G. Tordella, *La linea del disegno. Teoria e tecnica dal Trecento al Seicento*, Milano, 2009.

Firenze 2009-2010

Innocente e calunniato. Federico Zuccari (1539/40-1609) e le vendette d'artista, catalogo della mostra (Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 2009-2010) a cura di C. Acidini, E. Capretti, Firenze, 2009.

Siena 2009-2010

Federico Barocci 1535-1612. L'incanto del colore. Una lezione per due secoli, catalogo della mostra (Siena, Santa Maria della Scala, 2009-2010) a cura di A. Giannotti, C. Pizzorusso, Cinisello Balsamo (Milano), 2009.

Ballarin 2010a

A. Ballarin, *Boltraffio e la tecnica del “colorire a secco”*, in Romani 2010b, pp. 1-83.

Ballarin 2010b

A. Ballarin, *Per una galleria cinquecentesca del pastello. Con una nota sul Cardinale di Raffaello a Budapest*, in Ballarin-Menegatti-Savy 2010, vol. II, pp. 947-1000.

Ballarin-Menegatti-Savy 2010

A. Ballarin, *Leonardo a Milano: problemi di leonardismo milanese tra Quattrocento e Cinquecento. Giovanni Antonio Boltraffio prima della pala Casio*, con la collaborazione di M. L. Menegatti, B. M. Savy, 4 voll., Verona, 2010.

Bartrum 2010

G. Bartrum (a cura di), *The new Hollstein German engravings, etchings and woodcuts, 1400-1700. III. Wenceslaus Hollar*, Rotterdam, 2010.

Bescoby-Rayner-Tanimoto 2010

J. Bescoby, J. Rayner, S. Tanimoto, *Dry drawing media*, in J. Ambers, C. Higgitt, D. Saunders (a cura di), *Italian Renaissance Drawings: technical examination and analysis*, London, 2010, pp. 39-56.

Grann 2010

D. Grann, *The mark of a masterpiece: the man who keeps finding famous fingerprints on uncelebrated works of art*, in "The New Yorker", july 12, 2010 (<http://www.newyorker.com/magazine/2010/07/12/the-mark-of-a-masterpiece>, consultato in data 9/12/2015).

Kemp-Cotte 2010

M. Kemp, P. Cotte, *La bella principessa; the profile portrait of a Milanese woman*, with contributions by Peter Paul Biro, London, 2010.

James 2010

C. James, *Visual identification and Analysis of Old Master Drawing Techniques*, Firenze, 2010.

Levi 2010

D. Levi, *Il Discorso sull'arte: dalla tarda antichità a Ghiberti*, Milano, 2010.

Marani 2010

P. C. Marani, *Collezionismo e filologia. A proposito dei disegni di Boltraffio, Solario e Luini dalla collezione Jabach al Louvre*, in "Artibus et Historiae", 61, 2010, pp. 133-147.

New York 2010

An Italian Journey. Drawings from the Tobey Collection: Correggio to Tiepolo, catalogo della mostra (New York, The Metropolitan Museum of Art, 2010) a cura di L. Wolk-Simon, C. C. Bambach, New Haven-London, 2010.

Romani 2010a

V. Romani, *Introduzione*, in *Eadem* 2010b, pp. VII- XV.

Romani 2010b

V. Romani (a cura di), *Studi sul disegno padano del Rinascimento*, Verona, 2010.

Ruhwinkel 2010

S. Ruhwinkel, *Die Zeichnungen Federico Baroccis im Martin-von-Wagner-Museum Würzburg*, Weimar, 2010.

Schmarsow 2010

A. Schmarsow, *Federico Barocci: un capostipite della pittura barocca*, a cura di L. Bravi, Ancona, 2010.

Stork 2010

D. G. Stork, *Kemp, Martin; Cotte, Pascal: Leonardo Da Vinci: "La bella principessa"; the profile portrait of a Milanese woman. - 1. publ. - London : Hodder & Stoughton, 2010*, recensione, in "Visual Resources", XXVI, 2010, 4, pp. 385-390.

London-Firenze 2010-2011

Figure Memorie Spazio. Disegni da Fra' Angelico a Leonardo, catalogo della mostra (London, The British Museum; Firenze, Galleria degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Sala delle Reali Poste, 2010-2011) a cura di H. Chapman, M. Faietti, Firenze, 2011 (edizione inglese London, 2010).

Paris 2010-2011

France 1500. Entre Moyen Age et Renaissance, catalogo della mostra (Paris, Galeries nationales, Grand Palais, 2010-2011) a cura di E. Taburet-Delahaye, G. Bresc-Bautier, T. Crépin-Leblond, Paris, 2010.

Barocchi-Gaeta Bertelà 2011

P. Barocchi, G. Gaeta Bertelà, *Collezionismo mediceo e storia artistica. 4.2. Il cardinale Leopoldo e Cosimo III, 1667 - 1675*, Firenze, 2011.

Chapman 2011

H. Chapman, *Il disegno italiano del Quattrocento*, in London-Firenze 2010-2011, pp. 15-75.

Dethloff 2011

D. Dethloff, *The PL stamp: Peter Lely's collection of drawings*, in *Sixièmes Rencontres Internationales du Salon du Dessin*, atti del convegno (Paris 2011), Dijon, 2011, pp. 35-42.

Faietti 2011 (in corso di pubblicazione)

M. Faietti, *Il fondo antico dei Bassano agli Uffizi: percezione storica di Jacopo disegnatore*, in M. Faietti, C. Garofalo, *Il fondo antico dei Bassano agli Uffizi. Fisionomia, consistenza e percezione storica di Jacopo disegnatore*, in corso di pubblicazione negli Atti del Convegno su Jacopo Bassano organizzato dal Museo Civico di Bassano (aprile 2011).

Firenze 2011

La scuola del mondo. Leonardo e Michelangelo. Disegni a confronto, catalogo della mostra (Firenze, Casa Buonarroti, 2011) a cura di P. C. Marani, P. Ragionieri, Cinisello Balsamo (Milano), 2011.

Garofalo 2011 (in corso di pubblicazione)

C. Garofalo, *Il fondo antico dei Bassano agli Uffizi: fisionomia, consistenza*, in M. Faietti, C. Garofalo, *Il fondo antico dei Bassano agli Uffizi. Fisionomia, consistenza e percezione storica di Jacopo disegnatore*, in corso di pubblicazione negli Atti del Convegno su Jacopo Bassano organizzato dal Museo Civico di Bassano (aprile 2011).

Gillgren 2011

P. Gillgren, *Siting Federico Barocci and the Renaissance aesthetic*, Burlington (VT), 2011.

Ruiz Manero 2011

J. M. Ruiz Manero, *Los Bassano en España*, Madrid, 2011.

Tordella 2011

P. G. Tordella, *Ottavio Leoni e la ritrattistica a disegno protobarocca*, Firenze, 2011.

Wolk-Simon 2011

L. Wolk-Simon, *The 'Cartones of Leonardo da Vinci'*, in "The Burlington magazine", CLIII, 1296, 2011, pp. 148-155.

Zvereva 2011

A. Zvereva, *Portraits dessinés de la cour des Valois. Les Clouet de Catherine de Médicis*, préface par D. Crouzet, Paris, 2011.

Paris-Rouen-Ajaccio 2011-2012

Parmesan, dessins et gravures en clair-obscur, catalogo della mostra (Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts; Rouen, Musée des Beaux-Arts; Ajaccio, Musée Fesch, 2011-2012) a cura di E. Brugerolles, Paris, 2011.

Venaria-Firenze 2011-2012

La bella Italia. Arte e identità delle città capitali, catalogo della mostra (Venaria, Venaria Reale; Firenze, Palazzo Pitti, 2011-2012) a cura di A. Paolucci, Cinisello Balsamo (Milano), 2011.

Bohn 2012

B. Bohn, *Drawing as Artistic Invention: Federico Barocci and the Art of Design* in Saint Louis-London 2012-2013, pp. 33-69.

Faietti 2012a

M. Faietti, *Line, Shadow, and Color in Barocci's Drawings*, in Saint Louis-London 2012-2013, pp. 319- 327.

Faietti 2012b

M. Faietti, *Vasari, Maestro Amico e i pittori "con il capo pieno di superbia e di fumo"*, in "Annali Aretini", XX, 2012, pp. 51-74.

Firenze 2012

Andrea Commodi: dall'attrazione per Michelangelo all'ansia del nuovo, catalogo della mostra (Firenze, Casa Buonarroti, 2012) a cura di G. Papi, A. Petrioli Tofani, Firenze, 2012.

Jacoby 2012

J. Jacoby, *Raphael: Draughtsman and Storyteller*, in Frankfurt am Main 2012-2013, pp. 13-41.

Loisel 2013

C. Loisel, *Musée du Louvre. Département des Arts graphiques. Inventaire general des dessins italiens. Tome X. Dessins bolonais du XVII siècle*, tome II, Paris, 2013.

Maiskaja 2012

M. Maiskaja, *The Puskin Museum of Fine Arts. Italian Drawings 16th Century*, Moscow, 2012.

Mann 2012

J. W. Mann, *Innovation and Inspiration. An Introduction to Federico Barocci*, in Saint Louis-London 2012-2013, pp. 1-31.

Northampton (Mass.) 2012

Drawn to Excellence: Renaissance to Romantic Drawings from a Private Collection, catalogo della mostra (Northampton Mass., Smith College Museum of Art, 2012-2013) a cura di F. E. Wissman, J. F. Nicoll, S. Folds McCullagh, Northampton, 2012.

Paris 2012

La Sainte Anne: l'ultime chef-d'œuvre de Léonard de Vinci, catalogo della mostra (Paris, Musée du Louvre, 2012) a cura di V. Delieuvin, Paris, 2012.

Petrioli Tofani 2012

A. Petrioli Tofani, *Andrea Commodi e il disegno*, in Firenze 2012, pp. 49-69.

Turner 2012

N. Turner, *Revealing the Mind of Barocci*, in *Collecting Drawings: a public and private affair*, symposium (Northampton, Smith College Museum of Art, 28/9/2012): http://www.youtube.com/playlist?list=PLm7BU-qQThYb0XBrX6_9WgeDooYK4iAQs

Frankfurt am Main 2012-2013

Raphael Drawings, catalogo della mostra (Frankfurt am Main, Städtisches Kunstinstitut und Städtische Galerie, 2012-2013), a cura di J. Jacoby, M. Sonnabend, München, 2012.

Saint Louis-London 2012-2013

Federico Barocci. Renaissance Master of Color and Line, catalogo della mostra (Saint Louis, Saint Louis Art Museum; London, The National Gallery, 2012-2013), a cura di J. W. Mann, B. Bohn, C. Plazzotta, Saint Louis-New Haven, 2012.

Cavalca 2013

C. Cavalca, *La pala d'altare a bologna nel Rinascimento. Opere, artisti e città 1450-1500*, Cinisello Balsamo (Milano), 2013.

Chai 2013

J. J. Chai, *Introduction*, in G. P. Lomazzo, *Idea of the Temple of Painting*, edited and translated by J. J. Chai, University Park, Pennsylvania, 2013, pp. 1-41.

Cottino 2013

A. Cottino, *Bramante pittore: riflessioni a margine di mostre e contributi recenti*, in Ferrari-Cottino 2013, pp. 91-119.

Faietti 2013a

M. Faietti, *Disegno-Theorie und Zeichenpraxis im Florenz der Frühen Neuzeit*, in *Florenz!*, catalogo della mostra (Bonn, Bundeskunsthalle, 2013-2014) a cura di S. Bietoletti, J. Frings, München, 2013, p. 248.

Faietti 2013b

Marzia Faietti, *Drawings and Disegno between Technique and History*, in *The Challenge of the Object. Die Herausforderung des Objekts. 33rd Congress of the International Committee of the History of Art. 33. Internationaler Kunsthistoriker-Kongress Nürnberg, 15.-20. Juli 2012, Part 2*, Nürnberg, Verlag des Germanischen Nationalmuseums, 2013, pp. 580-584

Ferrari 2013

S. Ferrari, *Bramante, Leonardo e Dürer*, in Ferrari-Cottino 2013, pp. 153-188.

Ferrari-Cottino 2013

S. Ferrari, A. Cottino, *Forestieri a Milano. Riflessioni su Bramante e Leonardo alla corte di Ludovico il Moro*, prefazioni di G. C. Sciolla e K. Hermann Fiore, Busto Arsizio (Varese), 2013.

La France 2013

R. G. La France, *Timoteo Viti and Raphael*, in M. Falomir Faus (a cura di), *Late Raphael*, proceedings of the international symposium (Madrid, Museo Nacional del Prado, October 2012), Madrid, 2013, pp. 126-135.

Linee, ombre e colori 2013

Linee, ombre e colori nei disegni di Federico Barocci, mostra online (2013) a cura di R. Aliventi, S. de Bosio, M. Grasso, L. Da Rin Bettina:
<http://www.polomuseale.firenze.it/gdsu/euploos/#/mostrebarocci>.

Marciari 2013

J. Marciari, *Federico Barocci. Renaissance Master of Color and Line*, recensione, in "Master Drawings", LI, 2013, 4, pp. 521-524.

Rinaldi 2013

F. Rinaldi, *A new cartoon by Timoteo Viti and his activity as a draftsman*, in "Master Drawings", 51, 2013, 2, pp. 147-158.

New Haven 2013-2014

Francesco Vanni: Art in Late Renaissance Siena, catalogo della mostra (New Haven, Yale University Art Gallery, 2013) a cura di J. Marciari, S. Boorsch, New Haven, 2013.

Bambach 2014

C. C. Bambach, *On the role of scientific evidence in the study of Leonardo's drawings*, in M. Menu (a cura di), *Leonardo da Vinci's Technical Practice: Paintings, Drawings, and Influence / La pratique technique de Léonard de Vinci: peintures, dessins et influence*, Paris, 2014, pp. 222-53.

Burns-Saunier 2014

T. Burns, P. Saunier, *L'art du pastel*, Paris, 2014.

Centro Conservazione e Restauro La Venaria Reale 2014

Centro Conservazione e Restauro La Venaria Reale, Torino, *Campagna di documentazione dello stato di conservazione dell'opera "La bella principessa" attribuita a Leonardo da Vinci*, in "Kermes", XXVII, 2014, 94/95, pp. 148-149.

Milano 2014

Bernardino Luini e i suoi figli, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 2014) a cura di G. Agosti, J. Stoppa, R. Sacchi, Milano, 2014.

Petrioli Tofani 2014

A. Petrioli Tofani, *L'inventario settecentesco dei disegni degli Uffizi di Giuseppe Pelli Bencivenni. Trascrizione e commento*, 4 voll., Firenze, 2014.

Rinaldi 2014

F. Rinaldi, *Bernardino Luini «Mediolanensis», Aurelio Luini e Giovanni Paolo Lomazzo: disegni firmati tra autografia e documento*, in "Horti Hesperidum", IV, 2, 2014, pp. 9-57.

Firenze 2014-2015

L'Amico rivisitato. Amico Aspertini e altri bolognesi, catalogo della mostra (Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 2014-2015) a cura di M. Faietti, R. Aliventi, L. Da Rin Bettina, M. Grasso, R. Sassi, catalogo online:
<http://www.polomuseale.firenze.it/gdsu/euploos/#/mostreamico>

Milano 2014-2015

Antonio e Piero del Pollaiuolo. "Nell'argento e nell'oro, in pittura e nel bronzo", catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 2014-2015) a cura di A. Di Lorenzo, A. Galli, Milano, 2014.

Urbino 2014-2015

La "bella principessa", catalogo della mostra (Urbino, Palazzo Ducale, 2014-2015) a cura di M. Kemp, V. Sgarbi, Reggio Emilia, 2014.

Aliventi 2015

R. Aliventi, *Barocchi sulle tracce di Raffaello: la molteplicità dei modelli*, in Roma 2015-2016, pp. 209-215.

Bambach 2015

C. C. Bambach, *Barocci's cartoon for the "Madonna del popolo"*, in "The Burlington magazine", CLVII, 2015, 1344, pp. 161-168.

Da Rin Bettina 2015

L. Da Rin Bettina, *Il Parmigianino e l'eredità di Raffaello*, in Roma 2015-2016, pp. 201-207.

Faietti 2015a

M. Faietti, *L'armoniosa coesistenza degli opposti*, in Roma 2015-2016, pp. 111-137.

Faietti 2015b

M. Faietti, *Giorgio Vasari's 'Life of Titian': Critical Misinterpretations and Preconceptions Concerning Venetian Drawing*, in Oxford 2015-2016, pp. 39-49.

Faietti 2015c

M. Faietti, *The Red-Chalk Drawings of Andrea del Sarto. Linear Form and Luminous Naturalism*, in *Andrea del Sarto. The Renaissance Workshop in Action*, catalogo della mostra (Los Angeles, Getty Center, The J. Paul Getty Museum; New York, Frick Collection, 2015-2016) a cura di J. Brooks-D. Allen-X. F. Salomon, Los Angeles, 2015, pp. 28-33.

Faietti 2015d

M. Faietti, *Teoria del Disegno e pratica del disegnare a Firenze nella prima età moderna*, in Milano 2015b, pp. 33-37.

Faietti 2015e

M. Faietti, *Parmigianino 'alter Raphael'*, in Roma 2015-2016, pp. 63-109.

Faietti 2015f

M. Faietti, *La "nova gloria" d'Urbino*, in Roma 2015-2016, pp. 43-59.

Milano 2015a

Leonardo da Vinci 1452-1519. Il disegno del mondo, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 2015) a cura di P. C. Marani, M. T. Fiorio, Milano, 2015.

Milano 2015b

Il Primato del Disegno. I disegni dei grandi maestri a confronto con i dipinti della Pinacoteca di Brera. Dai Primitivi a Modigliani, catalogo della mostra (Milano, Pinacoteca di Brera, 2015) a cura di S. Bandera, Milano, 2015.

Firenze 2015-2016

Federico Barocci Disegnatore. La fucina delle immagini, catalogo della mostra (Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 2015-2016) a cura di M. Faietti, R. Aliverti, catalogo online: <http://www.uffizi.firenze.it/gdsu/euploos/#/mostreonline>

Oxford 2015-2016

Titian to Canaletto. Drawing in Venice, catalogo della mostra (Oxford, Ashmolean Museum, 2015-2016) a cura di C. Whistler, Oxford, 2015.

Roma 2015-2016

Raffaello Parmigianino Barocci. Metafore dello sguardo, catalogo della mostra (Roma, Musei Capitolini, Palazzo Caffarelli, 2015-2016) a cura di M. Faietti, Roma, 2015.

SITOGRAFIA:

Berlin, Staatliche Museen, SMB-digital, Online-Datenbank der Sammlungen:
<http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&lang=en>

Bologna, Pinacoteca Nazionale, la collezione:
<http://www.pinacotecabologna.beniculturali.it/collezione/ricerca/collRicerca2.php>

Bologna, Fondazione Zeri, fototeca:
http://www.fondazionezeri.unibo.it/home/fototeca/00000045_la_fototeca.html

Chicago, The Art Institute, collections:
<http://www.artic.edu/aic/collections/>

Firenze, Fondazione Memofonte, Studio Per L'Elaborazione Informatica Delle Fonti Storico-Artistiche:
<http://www.memofonte.it/index.php>

Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inventario e catalogo *online*:
<http://www.polomuseale.firenze.it/gdsu/euploos/>

Firenze, Polo Museale Fiorentino, catalogo:
<http://www.polomuseale.firenze.it/catalogo/avanzata.asp>

Haarlem, Teylers Museum, collezione *online*:
<http://www.teylersmuseum.nl/en/collection/art>

Hartford, Wadsworth Atheneum Museum of Art, collezione *online*:
http://argus.wadsworthatheneum.org/Wadsworth_Atheneum_ArgusNet/Portal/public.aspx?lang=en-US&p_AAEE=tab4&g_AABX=Wadsworth_Atheneum_ArgusNet+%7CObject+%7CDepartment+%3d%3d+%2780f5f523-f901-4dde-bcfb-3981b89876fc%27

Harvard, The Fogg Art Museum, inventario:
<http://www.harvardartmuseums.org/art>

Joconde, Portail des collections des musées de France:
<http://www.culture.gouv.fr/documentation/joconde/fr/pres.htm>

London, The British Museum, Department of Prints and Drawings, inventario:

http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/search.aspx

F. Lugt, Les Marques de Collections de Dessins & d'Estampes :
<http://www.marquesdecollections.fr/>

Madrid, Biblioteca Nacional de España, Codex Madrid I :
<http://leonardo.bne.es/index.html>

New York, The Pierpont Morgan Library & Museum, inventario:
<http://www.themorgan.org/collection>

New York, The Metropolitan Museum of Art, inventario:
http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search?pg=1&deptids=9&ft=*&noqs=true

Oxford, Ashmolean Museum of Art and Archaeology, inventario:
<http://www.ashmolean.org/ash/objects/makesearch.php?pmu=770&mu=772>

Paris, Musée du Louvre, Département des arts graphiques, inventario:
<http://arts-graphiques.louvre.fr/recherche/oeuvres#>

Paris, École nationale supérieure des Beaux-arts, inventario:
<http://www.ensba.fr/ow2/catzarts/index.xsp>

Rotterdam, Boijmans-van Beuningen Museum, inventario:
<http://collectie.boijmans.nl/en?f.department=PT>

Toledo (OH), The Toledo Museum of Art, collezione *online*:
<http://classes.toledomuseum.org>

Wien, Albertina, Graphische Sammlung, inventario:
<http://sammlungenonline.albertina.at/default.aspx>

