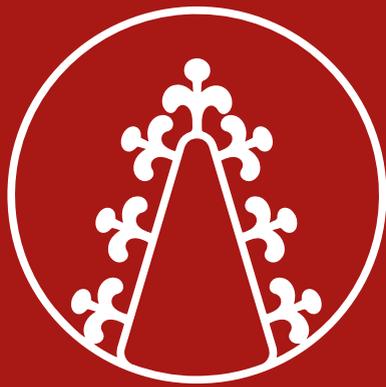


# L'IDEEA

Disegni



ANNO I · FASCICOLO 2 · 2024



**Finanziato  
dall'Unione europea**  
NextGenerationEU



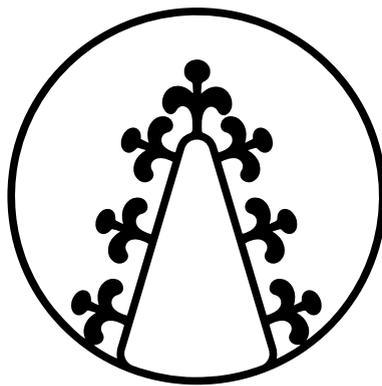
**PRIN 2022**



**IDEA**  
Corpus Digitale Zuccari

# L'IDEEA

Disegni



ANNO I • FASCICOLO 2 • 2024

# LIDEA

Testi Fonti Lessico • Disegni

**Rivista digitale di letteratura artistica, storia della filosofia, linguistica  
& di storia del disegno**

---

Periodico annuale (in due fascicoli)  
ISSN 3035-2452 • DOI [10.69114/LIDEA/](https://doi.org/10.69114/LIDEA/)

---

## **Direttore Scientifico**

Vita Segreto (Accademia di Belle Arti di Roma)

## **Comitato Scientifico**

Annarita Angelini (*Alma Mater Studiorum*, Università di Bologna)  
Juliana Barone (The Warburg Institute e Birbeck College, University of London)  
Daniele Benati (*Alma Mater Studiorum*, Università di Bologna)  
Marco Biffi (Università degli Studi di Firenze)  
Salvatore Carannante (Università degli Studi di Trento)  
David Ekserdjian (University of Leicester)  
Caterina Furlan (Università degli Studi di Udine)  
Ketty Gottardo (The Courtauld, Prints and Drawings Department, London)  
Dagmar Korbacher (Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Berlin)  
Donata Levi (Università degli Studi di Udine)  
Catherine Loisel (Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, Paris)  
Veronique Meyer (Université de Poitiers, Laboratoire Criham)  
Nicola Panichi (Scuola Normale Superiore di Pisa)  
Patrizia Pellizzari (Università degli Studi di Torino)  
Vittoria Romani (Università degli Studi di Padova)  
Alessandra Trotta (Università degli Studi di Salerno)  
Franca Varallo (Università degli Studi di Torino)  
Catherine Whistler (Ashmolean Museum, University of Oxford)

## **Comitato Editoriale**

Luca Baroni (Rete Museale Marche Nord)  
Thomas Dalla Costa (Independent Scholar and Curator)  
Gloria De Liberali (The Metropolitan Museum of Art, New York)  
Francesco Guidi (*Alma Mater Studiorum*, Università di Bologna e DTC-Lazio)  
Barbara Fanini (Università degli Studi di Firenze)  
Hélène Gasnault (Beaux-Arts, Collections des dessins, Paris)  
Francesco Grisolia (Università degli Studi di Roma Tor Vergata)  
Grant Lewis (The British Museum, Department of Prints and Drawings, London)  
Nino Nanobashvili (Gutenberg-Museum, Mainz)  
Marco Sgattoni (Università degli Studi di Urbino Carlo Bo)  
Vincenzo Stanzola (Museo di Capodimonte, Gabinetto Disegni e Stampe, Napoli)

## **Progetto Grafico**

Francesca Ceccarelli

---

## **Accademia di Belle Arti di Roma**

Via di Ripetta, 222 • 00186 Roma (RM)  
<https://lidea.abaroma.it/>

---

© 2024 L'IDEA | Testi Fonti Lessico • Disegni



Quest'opera è distribuita con licenza [Creative Commons BY-NC-ND 4.0 International](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

 **Open Access**

## **Certificazione scientifica**

Certificazione scientifica dei contributi pubblicati da L'IDEA: tutti gli articoli pubblicati hanno ottenuto il parere favorevole dei valutatori designati, attraverso un processo di revisione anonima e sotto la responsabilità del Comitato scientifico e del Comitato editoriale. La valutazione è stata effettuata in ottemperanza ai criteri scientifici ed editoriali della Rivista.

# Disegni

---

URL <https://idea.abaroma.it/fascicoli/i-2024-2-179>

DOI [10.69114/LIDEA/2024.179](https://doi.org/10.69114/LIDEA/2024.179)



## Sommario

---

David Ekserdjian <b>Michelangelo and Raphael</b>	7
Catherine Monbeig Goguel <b>Les dessins de Francesco Salviati de la collection de Everard Jabach</b>	17
Catherine Loisel <b>Parmigianino, Bedoli et Sellaer, trois inventions graphiques</b>	37
Mauro Mussolin <b>I disegni di Michelangelo per le <i>Allegorie del Tempo</i> nella Sagrestia Nuova: materialità, medialità, ricomposizione dei fogli</b>	53
James Mundy <b>Federico Zuccaro's Artistic Education as Evidenced in His Drawings</b>	97
Luca Baroni <b>I disegni di paesaggio di Federico Barocci</b>	115
Giulio Zavatta <b>Per Antonio Cimatori, il Visacci, disegnatore: un gruppo di inediti dell'Albertina di Vienna</b>	199
Veronique Meyer <b>Nicolas Moillon (vers 1580-1619), peintre et marchand, graveur de paysages</b>	207

## ABSTRACT

It is universally recognised that - on a personal level - Michelangelo and his entourage were deeply suspicious of Raphael, and this circumstance seems to have led to the widespread assumption that he must have been completely uninterested in his young rival's artistic achievements. This contribution seeks to demonstrate the contrary, principally through three specific instances where Michelangelo's drawings quote or adapt inventions by Raphael, all of which are in the form of prints after his designs executed by his favourite printmaker, Marcantonio Raimondi. These derivations have – so to speak – been hiding in plain sight and have presumably been overlooked because of the near-universal conviction that Michelangelo would have refused to allow himself to be inspired by his hated rival, Raphael.

*È universalmente riconosciuto che - a livello personale - Michelangelo e il suo entourage erano profondamente sospettosi nei confronti di Raffaello, e questa circostanza sembra aver portato alla diffusa supposizione che egli dovesse essere stato completamente disinteressato ai risultati artistici del suo giovane rivale. Questo contributo cerca di dimostrare il contrario, principalmente attraverso tre casi specifici, in cui i disegni di Michelangelo citano o adattano invenzioni di Raffaello, tutte sotto forma di stampe derivate dai suoi disegni ed eseguite dal suo incisore preferito, Marcantonio Raimondi. Queste derivazioni sono state nascoste in bella vista e, presumibilmente, sono state trascurate a causa della convinzione quasi universale che Michelangelo si sarebbe rifiutato di lasciarsi ispirare dal suo odiato rivale, Raffaello.*

**KEYWORDS** Michelangelo Buonarroti • Raphael • Marcantonio Raimondi • drawing • engraving • print • Renaissance • Italy

**PAROLE CHIAVE** Michelangelo Buonarroti • Raffaello • Marcantonio Raimondi • disegno • incisione • stampa di traduzione • Rinascimento • Italia

---

**CITA COME** David Ekserdjian, *Michelangelo and Raphael*, «L'IDEA», 1.2 • *Disegni*, 2024, pp. 7-15, DOI 10.69114/LIDEA/2024.179-231

**URL** <https://lidea.abaroma.it/articoli/michelangelo-and-raphael-231>

**DOI** [10.69114/LIDEA/2024.179-231](https://doi.org/10.69114/LIDEA/2024.179-231)

---

## OPEN ACCESS

© 2024 David Ekserdjian •  4.0

## PEER-REVIEW

Presentato 31/05/2024

Accettato 07/08/2024

Pubblicato 05/11/2024

# Michelangelo and Raphael

✦ David Ekserdjian

University of Leicester



The fundamental importance of the work of Michelangelo for Raphael's artistic development was in effect recognised from the very outset<sup>1</sup>. At the same time, there is extensive early documentary evidence that people in Michelangelo's immediate circle, and by implication the *maestro* himself, were violently personally opposed to Raphael<sup>2</sup>. In consequence, but for no very good reason, it seems to have become standard practice to take it for granted that Michelangelo had absolutely no interest in Raphael's art. The purpose of this short note is to follow the example of an article by Konrad Oberhuber published in 1967, and question that particular piece of received wisdom<sup>3</sup>.

It goes without saying that in Rome – from the early 1510s to his death over half a century later in 1564 – Michelangelo could scarcely have avoided seeing works by Raphael, whether he wanted to or not. In the case of the Vatican Stanze and the Logge Vaticane, they would have been very near at hand when he came to paint the *Last Judgement* and the Cappella Paolina<sup>4</sup>. If he had set foot in the churches of Santa Maria in Aracoeli, San Pietro in Montorio, or Santa Maria della Pace, he would have encountered Raphael's *Madonna di Foligno* in the first, his *Transfiguration* in the second, and his frescoes for the Chigi chapel in the third<sup>5</sup>. Moreover, his close associate Sebastiano del Piombo was active in the last two of the three: in the former, he was responsible for the decoration of the Borgherini chapel, where the frescoed altarpiece was at least in part based upon drawings by Michelangelo himself; in the latter, Sebastiano executed the altarpiece of the Chigi Chapel itself<sup>6</sup>.

Strictly speaking, however, none of this amounts to proof. Nevertheless, there are a goodly number of hitherto

in the main ignored or overlooked pieces of visual evidence that do cumulatively suggest Michelangelo was rather more interested in Raphael's art than he might have wished the world to know. To start with, there is a double-sided sheet in the Istituto Centrale per la Grafica (formerly the Gabinetto Nazionale delle Stampe) in Rome, whose connection with Raphael has already been established and which is generally agreed to date from the early 1520s. Paul Joannides was the first to grasp that both its *recto* and *verso* include copies of details from three separate Marcantonio Raimondi engravings after inventions by Raphael<sup>7</sup>. The prints in question are the *Martyrdom of Saint Cecilia* (copied on the *recto*), and the *Parnassus* and the *Last Supper*<sup>8</sup> (copied on the *verso*). Moreover, as was originally pointed out by Caroline Elam, and has more recently been reasserted by Martin Sonnabend, the quality of the hatching of the figure of the Prefect in the study of that figure on the *recto* betrays the hand of Michelangelo correcting the work of a pupil, plausibly identified as Antonio Mini<sup>9</sup>.

A further connection with the related worlds of Marcantonio and Raphael is represented by the *verso* of a double-sided sheet in the Uffizi, whose *recto* features autograph sketches of putti by Michelangelo, together with two inscriptions – apparently of different dates – in his hand<sup>10</sup>. In this case, the seemingly hitherto unrecognised source for the *verso* is another Marcantonio engraving after Raphael, the *Dance of Cupids*, from which five of the total of nine putti have been precisely copied, albeit unevenly finished<sup>11</sup>. Once again, the idea that the copy is the work of one of Michelangelo's pupils seems uncontroversial, and

<sup>1</sup> VASARI/MILANESI 1878-1885, IV, pp. 319-320, for the idea that Raphael's move to Florence was inspired by his desire to learn from the battle cartoons of Leonardo and Michelangelo.

<sup>2</sup> SHEARMAN 2003, I, p. 385, for a characteristic example in a letter of 1 January 1519 from Leonardo Sellaio in Rome to Michelangelo in Florence, and LIEBERT 1984, pp. 60-68, for a more general consideration of their rivalry.

<sup>3</sup> OBERHUBER 1967, pp. 156-164.

<sup>4</sup> DUSSLER 1971, pp. 69-88, pl. 113-144, for the Stanze, and DAVIDSON 1985.

<sup>5</sup> See MEYER ZUR CAPELLEN 2001-2008, II, pp. 98-106, no. 52, for the *Madonna di Foligno*, and pp. 195-209, no. 66, for the *Transfiguration*; and DUSSLER 1971, pp. 95-96, pl. 155-156, for the Chigi Chapel.

<sup>6</sup> HIRST 1981, pp. 49-65, 127-128, and 139-144.

<sup>7</sup> JOANNIDES 1988, pp. 530-531, and SONNABEND 2009, pp. 54-57, no. 5, and figs. 7-8 (illustrated in colour). See also DE TOLNAY 1975-1980, II, no. 318.

<sup>8</sup> See respectively RAPHAËL 1983, p. 355, no. 39, and SHOEMAKER-BROUN 1981, pp. 155-157, no. 48, and pp. 116-117, no. 30. For borrowings from them by Garofalo, Lorenzo Leonbruno, and Cesare da Conegliano, see respectively EKSERDJIAN 2019; GREGORI 1989, p. 119, fig. 61.

<sup>9</sup> JOANNIDES 1988, pp. 530-531, and SONNABEND 2009, pp. 55-56, no. 5.

<sup>10</sup> DE TOLNAY 1975-1980, I, no. 70, where the drawing on the *verso* is attributed to Perini, and BARKAN 2011, pp. 199-207, figs. 6.21-6.22, where he states that «the *verso*, with its feebly drawn quartet of cherubs, gives evidence that this page passed through the hands of one or more pupils».

<sup>11</sup> SHOEMAKER-BROUN 1981, p. 136, no. 39.



**Fig. 1** Michelangelo Buonarroti, *The Holy Family with a Kneeling Infant Saint John the Baptist*, red chalk, circa 1520, Inv. 692 verso. Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques/ © Grand PalaisRmn.

since the name «Perino» appears on the *recto*, it has not unreasonably been proposed that the *verso* may be the work of Gherardo Perini and likewise date from the 1520s<sup>12</sup>.

Three further dependencies upon models by Raphael are all less pedantically faithful to their respective prototypes, but arguably that only increases their interest. The first (Fig. 1) is a red chalk study of a *Holy Family with a Kneeling Infant Saint John the Baptist* on the *verso* of a double-sided sheet in the Louvre, whose *recto*, likewise executed in red chalk, represents the almost identical subject of the *Virgin and Child with the Infant Baptist*<sup>13</sup>. Datable to the late 1520s, the study on the *verso* has tended to be associated with the central group in Fra Bartolomeo's unfinished *Saint Anne Altarpiece* in the Galleria Palatina in Florence, a work intended for the Sala dei Cinquecento<sup>14</sup> in the Palazzo Vecchio, but it is actually far closer to an invention of Raphael's that must admittedly depend upon it. The more celebrated version of the basic figure group is found in the so-called *Madonna del Divino Amore*, now in Capodimonte in Naples, which Vasari records as having been commissioned by Lionello Pio, the lord of Meldola, but there also exists a variant of it, in all probability based upon an earlier conception of the design, in the form of an engraving by Marcantonio Raimondi known as the *Madonna della Palma*<sup>15</sup> (Fig. 2). It is not just the geographical remoteness of Meldola that makes it clear Michelangelo drew his inspiration from the print: the strict profile of the blessing Christ Child sitting on his mother's knees is the same in both solutions, but it was from the print that he adapted the attitude of the figure of Saint Elizabeth to arrive at the head of his Virgin, which is nearly frontal but at the same time shows her gazing



Fig. 2 Marcantonio Raimondi (after Raphael), *The Virgin of the Palm Tree*, burin, Inv. 17.37.155. © New York, The Metropolitan Museum of Art

down to her right. The second homage relates to a single figure within a composition, and involves a sex change, which may be the prime reason why it has been largely overlooked, for all that it was recognised by Oberhuber in the article cited above, and before him by Erwin Panofsky<sup>16</sup>.

<sup>12</sup> DE TOLNAY 1975-1980, I, no. 70, where the drawing on the *verso* is dated around 1517-1522, and BARKAN 2011, p. 202, fig. 6.22, where reference is made to «the decade of the 1520s».

<sup>13</sup> DE TOLNAY 1975-1980, II, no. 246, where the drawing on the *verso* is associated with Leonardo da Vinci and Raphael. See also JOANNIDES 2003, pp. 154-157, no. 32, and HIRST 1988, pp. 94-95, no. 39. For a borrowing of the two foremost putti - in reverse - by Benedetto Montagna in an altarpiece of 1533, see BARBIERI 1981, pl. 105.

<sup>14</sup> JOANNIDES 2003, pp. 154-157, no. 32, and ELEN - FISCHER 2016, pp. 142-149, no. 9B, for the painting.

<sup>15</sup> MEYER ZUR CAPPELLEN 2001-2008, II, pp. 247-251, no. A8, for the painting, and DODDS 2016, p. 212, no. 76, for the print. See also EKSERDJIAN 2006b, pp. 366-67, especially p. 367, for the connection. For an adapted borrowing of the *Madonna and Child and the Infant Baptist* in a *Holy Family* by Marco Palmezzano in the Pinacoteca Vaticana, see VATICANI ONLINE, <<https://catalogo.museivaticani.va>> (last accessed 7 August 2024).

<sup>16</sup> PANOFSKY 1927, pp. 25-58, especially p. 33, note 1, and OBERHUBER 1967, pp. 160-161.



Fig. 3 Marcantonio Raimondi (after Raphael), *The Judgment of Paris*, burin, Inv. 19.74.1. © New York, The Metropolitan Museum of Art



Fig. 4 Michelangelo Buonarroti, *Venus and Cupid*, charcoal, Inv. 86654. © Napoli, Museo e Real Bosco di Capodimonte



**Fig. 5** Michelangelo Buonarroti, *Pietà*, black chalk, 1540, Inv. 1.2.0.16. © Boston, Isabella Stewart Gardner Museum

It concerns the reclining figure of the river-god at the right margin of what is arguably Marcantonio Raimondi's most celebrated engraving, the *Judgement of Paris* (Fig. 3), which Michelangelo has only minimally modified for the figure of the goddess in his cartoon of *Venus and Cupid* (Fig. 4), originally executed for Bartolomeo Bettini around 1532-34, and now in Capodimonte in Naples<sup>17</sup>. When the two figures are compared, it is clear that the basic pose is essentially unchanged, that the legs are remarkably literally copied, but that a number of changes – to Venus's right arm and especially her left one, as well as the turn of her head into a pure profile – have occurred in order to adapt the figure for its new narrative purpose. In this connection, it is worth underlining the fact



**Fig. 6** Marcantonio Raimondi (after Raphael), *The Virgin and the Cradle*, burin, Inv. 17.37.153. © New York, The Metropolitan Museum of Art

that Raphael's river-god in the print is categorically not one of the elements of the composition directly derived from the Roman sarcophagus – now in the Villa Medici in Rome – that was indisputably his point of departure<sup>18</sup>. It should also be added that there also exists an engraving, generally agreed to be by Agostino Veneziano, which reverses the river-god and represents him in isolation<sup>19</sup>.

The third and final quotation relates to Michelangelo's presentation drawing of the *Pietà*, which was made for Vittoria Colonna in the early 1540s (Giulio Bonasone's print after it is dated 1546), and is now in the Isabella Stewart Gardner Museum in Boston (Fig. 5)<sup>20</sup>. In this case, the borrowing is yet again connected with a single figure as opposed to a group, and the source is an engraving by Marcantonio Raimondi usually called the *Virgin and the Cradle* (Fig. 6), where the Madonna and Child are flanked by an older female figure, generally identified as Saint Elizabeth,

<sup>17</sup> SHOEMAKER-BROUN 1981, pp. 146-147, no. 43, and DE TOLNAY 1975-1980, II, p. 87. See also SPINOSA 1997, p. 305; BAMBACH 2017, pp. 144-146 and p. 301, no. 121, and above all KATZ NELSON 2002. For a borrowing of the river-god – in reverse – in a painting of the *Tree of Jesse* by an anonymous mid-sixteenth-century Spanish artist, see INMACULADA 2005, pp. 96-97.

<sup>18</sup> JONES-PENNY 1983, p. 174, pl. 186-187, for both works juxtaposed, and KATZ NELSON 2002, pp. 160-161, no. 10, where the connection between Michelangelo's *Venus* and ancient river-gods is underlined, but there is no suggestion of a direct connection with the print.

<sup>19</sup> CORDELLIER-Py 1992, p. 162, for a recent reference to this engraving (BARTSCH 1803-1821, XIV, p. 176, no. 214), and BRITISH MUSEUM ONLINE, <[www.britishmuseum.org](http://www.britishmuseum.org)>, Inv. 1863,0725.1745, for an image (last accessed 30 May 2024).

<sup>20</sup> DE TOLNAY 1975-1980, III, no. 426, and BAMBACH 2017, pp. 194-199 and pp. 306-307, no. 170.



Fig. 7 Michelangelo Buonarroti, *A Bacchanal of Children*, red chalk, 1533, Inv. 86654. Royal Collection Trust/ © His Majesty King Charles III 2022

and by a putto-angel with a ewer, but also surmounted by a second older female figure, who must logically be Saint Anne<sup>21</sup>. She is shown looking downwards and with her arms outstretched, and it is this highly individual attitude as well as the angle of her head that are both echoed by the Virgin in Michelangelo's design, where, however, she looks up to heaven as opposed to down to earth, and where her head is tilted to her right, not her left.

The fact that Michelangelo's *bottega* should have contained prints by other artists should not come as

a surprise, since it was absolutely standard practice at the time, as is plain from the example of Parmigianino, among others<sup>22</sup>. Indeed, and regardless of the status of the painting of the *Temptation of Saint Anthony* in the Kimbell Art Museum in Fort Worth, there is no reason to question the account given by both Vasari and Condivi of a very early picture by Michelangelo directly copied from Martin Schongauer's engraving of the subject<sup>23</sup>. Moreover, the wide reach of prints both northern and home-grown in sixteenth-century Italy is strikingly apparent, and the

<sup>21</sup> SHOEMAKER-BROUN 1981, pp. 158-159, no. 49. For a borrowing from it by Perino del Vaga, see PARMA 2001, pp. 148-149, no. 45.

<sup>22</sup> EKSERDJIAN 2006a, pp. 213-214, for prints recorded in the Baiardo Inventory, which may well have belonged to Parmigianino, and *ibid.*, pp. 32-37, for Parmigianino and prints more generally.

<sup>23</sup> CHRISTIANSEN-GALLAGHER 2009.



**Fig. 8** Raphael, *The Entombment of Jesus*, oil on panel, 1507, Inv. 369. © Roma, Galleria Borghese

notes to the present article register further - in the main unacknowledged - derivations from all the engravings Michelangelo appears to have known.

In addition to the more general craving for prints in the period, there is a very simple reason why it is virtually inconceivable that Michelangelo could have failed to own prints by Raphael's favourite print-maker - namely that there

exist no fewer than five Marcantonio engravings after designs by Michelangelo himself. The first three comprise figures from the cartoon for the projected fresco of the *Battle of Cascina* for the Sala dei Cinquecento in the Palazzo Vecchio in Florence. Two are of single figures, while the third includes a trio of them, and has come to be known as *The Climbers*<sup>24</sup>. The two others are respectively of the *Expulsion of Adam and Eve*,

<sup>24</sup> BARNES 2010, p. 13, fig. 1.2, p. 14, fig. 1.3, and p. 16, fig. 1.4.

and of *Two Sons of Noah*, both from frescoes on the Sistine Chapel ceiling, the latter in reverse<sup>25</sup>. A sixth print derived from a Michelangelo invention is of less secure authorship, but must at the very least be from Marcantonio's circle, and has most recently been designated 'Agostino Veneziano (?)'<sup>26</sup>. It too – for all that this has never been understood – is connected with the Sistine Chapel ceiling, and represents one of the ancestors of Christ extracted from the lost *Abraham, Isaac, Jacob* lunette, which was destroyed to make way for Michelangelo's own *Last Judgement*, but whose appearance is known via later prints<sup>27</sup>.

It is by no means clear how these prints came to be made, and in the scholarly literature it often seems to be implied that they were derived from copy drawings made from the various originals<sup>28</sup>. At least in the case of the three based upon elements from the Sistine Chapel ceiling, another possibility has to be that Michelangelo furnished Marcantonio with his own highly finished drawings for the relevant figures, for all that no such drawings for these particular figures have survived. Even if that were not to be the case, it does not seem unreasonable to presume that Marcantonio would not have dared make the engravings without seeking Michelangelo's approval.

Were it not for the evidence presented up to this point, it might seem to be stretching a point to posit an association between Michelangelo's *Bacchanal of Children* (Fig. 7) and Raphael's Borghese *Entombment* (Fig. 8), not least since that altarpiece was not only executed for Perugia in 1507, before its creator had reached Rome, but was in addition not engraved in the sixteenth century<sup>29</sup>. In fact, however, the connection was proposed by Panofsky as long ago as 1939, supported by Oberhuber, and has more recently been convincingly reasserted by Alexander Nagel, admittedly without any consideration of how Michelangelo might have known the work in question<sup>30</sup>.

The notion that at least one other element of the *Bacchanal of Children* – and not just the 'entombment' of a dead deer in a cooking pot – might represent a further ingenious play on traditional Christian iconography was also argued by Nagel, who rightly observed that Battista Franco repurposed the male figure in the bottom right-hand corner of the *Bacchanal* to turn him into the dead Christ in his *Lamentation* (Museo Nazionale di Villa Mansi, Lucca)<sup>31</sup>.

Piquantly, Domenico Buti had exactly the same idea, and included the figure in his *Pietà*<sup>32</sup> (Raccolta di Arte Sacra di Sant'Agata in the Mugello). ❀

---

<sup>25</sup> ROSE 2016, p. 153, no. 20, and BARNES 2010, p. 22, fig. 1.7.

<sup>26</sup> BARTSCH 1803-1821, XIV, p. 433, no. 327, and <[www.britishmuseum.org](http://www.britishmuseum.org)>, Inv. 1841,0809.91, for an image.

<sup>27</sup> PIETRANGELI 1986, p. 178, for engravings of the two lost lunettes from William Young Ottley's *Italian School of Design* (OTTLEY 1823), and DE TOLNAY 1975-1980, I, no. 173r, for a preliminary drawing in black chalk for the same figure.

<sup>28</sup> BARNES 2010, p. 21, for the idea that «they were certainly made from drawings (perhaps copies by Raphael) or Michelangelo's cartoons».

<sup>29</sup> See respectively DE TOLNAY 1975-1980, II, no. 338, and MEYER ZUR CAPPELLEN 2001-2008, I, pp. 233-246, no. 31.

<sup>30</sup> OBERHUBER 1967, pp. 158-159, and NAGEL 2000, pp. 161-162.

<sup>31</sup> *Ibid.*, fig. 89.

<sup>32</sup> See Wikimedia Commons, for an image.

## ✦ Bibliography

### Digital Archives

BRITISH MUSEUM ONLINE

The British Museum - Catalogue online, London, <[www.britishmuseum.org](http://www.britishmuseum.org)>.

VATICANI ONLINE

Musei Vaticani - Catalogo Online, Città del Vaticano, <<https://catalogo.museivaticani.va>>.

### Texts, Studies and Researches

BAMBACH 2017

Carmen C. Bambach (ed.), *Michelangelo: Divine Draftsman and Designer*, exhibition catalogue (New York, The Metropolitan Museum of Art, 2017-2018), New York 2017.

BARBIERI 1981

Franco Barbieri, *Pittori di Vicenza 1480-1520*, Vicenza 1981.

BARKAN 2011

Leonard Barkan, *Michelangelo: A Life on Paper*, Princeton 2011.

BARNES 2010

Bernadine Barnes, *Michelangelo in Print: Reproductions as Response in the Sixteenth Century*, Farnham - Burlington VT 2010.

BARTSCH 1803-1821

Adam Bartsch, *Le peintre graveur*, I-XXI, Wien 1803-1821.

CHRISTIANSEN-GALLAGHER 2009

Keith Christiansen, Michael Gallagher, *Michelangelo's First Painting*, «Nuovi Studi. Rivista di arte antica e moderna», 14, 15, 2009.

CORDELLIER-PY 1992

Dominique Cordellier, Bernadette Py, *Inventaire général des dessins italiens. V: Raphaël, son atelier, ses copistes*, Musée du Louvre. Département des Arts graphiques, Paris 1992.

DAVIDSON 1985

Bernice Davidson, *Raphael's Bible: A Study of the Vatican Logge*, University Park - London, 1985.

DE TOLNAY 1975-1980

Charles DE TOLNAY, *Corpus dei disegni di Michelangelo*, I-IV, Novara 1975-80.

DODDS 2016

Lauren Dodds, in *Marcantonio Raimondi, Raphael and the Image Multiplied*, exhibition catalogue (Manchester, The Whitworth, 2016-2017) edited by Edward H. Wouk and David Morris, Manchester 2016, p. 212, no. 76.

DUSSLER 1971

Luitpold Dussler, *Raphael: A Critical Catalogue of His Pictures, Wall-Paintings and Tapestries*, London - New York 1971.

EKSERDJIAN 2006a

David Ekserdjian, *Parmigianino*, New Haven - London 2006.

EKSERDJIAN 2006b

David Ekserdjian, Review of Paul Joannides, *Michel-ange, élèves et copistes*, Paris 2003, «Master Drawings», XLIV, 3, 2006, pp. 366-367.

EKSERDJIAN 2019

David Ekserdjian, *Garofalo e le sue fonti*, «MuseoinVita», 9-10, 2019, n.p.

ELEN-FISCHER 2016

Albert J. Elen, Chris Fischer, *Fra Bartolommeo: The Divine Renaissance*, exhibition catalogue (Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen, 2016-2017), Rotterdam 2016.

GREGORI 1989

Mina Gregori (ed.), *Pittura a Mantova dal Romanico al Settecento*, Milano 1989.

HIRST 1981

Michael Hirst, *Sebastiano del Piombo*, Oxford 1981.

HIRST 1988

Michael Hirst, *Michelangelo Draftsman*, exhibition catalogue (Washington DC, National Gallery of Art, 1988), Washington DC 1988.

INMACULADA 2005

*Inmaculada: Santa Iglesia Catedral de Santa María la Real de la Almudena*, exhibition catalogue (Madrid, Catedral de la Almudena, 2005), Madrid, 2005.

JOANNIDES 1988

Paul Joannides, *A Michelangelesque Copy after Raphael*, «The Burlington Magazine», 130, 1024, July 1988, pp. 530-531.

JOANNIDES 2003

Paul Joannides, *Inventaire général des dessins italiens. VI: Michel-ange, élèves et copistes*, Musée du Louvre. Département des Arts graphiques, Paris 2003.

JONES-PENNY 1983

Roger Jones, Nicholas Penny, *Raphael*, New Haven - London 1983.

KATZ NELSON 2002

Jonathan Katz Nelson (ed.), *Venere e Amore: Michelangelo e la nuova bellezza ideale / Venus and Love: Michelangelo and the New Ideal of Beauty*, exhibition catalogue (Firenze, Gallerie dell'Accademia, 2002), Firenze 2002.

LIEBERT 1984

Robert S. Liebert, *Raphael, Michelangelo, Sebastiano: High Renaissance Rivalry*, «Source. Notes in the History of Art», 3, 1984, pp. 60-68.

MEYER ZUR CAPELLEN 2001-2008

Jürg Meyer zur Capellen, *Raphael: The Paintings*, I-III, Landshut, 2001-2008.

NAGEL 2000

Alexander Nagel, *Michelangelo and the Reform of Art*, Cambridge 2000.

OBERHUBER 1967

Konrad Oberhuber, *Raphael und Michelangelo*, in *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes: Akten des 21. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Bonn 1964*, II, Berlin 1967, pp. 156-164.

OTTLEY 1823

William Y. Ottley, *The Italian School Of Design: Being a Series of Fac-Similes of Original Drawings, by the Most Eminent Painters and Sculptors of Italy; With Biographical Notices of The Artists, and Observations on Their Works*, London 1823.

PANOFSKY 1927

Erwin Panofsky, *Bemerkungen zu der Neuherausgabe der Haarlemer Michelangelo-Zeichnungen durch Fr. Knapp*, «Repertorium für Kunstwissenschaft», 48, 1927, pp. 25-58.

PARMA 2001

Elena Parma, *Perino del Vaga tra Raffaello e Michelangelo*, Milano 2001.

PIETRANGELI 1986

Carlo Pietrangeli (ed.), *The Sistine Chapel: Michelangelo Rediscovered*, London 1986.

RAPHAËL 1983

*Raphaël dans les collections françaises*, exhibition catalogue (Paris, Grand Palais, 1983-1984) Sylvie Béguin, Catherine Monbeig Goguel, André Chastel et al., Paris 1983.

ROSE 2016

Jemima Rose, in *Marcantonio Raimondi, Raphael and the Image Multiplied*, exhibition catalogue (Manchester, The Whitworth, 2016-2017) edited by Edward H. Wouk and David Morris, Manchester 2016, p. 153, no. 20.

SHEARMAN 2003

John Shearman, *Raphael in Early Modern Sources (1483-1602)*, I-II, New Haven - London 2003.

SHOEMAKER-BROUN 1981

Innis H. Shoemaker, Elisabeth Broun (eds.), *The Engravings of Marcantonio Raimondi*, exhibition catalogue (Lawrence, Spencer Museum of Art; Chapel Hill, Ackland Art Museum; Wellesley, College Art Museum, 1981-1982), Lawrence - Chapel Hill 1981.

SONNABEND 2009

Martin Sonnabend (ed.), *Michelangelo: Zeichnungen und Zuschreibungen / Michelangelo: Drawings and Attributions*, exhibition catalogue (Frankfurt am Main, Städel Museum), Frankfurt am Main 2009.

SPINOSA 1997

Nicola Spinosa (ed.), *Museo Nazionale di Capodimonte. La Collezione Farnese. La scuola emiliana: i dipinti. I disegni*, I, Napoli 1997.

VASARI/MILANESI 1878-1885

Giorgio Vasari, *Le opere di Giorgio Vasari con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi*, I-IX, Firenze 1878-1885.

## ABSTRACT

L'article a pour but de faire connaître les dix-sept dessins du musée du Louvre, provenant de la collection du banquier Everard Jabach, que le collectionneur attribuait à Francesco Salviati. Il s'agit exclusivement de dessins «collés et embordurés» décrits dans l'Inventaire dressé au moment de la vente à Louis XIV, en 1671. Mis à part les six dessins originaux bien connus de ce grand maître de la *maniera*, les autres feuilles se trouvent aujourd'hui reclassées sous des noms très divers.

*The article aims to make known the seventeen drawings of The Louvre Museum, from the collection of the banker Everard Jabach, which the collector attributed to Francesco Salviati. These are exclusively «glued and framed» drawings described in the inventory drawn up at the time of the sale to Louis XIV, in 1671. Apart from the six well-known original drawings by this great maniera master, the other sheets are now reclassified under very different names.*

*L'articolo ha lo scopo di far conoscere i diciassette disegni del Museo del Louvre, provenienti dalla collezione del banchiere Everard Jabach, che il collezionista attribuiva a Francesco Salviati. Si tratta esclusivamente di disegni «incollati e incorniciati da una bordura» descritti nell'inventario compilato al momento della vendita a Luigi XIV, nel 1671. Oltre ai sei disegni originali ben noti di questo grande maestro della maniera, gli altri fogli si trovano oggi riclassificati sotto nomi molto diversi.*

**MOTS-CLÉS** Everard Jabach • Francesco Salviati • Domenico Brusasorci • Girolamo Muziano • Giuseppe Salviati • dessin • Renaissance • collection • Louvre • Paris

**KEYWORDS** Everard Jabach • Francesco Salviati • Domenico Brusasorci • Girolamo Muziano • Giuseppe Salviati • drawing • Renaissance • collection • Louvre • Paris

**PAROLE CHIAVE** Everard Jabach • Francesco Salviati • Domenico Brusasorci • Girolamo Muziano • Giuseppe Salviati • disegno • Rinascimento • collezione • Louvre • Parigi

---

**CITA COME** Catherine Monbeig Goguel, *Les dessins de Francesco Salviati de la collection d'Everard Jabach*, «L'IDEA», 1, 2 • *Disegni*, 2024, pp. 17-35, DOI 10.69114/LIDEA/2024.179-238

**URL** <https://lidea.abaroma.it/articoli/les-dessins-de-francesco-salviati-de-la-collection-de-everard-jabach-238>

**DOI** [10.69114/LIDEA/2024.179-238](https://doi.org/10.69114/LIDEA/2024.179-238)

---

## OPEN ACCESS

© 2024 Catherine Monbeig Goguel •  4.0

## PEER-REVIEW

Presentato 17/09/2024

Accettato 02/10/2024

Pubblicato 05/11/2024

# Les dessins de Francesco Salviati de la collection d'Everard Jabach

✦ Catherine Monbeig Goguel

CNRS - Département des Arts graphiques, Musée du Louvre, *Emerita*



Avec plus de cinquante dessins originaux de Francesco Salviati, le musée du Louvre conserve l'ensemble graphique le plus important de ce grand maître du maniérisme italien, aux côtés de Taddeo Zuccari, Parmigianino ou Giorgio Vasari. Vingt-sept d'entre eux proviennent du fonds de la collection du banquier et puissant homme d'affaires Everard Jabach, d'origine allemande, mais naturalisé français en 1647<sup>1</sup> (Fig. 1). Jabach, qui fut directeur de la Compagnie des Indes orientales, fut l'un des plus éminents collectionneurs de tableaux et de dessins du XVII<sup>e</sup> siècle. Il aime surtout Raphaël, les frères Carrache, Rubens, Bril, Dürer, Le Brun et Poussin. En 1671, Jabach, installé en France, fut contraint de se séparer, en raison de revers financiers, de la plus grande partie de sa collection de dessins, convoitée par le Roi. Cet ensemble de quelque cinq mille pièces, versée au Cabinet du Roi, propriété de Louis XIV, au sommet de sa gloire, est donc à l'origine de l'actuel Cabinet des dessins du musée du Louvre, désormais intitulé Département des Arts graphiques. L'inventaire manuscrit des dessins de la collection Jabach, établi au moment de cette vente, en cinq volumes, décrit 2.567 dessins, dits «d'ordonnance», c'est-à-dire des dessins ayant fait l'objet d'une présentation: «collez et doréz», c'est-à-dire collés sur un support en carton et encadrés de bandes dorées. Souvent, les parties laissées vides dans ces présentations, ont été colorées en bleu-vert turquoise. A cet ensemble composé essentiellement de compositions complètes (et non de croquis), s'ajoutait un groupe de près de 2.911 feuilles qui n'avaient pas été montées comme les dessins d'ordonnances, désignées comme le «rebut». Les dessins d'ordonnance attribués à Salviati vendus par Everard Jabach au Roi sont décrits et numérotés dans le volume de l'Inventaire manuscrit consacré à l'École florentine:

quatorze sous le nom de «Franc[esc]o Salviati» (n° 87 à 100) et trois sous celui de «Francisco Salviatti» (n° 484 à 486). Malgré cette variation dans l'orthographe du nom, il s'agissait bien du même artiste, qui figurait donc sous 17 numéros.

Le catalogue des dessins de Salviati en cours de préparation, avec Marco Simone Bolzoni et Nicolas Schwed, ne retient que 6 de ces 17 dessins d'ordonnance<sup>2</sup>. Notre catalogue comporte aussi d'autres dessins dits d'ordonnance, mais ils figuraient dans l'inventaire sous d'autres noms, tels ceux de Peruzzi, Primaticcio ou Polidoro da Caravaggio. Il comporte aussi au moins 17 dessins non «collez et doréz» qui appartenaient au groupe dit de «rebut», mais on ignore quelle attribution était la leur chez Jabach, puisqu'aucun inventaire ne fut établi pour cette catégorie de la collection. Soulignons au passage qu'il ne faut pas se méprendre sur ce terme qui aujourd'hui a une connotation négative laissant penser à des feuilles négligeables, puisqu'il s'agissait en réalité plutôt seulement de dessins qui n'avaient pas encore été montés. C'est le cas par exemple du très délicat dessin à la sanguine *Joseph fuyant la femme de Putiphar* (Inv. 1656)<sup>3</sup>.

La présente note porte sur les dessins d'ordonnance classés par Jabach sous le nom de Salviati. Parmi ceux-ci, les six dessins originaux, identifiés depuis longtemps, comptent parmi les feuilles majeures de l'ensemble du corpus de l'artiste. Les titres donnés ici sont globalement ceux de l'Inventaire Jabach: 1) *Le Couronnement d'épines*, Inv. 1659 recto<sup>4</sup> (n° 87; Fig. 2); 2) *Une Femme qui baise un enfant*, Inv. 1658 recto<sup>5</sup> (n° 90; Fig. 3); 3) *Notre Seigneur avec les Apôtres et Saint Thomas*, Inv. 1644 recto<sup>6</sup> (n° 92; Fig. 4); 4) *Notre Seigneur qui montre sa plaie à Saint Thomas et au-dessus Saint Grégoire et Saint Charles*, Inv. 1642 recto<sup>7</sup> (n° 94; Fig. 5); 5) *Une Femme*

1 Pour tous les dessins du musée du Louvre cités, se reporter à la base de données de l'inventaire informatisé LES COLLECTIONS DU DÉPARTEMENT DES ARTS GRAPHIQUES, <<https://arts-graphiques.louvre.fr/>>.

Son portrait dessiné par Hyacinthe François Honoré Rigaud à la pierre noire et rehauts de craie blanche sur papier beige, est conservé à Berlin (Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Inv. KdZ 1679, 330x240 mm); avec l'inscription à la pierre noire au bas de la feuille: «Everard Jabach Directeur de la Compagnie des Indes. Dessiné par Charles Le Brun/ ce Portrait m'a été donné à Cologne par M[onsieur] de Borsch le 20 [...]». Pour les dessins de la collection Jabach, voir BACOU-MONBEIG GOGUEL-VIATTE 1978.

2 MONBEIG GOGUEL-BOLZONI-SCHWED, en cours.

3 MONBEIG GOGUEL 1972, p. 108, n° 128, et p. 110 (reproduit).

4 Plume encre brune, lavis brun, avec rehauts de blanc sur pierre noire, collé en plein, 165x205 mm: <<https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020002314>>.

5 Pierre noire, lavis brun, avec rehauts de blanc, collé en plein, 280x215 mm: <<https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020002313>>.

6 Plume encre brune, lavis brun et gris, rehauts de blanc, sur pierre noire, collé en plein, 305x260 mm: <<https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020002299>>.

7 Plume encre brune, lavis brun, sur tracé préparatoire à la pierre noire, collé en plein, 360x260 mm: <<https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020002294>>.



**Fig. 1** Hyacinthe François Honoré Rigaud, *Portrait de Everard Jabach IV*, pierre noire et rehauts de craie blanche sur papier beige, 1688, Inv. KdZ 1679. © Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett

*drapée étendue auprès d'un livre*, Inv. 1657 recto<sup>8</sup> (n° 485; Fig. 6); 6) *Vénus qui secoue un linge*, Inv. 1648 recto<sup>9</sup> (n° 486; Fig. 7).

Les manipulations auxquelles Jabach s'est livré sur ses dessins, en les détachant de leur support d'origine, est manifeste dans le cas de la page comportant *L'Incrédulité de Saint Thomas* (Inv. 1642, n° 94), qui se présente comme les pages du *Libro de' disegni* de Giorgio Vasari ou de Niccolò Gaddi, qui en poursuivit la collection. Ces pages comportaient à l'origine des dessins fixés sur ses deux faces. On ignore quels étaient les dessins qui se trouvaient au verso des pages démontées par Jabach. On se trouve face à un autre cas de manipulations avec le dessin portant le n° 93, décrit comme «Un morceau d'architecture au-dessus du portrait de Giorgio Vasari et au côté deux dessins représentant Jupiter et Diane». Le portrait qui était sans doute une gravure, comme sur d'autres pages du type du *Libro de' disegni*<sup>10</sup> a disparu et les deux dessins réunis dans ce montage sont en fait les deux dessins de Giorgio Vasari, Inv. 2756, *Junon, Jupiter et Io changée en vache* et le Inv. 2155, *Junon, Jupiter et Callisto changée en Ours*<sup>11</sup>. Ces deux études, en pendant, sont directement préparatoires aux peintures placées au-dessus des portes de l'ancien Terrazzo di Giunone, au Palazzo Vecchio de Florence (été 1557) dont Vasari lui-même affirmait qu'elles étaient l'œuvre de son aide, Cristofano Gherardi.

Toutes ces manipulations nécessiteraient pour être comprises l'examen simultané d'un grand nombre de dessin<sup>12</sup>. Par ailleurs, Jabach (ou plutôt l'artiste choisi par lui, sans doute Michel Corneille) est intervenu sur les dessins d'ordonnance en les retouchant pour les rafraîchir ou les rendre davantage dans le goût de son temps<sup>13</sup>. Les deux dessins originaux montrant *Une Femme qui baise un enfant* (Inv. 1658, n° 90) et *Femme couchée auprès d'un livre* (Inv. 1675, n° 485) ont été largement retouchés et il en va sans doute de même du *Christ à la colonne* (Inv. 1659, n° 87).

Mis à part les originaux signalés plus haut, les attributions des dessins d'ordonnance inventoriés sous le nom de Salviati sont très incertaines. Leur examen doit toujours être mené avec l'idée que la plupart de ces dessins ont été retouchés, selon une

observation qui s'est vérifiée à travers un grand nombre des dessins d'ordonnance des diverses écoles de la collection Jabach.

Les dix dessins dont il est impossible de retenir l'attribution à Salviati sont ici présentés avec le titre qui leur est donné approximativement par Jabach, sous la forme d'une liste qui laisse apparaître la variété des noms suggérés.

1. *Scène mythologique*<sup>14</sup> (Fig. 8). En mauvais état de conservation, cette étude fine est désormais rattachée au nom de Parmigianino bien qu'aucun spécialiste ne s'accorde sur la datation, oscillant entre une date précoce, avant 1524 ou 1527-1530<sup>15</sup>.

2. *La Descente de croix*<sup>16</sup> (Fig. 9). C'est un important projet de Giuseppe Porta, l'élève de Salviati, pour son œuvre majeure, le retable de l'église de San Pietro Martire, à Murano, vers 1550.

3. *L'Empereur parlant à un commandant*<sup>17</sup> (Fig. 10). Cette scène, représentant Furius Camillus face à Marcus Brennus, est une copie d'après Perino del Vaga, qui se rapporte à l'octogone d'une des cinq voûtes de la Loggia degli Eroi au Palazzo Doria de Gênes (vers 1530)<sup>18</sup>. Il existe une très belle esquisse rapide à la plume seule pour la présente composition, précédemment dans la collection de Jeffrey E. Horvitz<sup>19</sup>. Comme l'a fait remarquer Elena Parma (communication écrite), la copie de la collection Jabach, dans laquelle le groupe des personnages à l'arrière-plan assistant à la scène est bien visible, complète la lecture de la fresque, dans laquelle la partie centrale entre les deux figures de Brennus et Camillus est presque effacée.

4. *Deux femmes soutenant un portrait avec un masque et deux harpies et deux autres figures entières*<sup>20</sup> (Fig. 11). La feuille est actuellement classée à l'artiste de Vérone, Battista del Moro, suivant une proposition d'Alessandro Ballarin. Le dessin n'a pourtant pas été retenu dans l'exposition du Louvre de 1993<sup>21</sup>, qui consacrait en revanche à cet important dessinateur quatre numéros, correspondant à cinq dessins, provenant tous de la collection Jabach, dont la page du type du *Libro de' disegni* de Giorgio Vasari (Inv. 5080 recto<sup>22</sup>). Cette page était bien inventoriée avec les dessins d'ordonnance sous le nom exact de Battista del Moro (n° 281) mais le nom figurant dans le cartel, en bas du montage, indique de manière inexplicquée le nom de «Paolino Pitt[ore] Veronese».

8 Pierre noire, lavis brun, rehauts de blanc, collé en plein, 282x437 mm: <<https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020002312>>.

9 Sanguine sur traces de pierre noire, traces de styler, collé en plein, 415x255 mm; annoté au verso: «FRANCESCO SALVIATI/ PITTOR/ FIORENTINO»: <<https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020002303>>.

10 Voir à titre d'exemples, les portraits gravés de Luca della Robbia ou d'Alessio Baldovinetti sur les dessins conservés à Chatsworth, collection du Duc de Devonshire, dans RAGGHIANI COLLOBI 1974, II, p. 37, fig. 62, et p. 67, fig. 129. Voir aussi à ce sujet MONBEIG GOGUEL 2013, pp. 341-358.

11 MONBEIG GOGUEL 1972, pp. 157-158, n° 206-207; HÄRB 2015, pp. 387-388, n° 237-238.

12 Cet aspect propre à la collection des dessins du Louvre n'a pas été pris en considération dans le catalogue d'exposition *GIORGIO VASARI. THE BOOK OF DRAWINGS 2022*.

13 Voir MONBEIG GOGUEL 1988, pp. 821-835, et 2010, pp. 103-114.

14 Inv. 6443 recto (n° 88), plume encre brune, lavis brun, rehauts de blanc, sur papier lavé brun, collé en plein, 220x149 mm: <<https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020008964>>.

15 Voir en dernier lieu GNANN 2007, I, p. 396, n° 298, et II, p. 260.

16 Inv. 5761 recto (n° 89), plume encre brune, lavis brun avec des rehauts de blanc, pierre noire, mis au carreau à la sanguine sur papier bleu, 289x170 mm: <<https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020008178>>.

17 Inv. 10635 recto (n° 91), pierre noire, pinceau et lavis brun, rehauts de blanc sur papier brun, trait d'encadrement à la plume encre brune, collé en plein, 285x277 mm: <<https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020200616>>.

18 Voir PARMA 2001, pp. 220-223, reproduit p. 223.

19 *Ibid.*, p. 220, n° 111, reproduit p. 223, recto et verso; JEFFREY E. HORVITZ COLLECTION 2008, lot n° 12.

20 Inv. 11058 recto (n° 95), plume encre brune, lavis brun avec rehauts de blanc sur papier lavé de brun, 435x362 mm: <<https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020201092>>.

21 *DESSIN À VÉRONE* 1993.

22 Dessin monté sur un montage «de type Vasari» avec le dessin Inv. 5080 bis, plume encre brune sur traces de pierre noire, mise au carreau partielle à la plume encre brune, 158x117 mm: <<https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020007394>>.

5. *Notre Seigneur, Apôtres et Saint Thomas*<sup>23</sup> (Fig. 12). Ce dessin, présentant une composition compète, n'est en aucun cas une étude originale de Salviati pour le tableau de *L'Incrédulité de Saint Thomas* du musée du Louvre (Inv. 593), de 1547, pour lequel Jabach possédait les deux belles études originales, Inv. 1642 (n° 94) et Inv. 1644 (n° 92), citées plus haut. Cette copie en mauvais état et très retouchée en particulier dans les ombres marquées au lavis, est très proche du tableau; elle pourrait correspondre au dessin gravé par Wenceslaus Hollar en 1645 indiquant que ce dessin se trouvait chez Lord Arundel (Thomas Howard, 14th Earl of Arundel)<sup>24</sup>. Il s'agit d'un indice précieux mettant en lumière la provenance Arundel des dessins italiens de Jabach, en particulier des dessins d'origine vasarienne, dont on sait qu'Arundel fut un acquéreur en 1639, lors de la dispersion de la collection Gaddi<sup>25</sup>.

6. *Quantité d'Evesques dans une église qui reçoivent un prêtre avec beaucoup d'autres*<sup>26</sup> (Fig. 13). Selon Philip Pouncey (note manuscrite au verso du montage) il pourrait s'agir d'une copie d'après Francesco Salviati. L'on peut effectivement se poser la question d'un rapport avec les recherches de l'artiste pour les compositions de la décoration de la Sala Regia, au Palais du Vatican, célébrant le pouvoir pontifical, ayant toutes pour sujet principal le Pape entouré d'une assemblée de personnages dans de vastes architectures. Salviati reçut la commande officielle de cette décoration entre la fin de 1561 et le début de 1562.

7. *Un banquet où il y a quantité de figures un nain sur le devant et un Roi qui commande de lier un homme par le bras et jambes*<sup>27</sup> (Fig. 14). Le sujet, qui illustre la *Parabole du festin des noces* selon les récits évangéliques (Mathieu 12, 1-14 et Luc 14, 16-24), n'avait pas été identifié à l'époque de Jabach. Remarquable par son support de papier jaune, que l'on rencontre aussi chez Paolo Farinati, le dessin a été rendu à Domenico Brusasorci par Alessandro Ballarin, dans une note sur le montage<sup>28</sup>. Le dessin véronais se situerait vers 1550.

8. *Le Saint Jean qui prêche*<sup>29</sup> (Fig. 15). En raison de la complexité de la composition et du format supérieur à la moyenne, ce dessin est assez déconcertant. Il a été justement reclassé à l'école vénitienne avec une attribution à Girolamo Muziano. L'aspect de camaïeu en gris a été renforcé dans le lavis sombre, certains contours ayant été repris à la plume et encre noire, les rehauts blancs renforcés ou même ajoutés.

9. *Le combat naval (grand)*<sup>30</sup> (Fig. 16). Comme le dessin précédent, ce dessin a été classé au Louvre parmi les feuilles de très grand format. Probablement en raison de sa taille, la feuille a été coupée en deux parties, à droite, puis celles-ci ont été recollées ensemble. La composition agitée, riche de détails pittoresques, se rattache évidemment aux scènes de batailles maritimes appartenant au répertoire iconographique de Polidoro da Caravaggio, largement diffusé par la gravure. Comme le note Roberta Serra (communication orale rapportée dans les fiches du Musée), une feuille reproduisant partiellement ce dessin se trouvait dans la même collection Jabach<sup>31</sup>.

10. *Un carton où il y a des armes du Pape et son portrait dedans*<sup>32</sup> (Fig. 17). Le dessin a perdu sa présentation des dessins d'ordonnance; il a été en effet remonté au XVIII<sup>e</sup> siècle. Il est actuellement accompagné d'un encadrement de filets et d'une étroite bande dore beaucoup plus discrète que celle de Jabach. Le dessin est le plus salviatesque des dessins d'ordonnance attribués abusivement par Jabach à notre artiste. L'élégant ornement, à la plume et au lavis, qui comporte les emblèmes pontificaux des clefs et de la tiare, est bien en accord avec les formes décoratives dans son style. L'identification du personnage dont le portrait est figuré dans le médaillon n'a pas été élucidée. Il est hasardeux de le rapprocher de l'effigie austère de Marcello II Cervino, représenté barbu et chauve dans le portrait conservé à la Pinacoteca Vaticana de celui qui n'occupa le siège de Saint-Pierre que quelques jours en 1555, une date qui conviendrait bien pour le dessin.

Malgré son attribution à Salviati insoutenable aujourd'hui en fonction du corpus original étudié de l'artiste, l'ensemble présenté ici rend justice à la renommée de la collection des dessins italiens d'Everard Jabach. Tous ces dessins, dont certains de grande qualité, sont des études de scènes complètes; le seul dessin de pur ornement, le dernier examiné, avait sans doute aux yeux du collectionneur une valeur de projet complet. Dessinés principalement à la plume et au lavis, ils sont l'œuvre d'auteurs italiens œuvrant essentiellement vers 1550-1570. Aucun n'est négligeable dans la perspective d'une histoire plus large du dessin italien, et c'est dans cette optique qu'a été rédigée la présente contribution. ✚

23 Inv. 1645 recto (n° 96), plume encre brune, lavis brun sur pierre noire, sanguine dans la partie inférieure; repris par endroits à la plume encre brune; collé en plein, 440x405 mm: <<https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020002300>>.

24 Voir HERVEY 1921, pp. 356, 398, et SUTTON 1947, pp. 7-8.

25 Sur la vente Gaddi, voir aussi BELLUZZI 2008, pp. 93-103, notamment p. 96, et, plus récemment, *GIORGIO VASARI. THE BOOK OF DRAWINGS* 2022, pp. 150-154.

26 Inv. 10312 recto (n° 97), plume encre brune, lavis brun, pierre noire, avec rehauts de blanc, sur papier lavé de jaune, collé en plein, 476x368 mm: <<https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020200271>>.

27 Inv. 10103 recto (n° 98), plume, encre brune, lavis brun, rehauts de gouache blanche, sur esquisse à la pierre noire sur papier lavé d'ocre, retouché postérieurement à la plume encre brune, au lavis et au blanc, collé en plein, 509x418 mm; annoté à la plume encre brune en bas à droite: «... fes (?)... 78»: <<https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020200055>>. Voir SUEUR 1993, p. 65, n° 12.

28 SUEUR (*ibid.*) notait justement combien il est difficile ici d'apprécier les qualités de l'auteur du dessin car «la composition, particulièrement rigide, a été remaniée lors de son passage chez Jabach, perdant ainsi beaucoup de sa séduction première (contours pour certains fortement repassés, et nombreux rehauts de blanc ajoutés)».

29 Inv. 5122 recto (n° 99), plume encre brune, lavis brun et gris, pierre noire, avec rehauts de blanc, sur papier lavé de gris-beige, 459x759 mm: <<https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020007439>>.

30 Inv. 10547 recto (n° 100), plume encre brune, lavis brun et ocre, rehauts de blanc (en partie repris à l'huile?), sur papier lavé brun, traces de pierre noire, collé en plein, 426x908 mm: <<https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020200528>>.

31 Inv. 10669 recto, plume et encre brune, lavis brun et gris, rehauts de blanc, sur papier beige, 348x266 mm: <<https://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/1/200651-Fragment-dun-combat-maritime-max>>.

32 Inv. 11057 recto (n° 485), plume encre brune et lavis brun, 200x145 mm: <<https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020201091>>.



**Fig. 2** Francesco de' Rossi, dit Salviati, *Le Couronnement d'épines*, plume et encre brune, lavis brun, avec rehauts de blanc sur pierre noire, Inv. 1659 recto. Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques/ © GrandPalaisRmn



**Fig. 3** Francesco de' Rossi, dit Salviati, *Une Femme qui baise un enfant*, pierre noire, lavis brun, avec rehauts de blanc, Inv. 1658 recto. Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques/ © GrandPalaisRmn



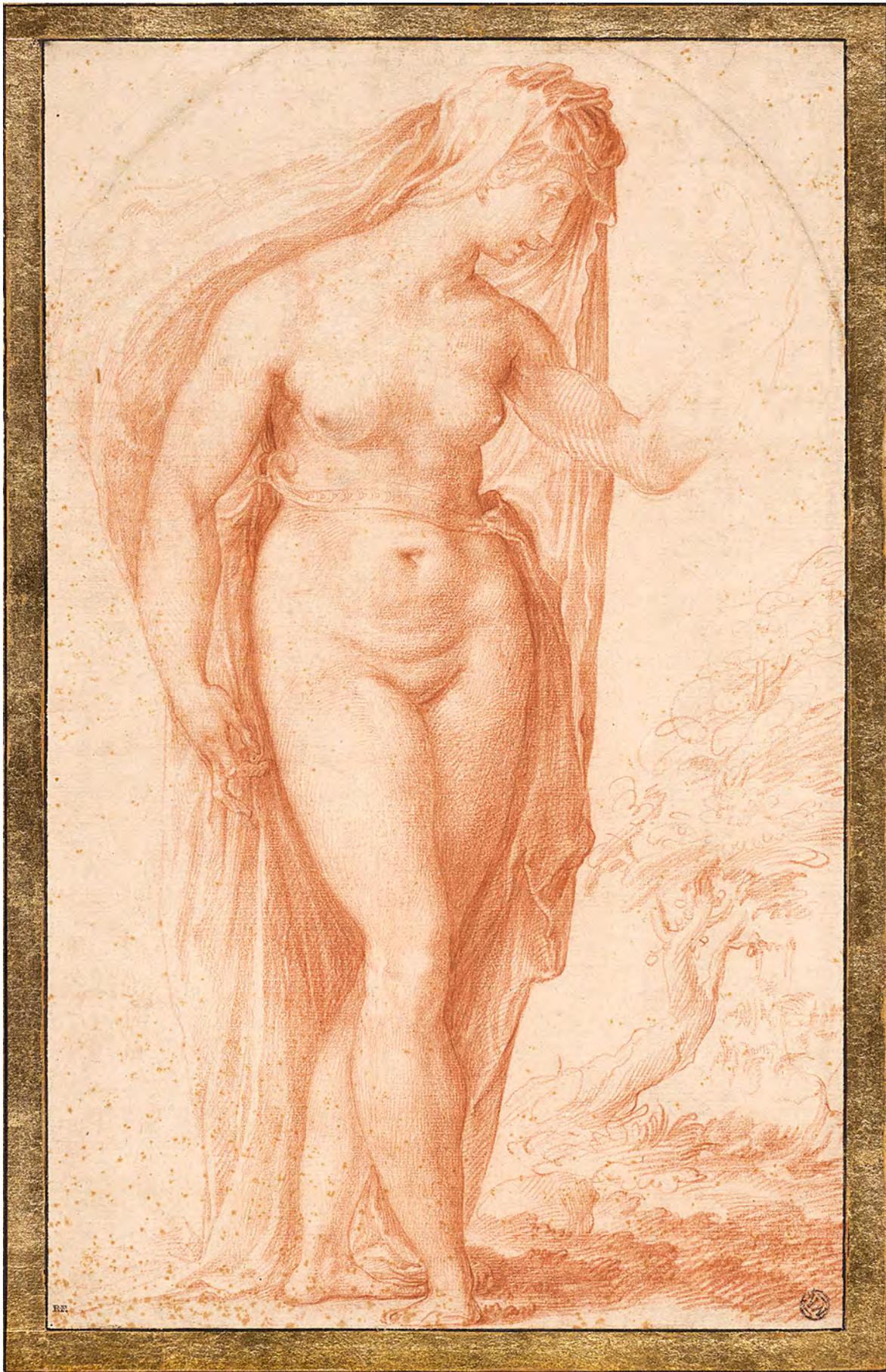
**Fig. 4** Francesco de' Rossi, dit Salviati, *Notre Seigneur avec les Apôtres et Saint Thomas*, plume et encre brune, lavis brun et gris, rehauts de blanc, sur pierre noir, Inv. 1644 recto. Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques/ © GrandPalaisRmn



**Fig. 5** Francesco de' Rossi, dit Salviati, *Notre Seigneur qui montre sa plaie à Saint Thomas et au-dessus Saint Grégoire et Saint Charles*, plume et encre brune, lavis brun, sur premier tracé à la pierre noire, Inv. 1642 recto. Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques/ © GrandPalaisRmn



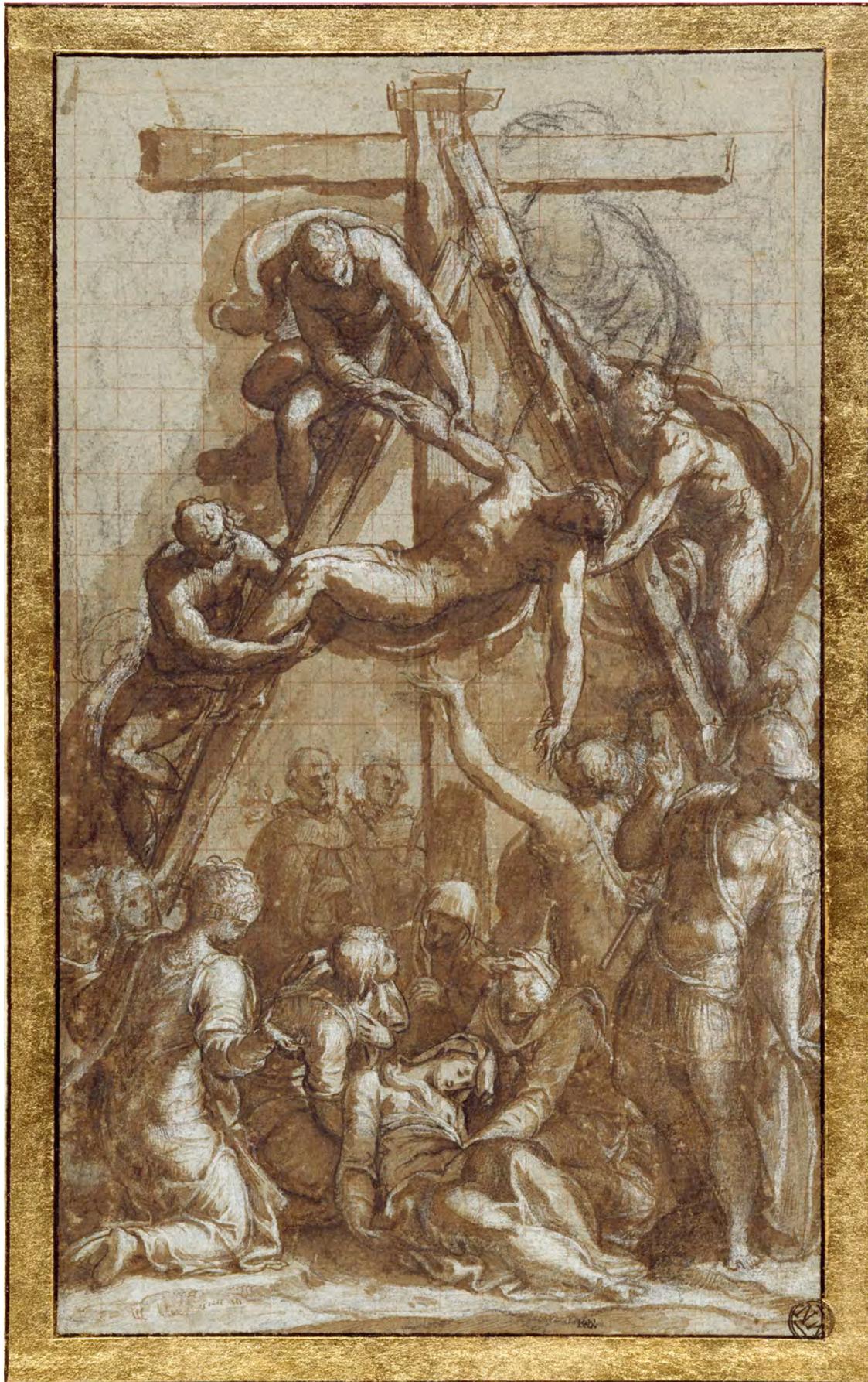
**Fig. 6** Francesco de' Rossi, dit Salviati, *Femme drapée étendue auprès d'un livre*, pierre noire, lavis brun, rehauts de blanc, Inv. 1657 recto. Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques/ © GrandPalaisRmn



**Fig. 7** Francesco de' Rossi, dit Salviati, *Vénus qui secoue un linge*, sanguine sur traces de pierre noire, traces de stylet, Inv. 1648, recto. Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques/ © GrandPalaisRmn



**Fig. 8** Francesco Mazzola, dit il Parmigianino, *Scène mythologique*, plume et encre brune, lavis brun, rehauts de blanc, sur papier lavé brun, Inv. 6443 recto. Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques/ © GrandPalaisRmn



**Fig. 9** Giuseppe Porta, dit Giuseppe Salviati, *La Descente de croix*, plume et encre brune, lavis brun avec des rehauts de blanc, pierre noire, mis au carreau à la sanguine sur papier bleu, Inv. 5761 recto. Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques/ © GrandPalaisRmn



**Fig. 10** Perino del Vaga (copie d'après), *Furius Camillus face à Marcus Brennus*, pierre noire, pinceau et lavis brun, rehauts de blanc sur papier brun, trait d'encadrement à la plume encre brune, Inv. 10635 recto. Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques/© GrandPalaisRmn



**Fig. 11** Battista del Moro, *Deux femmes soutenant un portrait avec un masque et deux harpies et deux autres figures entières*, plume et encre brune, lavis brun avec rehauts de blanc sur papier lavé de brun, Inv. 11058 recto. Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques/ © GrandPalaisRmn



**Fig. 12** Francesco Salviati (d'après), *L'Incrédulité de Saint Thomas* plume et encre brune, lavis brun, sur pierre noire, sanguine dans la partie inférieure, Inv. 1645 recto. Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques/ © GrandPalaisRmn



**Fig. 13** Anonyme italien, *Scène d'histoire pontificale*, plume et encre brune, lavis brun, pierre noire, avec rehauts de blanc, sur papier lavé jaune. Inv. 10312 *recto*. Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques/ © GrandPalaisRmn



**Fig. 14** Domenico Brusaporci, *Parabole du festin des noces*, plume et encre brune, lavis brun, rehauts de gouache blanche, sur esquisse à la pierre noire sur papier lavé d'ocre, Inv. 10103, recto. Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques/ © GrandPalaisRmn



**Fig. 15** Girolamo Muziano (attribué à), *Saint Jean qui prêche*, plume et encre brune, lavis brun et gris, pierre noire, avec rehauts de blanc, sur papier lavé de gris-beige, Inv. 5122 recto. Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques/ © GrandPalaisRmn



**Fig. 16** Polidoro da Caravaggio (copie d'après), *Le combat naval (grand)*, plume et encre brune, lavis brun et ocre, rehauts de blanc (en partie repris à l'huile?), sur papier lavé brun, traces de pierre noire, Inv. 10547 recto. Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques/ © GrandPalaisRmn



**Fig. 17** Francesco de' Rossi, dit Salviati (entourage de), *Projet décoratif avec un portrait et les armes pontificales*, plume et encre brune, lavis brun, Inv. 11057 recto. Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques/ © GrandPalaisRmn

## ✚ Bibliographie

### Archives digitales

LES COLLECTIONS DU DÉPARTEMENT DES ARTS GRAPHIQUES

Les collections du Département des Arts graphiques, Musée du Louvre – Département des Arts graphiques, Paris 2012-, <<https://arts-graphiques.louvre.fr/>>.

### Textes, Études et Recherches

BACOU-MONBEIG GOGUEL-VIATTE 1978

Rosaline Bacou, Catherine Monbeig Goguel, Françoise Viatte, *Dessins de la collection Everard Jabach acquis en 1671 pour la collection royale*, Paris 1978.

BELLUZZI 2008

Amedeo Belluzzi, *Il collezionismo di disegni di architettura nel Cinquecento*, «Opus Incertum», 3, 2008 (2010), pp. 93-103.

DESSIN À VÉRONE 1993

*Le dessin à Vérone aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles*, catalogue d'exposition (Paris, Musée du Louvre, 1993), Paris 1993.

GIORGIO VASARI. THE BOOK OF DRAWINGS 2022

Giorgio Vasari. *The Book of Drawings. The Fate of a Mythical Collection*, catalogue d'exposition (Paris, Musée du Louvre et Stockholm, Nationalmuseum, 2022-2023), édité par Louis Frank et Carina Fryklund, Paris 2022.

GNANN 2007

Achim Gnann, *Parmigianino. Die Zeichnungen*, I-II, Petersberg 2007.

HÄRB 2015

Florian Härb, *The Drawings of Giorgio Vasari (1511-1574)*, Roma 2015.

HERVEY 1921

Mary Frederica Sophia Hervey, *The Life, Correspondence, and Collections of Thomas Howard, Earl of Arundel. Father of Vertu in England*, Cambridge 1921.

JEFFREY E. HORVITZ COLLECTION 2008

*The Jeffrey E. Horvitz Collection of Italian Drawings*, catalogue de vente (New York, Sotheby's, 23 janvier 2008), New York 2008.

MONBEIG GOGUEL 1972

Catherine Monbeig Goguel, *Musée du Louvre, Inventaire général des dessins italiens, I: Maîtres toscans nés après 1500, morts avant 1600. Vasari et son Temps*, Paris 1972.

MONBEIG GOGUEL 1988

Catherine Monbeig Goguel, *Taste and Trade: The Retouched Drawings in the Everard Jabach Collection at the Louvre*, «The Burlington Magazine», 130, 1028, 1988, pp. 821-835.

MONBEIG GOGUEL 1998

Catherine Monbeig Goguel, *Francesco Salviati (1510-1563) ou la Bella Maniera*, catalogue d'exposition (Roma, Villa Medici et Paris, Musée du Louvre, 1998), Milano - Paris 1998.

MONBEIG GOGUEL 2010

Catherine Monbeig Goguel, *Quelques observations sur la pratique des retouches dans le dessin. Retour sur le cas des dessins d'ordonnance de la collection Jabach au musée du Louvre*, «Artibus et Historiae», Konrad Oberhuber in memoriam, 31, 62-II, 2010, pp. 103-114.

MONBEIG GOGUEL 2013

Catherine Monbeig Goguel, «Il disegno che è disegno nostro». *Vasari e la pratica del disegno nelle Vite, con una proposta per Agnolo di Donnino e il ritratto di Benedetto da Rovizzano*, in *Giorgio Vasari e il cantiere delle Vite del 1550*, édité par Barbara Agosti, Silvia Ginzburg et Alessandro Nova, Venezia 2013, pp. 341-358.

MONBEIG GOGUEL-BOLZONI-SCHWED

Catherine Monbeig Goguel, Marco Simone Bolzoni, Nicolas Schwed, *Francesco Salviati. Catalogue Raisonné of the Drawings*, Roma, en cours.

MORTARI 1992

Luisa Mortari, *Francesco Salviati*, Roma 1992.

PARMA 2001

Elena Parma, *Perino del Vaga tra Raffaello e Michelangelo*, Milano 2001.

RAGGHIANI COLLOBI 1974

Licia Ragghianti Collobi, *Il libro dei disegni del Vasari*, I-II, Firenze 1974.

SUEUR 1993

Hélène Sueur, dans *Le dessin à Vérone aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles*, catalogue d'exposition (Paris, Musée du Louvre, 1993), Paris 1993, p. 65, n° 12.

SUTTON 1947

Denys Sutton, *Thomas Howard, Earl of Arundel and Surrey, as a Collector of Drawings*, «The Burlington Magazine», 89, 1947, pp. 3-77.

## ABSTRACT

Une recherche stylistique sur un dessin de la collection de la Bibliothèque municipale de Rouen, une *Étude de femme assise*, conduit à le donner à Francesco Mazzola il Parmigianino, par comparaison avec d'autres feuilles sur le même thème, exécutées lors du séjour romain de l'artiste entre 1524 et 1527. Par ailleurs l'examen d'un dessin de la Staatsgalerie de Stuttgart permet de le considérer comme la seule esquisse d'ensemble connue pour *L'Annonciation* de Girolamo Mazzola Bedoli conservée au Museo e Real Bosco di Capodimonte. Enfin l'identification du dessin préparatoire de Vincent Sellaer pour son tableau *Léda, le cygne et ses enfants*, maintenant au Seattle Museum of Art, rappelle l'influence exercée par les dessins de Parmigianino dans toute l'Italie du nord.

*A stylistic research on a drawing from the collection of the Rouen Municipal Library, a Study of a Woman Seated, led to give it to Francesco Mazzola il Parmigianino, by comparison with other sheets on the same subject, executed during the artist's stay in Rome between 1524 and 1527. Therefore, the examination of a drawing from the Staatsgalerie in Stuttgart makes it possible to consider it as the only one esquisse d'ensemble known for the Annonciation of Girolamo Mazzola Bedoli conserved in the Museo e Real Bosco di Capodimonte. Finally, the identification of the preparatory drawing by Vincent Sellaer for his Leda, the Swan and Her Children, now at the Seattle Museum of Art, recalls the influence exerted by Parmigianino's drawings throughout northern Italy.*

*Una ricerca stilistica su un disegno della collezione della Biblioteca municipale di Rouen, un Studio di donna seduta, porta ad attribuirlo a Francesco Mazzola il Parmigianino, per comparazione con altri fogli sullo stesso tema, eseguiti durante il soggiorno romano dell'artista, tra il 1524 e il 1527. L'esame di un disegno della Staatsgalerie di Stoccarda, poi, permette di considerarlo come l'unico schizzo d'insieme conosciuto per l'Annunciazione di Girolamo Mazzola Bedoli, conservata nel Museo e Real Bosco di Capodimonte. Infine, l'identificazione del disegno preparatorio di Vincent Sellaer per la sua Leda, il cigno e i suoi figli, ora al Seattle Museum of Art, ricorda l'influenza esercitata dai disegni del Parmigianino in tutta l'Italia settentrionale.*

**MOTS-CLÉS** Parmigianino • Girolamo Mazzola Bedoli • Vincent Sellaer • Jules Hédou • dessin • style • maniera • comparaison • Renaissance • Italie

**KEYWORDS** Parmigianino • Girolamo Mazzola Bedoli • Vincent Sellaer • Jules Hédou • drawing • style • maniera • comparison • Renaissance • Italy

**PAROLE CHIAVE** Parmigianino • Girolamo Mazzola Bedoli • Vincent Sellaer • Jules Hédou • disegno • stile • maniera • comparazione • Rinascimento • Italia

---

**CITA COME** Catherine Loisel, *Parmigianino, Bedoli et Sellaer, trois inventions graphiques*, «L'IDEA», 1.2 • *Disegni*, 2024, pp. 37-51, DOI 10.69114/LIDEA/2024.179-246

**URL** <https://lidea.abaroma.it/articoli/parmigianino-bedoli-et-sellaer-trois-inventions-graphiques-246>

**DOI** [10.69114/LIDEA/2024.179-246](https://doi.org/10.69114/LIDEA/2024.179-246)

---

## OPEN ACCESS

© 2024 Catherine Loisel •  4.0

## PEER-REVIEW

Presentato 18/07/2024

Accettato 09/09/2024

Pubblicato 05/11/2024

# Parmigianino, Bedoli et Sellaer, trois inventions graphiques

✦ Catherine Loisel

Département des Arts graphiques, Musée du Louvre, Paris



## 1. Francesco Mazzola, dit il Parmigianino

Peu d'artistes ont bénéficié d'autant d'investigations sur leur corpus graphique que Francesco Mazzola, dit Parmigianino. Il est donc particulièrement étonnant de pouvoir révéler un nouveau dessin conservé dans la collection de la Bibliothèque municipale de Rouen. Cette *Étude de femme assise de profil* exécutée à la pierre noire sur papier lavé en brun (Fig. 1) a été collée sur un montage qui a ensuite été coupé sur les bords mais dont il subsiste un fragment de ligne à l'encre noire<sup>1</sup>. Comme la plupart des dessins anciens de ce fonds elle provient de la collection de Jules Hédou, un rouennais, avoué de profession, peintre à ses heures et grand amateur d'art<sup>2</sup>. Aucune autre marque ou annotation n'apparaît sur la feuille dont l'historique est donc parfaitement inconnu ce qui est le cas de la plupart des dessins de ce fonds Hédou.

Le style, tout en lignes serpentine, le profil très pur du modèle, et le sujet rapprochent cette œuvre d'une série de dessins de Parmigianino qui mettent en scène des jeunes femmes en costume contemporain. Ici elle semble concentrée sur un objet posé sur ses genoux qui pourrait être un ouvrage de couture ou de broderie. Il est difficile de déchiffrer les éléments spatiaux, elle semble adossée à une paroi et devant elle on devine l'esquisse d'une fenêtre. Le travail de la pierre noire est énergique et élégant et les enroulements de la robe traités de manière plastique rapprochent le dessin d'une *Vierge à l'Enfant*<sup>3</sup> à la sanguine, de l'ancienne collection Calando, possible première pensée pour la Madonna dans la *Vision de Saint Jérôme*<sup>4</sup>, exécuté à Rome en 1526-1527. Le corps de la Vierge y est traité tout en rondeurs, ses avant-bras plutôt gonflés et le drapé flexible suit les courbes du corps mais en suggérant le poids, de matière assez pesante, particularité du dessin qui nous occupe. Pour évoquer les ombres, l'auteur de

la feuille de Rouen a utilisé un *tratteggio* très fin qui évoque celui de *L'Adoration des bergers*, le dessin à la pierre noire de la collection royale anglaise<sup>5</sup> préparatoire pour la gravure éponyme (Fig. 2-3). Dans la rondeur exagérée des bras et l'extension impossible des doigts, ainsi que la posture, on retrouve des éléments d'autres feuilles de Parmigianino. *La Femme assise avec un chien à ses pieds*, du musée du Louvre<sup>6</sup> à la plume encre brune, au style plutôt relâché et dont la poitrine est curieusement dénudée (Fig. 4), elle-même en rapport avec un dessin plus abouti à l'Ermitage *Femme assise devant une fenêtre avec un chien*<sup>7</sup>, à la plume encre brune, lavis brun (Fig. 5), dont le costume avec les renflements des manches est similaire à celui de la femme de Rouen.

Au sein du corpus graphique de Parmigianino, le groupe des études de femmes observées dans les attitudes spontanées de la vie quotidienne, forme un ensemble plutôt cohérent en dépit de la diversité des techniques mises en œuvre et de leurs vêtements plus ou moins recherchés donc socialement différents. On peut citer notamment le dessin à la plume encre brune du British Museum (Fig. 6), *Jeune femme de dos assise sur une savonarole*<sup>8</sup> ou la *Jeune fille assise sur le sol devant une chaise*, plume encre brune et lavis brun, de la Morgan Library<sup>9</sup> (Fig. 7), qui présentent la même coiffure stricte et un vêtement aux plis lourds étalés autour d'elles, occupées à lire devant une fenêtre, visions apparemment naturelles dénuées de tout dessein iconographique particulier, mais qui pourraient s'inscrire dans la réflexion sur un sujet marial. Quant à l'usage du papier lavé en beige on le trouve par exemple dans le dessin du Louvre, *Saint Jérôme*, vers 1523<sup>10</sup>.

D'abord situées lors du séjour de l'artiste à Fontanellato en 1523-1524, pour peindre les fresques de la Rocca Sanvitale, la plupart de ces feuilles ont été remplacées par la critique au cours des années romaines, soit entre 1524 et 1527. C'est le cas sans doute possible

1 Inv. 16002, 201x144 mm; marque du legs Hédou, Lugt 1253; au verso annotations à la plume, «Bona» [?], et au crayon, «A[ndrea] del Sarto». Ce «Bona» n'évoque aucun nom de collectionneur rouennais ou parisien contemporain de Jules Hédou.

2 Les informations sur la collection Hédou apparaissent pour la première fois dans ROSENBERG-SCHNAPPER 1970, qui reste la source la plus pertinente.

3 Localisation actuelle inconnue, 207x136 mm. Voir BÉGUIN-DI GIAMPAOLO-VACCARO 2001, p. 208, n° 107; DREESMANN COLLECTION 2002, lot n° 587.

4 Londres, National Gallery of Art, Inv. NG33, huile sur toile. Voir EKSERDJIAN 2006, pp. 44-48.

5 Royal Collection Trust, Inv. RCIN 990535, pierre noire, 247x198 mm. Notice complète par FRANKLIN 2003, pp. 131-136, n° 27.

6 Inv. 6462 recto, 137x102 mm. Provient des collections de La Noüe puis Jabach, cf. GNANN 2007, I, p. 376, n° 168.

7 Inv. 46815, 137x123 mm. Ce dessin provient des collections Jabach puis Mariette et Pacetti, voir GNANN 2007, I, p. 376, n° 166.

8 Inv. 1997,0712.44, 140x102 mm; cf. GNANN 2007, I, p. 375, n° 163.

9 Inv. IV,46a, 136x131 mm; cf. GNANN 2007, I, p. 375, n° 164.

10 Inv. 6402 recto, plume encre brune, lavis brun, 191x155 mm; cf. CORDELLIER 2015, p. 75, n° 13.



**Fig. 1** Francesco Mazzola, dit il Parmigianino [ici donné à], *Étude de femme assise de profil*, pierre noire sur papier lavé en brun, Inv. 16002. © Rouen, Bibliothèque municipale



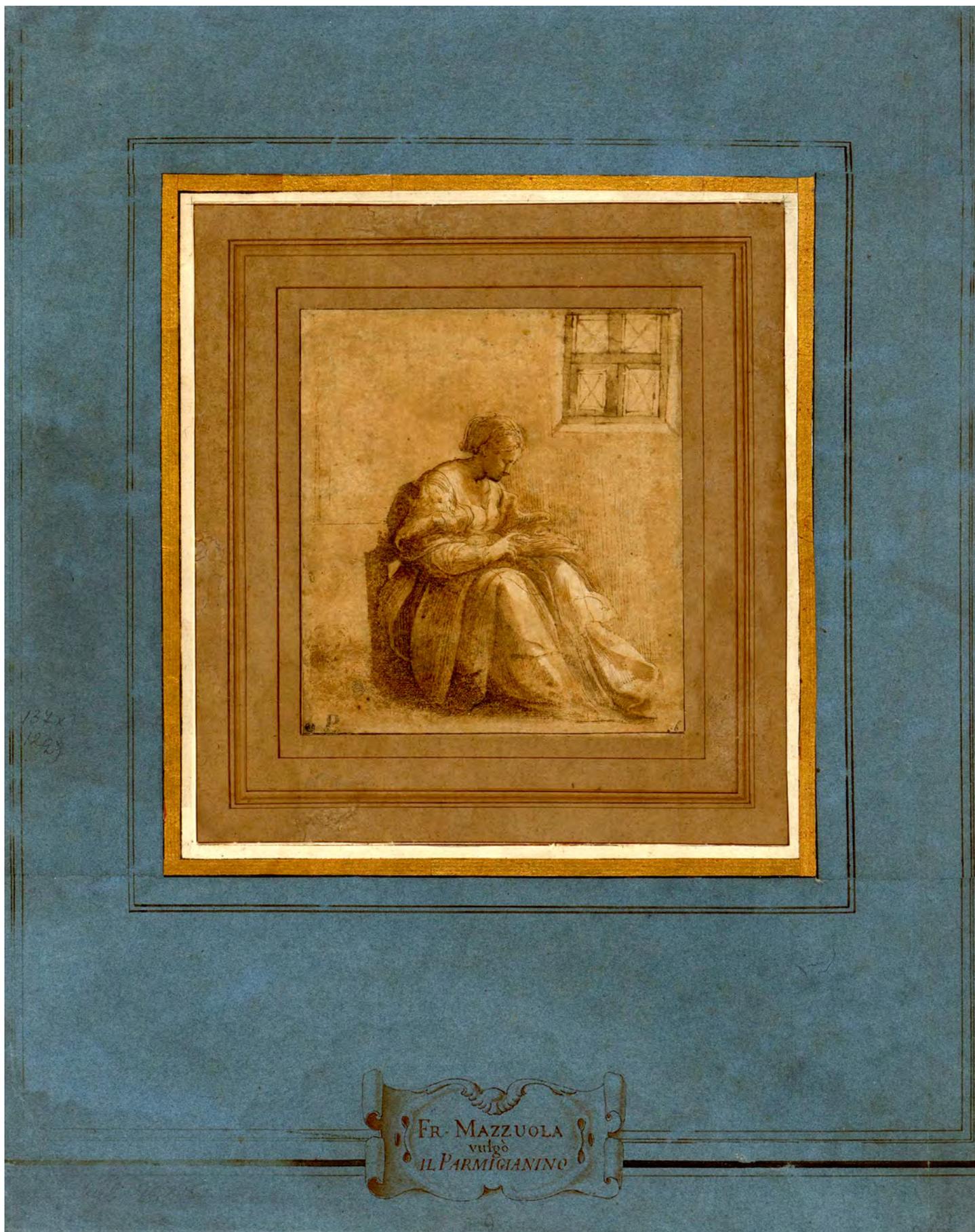
**Fig. 2** Francesco Mazzola, dit il Parmigianino, *L'Adoration des bergers*, pierre noire, c. 1526-1527, Inv. RCIN 990535. Royal Collection Trust/ © His Majesty King Charles III 2022



**Fig. 3** Francesco Mazzola, dit il Parmigianino, *L'Adoration des bergers*, eau-forte, c. 1527, Inv. 1976.39.4. © Washington DC, National Gallery of Art



**Fig. 4** Francesco Mazzola, dit il Parmigianino, *Femme assise avec un chien à ses pieds*, plume et encre brune, traces de sanguine, Inv. 6462 recto. Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques/ © GrandPalaisRmn



**Fig. 5** Francesco Mazzola, dit il Parmigianino, *Femme assise devant une fenêtre avec un chien*, plume et encre brune, lavis brun, Inv. 46815. © St Petersburg, The State Hermitage Museum/ Photo T.V. Gorbokoneva



**Fig. 6** Francesco Mazzola, dit il Parmigianino, *Jeune femme de dos assise sur une savonarole*, plume et encre brune, avec rehauts de blanc, c. 1524-1525, Inv. 1997,0712.44. © London, The Trustees of the British Museum



**Fig. 7** Francesco Mazzola, dit il Parmigianino, *Jeune fille assise sur le sol devant une chaise*, plume et encre brune, lavis brun, Inv. IV,46a. © New York, The Morgan Library & Museum



**Fig. 8** Francesco Mazzola, dit il Parmigianino, *Jeune femme assise à terre*, c. 1527-1530, pierre noire, rehauts de blanc au pinceau, sur papier lavé en brun, Inv. D.1978.PG.96 recto. © London, The Courtauld, Samuel Courtauld Trust

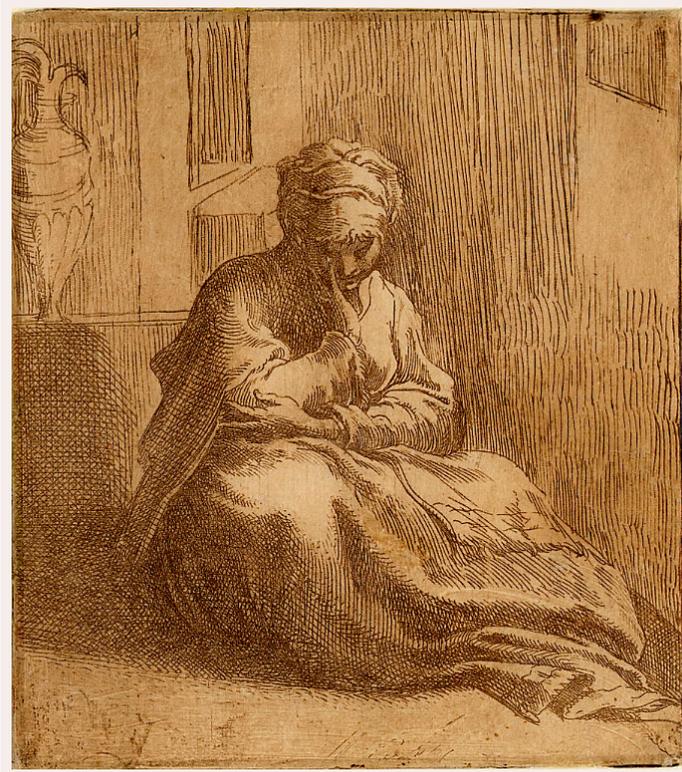


Fig. 9 Francesco Mazzola, dit il Parmigianino, *Jeune femme assise à terre*, c. 1527-1530, eau-forte, Inv. 2,48. © London, The Trustees of the British Museum



Fig. 10 Francesco Mazzola, dit il Parmigianino, *Jeune femme assise à terre*, c. 1527-1530, pierre noire, rehauts de blanc au pinceau sur papier lavé en brun, Inv. D.1978.PG.96 verso. © London, The Courtauld, Samuel Courtauld Trust

du dessin du Courtauld Institute, *Jeune femme assise à terre*<sup>11</sup>, à la pierre noire, rehauts de blanc au pinceau sur papier lavé en brun (Fig. 8-9), qui a été traduite en gravure, longtemps considérée comme une représentation de *Santa Thaïs* dont il a été établi qu'elle a été exécutée au cours du séjour à Rome, lorsque Parmigianino, à l'exemple de Marcantonio Raimondi, commence à pratiquer la gravure (Fig. 10)<sup>12</sup>. Mystérieusement, certaines de ces femmes sont assises à terre devant une chaise, ainsi *La Femme assise allaitant un enfant* de l'ancienne collection du Duc de Devonshire<sup>13</sup> à la sanguine, très vraisemblablement une simple nourrice, aux vêtements plus populaires. Celle de la Galleria Nazionale di Parma, *Jeune femme assise à terre avec un animal sur les genoux*, est à la sanguine<sup>14</sup> et son sujet a donné lieu à diverses interprétations, mais il semble qu'il s'agisse, plutôt que de Sainte Agnès avec son agneau, tout simplement d'une jeune fille jouant avec son chat [?]. Celle de Capodimonte<sup>15</sup> est à la pierre noire rehaussée de blanc au pinceau. Dans le cas qui nous occupe, le dessin Hédou, il ne peut y avoir de doute sur la datation car l'influence de Raffaello est manifeste. On pense immédiatement aux dessins de Raffaello à Chatsworth: *La Vierge lisant avec l'Enfant*<sup>16</sup>, à la pointe d'argent et gouache blanche

sur papier préparé beige, qui a été gravée<sup>17</sup> par Marco Dente da Ravenna, ou *La Vierge assise de profil embrassant l'Enfant Jésus*<sup>18</sup> de l'Ashmolean Museum d'Oxford, vers 1512, à la pointe d'argent et rehauts de blanc au pinceau sur papier préparé gris-beige, gravée par Marcantonio Raimondi<sup>19</sup>. Mais surtout, compte tenu de la position de la jambe gauche relevée et appuyée sur un support invisible, le lien avec le dessin de Raffaello, *Feuille d'études* du Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi<sup>20</sup>, à la plume et lavis brun, est manifeste. La feuille porte des croquis pour la *Stanza d'Eliodoro* et une femme assise devant une fenêtre, dans une attitude tout à fait naturelle, la jambe gauche relevée, déployant ainsi largement les plis de sa robe. Ce détail a été gravé par Marcantonio Raimondi sous le titre de *Sibille* ou *Visione di Sant'Elena*<sup>21</sup>.

Lorsque Parmigianino arrive à Rome en 1524, la mémoire de Raffaello, décédé prématurément en 1520, est encore très présente. Qu'il ait eu accès à son œuvre au cours de sa formation à Parme au travers des gravures de Marcantonio Raimondi, et par ses

11 Inv. D.1978.PG.96, 231x176 mm; cf. GNANN 2007, I, p. 377, n° 173, et ART OF EXPERIMENT 2022, p. 132, n° 26a.

12 The British Museum, Inv. W. 2,88, eau-forte, 131x113 mm. Voir EKSERDJIAN 2006, p. 227.

13 Collection particulière, 244x175 mm; cf. GNANN 2007, I, p. 377, n° 177.

14 Inv. 510/17, 144x100 mm; cf. FRANKLIN 2003, pp. 185-189, n° 51, et GNANN 2007, I, pp. 423-424, n° 470.

15 Inv. 1008, 278x172 mm; cf. GNANN 2007, I, p. 377, n° 176.

16 Inv. 728, 190x140 mm; cf. KNAB-MITSCH-OBERHUBER 1983, p. 598, n° 444.

17 CERBONI BAIARDI 2021, pp. 193-219, fig. 41-42.

18 Inv. WA1846.202, 161x128 mm; cf. WHISTLER 2017, p. 183, n° 78.

19 CERBONI BAIARDI 2021, pp. 503, fig. 32-33.

20 Inv. 1973 F recto, 268x346 mm; cf. WHISTLER 2017, p. 204, n° 95.

21 CERBONI BAIARDI 2021, p. 520, fig. 1-2, et p. 524, fig. 16.



Fig.11 Girolamo Mazzola Bedoli, *L'Annonciation*, plume et encre brune, c. 1555-1560, Inv. SF III/2679. © Stuttgart, Staatsgalerie

contacts avec des artistes émiliens, semble évident<sup>22</sup>. Il ne serait pas étonnant qu'il ait pu étudier directement certains de ses dessins et en tout état de cause il a eu des contacts directs avec ses collaborateurs, ses graveurs et ses admirateurs. Par ailleurs on ressent dans la monumentalité du dessin de Rouen un contrecoup de la vision des œuvres de Michelangelo. Ce lien entre Raffaello et Parmigianino a été étudié de manière détaillée par Anna Cerboni Baiardi qui met également l'accent sur les figures de femmes de Michelangelo à la voûte de la Sixtine. La présence insistante d'une fenêtre dans la plupart de ces dessins de Parmigianino inspirés par Raffaello, élément que l'on devine dans la feuille de Rouen, constitue une forme d'énigme que la critique s'est ingénieusement à déchiffrer<sup>23</sup> et qui renvoie à une métaphore de Leon Battista Alberti et au travail de la perspective en même temps qu'à une évocation d'un monde métaphysique au-delà du réel.

## 2. Girolamo Mazzola Bedoli

Si l'attribution du dessin de Rouen à Parmigianino s'est effectuée à travers l'examen du style graphique, en revanche c'est par la relation avec une composition peinte que nous avons pu identifier le dessin de Girolamo Mazzola Bedoli conservé sous le nom de Giulio Cesare Procaccini dans la collection de la Staatsgalerie de Stuttgart<sup>24</sup> (Fig. 11). Il s'agit d'une étude préparatoire pour *L'Annonciation*<sup>25</sup> de la collection Farnese à Capodimonte (Fig. 12). On sait que ce tableau a été exécuté pour l'autel majeur de l'église Santa Maria ne' Borghi à Viadana, et vendu par Giulio Scotellaro, prévôt de l'église, au duc de Parme Francesco Farnese le 27 août 1713<sup>26</sup>. Longtemps considéré comme une peinture de Parmigianino jusqu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, il a été rendu à son élève Bedoli par Frizzoni en 1884<sup>27</sup>. Sa datation a évolué, d'abord situé dans la décennie 1530 à 1540 il a ensuite été replacé plus tard à la fin de la décennie 1540-1550. Tous les éléments de la composition sont présents, y compris les détails: la colombe, le sablier, l'angelot assis derrière lequel on discerne le buste et la tête de deux autres anges, le pupitre en forme d'angelot portant le livre, une rapide esquisse de ce qui sera le panier à ouvrage de la Vierge dont la posture est déjà fixée puisque son pied droit est placé dans sa position définitive.

Une autre version sur bois, conservée au Metropolitan Museum of Art de New York<sup>28</sup>, a d'abord été publiée comme Parmigianino en 1986<sup>29</sup>, puis considérée comme une copie de Josse van Winghe par Sidney Freedberg et Nicole Dacos suivis par Mario Di Giampaolo<sup>30</sup>, hypothèse que tendrait à accepter Mary Vaccaro<sup>31</sup> considérant qu'il



Fig. 12 Girolamo Mazzola Bedoli, *L'Annonciation*, huile sur toile, c. 1555-1560, Inv. Q 121. © Napoli, Museo Nazionale e Real Bosco di Capodimonte

ne peut s'agir d'une esquisse de Parmigianino transcrite ensuite par Bedoli. Quel que soit l'identité de l'auteur du tableau américain, qui semble plutôt appartenir à Bedoli lui-même, le dessin de Stuttgart est préparatoire pour la version grand format de Capodimonte, et non pas pour celle du Metropolitan en raison de la présence du sablier près de la main de la Vierge. Par ailleurs les dessins de van Winghe n'ont aucun rapport avec celui de Stuttgart. Son corpus est en effet relativement étoffé, et les feuilles de Copenhague, Bruxelles, Rouen et Göttingen<sup>32</sup> renvoient très nettement au style flamand contemporain. On notera également que les confusions entre les

<sup>22</sup> FAIETTI 2015, pp. 63-109. L'hypothèse d'un contact direct avec les dessins ne peut s'appuyer sur aucune source, mais il semble impossible que Marcantonio Raimondi n'ait pas possédé ou indiqué à Parmigianino où il pouvait examiner des feuilles originales. Sa connaissance des œuvres peintes et des gravures est évoqué par EKSERDJIAN 2006, pp. 32-36.

<sup>23</sup> Voir SASSI 2015, pp. 273-295, et FAIETTI 2016, pp. 149-157, notamment pp. 154-155.

<sup>24</sup> Inv. SF III/2679, plume encre brune, collé en plein (sur un montage du XIX<sup>e</sup> siècle), 307x203 mm. Classé comme «Giulio Cesare Procaccini», provient de la collection Schloss Fachsenfeld.

<sup>25</sup> Inv. Quintavalle 121, huile sur toile, 228x157 cm; cf. DI GIAMPAOLO 1997, p. 69, n° 23, fig. 24.

<sup>26</sup> GASPAROTTO 2002, pp. 15-36; BOCCHI 2003, pp. 25-26.

<sup>27</sup> FRIZZONI 1884, pp. 26-27; SPINOSA 1994, pp. 201-204.

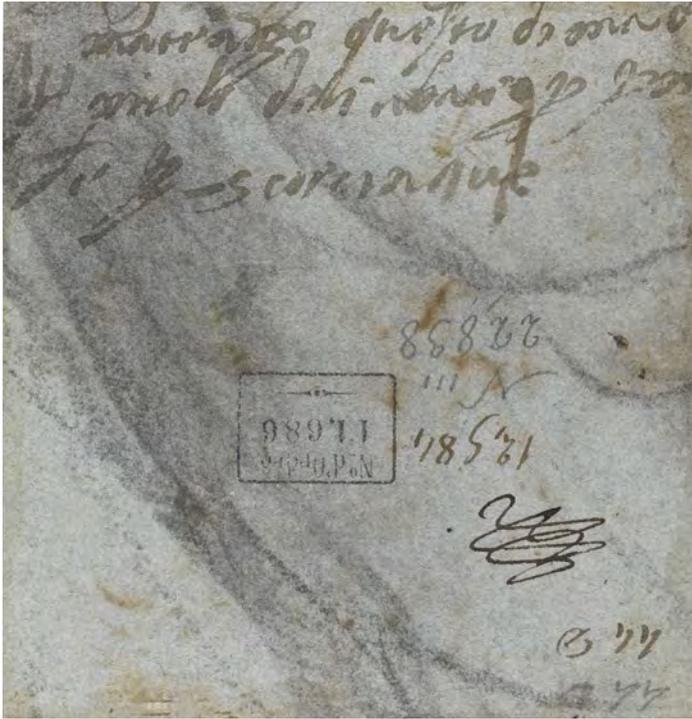
<sup>28</sup> Inv. 1982.319.

<sup>29</sup> CHRISTIANSEN 1986, pp. 174-176, n° 63.

<sup>30</sup> FREEDBERG 1987, pp. 44-45, fig. 1; DACOS 1990, pp. 35-37, 39, fig. 1; DI GIAMPAOLO 1997, p. 127, n° 23.

<sup>31</sup> VACCARO 2002, pp. 220-221, n° A9.

<sup>32</sup> Pour *L'Adoration des bergers* de Göteborg, voir DACOS 1990, pp. 30 et 47, fig. 12. Pour *Le Lavement des pieds* des Musées Royaux des Beaux-Arts de Bruxelles et *La Vierge, Saint Pierre et Saint Jean au tombeau du Christ* du Musée des Beaux-Arts de Rouen, voir BÜCKEN 1990, pp. 49-56, fig. 8-9. Pour les dessins de Göttingen et Copenhague, voir JACOBY 2020, pp. 435-440, fig. 3-4.



**Fig.13** Vincent Sellaer, *Croquis et annotations*, plume et encre brune, pierre noire, c. 1540, Inv 11686 verso. Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques/ © GrandPalaisRmn

œuvres des deux Mazzola, cousins par alliance, sont fréquentes et très probablement volontaires de la part du plus jeune<sup>33</sup>.

Dans la rapidité du tracé de la plume on sent que, manifestement, Bedoli était tout à fait sûr de lui. Il avait déjà en tête ce qui fait l'étrangeté du tableau: la composition dense qui rassemble des éléments de l'invisible et du quotidien associés à la sophistication des détails comme cette incroyable sculpture d'enfant en trompe l'œil vue de dos qui renvoie la lumière vers la Vierge. La couronne d'orfèvrerie de l'Archange, sa nudité, ses ailes de toute petite taille, le bijou qui retient son pagne, le flambeau d'argent, la branche de lys, l'ouvrage de couture de la Vierge avec ses ciseaux, le sablier appartient au monde réel. Certes le dessin ne permet pas de deviner l'extraordinaire lumière nocturne qui donne tout son relief à la scène. Mais la figure de cet Archange si étonnant qui repousse de sa main gauche un nuage fort peu crédible et qui pourrait presque être considéré comme une figure de Mercure dans sa nudité très mythologique est déjà caractérisé. Dans la virtuosité du rendu des matières, la préciosité des bijoux, les effets de lumière du tableau on peut trouver des points de comparaison avec l'*Adoration des Mages* de la Galleria Nazionale di Parma, exécutée en 1547, qui provient de l'autel majeur de la Certosa.

Si la relation avec la composition peinte n'avait pu être établie, il aurait été difficile de donner à Bedoli cette feuille dans

laquelle la plume transcrit avec vélocité la pensée créatrice car elle constitue un *unicum* dans le corpus que nous connaissons. En effet elle est différente des dessins d'une précision raffinée pour l'abside et le chœur du Duomo de Parme, commande passée à Bedoli en 1538 et payée définitivement en décembre 1544, telle l'étude à la plume pour le décor de la voûte de l'abside, *Les deux anges embrassant la croix*, un dessin véritablement préparatoire pour la fresque, mis au carreau et relevé de lavis brun<sup>34</sup>, une étape très poussée avant le carton mais dont la composition subira des variantes dans l'exécution finale. Cependant quelques éléments stylistiques rapprochent *L'Annonciation* de Stuttgart du dessin du Louvre, étude d'ensemble pour la *Pala di Sant'Alessandro*<sup>35</sup>, de 1540, notamment le nombre important de figures concentrées dans un petit espace, la définition arrondie des têtes d'angelots ainsi que le caractère légèrement irréal de l'ensemble. Il est vrai que l'artiste a varié considérablement ses techniques de dessins préparatoires comme on peut le constater avec le dessin de la collection royale anglaise, *La Vierge avec Saint François et un Saint Evêque*, à la plume encre brune, lavis gris et rehauts d'aquarelle, gouache blanche, traces de mise au carreau, subtilement coloré et très soigné<sup>36</sup>.

Personnalité séduisante, Bedoli est aussi un artiste auquel les sujets intellectuels, les iconographies très complexes ne font pas peur, si l'on pense par exemple à l'*Allégorie de l'Immaculée Conception* commandée en 1533 par la Confraternità della Concezione de l'église San Francesco del Prato de Parme<sup>37</sup> mais dont le paiement final n'intervint qu'en 1539. Ou encore à son *Annonciation* légèrement antérieure<sup>38</sup>, exécutée également pour une église de Viadana, San Francesco, vers 1540, un tableau savant et raffiné avec la figure de San Gerolamo assis sur les marches d'un temple ionique. L'Archange est plus conforme aux conventions iconographiques habituelles, bien qu'il soit court vêtu. On note déjà l'invention d'un pupitre sculpté assez recherché. Mais la luminosité est celle d'un jour d'été et le paysage à l'arrière-plan aère la composition et porte le regard vers le lointain dans une vision idyllique.

Les liens de Bedoli avec une clientèle particulièrement érudite ont même posé des problèmes d'interprétation à la critique puisque l'identification du sujet des deux volets d'orgue du monastère bénédictin de San Giovanni Evangelista à Parma, commandés à Bedoli en 1545 et payés un an plus tard, acquis par le duc Ranuccio Farnese en 1674, n'a été dévoilé que récemment. Ils représentent deux figures de l'Ancien Testament, considérés comme des inventeurs de la musique: Jubal et Tubalcain, ainsi que l'a établi Elisabetta Fadda<sup>39</sup> alors qu'ils étaient jusqu'à présent identifiés comme Euclide et Pythagore, en raison de leurs attributs et de leur quasi nudité, étrange pour une représentation religieuse dans l'église d'un couvent. Dans cette optique la présence du sablier dans *L'Annonciation* autrefois à Viadana et maintenant à Capodimonte renvoie à la fois à une tradition médiévale et à une interprétation savante<sup>40</sup>.

<sup>33</sup> EKSERDJIAN 2002, pp. 237-241, et aussi VACCARO 2013, pp. 165-180, n° 2.

<sup>34</sup> Londres, collection particulière, plume, encre brune et lavis brun, pierre noire, sur papier bleu-vert, 230x219 mm; cf. DI GIAMPAOLO, 1997, p. 174, fig. 89.

<sup>35</sup> Inv. 6658 recto, plume encre brune, lavis brun, pierre noire, avec rehauts de blanc sur papier bleu, 269x190 mm; cf. *Ibid.*, pp. 211-212, n° 119.

<sup>36</sup> Royal Collection, Inv. RCIN 990353, 190x125 mm; cf. *Ibid.*, pp. 211-212, n° 137.

<sup>37</sup> Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, Inv. 6431 recto, sanguine avec rehauts de blanc, 311x208 mm; cf. *Ibid.*, pp. 118-119, n° 9 et pp. 188-189, n° 109.

<sup>38</sup> Milano, Venerabile Biblioteca Ambrosiana, Pinacoteca, Inv. 144; cf. *Ibid.*, p. 122, n° 15.

<sup>39</sup> FADDA 2019, pp. 11-41.

<sup>40</sup> JUNOD 2021, pp. 27-52.



**Fig.14** Vincent Sellaer, *Léda, le cygne et ses enfants*, plume et encre brune, lavis brun, c. 1540, Inv. 11686 recto. Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques/ © GrandPalaisRmn

### 3. Vincent Sellaer

Parmi les artistes marqués par l'œuvre graphique de Parmigianino, le cas de Vincent Sellaer est particulièrement intéressant. Ce flamand est situé à Brescia auprès de Moretto dans la décennie 1530 mais les archives n'ont rien révélé de ses pérégrinations en Italie du nord avant qu'il ne retourne à Malines où il est documenté en 1544. Son contact avec l'œuvre et peut-être l'atelier de Paris Bordone a été souligné<sup>41</sup>. Cependant un dessin du Louvre, *Léda, le cygne et ses enfants* (Fig. 13-14), permet de le relier également à l'influence de l'école de Parme. Cette feuille *recto-verso*, malheureusement coupée puisque la figure du *verso* est incomplète provient de la collection Jabach<sup>42</sup>. On trouve ici, dans une iconographie qui renvoie à Leonardo da Vinci et à sa célèbre *Léda*, tous les éléments de la composition du tableau maintenant au Seattle Art Museum<sup>43</sup>. Léda figure serpentine au centre est entourée du cygne/Jupiter et de ses trois enfants Hélène, Castor et Pollux dont les visages sont caractéristiques du style de Sellaer et à propos desquels une influence lombarde, notamment de Lanino a été évoquée. Plusieurs versions du sujet sont connues (Fig. 15) mais le tableau de Seattle semble identique à celui qui se trouvait dans la collection Lamberto Sala à Cremona en 1955<sup>44</sup>. Une autre version, signée «Vincent Inventor Faciebat» a été signalée avant 1930 dans la collection du Dr Bonte à Berlin<sup>45</sup>.

Cette influence lombarde sur Vincent Sellaer est manifeste dans un tableau signé et daté de 1538 à l'Alte Pinakothek de Munich, *Laissez venir à moi les petits enfants*, et également dans *La Sainte famille avec Sainte Anne* du Nationalmuseum de Stockholm. Quant à la *Caritas* ou *Léda* en pied du musée du Prado, elle est clairement inspirée de la composition de Leonardo da Vinci. De son séjour en Italie, Sellaer a conservé



Fig.15 Vincent Sellaer, *Léda, le cygne et ses enfants*, huile sur toile, c. 1540. © Collection particulière

le goût pour les représentations de nudités mythologiques tels les deux tableaux autrefois à l'Herzog Anton Ulrich Museum de Braunschweig: *Vénus allongée avec l'Amour et un satyre* et *Vénus et Mars*<sup>46</sup>. Cependant, parmi les dessins qui lui ont été donnés au British Museum<sup>47</sup> et à Bâle<sup>48</sup>, aucun n'exprime une telle fidélité au style de l'école de Parme ce qui incite à envisager un détour par Parme ou au moins une visite chez un collectionneur de dessins de Parmigianino. ✚

<sup>41</sup> LIMENTANI VIRDIS 1985, pp. 83-89.

<sup>42</sup> Inv. 11686 *recto*, plume encre brune et lavis brun; Inv. 11686 *verso*, pierre noire, sur papier bleu, 107x100 mm; annotation au pinceau encre brune «...arra... questo dissino / ... delli ... scoper[?]». Voir LOISEL 2016, pp. 100-117.

<sup>43</sup> Gift of Hester Diamond in honor of Chiyo Ishikawa on the occasion of the 75th anniversary of the Seattle Art Museum, Inv. 2004-31, huile sur bois, 110.5x89 cm.

<sup>44</sup> HOOGWERFF 1957, pp. 137-148, notamment p. 143, fig. 3.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 145.

<sup>46</sup> BAUTIER 1937 (pp. 337-339) reproduit les deux tableaux, mais on ne retrouve que la *Vénus allongée* dans le catalogue de la collection édité par NAUHAUS 2009 (p. 712, n° 2133).

<sup>47</sup> Inv. SL.5214.242, plume encre brune, lavis brun, pierre noire, 280x399 mm.

<sup>48</sup> Kunstmuseum, Kupferstichkabinett, Amerbach-Kabinett 1662, Inv. U.VI.34, plume encre, lavis gris-brun et brun, 290x 427 mm; Inv. U.VI.75, plume encre et lavis gris-brun, laminé, 292x194 mm.

## ✚ Bibliographie

### ART OF EXPERIMENT 2022

*The Art of Experiment. Parmigianino at The Courtauld*, catalogue d'exposition (London, The Courtauld, The Gilbert and Ildiko Butler Drawings Gallery, 2022), édité par Ketty Gottardo et Guido Rebecchini, London 2022.

### BAUTIER 2009

Pierre Bautier, *Vincent Sellaer, peintre romanisant malinois*, «Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art», 7, 1937, p. 337-339.

### BÉGUIN-GIAMPAOLO-VACCARO 2001

Sylvie Béguin, Mario Di Giampaolo, Mary Vaccaro, *Parmigianino. I disegni*, Torino 2001.

### BOCCHI 2003

Ulisse Bocchi, *Documenti d'arte nel Casalasco-Viadanese. Un territorio di confine tra Cremona, Mantova e Parma, Viadana, Viadana* 2003.

### BÜCKEN 1990

Veronique Bücken, *Deux flamands dans l'atelier de Jacopo Bertoja: Joos van Winghe et Bartholomäus Spranger*, dans *Lelio Orsi e la cultura del suo tempo*, actes de la conférence d'études (Reggio Emilia - Novellara, Istituto per i beni artistici culturali naturali della Regione Emilia Romagna, 1988), édité par Jadranka Bentini, Bologna 1990, p. 49-56.

### CERBONI BAIARDI 2021

Anna Cerboni Baiardi, *Composizioni 'minime' tra Raffaello e i suoi incisori, in Marcantonio Raimondi. Il primo incisore di Raffaello*, actes de la conférence internationale (Urbino, Palazzo Albani, 2019), édités par Anna Cerboni Baiardi et Marzia Faietti, Urbino 2021, pp. 193-219.

### CHRISTIENSEN 1986

Keith Christiansen, dans *Nell'età di Correggio e dei Carracci. Pittura in Emilia dei secoli XVI e XVII*, catalogue d'exposition (Washington DC, National Gallery of Art; New York, The Metropolitan Museum of Art, et Bologna, Pinacoteca Nazionale, 1986), édité par Andrea Emiliani et John Carter Brown, Bologna 1986, p. 174-176, n° 63.

### CORDELLIER 2015

Dominique Cordellier (éd.), *Parmigianino. Dessins du Louvre*, catalogue d'exposition (Paris, Musée du Louvre, 2015-2016), avec les textes de Laura Angelucci, Laurence Lhinares et Roberta Serra, Milano - Paris 2015, p. 73, n° 13.

### DACOS 1990

Nicole Dacos, *La tappa emiliana dei pittori fiamminghi e qualche inedito di Josse van Winghe*, in *Lelio Orsi e la cultura del suo tempo*, actes de la conférence d'études (Reggio Emilia - Novellara, Istituto per i beni artistici culturali naturali della Regione Emilia Romagna, 1988), édités par Jadranka Bentini, Bologna 1990, p. 33-41.

### DI GIAMPAOLO 1997

Mario Di Giampaolo, *Girolamo Bedoli 1500-1569*, Firenze 1997.

### DREESMANN COLLECTION OLD MASTER PICTURES

*The Dr Anton C.R. Dreesmann Collection Old Master Pictures*, catalogue de vente (London, Christie's, 11 avril 2002), London 2002, n° 587.

### EKSERDJIAN 2002

David Ekserdjian, *Sui disegni di Parmigianino e i dipinti del Bedoli: una questione di influssi, in Parmigianino e il manierismo europeo*, actes de la conférence internationale (Parma, Sala Aurea della Camera di Commercio, 2002), édités par Lucia Fornari Schianchi, Milano 2002, pp. 237-241.

### EKSERDJIAN 2006

David Ekserdjian, *Parmigianino*, New Haven - London 2016.

### FADDA 2019

Elisabetta Fadda, *Girolamo Mazzola Bedoli (1508?-1569): «eccellente pittore, e cortese e gentile oltre modo»*, in *Girolamo Mazzola Bedoli. «Eccellente pittore, e cortese e gentile oltre modo»*, actes de la journée d'études internationale (Viadana, Museo Civico, 2017), édité par Elisabetta Fadda et Giorgio Milanese, «Quaderni della Società Storica Viadanese», 13, 2019, p. 11-42.

### FAIETTI 2015

Marzia Faietti, *Parmigianino 'alter Raphael'*, in *Raffaello Parmigianino Barocci. Le metafore dello sguardo*, catalogue d'exposition (Roma, Musei Capitolini, 2016-2017), édité par Marzia Faietti, Roma 2015, p. 63-109.

### FAIETTI 2016

Marzia Faietti, *Parmigianino e la metafora della finestra*, in *Studi in onore di Stefano Tumidei*, édités par Andrea Bacchi et Luca Massimo Barbero, Bologna - Venezia 2016, p. 149-157.

### FRANKLIN 2003

David Franklin, *The Art of Parmigianino*, New Haven - London 2003.

### FREEDBERG 1987

Sydney J. Freedberg, *Parmigianino Problems in the Exhibition (and Related Matters)*, in *Emilian Painting of the 16th and 17th Centuries. A Symposium*, actes du colloque (Washington DC, Center for Advanced Study in Visual Arts, 1987), édité par Henry A. Millon et al., Bologna 1987, pp. 37-48.

### FRIZZONI 1994

Gustavo Frizzoni, *La Pinacoteca del Museo Nazionale di Napoli*, «Arte e storia», 3, 1884, p. 26-27.

### GASPAROTTO 2002

Davide Gasparotto, *Francesco Farnese collezionista e la dispersione dei dipinti già nella chiesa di San Pietro Apostolo a Parma*, «Aurea Parma», 86, 1, 2002, p. 15-36.

### GNANN 2007

Achim Gnann, *Parmigianino. Die Zeichnungen*, I-II, Petersberg 2007.

### HOOGWERFF 1957

Godfried Joannes Hoogwerff, *Vincent Sellaer. Een bijdrage tot de kennis van zijn kunst, Miscellanea Prof. D. Roggen*, Ambores 1957, p. 137-148.

### JACOBY 2020

Joachim Jacoby, *Supplement to Joos van Winghe: A Drawing in Copenhagen*, «Master Drawings», 4, 2020, p. 435-440.

### JUNOD 2021

Philippe Junod, *De l'éternité au temps. Note sur les Annonciations au sablier*, «Artibus et Historiae», 83, 2021, p. 27-52.

### KNAB-MITSCH-OBERHUBER 1983

Eckhart Knab, Erwin Mitsch, Konrad Oberhuber, *Raphael. Die Zeichnungen*, Stuttgart 1983.

### LIMENTANI VIRDIS 1987

Caterina Limentani Virdis, *Paris Bordon, la seduzione e il mondo nordico*, in *Paris Bordon e il suo tempo*, actes de la conférence d'études internationale (Treviso, Palazzo dei Trecento, 1985), Treviso 1987, p. 83-89.

### LOISEL 2016

Catherine Loisel, *Questions de style dans l'atelier des Bassano*, dans *Jacopo Bassano, i figli, la scuola, l'eredità*, actes de la conférence d'étude internationale (Bassano del Grappa, Museo Civico; Padova, Università degli Studi, Archivio Antico del Bò; 2011), édités par Giuliana Ericani, «Bollettino del Museo Civico. Musei Biblioteca Archivio di Bassano», 30-34, 2009-2013, I-III, Bassano del Grappa 2016, I, p. 100-117.

### NAUHAUS 2009

Julia M. Nauhaus, *Die Gemäldesammlung des Städtischen Museums Braunschweig: Vollständiges Bestandsverzeichnis und Verlustdokumentation*, Hildesheim - Zürich - New York 2009.

### ROSENBERG-SCHNAPPER 1970

Pierre Rosenberg, Antoine Schnapper, *Choix de dessins anciens [Collection Hédou]*, catalogue d'exposition (Rouen, Bibliothèque municipale, 1970), Rouen 1970.

### SASSI 2015

Raimondo Sassi, *La finestra come metafora della visione in Raffaello, Parmigianino e Barocci*, in *Raffaello Parmigianino Barocci. Le metafore dello sguardo*, catalogue d'exposition (Roma, Musei Capitolini, 2016-2017), édité par Marzia Faietti, Roma 2015, p. 273-295.

### SPINOSA 1994

Nicola Spinosa, *La Collezione Farnese La Scuola emiliana: i dipinti. I disegni*, Napoli 1994.

### VACCARO 2002

Mary Vaccaro, *Parmigianino. I dipinti*, Torino 2002.

### VACCARO 2013

Mary Vaccaro, *New Attributions for Drawings by Girolamo Mazzola Bedoli for Parma Cathedral*, «Master Drawings», 2, 2013, pp. 165-180.

### WHISTLER 2017

Catherine Whistler (éd.), *Raphael. The Drawings*, catalogue d'exposition (Oxford, Ashmolean Museum, 2017), Oxford 2017.



## ABSTRACT

Ponendo attenzione sulla materialità della carta e sulla medialità dei disegni, il saggio si concentra su dieci studi preparatori di Michelangelo per le statue delle *Allegorie del Tempo* dei monumenti ducali nella Sagrestia Nuova della Basilica di San Lorenzo a Firenze, oggi conservati in diverse collezioni museali: uno al Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi di Firenze (Inv. 18719 F recto-verso), due all'Ashmolean Museum di Oxford (Inv. WA1846.55 recto; Inv. WA1846.56 recto), quattro al Teylers Museum di Haarlem (Inv. A 33 recto; Inv. A 33 bis recto; Inv. A 36 recto; Inv. A 30 recto), due al British Museum (Inv. 1859,0625.569 verso; Inv. 1859,0625.566 verso) e uno alla British Library (Ms Add. 21907, fol. 1 verso). Particolare attenzione sarà data alla tecnica del disegno con stilo e pietra nera, e sarà fornita un'approfondita analisi del processo di ricomposizione dei fogli, in particolare del foglio di formato reale con gli studi per la *Notte* e il *Giorno*.

*Focusing on the materiality of the paper and the mediality of the drawings, this essay examines Michelangelo's ten preparatory studies for the statues of the Allegories of Time, designed for the ducal monuments in the New Sacristy of the San Lorenzo Basilica in Florence, now preserved in various museum collections: one at the Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi in Florence (Inv. 18719 F recto-verso), two at the Ashmolean Museum in Oxford (Inv. WA1846.55 recto; Inv. WA1846.56 recto), four at the Teylers Museum in Haarlem (Inv. A 33 recto; Inv. A 33 bis recto; Inv. A 36 recto; Inv. A 30 recto), two at the British Museum (Inv. 1859,0625.569 verso; Inv. 1859,0625.566 verso), and one at the British Library (Ms. Add. 21907, fol. 1 verso). Particular attention will be given to the drawing technique with stylus and black chalk, and an in-depth analysis will be provided on the process of reassembling the sheets, especially the Royal-sized sheet with studies for Night and Day.*

**PAROLE CHIAVE** Michelangelo Buonarroti • Allegorie del Tempo • Notte • Giorno • Aurora • Crepuscolo • scultura • anatomia • disegni • materialità • medialità • carta • Basilica di San Lorenzo • Sagrestia nuova • Cappelle Medicee • Rinascimento • Firenze • Italia

**KEYWORDS** Michelangelo Buonarroti • Allegories of Time • Night • Day • Dawn • Dusk • sculpture • anatomy • drawing • materiality • mediality • paper • Basilica San Lorenzo • New Sacristy • Medici Chapel • Renaissance • Florence • Italy

---

**CITA COME** Mauro Mussolin, *I disegni di Michelangelo per le Allegorie del Tempo della Sagrestia Nuova: materialità, medialità, ricomposizione dei fogli*, «L'IDEA», I.2 • *Disegni*, 2024, pp. 53-97, DOI 10.69114/LIDEA/2024.179-241

**URL** <https://lidea.abaroma.it/articoli/i-disegni-di-michelangelo-per-le-allegorie-del-tempo-nella-sagrestia-nuova-materialita-medialita-ricomposizione-dei-fogli-241>

**DOI** [10.69114/LIDEA/2024.179-241](https://doi.org/10.69114/LIDEA/2024.179-241)

---

## OPEN ACCESS

© 2024 Mauro Mussolin •  4.0

## PEER-REVIEW

Presentato 20/08/2024

Accettato 17/09/2024

Pubblicato 05/11/2024

# I disegni di Michelangelo per le *Allegorie del Tempo* della Sagrestia Nuova: materialità, medialità, ricomposizione dei fogli

✦ Mauro Mussolin

Università degli Studi Roma Tre



**T**ra le più straordinarie prove grafiche di Michelangelo ci sono gli studi preparatori per le *Allegorie del Tempo* dei monumenti ducali della Sagrestia Nuova: la *Notte* e il *Giorno* del monumento di Giuliano de' Medici (Fig. 1), duca di Nemours; il *Crepuscolo* e l'*Aurora* del monumento di Lorenzo de' Medici, duca di Urbino (Fig. 2)<sup>1</sup>. Questi disegni sono oggi conservati in varie collezioni (Tavv. I-II): uno è al Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi di Firenze (Inv. 18719

F *recto-verso*<sup>2</sup>; *Corpus* 210), due all'Ashmolean Museum di Oxford (P. 309 *recto*<sup>3</sup>, *Corpus* 213; P. 310 *recto*<sup>4</sup>, *Corpus* 212), e quattro al Teylers Museum di Haarlem (Inv. A 33 *recto*<sup>5</sup>, *Corpus* 218; Inv. A 33 bis *recto*<sup>6</sup>, *Corpus* 219; Inv. A 30 *recto*<sup>7</sup>, *Corpus* 216; Inv. A 36 *recto*, *Corpus* 215)<sup>8</sup>. A questo elenco vanno aggiunti altri tre fogli londinesi, meno coerenti con il precedente gruppo e con identificazioni più controverse: due sono al British Museum (W. 48 *verso*<sup>9</sup>, *Corpus* 208; W. 46 *verso*<sup>10</sup>, *Corpus* 214), e uno alla British Library (Ms. Add. 21907, fol. 1 *verso*<sup>11</sup>, *Corpus* 217).

La mia più sincera gratitudine per avere facilitato lo studio dei disegni va a Laura Donati e Maria Elena De Luca del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi di Firenze, ad Angelamaria Aceto del Department of Western Art dell'Ashmolean Museum of Art and Archaeology di Oxford, a Michiel Plomp già al Teylers Museum di Haarlem, a Hugo Chapman del Department of Prints and Drawings del British Museum di Londra, ad Alessandro Cecchi, Elena Lombardi e Marcella Marongiu della Fondazione Casa Buonarroti di Firenze. Un ringraziamento particolare va agli anonimi revisori del testo per gli importanti suggerimenti scientifici e redazionali. Ogni passaggio di questa ricerca è stato condiviso con Leonardo Pili, che ha anche elaborato le ricostruzioni digitali delle immagini sulla base delle campagne fotografiche da noi condotte tra 2019 e 2024.

Avvertenze: nel testo e nelle note i fogli sono generalmente indicati con il numero di inventario; tuttavia, per agevolarne la lettura, i fogli dell'Ashmolean Museum e del British Museum sono indicati con il numero di catalogo stabilito in PARKER 1956 (per esempio: P. 309 *verso*) e in WILDE 1954 (per esempio W. 48); la prima citazione di un disegno è sempre accompagnata dalla collocazione in DE TOLNAY 1975-1980, con l'indicazione *Corpus* seguita dal numero progressivo (per esempio, *Corpus* 213). I due lati di un originario foglio ricomposto sono indicati con 'diritto' e 'rovescio' per evitare ogni ambiguità con le indicazioni *recto* e *verso* relative ai disegni. Nell'apparato figurativo di corredo, la ricomposizione dei disegni è inquadrata da un rettangolo in beige che rappresenta il formato originario del foglio, reale o comune.

<sup>1</sup> Per una storia dei monumenti ducali della Sagrestia Nuova, in particolare sulle *Allegorie del Tempo*, si rinvia all'ottimo ECHINGER MAURACH 2023, pp. 60-116, in particolare pp. 91-110; per quanto datato, resta ancora valido il catalogo di disegni, copie e derivazioni dalle statue delle *Allegorie del Tempo* in DELACRE 1938, pp. 341-348.

<sup>2</sup> Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, Inv. 18719 F *recto*, studi per la figura della *Notte*, stilo e pietra nera, e Inv. 18719 F *verso*, studi per la gamba sinistra del *Giorno*, pietra nera, 248x278/280 mm; THODE 1908-1913, III, pp. 89-90, n. 219; BERENSON 1938, II, p. 165, n. 1399C; DUSSLER 1959, pp. 162-163, n. 291; BAROCCHI 1962-1964, I, pp. 97-98, n. 76; HARTT 1971, p. 179, n. 239; DE TOLNAY 1975-1980, II, p. 42, n. 210 *recto-verso*; RENAISSANCE DRAWINGS 1995, pp. 44-46, n. 46; MICHELANGELO, VASARI 2008, p. 3, n. 1.

<sup>3</sup> Oxford, Ashmolean Museum, Inv. WA1846.55 *recto*, studio per la figura del *Giorno*, stilo e pietra nera, 258x332 mm; ROBINSON 1870, pp. 8-9, n. 6; FREY 1909-1911, III, pp. 105-106, n. 216; THODE 1908-1913, III, p. 174, n. 390; BERENSON 1938, II, p. 197, n. 1548; PARKER 1956, p. 150, n. 309 (P. 309); DUSSLER 1959, pp. 271-272, n. 598; HARTT 1971, p. 178, n. 228; DE TOLNAY 1975-1980, II, p. 43, n. 213 *recto*; HIRST 1988a, pp. 62-63; JOANNIDES 2007, pp. 154-157, n. 27; GNANN 2010, pp. 197-198, n. 57. A negare oggi l'autografia del foglio sono rimasti: PERRIG 1991, p. 23, fig. 89 (con attribuzione a Giulio Clovio); PÖPPER-THOENES 2007 (ciò si evince dalle tavole di concordanza a pp. 753-755, che escludono l'autografia di tutti i fogli qui discussi, tranne il numero 136, corrispondente al *recto* del foglio della British Library); SCHUMACHER 2008, p. 428.

<sup>4</sup> Oxford, Ashmolean Museum, Inv. WA1846.56 *recto*, studio per la figura del *Giorno*, pietra nera, 176x270 mm; ROBINSON 1870, p. 9, n. 7; FREY 1909-1911, III, p. 106, n. 218; THODE 1908-1913, III, pp. 174-175, n. 391; BERENSON 1938, II, p. 197, n. 1549; PARKER 1956, p. 151, n. 310 (P. 310); DUSSLER 1959, p. 272, n. 599; HARTT 1971, p. 178, n. 227; DE TOLNAY 1975-1980, II, p. 43, n. 212 *recto*; JOANNIDES 2007, pp. 152-154, n. 26.

<sup>5</sup> Haarlem, Teylers Museum, Inv. A 33 *recto*, studio per la gamba sinistra del *Giorno*, pietra nera, 207x247 mm; THODE 1908-1913, III, pp. 103-104, n. 260; KNAPP 1925, p. 4, n. 314 (insieme a Teylers Museum, Inv. A 33 bis *recto*); BERENSON 1938, II, p. 176, n. 1467; HARTT 1971, pp. 178-179, n. 234 (insieme a Teylers Museum, Inv. A 33 bis *recto*); DE TOLNAY 1975-1980, II, p. 45, n. 218 *recto* (insieme a n. 219 *recto*); VAN TUYLL VAN SEROOSKERKEN 2000, pp. 121-123, n. 58; GNANN 2010, pp. 208-210, n. 60.

<sup>6</sup> Haarlem, Teylers Museum, Inv. A 33 bis *recto*, cinque studi per le gambe del *Giorno*, pietra nera, 206x248 mm; THODE 1908-1913, III, pp. 103-104, n. 260; KNAPP 1925, p. 4, n. 314 (insieme a Teylers Museum, Inv. A 33 *recto*); BERENSON 1938, II, p. 176, n. 1467; HARTT 1971, pp. 178-179, n. 234 (insieme a Teylers Museum, Inv. A 33 *recto*); DE TOLNAY 1975-1980, II, p. 45, n. 219 *recto* (insieme a n. 218 *recto*); VAN TUYLL VAN SEROOSKERKEN 2000, pp. 121-123, n. 59; GNANN 2010, pp. 211-214, n. 61.

<sup>7</sup> Haarlem, Teylers Museum, Inv. A 30 *recto*, tre studi per la schiena e il braccio sinistro del *Giorno*, pietra nera, 192x257 mm; THODE 1908-1913, III, p. 103, n. 258; KNAPP 1925, p. 4, n. 316; BERENSON 1938, II, p. 229, n. 1671; DUSSLER 1959, pp. 248-249, n. 532; HARTT 1971, p. 178, n. 232; DE TOLNAY 1975-1980, II, pp. 44-45, n. 216 *recto*; VAN TUYLL VAN SEROOSKERKEN 2000, pp. 117-118, n. 56; GNANN 2010, pp. 201-205, n. 58.

<sup>8</sup> Haarlem, Teylers Museum, Inv. A 36 *recto*, tre studi per la schiena e il braccio sinistro del *Giorno*, pietra nera, 266x162 mm; THODE 1908-1913, III, p. 103, n. 259; KNAPP 1925, p. 4, n. 318; BERENSON 1938, II, p. 229, n. 1672; DUSSLER 1959, p. 250, n. 534; HARTT 1971, p. 178, n. 231; DE TOLNAY 1975-1980, II, p. 44, n. 215 *recto*; VAN TUYLL VAN SEROOSKERKEN 2000, p. 119, n. 57; GNANN 2010, pp. 206-207, n. 59.

<sup>9</sup> Londra, The British Museum, Inv. 1859,0625.569 *verso*, studio per una figura maschile reclinata (molto probabilmente per la figura del *Giorno*), pietra nera, 296x178 mm; FREY 1909-1911, III, pp. 69-70, n. 146 (qui ritenuto uno studio per il *Giudizio universale*); THODE 1908-1913, III, p. 131, n. 312; BERENSON 1938, II, p. 186, n. 1498; WILDE 1953, pp. 83-84, n. 48 *verso* (W. 48 *verso*); DUSSLER 1959, p. 255, n. 555; HARTT 1971, p. 179, n. 235; DE TOLNAY 1975-1980, II, p. 41, n. 208 *recto*, (dove il *recto* corrisponde a W. 48 *verso*).

<sup>10</sup> Londra, The British Museum, Inv. 1859,0625.566 *verso*, studi per braccia e spalle di una delle *Allegorie del Tempo* (cautamente, in due di essi vi si potrebbero anche riconoscere il braccio sinistro dell'*Aurora* e le spalle del *Crepuscolo*), pietra nera, 275x359 mm; THODE 1908-1913, III, p. 128, n. 309; BERENSON 1938, II, p. 230, n. 1680A; WILDE 1953, pp. 81-82, n. 46 *verso* (W. 46 *verso*); DUSSLER 1959, p. 255, n. 554; HARTT 1971, p. 178, n. 230; DE TOLNAY 1975-1980, II, p. 43, n. 214 *verso*.

<sup>11</sup> Londra, The British Library, Ms. Add. 21907, fol. 1 *verso*, studio per la gamba sinistra del *Giorno*, pietra nera, 150x185 mm; THODE 1908-1913, III, p. 161, n. 366; BERENSON 1938, II, p. 193, n. 1538; DUSSLER 1959, pp. 169-170, n. 302; HARTT 1971, p. 178, n. 233; DE TOLNAY 1975-1980, II, p. 45, n. 217 *verso*.



**Fig. 1** Michelangelo Buonarroti, *Monumento di Giuliano de' Medici duca di Nemours con le allegorie della Notte e del Giorno*, 1524-1534. Firenze, Museo delle Cappelle Medicee, Sagrestia Nuova



**Fig. 2** Michelangelo Buonarroti, *Monumento di Lorenzo de' Medici duca di Urbino con le allegorie del Crepuscolo e dell'Aurora*, 1524-1534, Firenze, Museo delle Cappelle Medicee, Sagrestia Nuova

# Tavola I

**Firenze**

Gallerie degli Uffizi  
Gabinetto Disegni e Stampe



Inv. 18719 F recto

**Oxford**

Ashmolean Museum  
University of Oxford



Inv. WA1846.55 recto (P. 309)



Inv. WA1846. 56 recto (P. 310)

Haarlem  
Teylers Museum



Inv. A 33 recto  
Inv. A 33 bis recto



Inv. A 30 recto  
Inv. A 36 recto



London  
The British Museum • The British Library



Inv. 1859,0625.566 verso (W. 46)  
Inv. 1859,0625.569 verso (W. 48)



Ms. Add. 21907,  
foll. 1 verso

Come ha scritto Paola Barocchi, nel loro insieme questi disegni «dimostrano la stessa paziente, consapevole ricerca di impostazioni complesse e preziose»<sup>12</sup> e con il loro tratteggio minuto e vibrante – che ricorda il modellato delle superfici scultoree lavorate a gradina – l'artista è riuscito a eguagliare con la pietra nera gli stessi effetti di virtuosismo grafico ottenuti con la pietra rossa nei celeberrimi studi di figura per la volta della Cappella Sistina.

Questo gruppo di studi a pietra nera è ciò che resta di tutti i disegni che Michelangelo eseguì per le quattro *Allegorie del Tempo*, ai quali vanno senz'altro aggiunti i pochi rimasti sia a pietra rossa<sup>13</sup> che a penna e inchiostro<sup>14</sup>. Naturalmente non tutti gli studiosi concordano sul loro numero, come dimostrano i differenti elenchi forniti da Henry Thode<sup>15</sup>, Karl Frey<sup>16</sup>, Bernard Berenson<sup>17</sup>, poi meglio definiti da Johannes Wilde<sup>18</sup> e, più recentemente, da Paul Joannides<sup>19</sup>. Del tutto sbilanciato appare poi l'elenco dei soggetti rappresentati: molto numerosi sono gli studi per il *Giorno*, assai ridotti quelli per la *Notte*, pochi e piuttosto controversi quelli per l'*Aurora*, pressoché inesistenti quelli per il *Crepuscolo*<sup>20</sup>.

I giudizi novecenteschi sull'autografia di questi disegni, a partire da quello di Karl Frey<sup>21</sup>, sono stati contrassegnati da un certo scetticismo. Anny E. Popp<sup>22</sup>, che fu la prima a riconoscere una connessione con le figure della *Notte* e del *Giorno*, li ritenne

«Typische Kopistenarbeit» derivate dalle statue già realizzate, così pure Charles de Tolnay nel suo studio monografico sulla Sagrestia Nuova del 1948<sup>23</sup>. Nel tempo, tuttavia, i pareri si fecero progressivamente più favorevoli e su alcuni di quei fogli vi furono significativi ripensamenti da parte di Bernard Berenson<sup>24</sup> e dello stesso Tolnay<sup>25</sup>. Ma, soprattutto, ciò che ha maggiormente alimentato il dibattito è stata la difficoltà di riconoscimento dei soggetti, all'inizio associati a opere molto diverse, ma dalle pose simili: dai nudi della *Battaglia di Cascina*<sup>26</sup>, al *Genio della Vittoria*<sup>27</sup>, dalle divinità fluviali della stessa Sagrestia Nuova<sup>28</sup>, al perduto cartone della *Leda*<sup>29</sup>, finendo conseguentemente per accumulare una quantità di proposte di datazione incongruamente estese dal 1505 al 1530. Ma i pareri discordanti non si fermarono neanche quando il campo di identificazione andò restringendosi intorno alle *Allegorie del Tempo*. Non a caso, Ludwig Goldscheider sottolineava quanto fosse problematico determinare «beyond doubt» il rapporto effettivo tra questi disegni e le quattro allegorie, evidenziando al proposito la presunta contrapposizione di opinioni sull'identificazione di uno di quegli studi da parte di due studiosi straordinariamente autorevoli quali Karl Theodor Parker e Johannes Wilde<sup>30</sup>. Ancora una volta, spetta a quest'ultimo il merito di aver fornito con poche e chiare parole la più convincente identificazione dei soggetti dei disegni, fissato la loro esecuzione tra 1524 e 1526, ed enucleato

12 BAROCCHI 1962-1964, I, p. 98.

13 Si tratta di schizzi a pietra rossa parzialmente ripassati su tracce di pietra nera presenti al verso dei fogli di Oxford (Ashmolean Museum, Inv. WA1846.55 verso; P. 309 verso; FREY 1909-1911, III, p. 106, n. 217; cfr. supra nota 3) e di Haarlem (Teylers Museum, Inv. A 30 verso; cfr. supra nota 7), rispettivamente: uno studio della posa del braccio destro della *Notte* da quattro punti di vista diversi e uno studio per la spalla destra del *Giorno*.

14 Si tratta di rapidi schizzi eseguiti su frammenti di fogli di formato comune, spessore sottile e grana poco fine, tipici dei quaderni economici, anche detti *quadernacci*, generalmente utilizzati per scrivere o disegnare di getto a penna e inchiostro; uno di essi è sicuramente l'efficacissimo studio del British Museum (W. 49; *Corpus* 211) a penna e inchiostro su una base a stilo e pietra nera, riferibile alla spalla e al braccio sinistro della *Notte*; assai meno sicuri sono gli altri fogli che in vario modo sono stati riferiti dalla critica alle *Allegorie del Tempo* della Sagrestia Nuova, come il foglio al Gabinetto Disegni e Stampe (Inv. 622 E recto; *Corpus* 223) e i due di Casa Buonarroti (Inv. 10 F recto, *Corpus* 224; Inv. 48 F recto, *Corpus* 28, quest'ultimo potrebbe persino riferirsi alla figura del *Crepuscolo*); su questi fogli, cfr. le relative schede in BAROCCHI 1962-1964, I, pp. 256-257, n. 205, pp. 92-93, n. 71, e pp. 93-94, n. 72.

15 THODE 1908-1913, I, pp. 483-487.

16 FREY 1909-1911, III, pp. 105-106, nn. 216-218.

17 L'elenco dei fogli ritenuti autografi è in BERENSON 1903, I, pp. 210-211 con relative note; l'elenco è accresciuto in BERENSON 1938, I, p. 221, nota 1, e comprende: n. 1548 (P. 309), n. 1549 (P. 310), n. 1467 (Teylers Museum, Inv. A 33, allora unito a Inv. A 33 bis), n. 1498 verso (W. 48 verso), n. 1399C (Gallerie degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe Inv. 18719 F), n. 1538 verso (British Library, Ms. Add. 21907, fol. 1 verso), n. 1476A (W. 14; *Corpus* 165) a pietra rossa, da escludere dal gruppo; l'elenco è riproposto più affrettatamente in BERENSON 1961, I, p. 320 con la segnalazione di n. 1409A a Casa Buonarroti (Inv. 44 F; *Corpus* 299).

18 L'insieme di questi fogli è considerato in WILDE 1953, p. 82, n. 46 verso (W. 46 verso) e p. 85, n. 49, poi riproposto in WILDE 1954, pp. 15-16; rispetto all'elenco fornito in apertura – che riguarda i soli studi a pietra nera – lo studioso ha escluso il foglio del British Museum (W. 48 verso), perché ritenuto per la *Leda*, e il foglio alla British Library (Ms. Add. 21907, fol. 1 verso), che non è stato da lui considerato.

19 L'elenco qui proposto coincide con quello fornito da JOANNIDES 2007, pp. 152-153, n. 26, e p. 156, n. 27; l'ulteriore elenco fornito in BAMBACH 2017, p. 118, nota 114, esclude anch'esso il foglio del British Museum (W. 48 verso), oltre che per le ragioni già espresse da Wilde, anche perché, secondo l'autrice, la carta sarebbe sensibilmente differente dagli altri fogli: «The mealy paper of the British Museum sheet is also different from that of the Times of Day studies», il che è oggettivamente vero, come si vedrà più avanti.

20 Ulteriori riferimenti all'*Aurora* sono stati proposti da più parti, anche se non sempre in modo convincente: THODE 1908-1913, III, p. 174, n. 390, ha proposto lo studio di un braccio a pietra rossa al verso di Ashmolean Museum (P. 309); HARTT 1971, p. 178, n. 230, ha suggerito lo studio di un braccio sinistro al verso di British Museum (W. 46 verso), un confronto certamente suggestivo che, se corretto come credo (cfr. supra nota 10), spinge a identificare lo studio di spalla presente sul medesimo foglio con il *Crepuscolo* piuttosto che con il *Giorno*, come invece è comunemente identificato sulla scorta di WILDE 1953 (p. 82, n. 46); nuovamente HARTT 1971, p. 180, n. 245, ha riconosciuto la testa dell'*Aurora* nel modello maschile al verso di un foglio del British Museum (W. 1, *Corpus* 6), un confronto assai meno convincente per i motivi bene indicati in ECHINGER MAURACH 2023, p. 94, nota 425, secondo cui l'espressione del viso nel disegno sarebbe ben diversa da quella poi assunta dalla statua.

21 FREY 1909-1911, III, pp. 105-106, nn. 216-218.

22 POPP 1922, p. 144, note 5-6.

23 DE TOLNAY 1948, p. 45.

24 I precedenti dubbi espressi sull'autografia dei disegni in BERENSON 1903 sono ridiscussi in BERENSON 1938: parzialmente ridimensionati a n. 1548 verso (P. 309), permangono ai nn. 1671 (Teylers Museum, Inv. A 30) e 1672 (Teylers Museum, Inv. A 36) e 1680A verso (W. 46), quest'ultimo «too timid for Michelangelo»; l'elenco è ulteriormente modificato in BERENSON 1961, I, pp. 321-322, dove è finalmente riconosciuta l'autografia dei pur «debolissimi» schizzi di n. 1548 verso, ma viene ribadito il rifiuto dei nn. 1671, 1672 e 1680A verso e, soprattutto, 1685 (W. 49), assegnato ad «Andrea di Michelangelo».

25 DE TOLNAY 1975-1980, II, pp. 40-45, nn. 207-219.

26 ROBINSON 1870, pp. 8-9, n. 6, in riferimento a P. 309 recto.

27 HARTT 1971, p. 210, n. 293, in riferimento a P. 309 verso.

28 THODE 1908-1913, III, p. 174, n. 390, in riferimento a P. 309 verso riconobbe per primo che si trattava di quattro studi dello stesso braccio da punti di vista differenti e propose cautamente un confronto con il modello del *Dio fluviale* dell'Accademia delle Arti del Disegno di Firenze, aggiungendo anche la somiglianza con il braccio dell'*Aurora*: «In solchem Sinne könnte man auch auf das Ähnliche der Armhaltung mit dem Arm der Aurora hinweisen».

29 Proposta suggerita in WILDE 1953, p. 83 n. 48 (verso).

30 GOLDSCHIEDER 1966, p. 45, n. 63 e nota 53: «A related study of a recumbent male figure is according to K. T. Parker for the *Day*, but according to J. Wilde 'certainly a study for the *Notte*'; il fraintendimento di Goldscheider nasce per avere pensato che «Frey 217» (cfr. FREY 1909-1911, III, pp. 105-106, n. 217) fosse P. 309 recto, mentre invece è il suo verso, correttamente identificato con la *Notte* sia in PARKER 1956, p. 150, sia in WILDE 1953, p. 83: «For a conclusive stylistic comparison see the drawing 'Frey 217', at Oxford, which is certainly study for the *Notte* and must be date from 1524/5». L'identificazione degli studi al verso con il braccio della *Notte* è stata poi generalmente accolta a partire da HIRST 1988b, p. 72, n. 29.

con lucidità gli elementi stilistici comuni a tutto il gruppo che permettono di attribuirgli la piena autografia, riconosciuta in quel particolarissimo tratteggio vibrante, a cui si è prima accennato. Un tratteggio focalizzato più sulla muscolatura che sui contorni, perfettamente efficace nell'accentuare la consistenza organica delle masse e dare plasticità alle superfici come fosse densa materia pittorica: «in most places the chalk is handled like pastel, painting rather than drawing. Contours are intermittent and in general almost neglected»<sup>31</sup>.

### Questioni di genere

La problematica identificazione dei soggetti rappresentati su questo gruppo di fogli è stata accresciuta dalle difficoltà di individuazione del genere – maschile o femminile – in ciascun disegno. Ciò è particolarmente evidente sul foglio degli Uffizi (Figg. 3-4), dove lo studio a destra è caratterizzato dalla presenza dei testicoli, nonostante sia un primo pensiero per la posa della *Notte*. Il foglio venne pubblicato per la prima volta nel volume di Emile Jacobsen e Pasquale Nerino Ferri, i quali notarono, insieme agli altri schizzi correttamente identificati con la *Notte*, «une autre jambe d'homme» ritenendola di conseguenza uno studio per il *Giorno*<sup>32</sup>. La correzione di Henry Thode a favore della *Notte* non si fece comunque attendere, seppur senza alcuna motivazione<sup>33</sup>. La questione fu nuovamente sciolta da Wilde in un passo dedicato al medesimo studio per la *Notte*, dove fu chiarito come Michelangelo ritraesse le pose da modelli maschili anche quando fossero destinate a rappresentare delle figure femminili: «The sculptor draws the same form from different angles, not always quite in the intended attitude; and he is particularly concerned with the effect of the muscles on the surface modelling. This explains why even the studies for the *Night* are from male models»<sup>34</sup>. A corollario di questa spiegazione si poteva facilmente dedurre come questi fogli contenessero degli studi preliminari non necessariamente corrispondenti alle pose definitive delle statue di marmo, anzi da queste variamente divergenti nei dettagli.

Eppure, nonostante un viatico così chiaro e rassicurante, quei medesimi studi non finirono di suscitare interpretazioni opposte e, talvolta, persino bizzarre. Il caso più evidente torna a essere il foglio degli Uffizi con gli studi per la *Notte*. Ne danno testimonianza le due proposte del tutto contrastanti avanzate da Tolnay a pochissima distanza di tempo l'una dall'altra. La prima proposta è quella pubblicata nel catalogo della mostra *I disegni di Michelangelo nelle collezioni italiane* del 1975, che accetta l'identificazione come studio per il *Giorno* a suo tempo avanzata da Jacobsen e Ferri<sup>35</sup>. La seconda è quella pubblicata

nella scheda relativa al disegno nel secondo volume del *Corpus dei disegni di Michelangelo* del 1976, dove la medesima figura e le due gambe disegnate sul verso sono interpretate come studi per la figura di *Eva* nella volta della Cappella Sistina, quindi datati circa al 1508, al fianco dei quali sarebbero stati poi aggiunti quelli per la *Notte* direttamente ispirati dalla posa della gamba della *Eva*. Così nelle parole dello studioso<sup>36</sup>:

Il foglio è stato usato da Michelangelo in due differenti periodi: prima, nel 1509-10, quando lavorava all'affresco del *Peccato originale* della Volta della Sistina, eseguì lo schizzo di destra, per la figura di *Eva*, e i due schizzi del verso; nel 1524-25 egli riprese lo stesso foglio per eseguire due studi per la statua della *Notte*, di cui quello in alto contiene la posa di tutta la figura, con la coscia e la spalla sinistra eseguite nei particolari della muscolatura, mentre quello più sotto analizza solo la coscia sinistra. [...] Il rapporto con la Volta della Sistina del primo disegno non era stato finora osservato.

Questa seconda proposta – che immagina un foglio precedentemente utilizzato quale letto catalizzatore per nuove invenzioni – appare persino suggestiva, ma va a negare uno dei caratteri fondamentali della ricerca compositiva michelangiolesca: ovvero quelle convergenze iconografiche, formali e compositive di soluzioni e dettagli che si trovano presenti in opere realizzate in tempi e momenti creativi del tutto diversi. Come esempio basta appunto osservare le pose simili di *Eva*, della *Notte* e della *Leda*, abilmente dissimulate e, per di più, derivate dallo studio di modelli maschili<sup>37</sup>. In ciò risiede soprattutto il motivo per cui questa seconda proposta di Tolnay sia rimasta pressoché senza seguito<sup>38</sup>.

A complicare ulteriormente questo dibattito possono aggiungersi le considerazioni su un foglio dell'Ashmolean Museum (Figg. 5-6) fatte in particolare da Michael Hirst su uno degli schizzi a pietra rossa al verso, tracciato in basso a sinistra e raffigurante un braccio destro in posizione frontale, generalmente ritenuto studio per la posa della *Notte*. In modo un po' spazzante, lo studioso ha qui creduto che il dettaglio anatomico fosse stato studiato dal vero da un modello femminile, basandosi su quello che sarebbe l'accento di una lunga coda di capelli discendente sull'omero destro, ovvero un *coazzone*, lunga treccia di capelli posticcia, che nella statua lambisce il seno destro<sup>39</sup>. Così, testualmente<sup>40</sup>:

The connection with the right arm of the *Night* is correct. It can be confirmed by the unremarked fact that, in the lower left study, Michelangelo has lightly drawn in a long strand of hair falling over the right shoulder of the model. This detail, positioned differently in the statue, was, nevertheless, given

31 WILDE 1954, p. 16.

32 JACOBSEN-FERRI 1905, pp. 14-16.

33 THODE 1908-1913, III, p. 90, n. 219.

34 WILDE 1953, p. 84, n. 49; opinione già ventilata in KNAPP 1925 (p. 4, n. 318) e accolta in DUSSLER 1959 (p. 163, n. 291).

35 DISEGNI DI MICHELANGELO 1975, n. 63, p. 50.

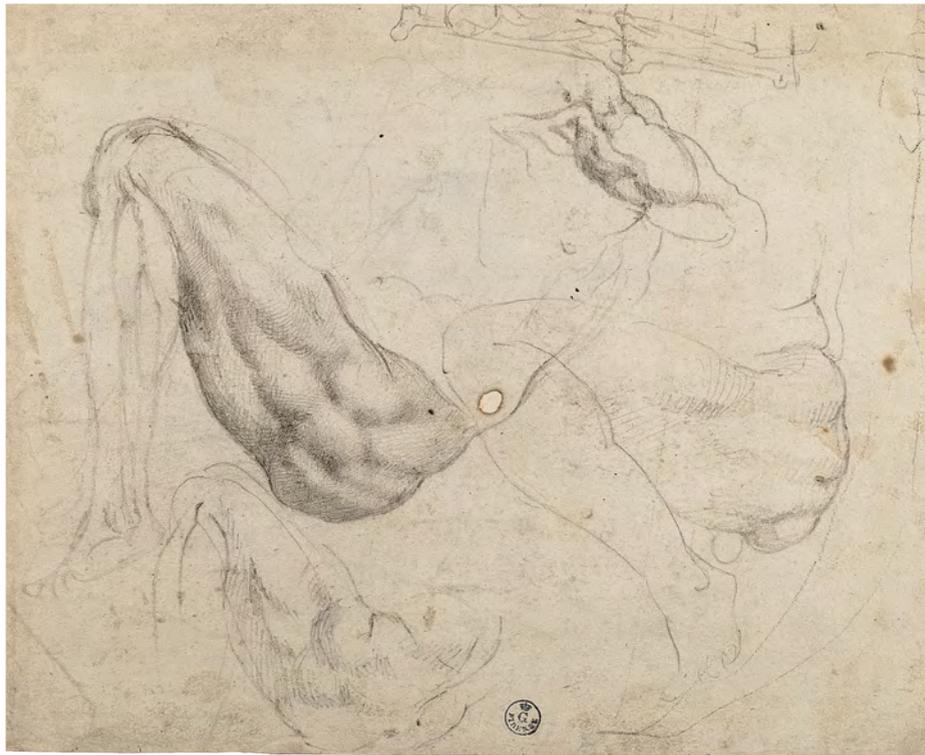
36 DE TOLNAY 1975-1980, II, p. 42, n. 210 *recto*.

37 Sulle convergenze stilistiche in queste opere, si vedano, tra gli altri, un interessante passaggio in DELACRE 1938, p. 341, nota 1, e la scheda di CISERI 1995, p. 46, n. 16.

38 L'argomento è ripetuto senza commenti nella scheda di GAETA BERTELÀ 1980, p. 144, n. 306.

39 Sull'acconciatura della *Notte*, cfr. MUSSOLIN 2023, p. 58.

40 HIRST 1988b, p. 72, n. 29.



**Fig. 3** Michelangelo Buonarroti, *Studi per la gamba e la spalla sinistra della Notte*, stilo e pietra nera, 1524, Inv. 18719 F recto. © Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe



**Fig. 4** Michelangelo Buonarroti, *Studi per il ginocchio e la gamba sinistra del Giorno*, pietra nera, 1524, Inv. 18719 F verso. © Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe



**Fig. 5** Michelangelo Buonarroti, *Studio per la figura del Giorno*, stilo e pietra nera, 1524, Inv. WA1846.55 recto. © Oxford, Ashmolean Museum, University of Oxford



**Fig. 6** Michelangelo Buonarroti, *Studi per il braccio destro della Notte*, pietra rossa e tracce di pietra nera, 1524, Inv. WA1846.55 verso. © Oxford, Ashmolean Museum, University of Oxford

prominence in the carving and was clearly important to the artist. Its presence helps confirm Parker's observation, which Hartt summarily dismissed, that Michelangelo here employed a female model.

Presentando questo esempio come prova del ricorso a un modello femminile, Hirst poteva andare a convalidare un giudizio già espresso in precedenza da Parker (convinto che quelle fossero braccia femminili), assolvendolo dalla sprezzante confutazione di Frederick Hartt, secondo il quale quel medesimo braccio era per il *Genio della Vittoria* che è, ovviamente, una allegoria maschile<sup>41</sup>. Recentemente anche Claudia Echinger Maurach è intervenuta sull'argomento, mostrando a sua volta un certo scetticismo verso l'ipotesi di Hirst: «lo studio in basso a sinistra non mostra nel mezzo la treccia della *Notte*, come spesso si afferma, bensì una delle molte linee che propongono l'alternativa di un braccio più fortemente raccorciato» e, pertanto, la studiosa ha ammesso così di non poter escludere del tutto l'ipotesi di Hartt, che al contrario, come si vedrà nella ricostruzione qui presentata, è da escludere del tutto<sup>42</sup>.

Alla fine di questo *excursus* critico sui disegni di Michelangelo per le *Allegorie del Tempo*, è inutile negare una certa autoreferenzialità nelle posizioni critiche della *connoisseurship*, principalmente alimentata dalla capacità combinatoria delle proprie argomentazioni stilistiche e formali. Merita dunque allargare il campo di indagine, introducendo alcune osservazioni basate sia sullo studio della materialità dei fogli, ovvero di tutto ciò che deriva dall'analisi dei supporti, dalle caratteristiche delle carte e dalle manipolazioni dei fogli nel tempo, sia riguardo allo studio della medialità, intesa come la capacità di organizzare sulla stessa pagina più livelli di informazioni con finalità varie e complesse e, pertanto, riferibile a tutto ciò che riguarda l'atto stesso del disegnare e la funzione comunicativa dei disegni. Da questa prospettiva, il supporto cartaceo perde la sua neutralità e diventa veicolo di un sistema di segni che definiscono i termini di un dialogo che è certamente quello dell'artista con se stesso, ma che può anche avere più interlocutori, presenti o assenti, reali o ideali, vicini o distanti nel tempo e nello spazio<sup>43</sup>.

Nelle pagine che seguono si proverà a mettere in campo alcune nuove osservazioni basate su materialità e medialità grazie alle quali si proverà, anche a livello metodologico, a definire un rinnovato approccio per interpretare questi fogli così stratificati e complessi e per aiutare a comprendere meglio il piano di lavoro che sta dietro a ciascuno di essi.

## Questioni di 'stile'

Prima di affrontare la ricomposizione dei fogli rispetto ai loro formati originari, vale la pena soffermarsi sugli strumenti grafici impiegati da Michelangelo per tracciare gli studi qui discussi. Il principale è certamente la pietra nera (con interventi di pietra rossa al verso di alcuni dei fogli citati), ma bisogna notare che in tutti questi fogli è stato fatto anche un ampio uso dello stilo, particolarmente nel ripasso dei contorni: è questo un punto che tra gli studiosi ha sinora suscitato molte perplessità e che è stato spesso derubricato come il segno di una manipolazione successiva<sup>44</sup>.

Lo *stilo* – com'era comunemente chiamato in Toscana e dal quale deriva la parola 'stile' che usiamo per definire una caratteristica peculiare, personale o collettiva – è uno strumento tradizionale, anche se poco conosciuto, usato comunemente dagli artisti rinascimentali e, quindi, anche da Michelangelo, come strumento di disegno preliminare o esplorativo. Lo stilo è una punta capace di incidere la superficie del foglio senza tagliarla e senza lasciarvi alcuna traccia di pigmento, motivo per cui oggi è anche definito 'punta acroma'<sup>45</sup>. Esso è generalmente realizzato in una lega metallica piuttosto dura, ma può anche essere di legno, osso, avorio, agata o altre pietre dure. Nel *Libro dell'arte* (Cap. VIII)<sup>46</sup>, Cennino Cennini dedica alcuni significativi passaggi alla tecnica del disegno con lo stilo, quale strumento particolarmente indicato per tracciare i contorni delle figure, ma anche per realizzare disegni preparatori ed esplorativi condotti con rapidità e immediatezza, a incarnare il concetto stesso di schizzo inteso come gesto compositivo immediato, fluido e vibrante, e per questo caratterizzato da uno 'stile' personale. Le riproduzioni fotografiche, così come l'illuminazione artificiale e diffusa delle moderne sale studio dei musei, penalizzano moltissimo l'osservazione delle ombre e delle luci prodotte dalle incisioni a stilo, appiattendole fino quasi ad annullarle; se, invece, vengono illuminate da una luce radente e tremolante, come ad esempio una candela, tornano a vibrare e ad animarsi.

Al *recto* del foglio dell'Ashmolean Museum (P. 309; Fig. 5) la presenza dello stilo è stata notata per la prima – e credo unica – volta da Paul Joannides nel suo catalogo del 2007, seppur in modo quanto mai laconico: «black chalk, some stylus indications»<sup>47</sup>. Nel *recto* del foglio degli Uffizi (Inv. 18719 F; Fig. 3), il dibattito su queste incisioni fu invece avviato da Luitpold Dussler, il quale ritenne che per effettuare delle copie una mano successiva avesse ripassato i contorni dei disegni al *recto*

<sup>41</sup> HARTT 1971, p. 210, n. 293: «Although rejected by three critics and called a woman's arm [sic] by a fourth, these beautiful studies are certainly genuine»; a volere esser puntigliosi nei confronti di Hirst, in PARKER 1956 (p. 150, n. 309) non c'è alcun riferimento all'utilizzo di un modello femminile, ma solo al fatto che un medesimo braccio femminile è ritratto da quattro punti di vista differenti: «four studies of a woman's right arm bent at the elbow, shown twice more or less in profile (from opposite sides) and twice from the front».

<sup>42</sup> ECHINGER MAURACH 2023, p. 96.

<sup>43</sup> Sui disegni interlocutori di Michelangelo, vedi MUSSOLIN 2019.

<sup>44</sup> Nel foglio degli Uffizi l'impreciso riferimento alla «punta d'argento» è fatto a partire da JACOBSEN-FERRI 1905 (p. 16) fino a DE TOLNAY 1975-1980 (II, p. 42, n. 210); mentre la corretta indicazione di pietra nera è fatto per la prima volta nella scheda di PETRIOLI TOFANI 1981 (p. 107, n. E), anche se la stessa studiosa torna a indicare «Metalpoint (lead?)» nel successivo PETRIOLI TOFANI 2008, p. 3, n. 1. Nel foglio dell'Ashmolean Museum (P. 309) l'uso della pietra nera al *recto* e pietra nera e rossa al *verso* è già risolto nel catalogo di ROBINSON 1870 (pp. 8-9, n. 6).

<sup>45</sup> Per un esame dei disegni a stilo in Michelangelo, vedi MUSSOLIN 2023 [2024] con altra bibliografia; per una rivalutazione al ruolo delle punte acrome nel processo creativo del disegno, vedi TORDELLA 2008 [2010]; per una distinzione fra tecniche seche (pietre naturali, punte metalliche, punte artificiali) e tecniche liquide (inchiostri a penna e lavature a pennello), vedi TORDELLA 2009, pp. 95-116; per una analisi delle tracce incise lasciate dalle punte acrome, vedi VERRI-AMBERS 2010, pp. 91-96.

<sup>46</sup> CENNINI/BRUNELLO 1982, p. 9.

<sup>47</sup> JOANNIDES 2007, p. 154, n. 27.

con un ago o uno spillo<sup>48</sup>; una considerazione letteralmente ripresa da Tolnay qualche tempo dopo: «i disegni per la *Notte* sono stati bucherellati nei contorni per trarne copie»<sup>49</sup>. Anche Paola Barocchi ha sottolineato come i contorni di quel disegno fossero stati «molto danneggiati dal ripasso di una punta metallica»<sup>50</sup>, e ciò è stato ulteriormente ribadito da Ilaria Ciseri, «the outlines may even have been retouched with a silver point stylus by another hand»<sup>51</sup>. Tuttavia, osservando attentamente il foglio, anche in controluce, non si vede alcuna bucherellatura. Tanto al *recto* del foglio dell'Ashmolean Museum, quanto al *recto* di quello degli Uffizi, invece, appaiono con evidenza le incisioni a stilo che ripercorrono non solo i contorni delle figure con tratti lunghi e articolati, ma chiaroscurano in modo molto pronunciato anche le fasce muscolari con ripetute sequenze di minuti tratteggi paralleli (Fig. 14). Michael Hirst ha giustamente osservato come in alcuni casi «l'incidenza dello stilo su una parte del foglio e non sull'altra può rivelare importanti particolari circa la genesi del disegno»<sup>52</sup>. Ciò vale soprattutto per quei fogli di Michelangelo nei quali le tracce incise a stilo risaltano con grande forza al contrasto con la pietra nera più morbida e grassa, producendo un effetto *frottage* che evidenzia quei solchi i quali, benché del tutto privi di pigmento, fanno risaltare pentimenti e invenzioni altrimenti non documentabili. Tale effetto è particolarmente visibile, per esempio, in un foglio del Louvre (Inv. 860; *Corpus* 143), non tanto al *verso*, dove i contorni a pietra nera dell'*Ignudo* ripercorrono quasi perfettamente le tracce a stilo che gli stanno sotto, ma piuttosto al *recto*, dove al di sotto dello studio di testa a pietra nera (si tratta del medesimo soggetto del *verso*) è possibile riconoscere uno schema planimetrico a stilo relativo a una sezione della volta della Sistina rimasto finora ignorato<sup>53</sup>.

Tuttavia, il problema legato alle tracce a stilo sui *recto* dei nostri fogli dell'Ashmolean Museum e degli Uffizi è significativamente diverso: in essi le incisioni non solo riprendono in modo esatto i contorni delle figure a pietra nera, ma vanno anche a segnare le rispettive masse muscolari; inoltre è del tutto assente l'effetto di *frottage* perché il pigmento sfumato della pietra nera entra chiaramente dentro ai solchi dello stilo, come se quelle incisioni fossero state eseguite dopo l'utilizzo della pietra nera e al di sopra dei segni da essa lasciati. Effettivamente si tratta di un *modus operandi* che nei disegni di Michelangelo non è stato finora documentato e che, proprio per questo, ha finito per essere svalutato dalla critica come il mero risultato di una operazione di copiatura condotta da altra mano. Questa spiegazione sembra poco soddisfacente per due

principali motivi: innanzitutto, l'uso congiunto di stilo e pietra nera non sembra affatto 'rovinare' il disegno ma piuttosto arricchirlo con una *texture* molto efficace; in secondo luogo (e più importante), di questo presunto processo di copiatura sfuggono tanto il metodo utilizzato, quanto la finalità<sup>54</sup>.

A questo punto, cercando di schematizzare al massimo, sono due ed entrambi piuttosto problematici gli scenari che possiamo delineare a favore o contro l'autografia delle tracce a stilo principalmente presenti sui *recto* dei fogli dell'Ashmolean Museum e degli Uffizi, ma riscontrabili in diversa misura – come si dirà tra breve – anche sugli altri della serie. Il primo scenario rappresenta certamente la *lectio facilior* ed è basato sull'ipotesi di Dussler e di Barocchi, secondo i quali le incisioni sarebbero state eseguite da mani successive per tracciare un ricalco dell'originale. A favore di tale ipotesi è possibile addurre tre argomenti: la mancanza di autonomia del disegno a stilo che segue troppo fedelmente quello a pietra nera; la presenza di pigmento dentro i solchi e l'assenza di *frottage*, per cui lo stilo sarebbe stato utilizzato successivamente al disegno; la presunta unicità di questa tecnica del ripasso a stilo nel *corpus* grafico michelangiolesco. A questa ipotesi è però possibile ribattere con molte e rilevanti obiezioni. Pur ammettendo in generale la scarsa attenzione conservativa nei confronti di questi fogli, il processo di ricalco avrebbe certamente compromesso l'originale (come apertamente dichiarato da Barocchi); inoltre, sfugge del tutto quale sarebbe stato il metodo di ricalco adottato, dal momento che non sono state riscontrate né le bucherellature menzionate da Dussler e da Tolnay che avrebbero testimoniato la possibilità di un trasferimento del disegno a un nuovo supporto con la tecnica dello spolvero, né si nota al *verso* alcuna traccia di pressione dello stilo, che evidenzerebbe l'eventuale utilizzo di carta copiativa, come la cosiddetta carta carbone<sup>55</sup>; infine, le tracce a stilo che compaiono nei fogli di questa serie non basterebbero a rilevare la composizione generale del disegno necessaria per la realizzazione di matrici per incisioni o riproduzioni a stampa (di cui, tra l'altro, per i fogli in esame non resta alcuna traccia).

Un esempio bene analizzato da Carmen Bambach può servire a illuminare meglio il nostro caso: del celebre foglio di Michelangelo con *Sansone e Dalila* dell'Ashmolean Museum (P. 319 *recto*<sup>56</sup>; *Corpus* 297), databile agli anni Trenta e disegnato a pietra rossa con ampio uso di stilo, esiste una copia anonima molto fedele al British Museum (W. 90), dove, come sottolinea la studiosa: «the copy imitates Michelangelo's drawing

48 DUSSLER 1959, p. 163, n. 291: «Die Zeichnung ist von einer späteren Hand in den Umrißlinien zwecks Durchpausierung mit einer Nadel punktiert worden».

49 DE TOLNAY 1975-1980, II, p. 42, n. 210 *recto*.

50 BAROCCHI 1962-1964, I, p. 97.

51 CISERI 1995, p. 46, n. 16.

52 HIRST 1988, p. 6 (la citazione è dalla traduzione italiana HIRST 1993, p. 10).

53 Su questo foglio, cfr. HIRST 1988b, pp. 38-39, n. 14; JOANNIDES 2007, pp. 119-121, n. 19; GNANN 2010, pp. 128-132, n. 34; sui disegni a stilo presenti in questo foglio e sulla restituzione dello schema planimetrico della volta, vedi MUSSOLIN 2023 [2024], pp. 35-36.

54 Sul problema delle copie da disegni di Michelangelo, cfr. BAMBACH 1999, pp. 124-126.

55 Un esempio di utilizzo della carta carbone è ipotizzato nella *Vergine col Bambino e Sant'Anna* di Leonardo da Vinci (Londra, The British Museum, Inv. 1875,0612.17), cfr. VERRI-AMBERS 2010, p. 94, e BESCOPY-RAYNER 2010, p. 107. Ritengo comunque che un copista avrebbe più facilmente utilizzato una carta di tracciamento meno invasiva, come la carta oleata translucida; su queste tecniche e sul biasimo rispetto ai vari metodi di ricalco, vedi le notevoli considerazioni in BAMBACH 1999, pp. 127-136.

56 JOANNIDES 2007, pp. 191-193, n. 35.

technique to a disturbing degree, even in its use of slight traces of preparatory stylus underdrawing»<sup>57</sup>. Va aggiunto, inoltre, che dal confronto da me condotto tra i due fogli risulta che essi hanno sì la stessa grandezza, ma che i disegni hanno misure differenti, dal momento che quello originale è molto più piccolo della copia e, pertanto, i loro contorni non sono sovrapponibili. Escludendo così l'eventualità che quelle tracce di stilo siano derivate da un processo di ricalco, va ammesso che sono autografe e, pertanto, riportate come tali anche nella copia.

L'esempio appena considerato agevola la presentazione del secondo scenario che prevede appunto l'autografia michelangiolesca delle incisioni a stilo e costituisce solo apparentemente la *lectio difficilior*. Premesso che le fonti di luce artificiale del tempo erano sempre radenti o tremolanti, come candele e lumi a olio, tra gli argomenti a supporto dell'autografia delle incisioni è possibile addurre il fatto che la tecnica congiunta di stilo e pietra nera permette di ottenere un effetto di sorprendente efficacia, capace di esaltare il modellato chiaroscurale delle forme anatomiche: una caratteristica assai utile per gli studi preliminari finalizzati alla realizzazione di modelli e statue. Va inoltre aggiunto che nel foglio degli Uffizi (Inv. 18719 F *recto*) i tratti a stilo appaiono particolarmente accentuati in corrispondenza delle parti anatomiche che più sono messe a fuoco nel disegno, mentre altri passaggi sembrano più trascurati, come appunto accade per la testa e per il braccio destro della *Notte* e, in alto, per il particolare dell'arto inferiore con ossa e muscoli: tutti passaggi che un copista non avrebbe avuto motivo di eludere.

È vero che in generale l'utilizzo dello stilo precede quello della pietra nera, tuttavia, l'uso congiunto di questi strumenti ci costringe, in qualche modo, a rivedere le nostre interpretazioni sulla tecnica del disegno di Michelangelo, considerando anche con quale rapidità è mutato il nostro modo di guardare a questi fogli nel tempo. Si tratterebbe dunque di riconoscere l'autografia di questa tecnica 'mista' di pietra nera e stilo e di ridare così senso ai tanti favorevoli giudizi espressi sul felice esito artistico di questo modo di disegnare, che è poi ciò che Jacobsen e Ferri avevano per primi descritto come una vibrante combinazione di «crayon» e «pointe d'argent, qui en quelque part n'a pas marqué mais a laissé la trace empreinte sur le papier», capace di raggiungere un risultato di tale efficacia da sembrare un disegno idealmente realizzato con mazzuolo e scalpello<sup>58</sup>:

Nous remarquerons ici que dans quelques-unes de ces études, même dans celles pour la *Nuit*, il est curieux de voir comment le Maître en dessinant tient

mentalement marteau et ciseau: son crayon pénètre le papier avec une telle énergie que, là où il n'est pas très résistant [...], il en est presque coupé.

### Questioni di 'forma': la ricomposizione del foglio reale per la *Notte* e il *Giorno* (P. 309 *recto* e Inv. 18719 F *recto*)

Prima di procedere alla ricomposizione dell'originario formato reale da cui provengono i due fogli degli Uffizi (Inv. 18719 F; **Figg. 3-4**) e dell'Ashmolean Museum (P. 309; **Figg. 5-6**), è bene ricordare le incertezze attributive che essi hanno subito nel tempo, un passaggio che serve anche da monito alla nostra oscillante capacità di lettura e comprensione dei disegni al variare delle generazioni. Mentre il foglio degli Uffizi è stato tra i primi ad assicurarsi l'onore dell'autografia, quello dell'Ashmolean Museum ha dovuto invece faticare molto. Tra i suoi più convinti detrattori c'è stato Dussler, il quale, d'altro canto, non espresse alcun dubbio sull'autografia di quello degli Uffizi. Per lo studioso i contorni del foglio di Oxford erano deboli e privi di ogni forza e spontaneità, il modellato risultava poco accentuato e, soprattutto, la composizione generale gli appariva priva di ogni senso<sup>59</sup>. Allo stesso autore spetta anche un significativo passaggio riguardo al *recto* del foglio degli Uffizi, secondo cui la doppia linea che incornicia la figura a destra rappresenterebbe il limite del blocco di marmo dal quale sarebbe stata ricavata la statua<sup>60</sup>. Una spiegazione ripresa a decenni di distanza da Paul Joannides in modo pressoché letterale: «the lines at the right are probably reminders of the shape of the block from which the figure was to be carved»<sup>61</sup>. Si tratta indubbiamente di una ipotesi suggestiva, ma immotivata. Ed è proprio da qui che prende avvio il nostro ragionamento sulla ricomposizione dei fogli.

A ben guardare, infatti, le linee in questione sono tre e attraversano entrambi i *recto*: hanno origine nel foglio degli Uffizi sotto il piede della figura a destra e terminano nel foglio dell'Ashmolean Museum in tre punti diversi. La linea più esterna corre sul bordo destro del foglio, contorna la *Notte* e intercetta la parola «sti[n]cho», per giungere al corrispondente punto del *Giorno*. La linea centrale lambisce la *Notte*, intercetta la parola «cosia», ovvero coscia, e giunge all'altezza del ginocchio del *Giorno*. La linea a sinistra attraversa la figura della *Notte* e approda alla base della gamba del *Giorno* in corrispondenza del malleolo laterale dove sono indicate le due lettere «sp». In questo caso, non credo si tratti né di «5p» come suggerito da Parker<sup>62</sup>, né di 5 palmi come proposto da Joannides<sup>63</sup>, né ancora dell'abbreviazione di «spalla» riferita da Chapman<sup>64</sup>, ma piuttosto di «spina», un termine con il quale in ambito anatomico si indicava generalmente un rilievo osseo particolarmente sporgente. In questo caso «spina» starebbe

<sup>57</sup> BAMBACH 1999, p. 124, è interessante rilevare come il disegno sia stato poi bucherellato per ricavarne ulteriori ricalchi indiretti da replicare con lo spolvero.

<sup>58</sup> JACOBSEN-FERRI 1905, p. 18, tale considerazione riguarda in particolare le tecniche del disegno adottate nel foglio Uffizi, Inv. 18722 *verso*, per il quale rimando alle ampie analisi in MUSSOLIN 2023 [2024].

<sup>59</sup> DUSSLER 1959, p. 272, n. 598: «Was u. E. gegen den Meister spricht, wird nicht nur aus der flauen, aller Kraft und Spontaneität entbehrenden Konturierung und der so wenig akzentuierten Modellierung ersichtlich, sondern ganz besonders aus der sinnwidrigen Aufnahme im Ganzen»; il foglio degli Uffizi è analizzato *ibid.*, p. 90, n. 219.

<sup>60</sup> DUSSLER 1959, p. 163, n. 291: «der die Skizze rechts rückwärts einfassende Doppelstreifen scheint auf den Marmorblock zu weisen».

<sup>61</sup> JOANNIDES 2007, p. 156, n. 27.

<sup>62</sup> PARKER 1956, p. 150, n. 309.

<sup>63</sup> JOANNIDES 2007, p. 155, n. 27.

<sup>64</sup> CHAPMAN 2005, p. 180, nel testo è riportato «S(?)p[alla]»; l'argomento a favore di «spalla» è ribadito in BAMBACH 2017, p. 119, nota 115.

esattamente a indicare l'intero osso della tibia, come veniva convenzionalmente inteso all'epoca. Ciò si ricava da un passo del *De anatomicis administrationibus* di Galeno, traduzione latina dell'originale greco pubblicata per la prima volta a Basilea nel 1531, che nel capitolo relativo ai tendini del ginocchio attaccati alla tibia descrive quest'ultima proprio come «spina», nonostante che nel passaggio immediatamente successivo si faccia specifico riferimento sia alle spine iliache, sia a quelle ischiatiche presenti nelle corrispondenti ossa del bacino<sup>65</sup>. È stato Andrea Vesalio, celeberrimo autore del *De humani corporis fabrica*, edito a Basilea per la prima volta nel 1543 e più volte ripubblicato, a incolpare Galeno di tale ambiguità in due specifici passaggi del suo trattato; ma allo stesso tempo si deve a Vesalio una conferma dell'uso corrente di «spina» nel senso di tibia, come si evince inequivocabilmente dall'indice della sua opera, che alle rispettive voci specifica «Spina cur appellatum tibiae os» e «Tibiae os cur spina appellatum»<sup>66</sup> (Fig. 7). Spina e stinco sono dunque sinonimi e, per maggiore chiarezza anatomica, Michelangelo rappresenta nel bordo superiore del *recto* degli Uffizi il dettaglio di un arto inferiore sinistro disteso, completo delle sue ossa e di una parte della muscolatura, con la coscia compresa tra anca e ginocchio (dov'è l'osso del femore), che misura cinque unità, e con la gamba compresa tra ginocchio e piede (dove sono l'osso della spina o tibia e quello della fibula o perone), che misura quattro unità<sup>67</sup> (Fig. 8). Il rapporto 5:4 tra coscia e gamba serve, soprattutto, per verificare le proporzioni delle due articolazioni dell'arto inferiore e rappresenta una strategia di controllo necessaria per la realizzazione di modelli tridimensionali, come quelli per le *Allegorie del Tempo*, e ciò indipendentemente da quanto quegli arti possano apparire scorciati nelle loro pose disegnate. In termini di medialità, poi, queste tre linee connesse strettamente alle tre scritte svolgono una funzione chiaramente esplicativa e presuppongono un interlocutore in conversazione con Michelangelo, divenendo così un gesto, e allo stesso tempo un segno, persuasivo e retorico che va a rinforzare le argomentazioni di una conversazione perduta.<sup>68</sup>

Più in generale, oltre che sulla continuità grafica dei disegni, la ricomposizione di un foglio originario può essere fatta anche tenendo conto di alcune caratteristiche che riguardano la struttura fisica dei fogli e le reciproche relazioni, grazie alle quali è possibile verificare il corretto posizionamento dei vari frammenti<sup>69</sup>. Pertanto, è necessario stabilire alcuni punti certi: a) valutare la compatibilità di spessore, colore, grana e vergatura dei fogli; b) stabilire le distanze tra i filoni e verificarne la compatibilità; c) orientare il marchio di filigrana (laddove presente e riconoscibile) in modo naturale rispetto ad alto e basso; d) disporre i vari frammenti con i filoni in verticale; e) distinguere tra 'lato forma' e 'lato feltro' e collocare i vari frammenti con il lato feltro di fronte all'osservatore<sup>70</sup>. Una volta che i frammenti sono stati posizionati correttamente è possibile dedurre che, se il marchio va a occupare la metà destra, il foglio sarà stato prodotto da una forma destra, se il marchio va a occupare la metà sinistra, il foglio sarà stato prodotto da una forma sinistra.

Se applichiamo quanto detto fin qui, ai due citati *recto* dell'Ashmolean e degli Uffizi, entrambi corrispondono al 'lato feltro'; sarà, pertanto, questo lato dell'originario foglio reale ricostruito a dover essere posto di fronte all'osservatore. Il marchio di filigrana, che è un'aquila cerchiata ad ali spiegate con cresta a mo' di corona e che appare nel foglio dell'Ashmolean Museum (Fig. 11), andrà quindi ad occupare la metà sinistra dell'ipotetico originario foglio, mentre quello degli Uffizi la metà destra (Fig. 9-10). Dal fatto che l'aquila è al diritto e che si trova nella metà a sinistra, è possibile desumere che il nostro foglio reale originario sia stato prodotto da una forma sinistra. Tenendo conto poi della naturale vergatura del foglio, nel posizionamento dei due *recto*, bisognerà considerare anche la distanza tra i filoni, detta 'portata', che in questo caso è pari a 38/40 millimetri. Dovendo rispettare questa misura, i due *recto* dell'Ashmolean e degli Uffizi si distanzieranno l'uno dall'altro di circa 15 millimetri, così da ristabilire una portata costante tra i filoni. Ciò che risulta dalla nostra ricostruzione è un foglio di formato reale pressoché intero, fatti salvi i margini un po'

<sup>65</sup> GALENO 1531, p. 10: «Omnium itaque primus tendo latus paulatim in carnem versus summa sub cute apparebit, qui anteriori tibiae ossi infra genu adhaerescit. Ibi siquidem ingreditur, ubi tibia ipsa praecipit, quae pars ceu totius spina supra infraque carne vacat, nudaque est» (II, IV, 294); la dissezione qui descritta fa riferimento ai corpi delle scimmie.

<sup>66</sup> VESALIO 1543, pp. 129-130 e 171; i rispettivi passaggi sono: «Porro reliqua ilium ossis amplitudo planae semicirculari figurae non absimilis, superiori sua sede secundum totam semicirculi circumferentiam, appendicem obtinet, quae veteribus spina ilium ossis dicebatur. Ipsi namque dorsum ilium ossis vocarunt, externam suae amplitudinis sedem, quia haec ampla est, et sicum interna conferatur, quodammodo gibba. Appendicis autem sedes extrorsum prominet, ac veluti illius dorsi spina iure censetur. Verum et, si veteres haec nomina recte instituerint, et Galenus quoque eorum nomen, ut et ossis sedium differentiam, apud illos fuisse animadverterit, nihilominus is subinde dorsum cum spina in tibiam et femur moventium musculorum descriptione confudit. Quod nos, quoad licebit evitantes, dorsum ossis ilium suae amplitudinis externam regionem appellabimus. Spinam vero, semicircularem ipsius appendicem, quae aspera, inaequalisque; & interno externeque latere compressa visitur» (I, XXIX); e «Tibiae enim os, similiter ac fibula, secundum longitudinem quadantenus triangulare est, ac prima ipsius 'y' linea in anteriori ossis sede constitit, insigniterque, prominet. Unde etiam spina Anatomae professoribus appellatur» (I, XXXI), dove per «'y'» deve intendersi la linea longitudinale della tibia raffigurata chiaramente alle figure «prima» e «tertia» mostrate *ibid.*, p. 165. La tavola «XXXI» è qui è riprodotta dalla seconda edizione (Basilea 1555), perché più nitida e leggibile delle altre edizioni (Fig. 13).

<sup>67</sup> Anatomicamente per gamba si intende soltanto la parte compresa tra ginocchio e piede.

<sup>68</sup> Cfr. supra nota 43.

<sup>69</sup> Ricordando che nella tradizionale catena di produzione della carta a mano venivano utilizzate due forme uguali dette 'forme gemelle' e che queste erano tra loro unicamente distinte dalla diversa posizione del marchio di filigrana, cucito rispettivamente al centro della metà destra e al centro della metà sinistra, le forme sinistre sono quelle che producono l'assortimento di 'fogli clone' sinistri e le forme destre quelle che producono l'assortimento di 'fogli clone' destri; indipendentemente dalla gemellarità, la metà del foglio con il marchio di filigrana è detta convenzionalmente 'metà parlante' e quella che ne è priva è detta 'metà muta' e, inoltre, che la posizione del marchio di filigrana non è mai esattamente centrale; per ulteriori approfondimenti, vedi MUSSOLIN 2012, 2013 e 2022b.

<sup>70</sup> Prima della strizzatura sotto il torchio, i fogli appena formati sono posti tra panni di feltro, pertanto un lato del foglio è stato a contatto sia con la forma che con il feltro, l'altro è stato a contatto soltanto con il feltro: la distinzione tra 'lato feltro' e 'lato forma' si ottiene osservando il foglio a luce radente, ma va anche detto che l'analisi richiede occhio ed esperienza, specialmente laddove l'osservazione può essere falsificata dall'usura delle superfici per età o troppo utilizzo e, persino, da restauri che hanno eccessivamente levigato o stirato le pagine.

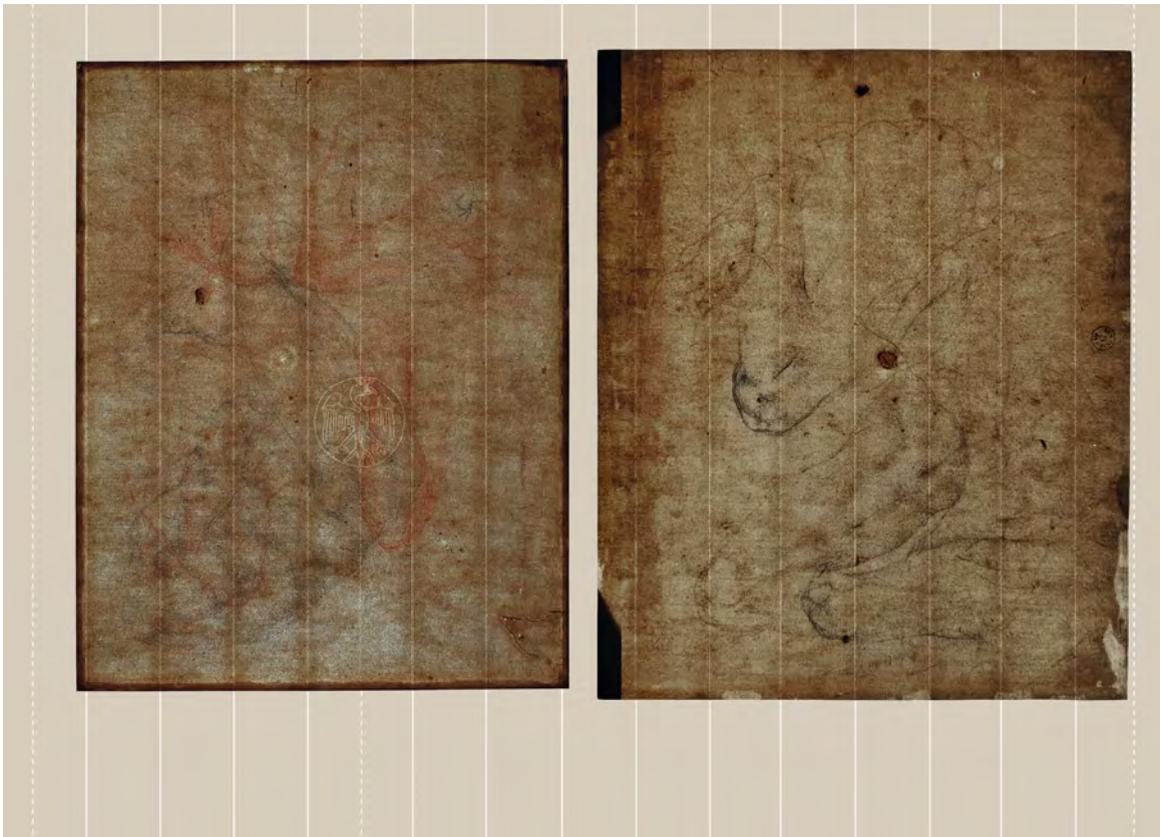


**Fig. 7** Andrea Vesalio, *De humani corporis fabrica libri septem*, Basilea 1555 (seconda edizione), p. 165 e p. 203.

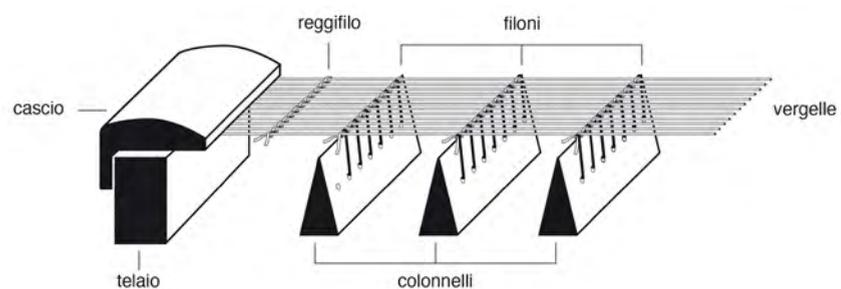
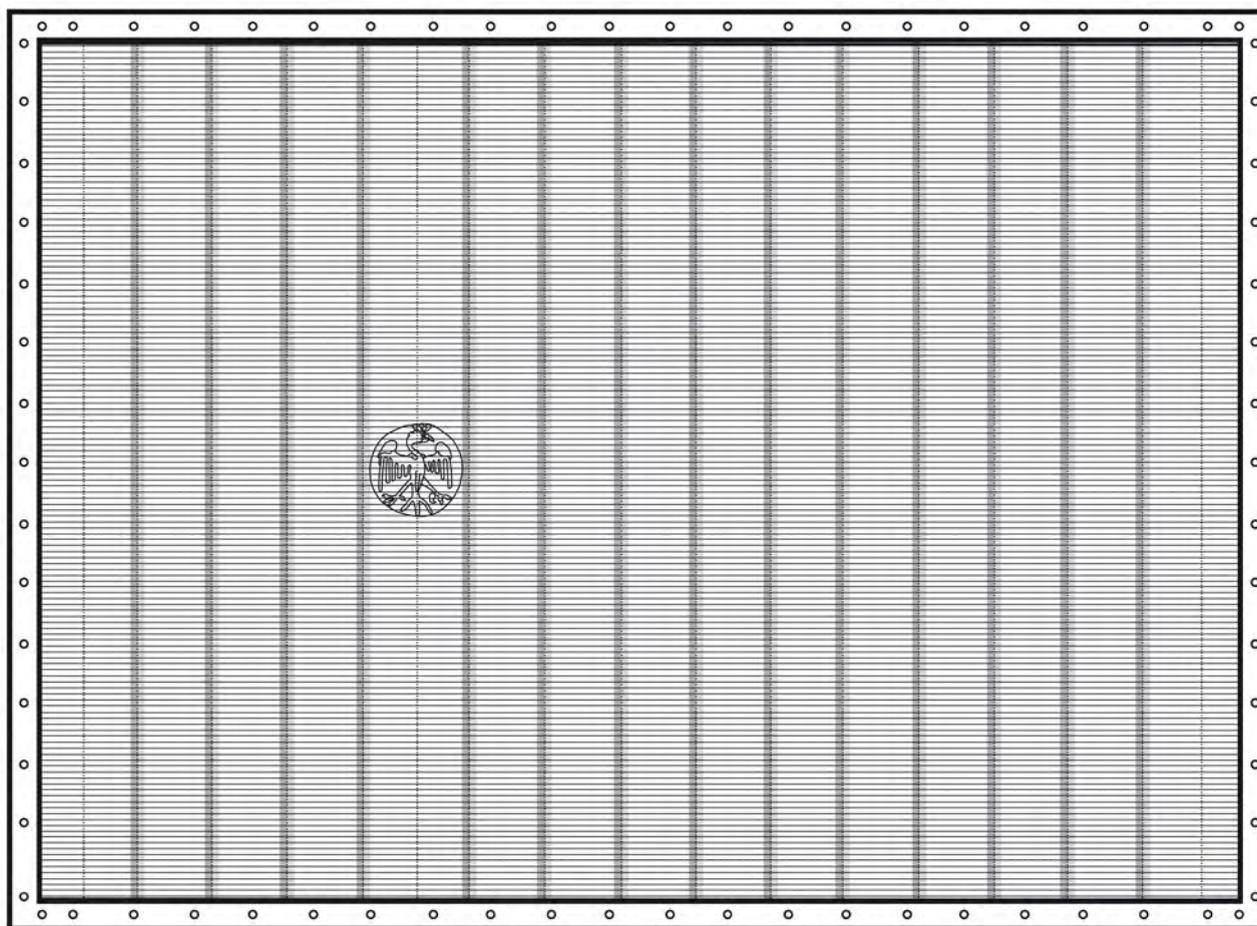
**Fig. 8** Michelangelo Buonarroti, particolare di un arto inferiore con la scritta «stincho», pietra nera, 1524, Inv. 18719 F recto.  
© Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe



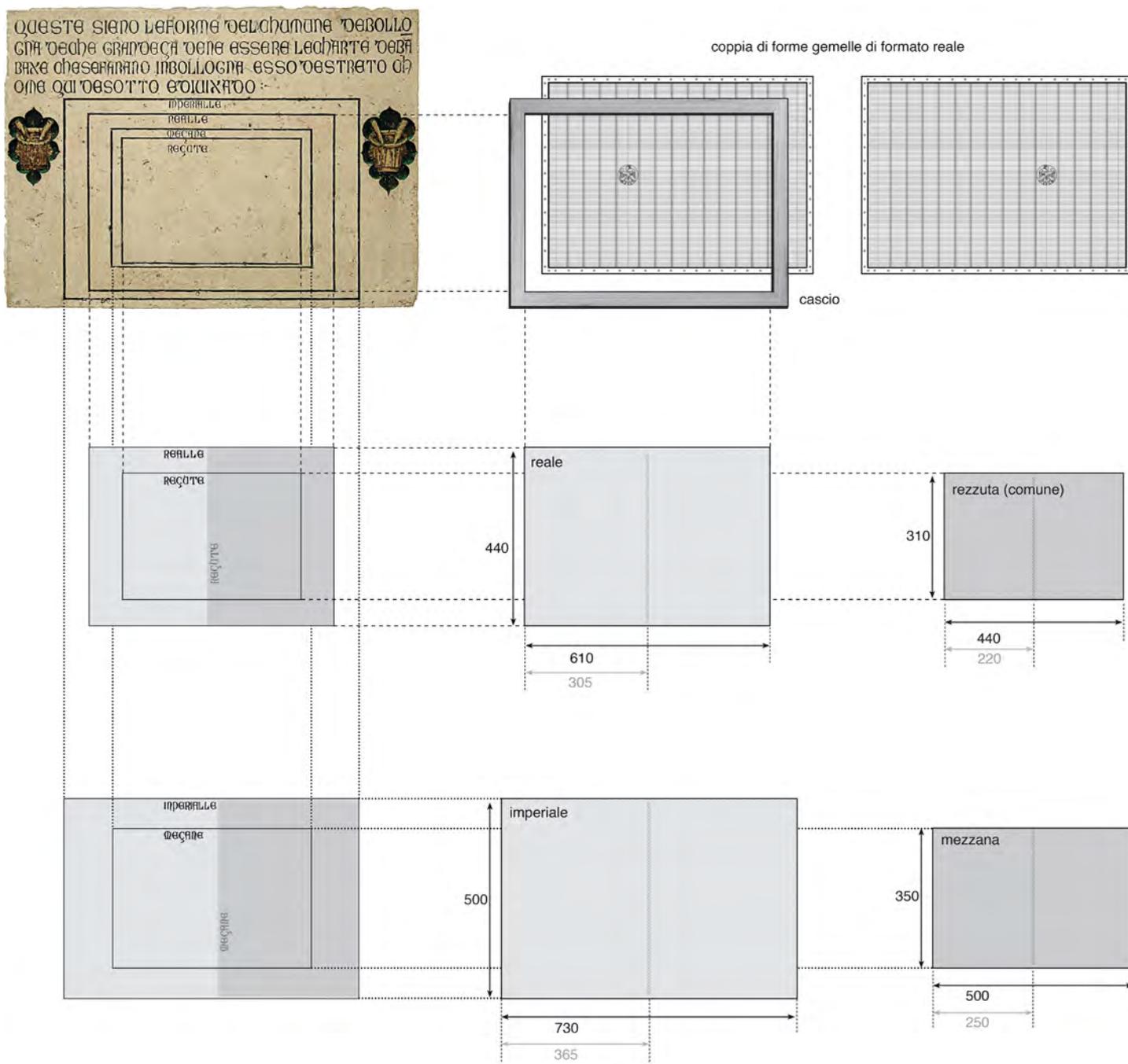
**Fig. 9** Ricomposizione dell'originario foglio reale al diritto (Ashmolean Museum, Inv. WA1846.55 *recto*; GDSuffizi, Inv. 18719 F *recto*). © Mauro Mussolin e Leonardo Pili  
I due *recto* corrispondono ai lati feltro e il bifoglio è aperto in orizzontale alle pagine interne.



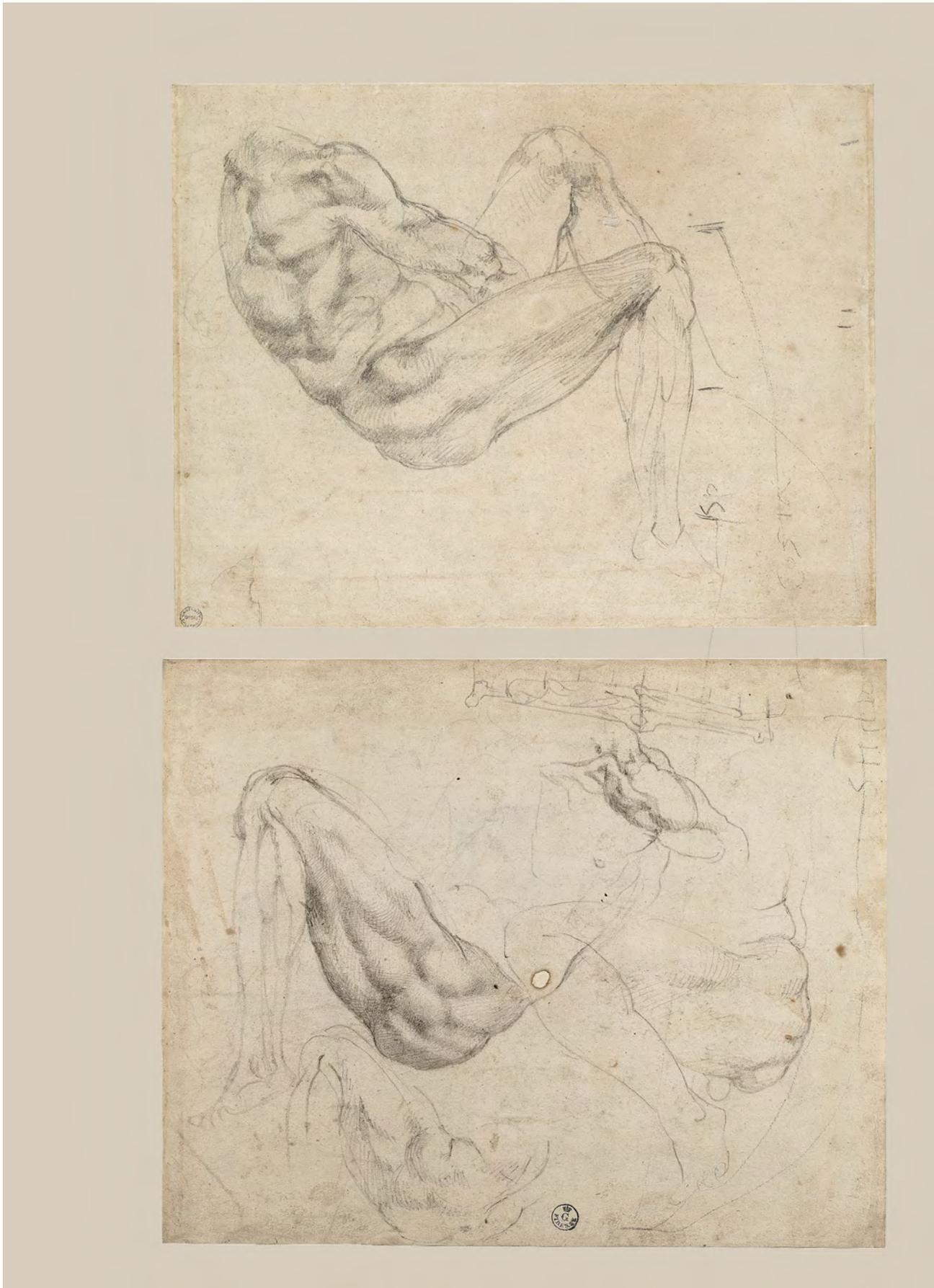
**Fig. 10** Ricomposizione dell'originario foglio reale al diritto in controluce (Ashmolean Museum, Inv. WA1846.55 *recto*; GDSuffizi, Inv. 18719 F *recto*). © Mauro Mussolin e Leonardo Pili  
Si tratta di un foglio 'clone sinistro' con marchio di filigrana ad aquila con ali spiegate.



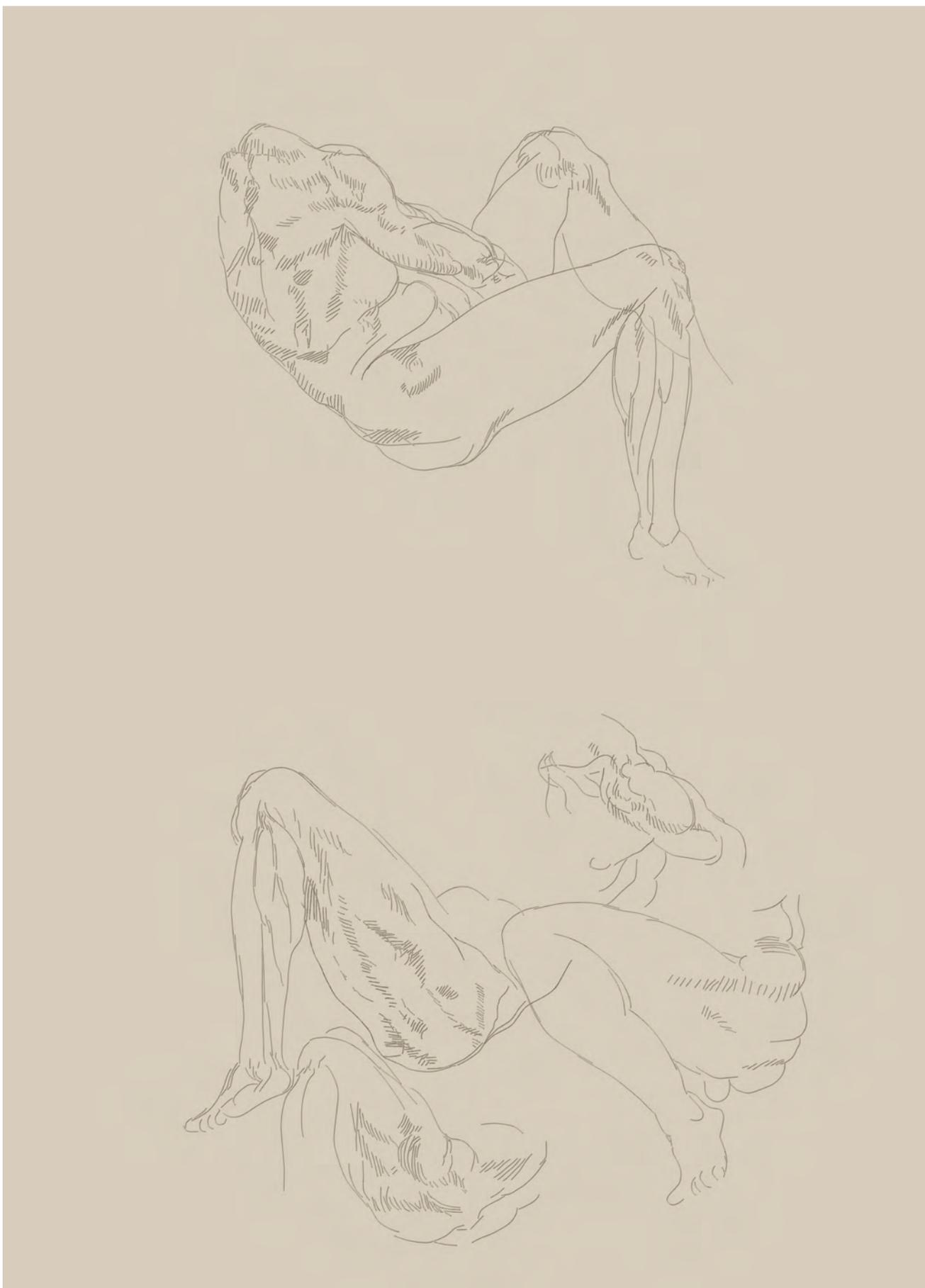
**Fig. 11** Ricostruzione della forma sinistra di un formato reale con marchio di filigrana ad aquila con ali spiegate (relativo ai fogli GDSuffizi, Inv. 18719 F e Ashmolean Museum, Inv. WA1846.55). © Mauro Mussolin e Leonardo Pili  
 Sezione parziale della forma con reggifilo marginale, filoni e sottostati colonnelli; marchio di filigrana in controluce e suo ricalco.



**Fig. 12** Ricostruzione dei formati della carta secondo la *Lapide di Bologna* (Ordinanza della Società degli Speciali relativa ai formati di carta commercializzabili nel distretto cittadino, incisioni su pietra, fine XIV secolo, 750x1027 mm. Bologna, Museo Civico Medievale). © Mauro Mussolin e Leonardo Pili  
Coppia di forme gemelle di formato reale con relativo cascio; visualizzazione dei rapporti dimensionali dei quattro formati e relative misure: mezzana circa metà dell'imperiale, comune circa metà del reale.



**Fig. 13** Ricomposizione dell'originario foglio reale al diritto (Ashmolean Museum, Inv. WA1846.55 recto; GDSuffizi, Inv. 18719 F recto). © Mauro Mussolin e Leonardo Pili.  
Il bifoglio è aperto in verticale alle pagine interne secondo l'orientamento dei disegni.



**Fig. 14** Restituzione dei soli disegni a stilo sui due *recto* disposti come nella precedente figura (Ashmolean Museum, Inv. WA1846.55 *recto*; GDSuffizi, Inv. 18719 F *recto*). © Mauro Mussolin e Leonardo Pili

rifilati<sup>71</sup>, pari a 610x440 mm (corrispondente alle dimensioni fornite dalla cosiddetta *Lapide di Bologna*; Fig. 12)<sup>72</sup>. Una volta disposto l'originario foglio reale in verticale, secondo il naturale orientamento dei disegni, il *Giorno* apparirà in alto e la *Notte* in basso. In questo modo i disegni, che nell'attuale stato frammentario appaiono piuttosto decentrati nei loro specchi scrittori, ritrovano piena centralità se considerati rispetto alle loro metà originarie (Fig. 13-14).

A *Dictionary of Michelangelo's Watermarks* di Jane Roberts pone il marchio di filigrana ad aquila cerchiata ad ali spiegate tra quelli indicati come «Eagle C»<sup>73</sup>. Il *Dictionnaire* di Charles Moïse Briquet assegna alle carte con questo marchio una indicativa provenienza fabrianese, dal momento che esse vennero descritte da Augusto e Aurelio Zonghi, celebri collezionisti e studiosi di filigrane fabrianesi, e raffigurate nell'*Album* che porta il loro nome<sup>74</sup>. Più esattamente, si può aggiungere che alcuni di questi marchi contrassegnano dei fogli di formato reale, che oggi è possibile studiare in modo approfondito grazie alla loro schedatura nel fondamentale portale online *Corpus Chartarum Fabriano*, curato dalla Fondazione Fedrigoni Fabriano<sup>75</sup>. Sebbene nessuno di quei marchi sia esattamente uguale a quello in esame e la loro datazione al 1516 appaia leggermente precoce, la vergatura di quelle carte e le loro caratteristiche autoptiche e dimensionali sono sorprendentemente simili al nostro originario foglio reale ricomposto, un aspetto fondamentale che costituisce un fattore identificativo di provenienza di gran lunga più affidabile del solo marchio di filigrana.

Gli elementi che tipicizzano maggiormente la carta prodotta in area fabrianese risultano essere alcuni specifici accorgimenti tecnici apportati alla struttura delle forme (Fig. 11)<sup>76</sup>. Uno dei più caratteristici è l'utilizzo di reggifili in prossimità dei margini laterali della forma e in corrispondenza dell'asse verticale del marchio di filigrana. La differenza tra reggifili e filoni è semplice. I filoni, detti anche punti di catenella, rappresentano l'impronta sulla carta lasciata da un intreccio di sottilissimi fili metallici che lega ortogonalmente le vergelle e che, a sua volta, è fissato con altro filo a dei sottostanti supporti di legno a sezione triangolare, disposti verticalmente per irrobustire la forma,

detti 'colonnelli' (o colonnetti); mentre i reggifili, chiamati anche pseudofiloni, sono costituiti dalla medesima impronta di punti che, tuttavia, è priva del sottostante supporto del colonnello. Osservando il foglio in controluce, la posizione dei colonnelli è sempre testimoniata da un'ombra verticale che corrisponde a un addensamento della polpa, provocato dal più lento deflusso dell'acqua lungo quella linea, ombra presente nei filoni e assente nei reggifili<sup>77</sup>. Nel nostro foglio dell'Ashmolean Museum (P. 309), il marchio di filigrana è evidentemente attraversato da un reggifilo, mentre la rifilatura del bordo sinistro ha eliminato il corrispondente reggifilo laterale.

Dall'insieme delle considerazioni fin qui avanzate, si può dedurre come il foglio sia ben compatibile con una produzione di tipo fabrianese, specificando che con questa provenienza si intende in generale una vasta zona di produzione che tra Quattro e Cinquecento si estendeva dalle Marche (Fabriano, Pioraco, Fermignano, Ascoli, etc.) all'Umbria (Foligno, Sigillo presso Gubbio, Todi, etc.) e, in parte, persino al Lazio e all'Abruzzo (Isola del Liri, Subiaco, Sulmona, Aquila, etc.). In quest'area, le principali cartiere storiche realizzavano carta in diretta competizione con la stessa Fabriano e con tecnologie, marchi di filigrana e formati, in tutto simili a quelli propriamente fabrianesi, dai quali al momento non è possibile distinguerli<sup>78</sup>.

Tornando al nostro originario foglio reale ricomposto (Fig. 13-14), si vede bene come esso metta in luce un aspetto fondamentale per Michelangelo, ovvero la possibilità di confrontare a colpo d'occhio la silhouette delle due allegorie da porre sul sarcofago del duca Giuliano de' Medici. Questo aspetto dà forza all'affermazione di Hugo Chapman, secondo cui la figura del *Giorno* - come anche la sua controparte nello stesso foglio - è stata ritratta da un punto di vista sufficientemente lontano per potere controllare l'effetto d'insieme<sup>79</sup>. In un solo foglio, Michelangelo traccia un dispositivo grafico che gli permette di verificare le lunghezze degli arti e il sollevamento delle ginocchia che fanno da contrappunto all'elevazione delle teste e delle spalle, dissimulando la specularità di quelle figure con pose studiatissime e ben variate. L'attenzione particolare posta

71 Il margine sinistro appare rifilato di circa 75/80 mm, quello superiore di 35 mm, quello destro di 25/30 mm e quello inferiore di 20 mm.

72 Sulle misure della *Lapide di Bologna*, vedi MUSSOLIN 2012, pp. 294-295; sulle normative bolognesi di produzione della carta, vedi ORNATO-BUSONERO-MUNAFÒ 2001, I, pp. 349-355.

73 ROBERTS 1988 (p. 20) elenca quattro fogli con la filigrana del gruppo «Eagle C», documentata in catalogo dall'immagine tratta da un foglio della Royal Collection Trust (Inv. RCIN 912769; POPHAM-WILDE 1949, pp. 256-257, n. 433; *Corpus* 271); due dei fogli elencati in questo gruppo sono il nostro foglio dell'Ashmolean Museum (P. 309) e un altro foglio del Louvre (Inv. 725, *Corpus* 230; cfr. JOANNIDES 2003, pp. 128-130, n. 23), i cui marchi ad aquila cerchiata sono ben diversi da quello pubblicato come «Eagle C», ma che tra loro appaiono tuttavia assolutamente identici, come già acutamente osservato da DE LA CHAPPELLE 2003 (p. 414, n. 11) e - si può aggiungere - persino prodotti dalla stessa forma gemella. In ROBERTS 1988 (p. 34) va segnalato un altro errore, stavolta nell'indicazione dei marchi «Eagle E» e «Eagle D», le cui scritte (non le fotografie) devono essere invertite tra loro secondo l'ordine alfabetico, «Eagle D» e «Eagle E».

74 BRIQUET 1907, I, p. 29; ZONGHI 1884, p. 62, tav. LIII, in particolare n. 703, ristampato di recente in anastatica a cura della Fondazione Fedrigoni Fabriano, cfr. *ANTICHE CARTIERE* 2020.

75 *CORPUS CHARTARUM FABRIANO*, nn. Z01667, Z01668, AR036G, relativi a carte di formato reale con marchio di filigrana ad aquila cerchiata con ali spiegate.

76 Sulle caratteristiche della carta fabrianese, vedi ORNATO-BUSONERO-MUNAFÒ 2001, I, pp. 335-345.

77 Ne consegue che, mentre il filone resta sempre bene ancorato al sottostante colonnello, il reggifilo, non avendo nessun sostegno, può subire, per azione meccanica, spostamenti laterali in un senso o nell'altro, causando quella perdita di verticalità che viene comunemente definita 'deriva del reggifilo'. Sull'utilizzo del reggifilo, o pseudofilone, vedi ORNATO-BUSONERO-MUNAFÒ 2001, II, pp. 360-383, in particolare pp. 360 e 382; il problema delle ombre quali addensamenti della polpa in prossimità dei colonnelli, quasi mai affrontato in letteratura, è invece discusso acutamente da LOEBER 1982 (pp. 43-44) e ORNATO-BUSONERO-MUNAFÒ 2001 (I, p. 102, nota 127).

78 Sui vari centri di produzione cartaria si vedano i saggi nel volume *CARTA OCCIDENTALE* 2014.

79 CHAPMAN 2005, p. 180; questo passaggio ha suscitato le critiche, direi del tutto malposte, di SCHUMACHER 2008 (p. 428, nota 58), secondo il quale il disegno del *Giorno* sarebbe stato fatto «offensichtlich» dopo la messa in posa della statua sul sarcofago.

nello studio delle reciproche relazioni spaziali e volumetriche della coppia della *Notte* e del *Giorno*, che è la prima ad essere stata realizzata, potrebbe inoltre spiegare perché questi studi siano più numerosi in confronto a quelli dell'altra coppia. Va inoltre ricordato che Michelangelo aveva già bene in mente quali posture dare alle quattro *Allegorie del Tempo*, come dimostrano i primi progetti per i monumenti ducali, dove la torsione delle due coppie di figure è già evidente<sup>80</sup>: quello di Casa Buonarroti (Inv. 88 A *recto*; *Corpus* 181)<sup>81</sup> con la coppia *Notte - Giorno*, e quello del British Museum (W. 27 *recto*; *Corpus* 185)<sup>82</sup> con la coppia *Crepuscolo - Aurora*.

Dalla disposizione delle figure presenti al *recto* dei due fogli, si vede bene come Michelangelo abbia disegnato sull'intero specchio scrittorio del formato reale, tenendolo disposto verticalmente. Tuttavia, le figure al *verso* dei due fogli sono disposte in orizzontale, ma ciascuna metà ha orientamento opposto rispetto all'altra (Fig. 15). Ciò è molto comune tra le carte michelangiolesche e può spiegarsi con il fatto che i fogli venivano spesso piegati al centro<sup>83</sup>. Dopo aver disegnato su una faccia del foglio, di solito Michelangelo lo piegava a metà trasformandolo in un bifoglio che racchiudeva i disegni nelle pagine interne. Solo successivamente, l'artista procedeva a disegnare sulle pagine esterne, in modo più casuale, spesso tenendo la piega del bifoglio a sinistra, come fosse un normale quaderno, capovolgendolo poi verticalmente, anziché voltarlo orizzontalmente, per disegnare sull'altra pagina<sup>84</sup>. In ogni caso, il bifoglio doveva trovarsi già in questa disposizione, quando alcune scintille di fuoco gli causarono le minime bruciature che – a bifoglio chiuso, come da ricostruzione – coincidono con speculare esattezza, e che, seppur restaurate, sono ancora ben visibili sul foglio degli Uffizi e un po' meno su quello dell'Ashmolean Museum. Un esempio particolarmente istruttivo di questo tipo di bifoglio, con pagine esterne disegnate successivamente e con orientamenti opposti, è costituito da due fogli di Casa Buonarroti originariamente uniti (Inv. 10 A, *Corpus* 201; Inv. 9 A, *Corpus* 202)<sup>85</sup>, che ai due *verso* presentano uno schizzo planimetrico della canonica di San Lorenzo, certamente disegnato prima di tutto il resto (Fig. 17), e ai due *recto* alcune modanature a pietra rossa per le paraste dei monumenti ducali e la celebre riflessione filosofica autografa di Michelangelo che comincia con «el Di e la Nocte parlano e dichono», centrata sul senso della vita e lo scorrere del tempo (Fig. 16). Come nel caso precedente, se

andiamo a ricomporre i due *verso* secondo la disposizione originaria dettata dalla planimetria, troviamo nuovamente che le scritte e le modanature disegnate sulle pagine esterne del bifoglio ricomposto appaiono, tra loro, ruotate di 180°. Del resto, è proprio questa la causa, motivata da ragioni espositive, che ha determinato il sacrificio della planimetria e la separazione in due fogli, così che i due *recto* potessero essere mostrati insieme, evitando ogni difficoltà di lettura dovuta a disegni e scritte con orientamenti opposti.

### Prima questione aperta: i due fogli del Teylers Museum di Haarlem (Inv. A 33 e Inv. A 33 bis)

Nel catalogo della mostra di New York del 2017, Carmen Bambach scriveva con entusiasmo: «Michelangelo's studies for the recumbent figures in the New Sacristy – personifications of the Times of Day – are among the most powerful he ever produced», aggiungendo che «They encompass a series of eight extant sheets, possibly all from the same quire of paper»<sup>86</sup>. Le prossime pagine saranno dedicate all'analisi dei rimanenti studi di Michelangelo per le *Allegorie del Tempo* della Sagrestia Nuova, con particolare attenzione alla materialità della carta, non tanto per confermare la loro appartenenza a un unico fascicolo (una ipotesi da escludere se con fascicolo si intende un raggruppamento di fogli della medesima tipologia di carta, ma perfettamente ammissibile se si intende come un insieme di carte sciolte), quanto piuttosto per provare a stimolare un confronto sui criteri generalmente adottabili nella ricomposizione dei fogli e per verificarne il metodo con alcuni esempi.

Iniziamo dai due fogli del Teylers Museum (Inv. A 33 e Inv. A 33 bis; Figg. 18-19 e 20-21), attualmente separati, ma prima del 1952 montati insieme secondo una disposizione che non corrisponde a quella del foglio originario<sup>87</sup>. Carel van Tuyl ha evidenziato come questi due fogli, costituiti da carta piuttosto fine e liscia, «probably stem from one and the same sheet», avvertendo che, in una eventuale ricomposizione, si dovesse considerare l'originale distanza tra i filoni, compromessa dall'attuale rifilatura dei margini<sup>88</sup>. Lo studioso ha notato, poi, come ciascuna delle due metà avesse un proprio numero identificativo, aggiunto da mano ignota tra fine XVI e inizio XVII secolo, a indicare una separazione dei fogli piuttosto antica, ma dal momento che uno solo è il marchio di possesso del museo, essi dovettero entrare in collezione già uniti nella

<sup>80</sup> Questo punto è ben chiarito in ECHINGER MAURACH 2023, pp. 99 e 100.

<sup>81</sup> BAROCCHI 1962-1964, I, pp. 79-80, n. 57.

<sup>82</sup> WILDE 1954, pp. 53-54, n. 27.

<sup>83</sup> Va comunque ricordata la pratica diffusissima tra i cartolai del tempo di vendere fogli di tutti i formati già «aquaternati», ovvero ripiegati a bifoglio e disposti uno dentro l'altro come fascicoli sciolti, cfr. ELEN 1995, p. 39. Vedi anche i saggi raccolti nel volume *LIBRI E ALBUM DI DISEGNI* 2018.

<sup>84</sup> Secondo HIRST 1988b (p. 72, n. 29), nel foglio dell'Ashmolean Museum il *verso* è stato disegnato dopo il *recto* e questa osservazione va ulteriormente a convalidare l'ipotesi del bifoglio, rendendola in qualche modo valida anche per il foglio degli Uffizi.

<sup>85</sup> BAROCCHI 1962-1964, I, pp. 84-87, nn. 61-62. Per questo bifoglio ricomposto, vedi MUSSOLIN 2012, p. 302, fig. 15; diversamente da quanto precedentemente proposto, approfittando adesso per precisare che si tratta di un formato comune (bifoglio aperto ricomposto, 283x427 mm).

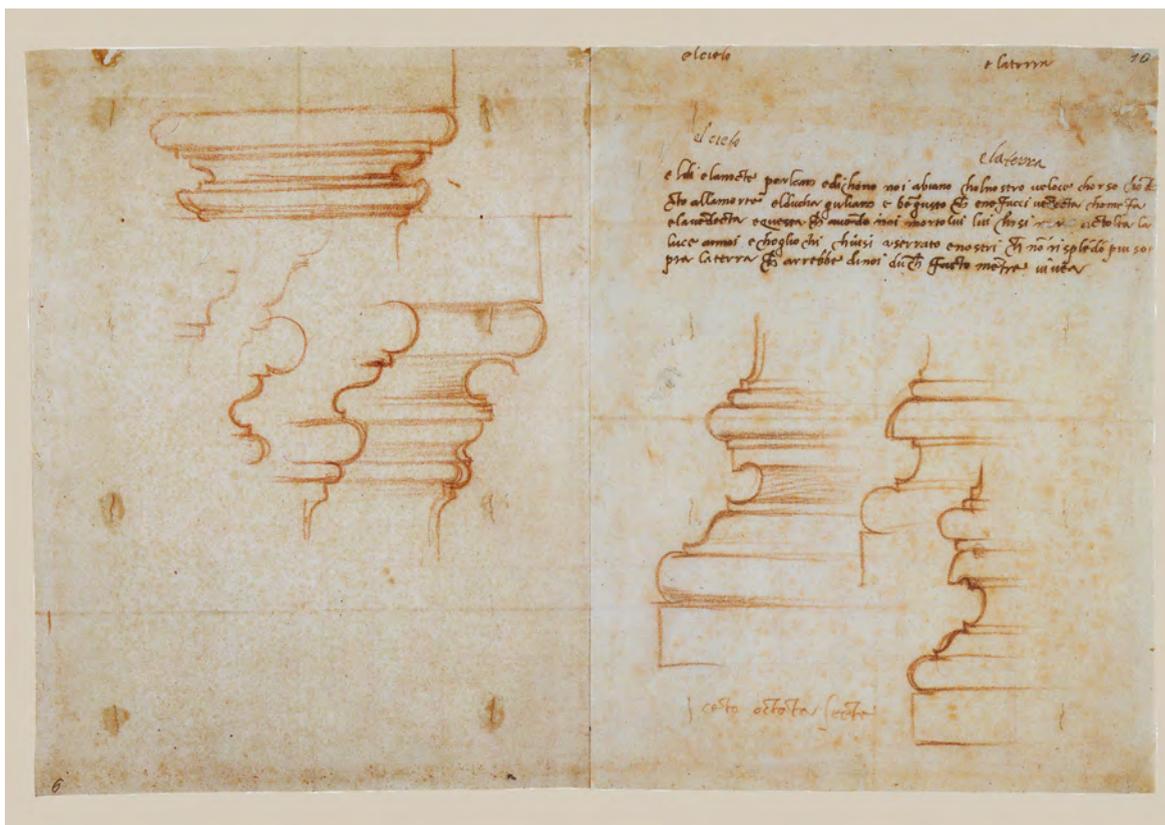
<sup>86</sup> BAMBACH 2017, p. 118.

<sup>87</sup> VAN TUYLL VAN SEROOSKERKEN 2000 (p. 121, n. 58) ha sottolineato come la campagna di restauro del 1952, che portò allo smontaggio dei due fogli, fosse stata sollecitata «at Wilde's instigation».

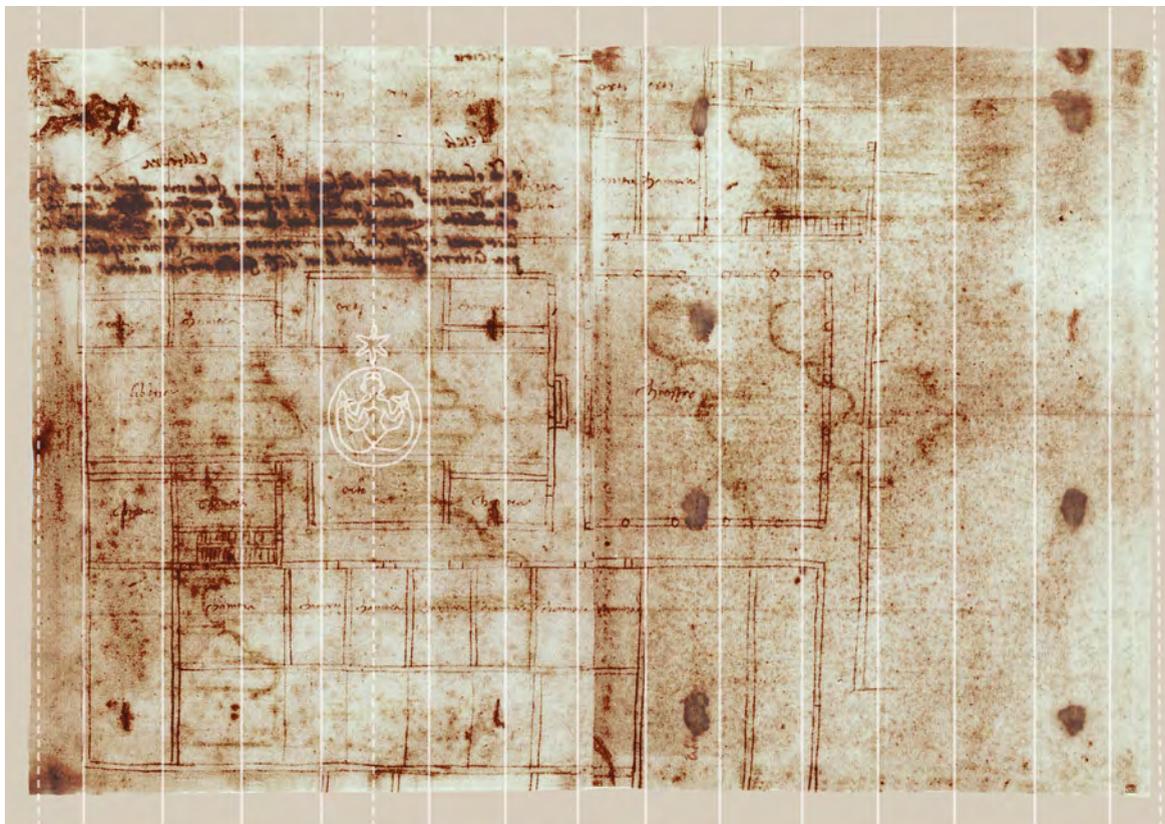
<sup>88</sup> *Ibid.* Questa analisi è stata poi accolta da CHAPMAN 2005, p. 185; GNANN 2010, p. 211, n. 61; PETERS 2019, p. 96.



**Fig. 15** Ricomposizione dell'originario foglio reale al rovescio (GDSuffizi, Inv. 18719 F verso e Ashmolean Museum, Inv. WA1846.55 verso). © Mauro Mussolin e Leonardo Pili  
I due verso corrispondono ai lati forma e il bifoglio è aperto in orizzontale alle pagine esterne.



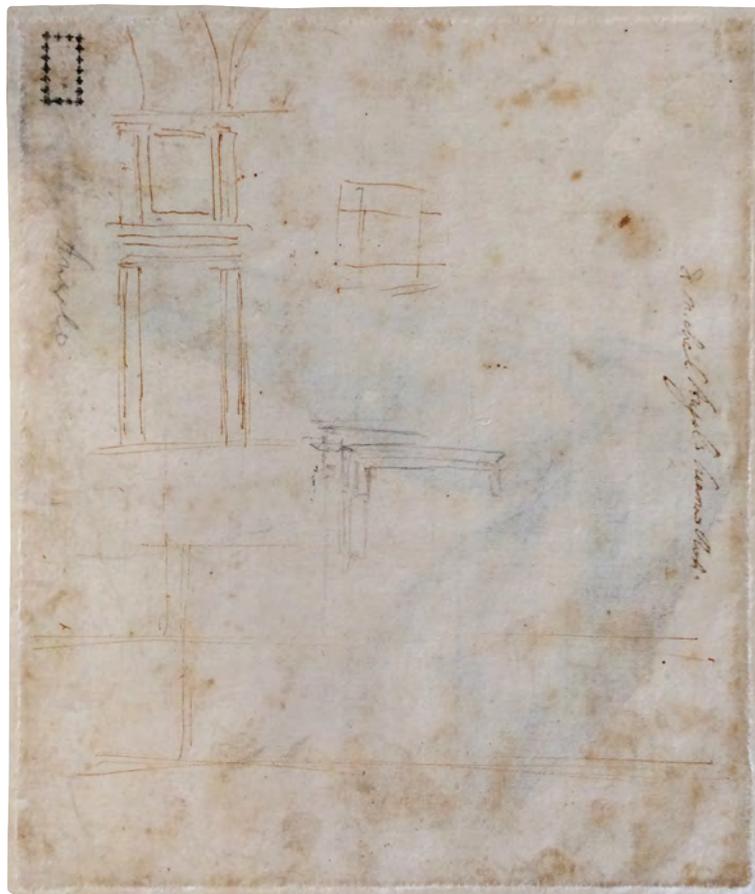
**Fig. 16** Ricomposizione dell'originario foglio comune (Michelangelo Buonarroti, *Studi per le basi dei pilastri dei monumenti ducali della Sagrestia Nuova*, 1524, Inv. 9 A recto e Inv. 10 A recto; Firenze, Casa Buonarroti). © Mauro Mussolin e Leonardo Pili  
Il bifoglio è aperto alle pagine esterne con i disegni sui due *recto* con orientamenti opposti.



**Fig. 17** Ricomposizione dell'originario foglio comune con marchio di filigrana a sirena cerchiata con stella (Michelangelo Buonarroti, *Schizzo planimetrico del primo piano della Canonica di San Lorenzo*, 1524, Inv. 10 A verso e Inv. 9 A verso; Firenze, Casa Buonarroti). © Mauro Mussolin e Leonardo Pili.  
Il bifoglio è aperto alle pagine interne con i disegni sui due *verso* in continuità.



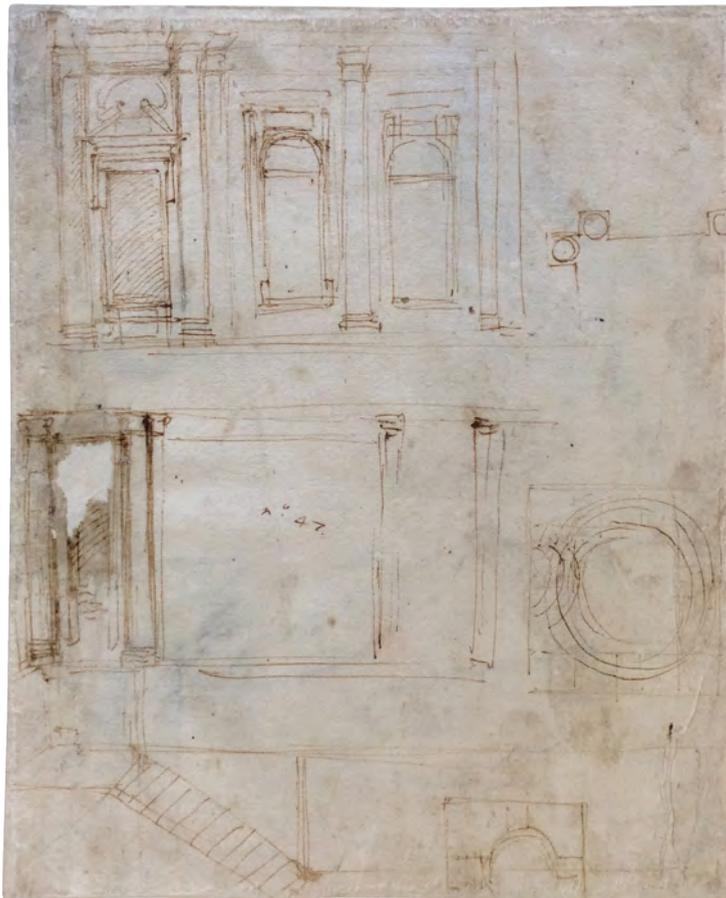
**Fig. 18** Michelangelo Buonarroti, *Studio per la gamba sinistra del Giorno*, stilo e pietra nera, 1524, Inv. A 33 recto. © Haarlem, Teylers Museum



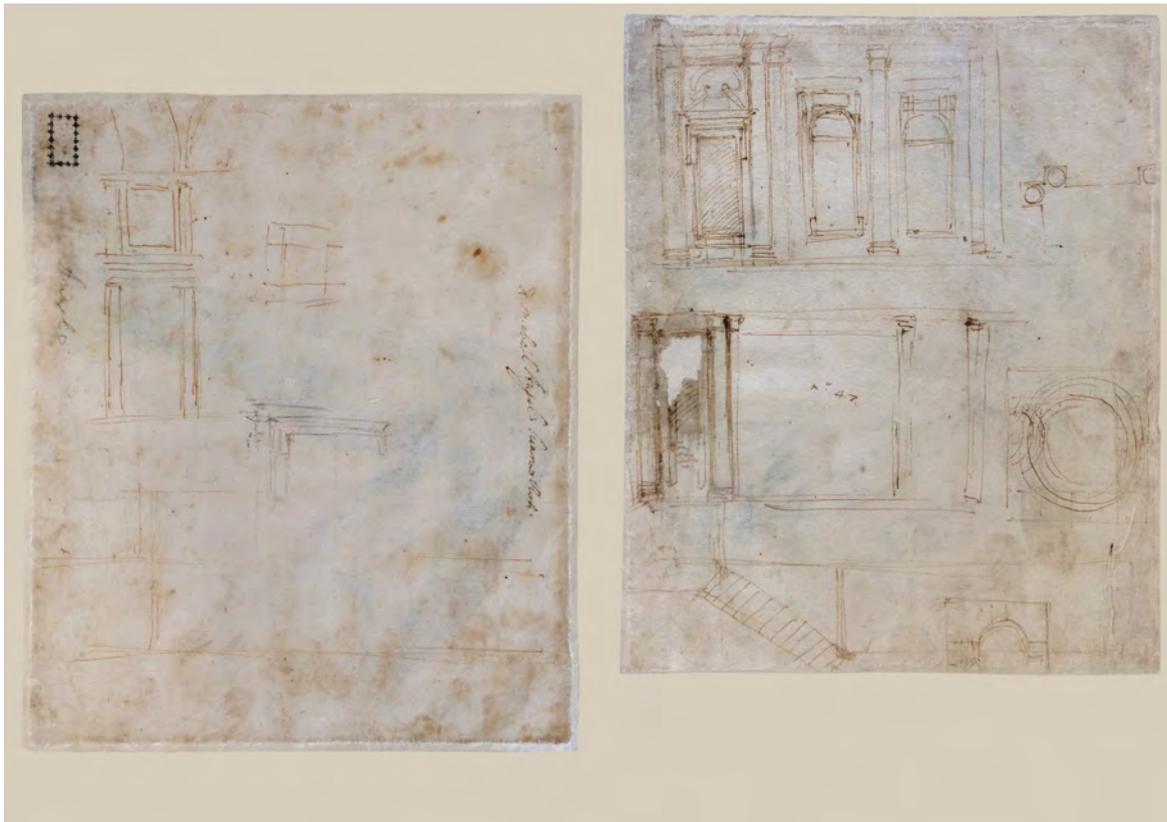
**Fig. 19** Michelangelo Buonarroti, *Schizzi architettonici per il ricetto della Biblioteca Laurenziana in San Lorenzo a Firenze*, pietra nera, penna e inchiostro, 1524, Inv. A 33 verso. © Haarlem, Teylers Museum



**Fig. 20** Michelangelo Buonarroti, *Studi per il ginocchio destro (in alto a sinistra) e per il ginocchio e la gamba sinistra del Giorno*, stilo e pietra nera, 1524, Inv. A 33 bis recto. © Haarlem, Teylers Museum



**Fig. 21** Michelangelo Buonarroti, *Schizzi architettonici per il ricetto della Biblioteca Laurenziana in San Lorenzo a Firenze*, penna, inchiostro su carta vergata, 1524, Inv. A 33 bis verso. © Haarlem, Teylers Museum



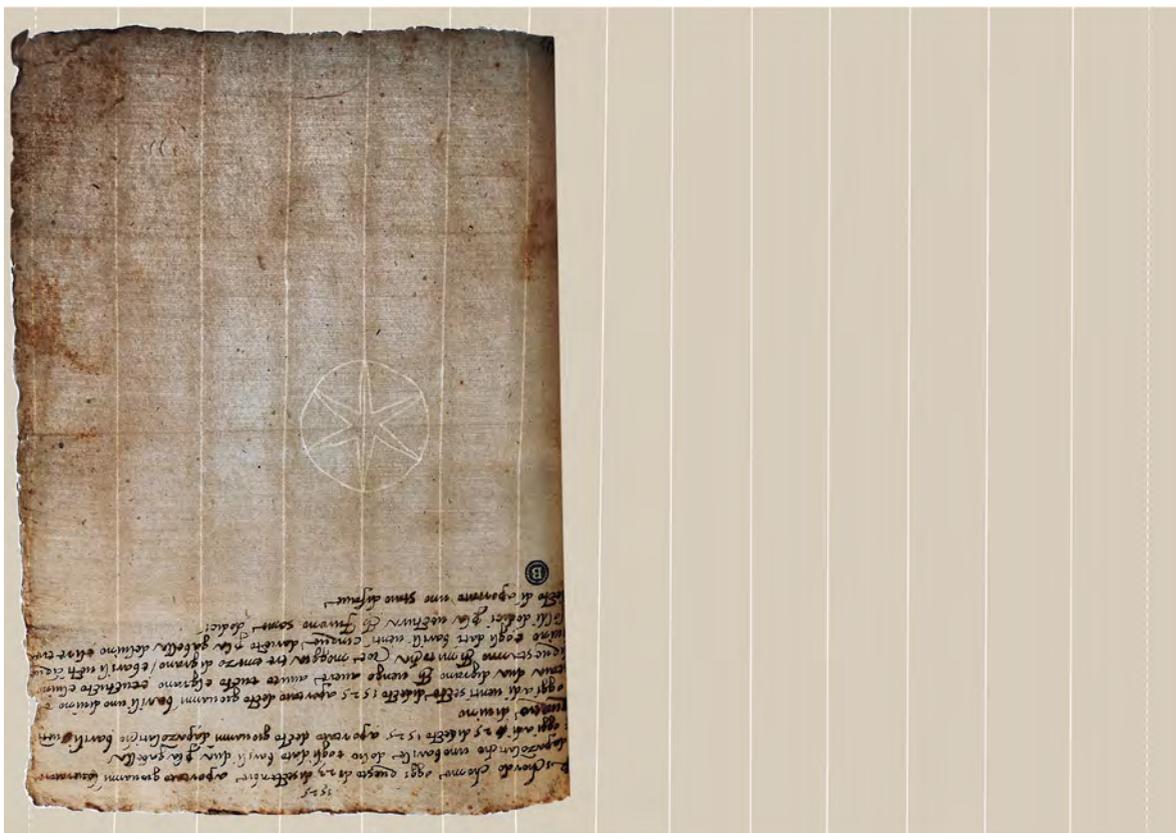
**Fig. 22** Ricomposizione dell'originario foglio comune al diritto (Teylers Museum, Inv. A 33 verso e Inv. A 33 bis verso). © Mauro Mussolin e Leonardo Pili  
I due verso corrispondono ai lati feltro e il bifoglio è aperto in orizzontale alle pagine interne.



**Fig. 23** Ricomposizione dell'originario foglio comune al diritto in controluce (Teylers Museum, Inv. A 33 verso e Inv. A 33 bis verso). © Mauro Mussolin e Leonardo Pili  
Si tratta di un 'foglio clone a' con marchio di filigrana a stella cerchiata a sei punte (la simmetria del marchio non consente di distinguere tra forme destre e sinistre).



**Fig. 24** Ricomposizione dell'originario foglio comune al rovescio (Teylers Museum, Inv. A 33 bis recto e Inv. A 33 recto). © Mauro Mussolin e Leonardo Pili.  
I due recto corrispondono ai lati forma e il foglio è disposto in orizzontale alle pagine esterne del bifoglio.



**Fig. 25** Ricomposizione di un originario foglio comune con ricordi autografi di Michelangelo Buonarroti datati settembre 1525 (Archivio Buonarroti, I, 64, c. 3/177. Firenze, Casa Buonarroti). © Mauro Mussolin e Leonardo Pili  
Immagine in controluce con marchio di filigrana a stella cerchiata a sei punte.

incongrua disposizione ben documentata dalle prime riproduzioni fotografiche<sup>89</sup>. In queste immagini, i due *recto* appaiono disposti in verticale con gli studi relativi alle gambe del *Giorno* orientati allo stesso modo: lo studio di gamba sinistra in basso<sup>90</sup> (Inv. A 33 *recto*; Fig. 18) e i cinque studi di gambe e ginocchia in alto<sup>91</sup> (Inv. A 33 bis *recto*; Fig. 20). Ponendo i *recto* in questa disposizione, gli schizzi architettonici a penna e inchiostro relativi al Ricetto della Biblioteca Laurenziana, che stanno sui due *verso*, appaiono tra loro ruotati di 180°, come testimonia la fotografia a corredo del celebre saggio di Rudolf Wittkower dedicato nel 1934 alla Biblioteca Laurenziana<sup>92</sup>. Dal momento che *recto* e *verso* di ciascun foglio hanno disegni con orientamenti tra loro ruotati di 90°, uno in senso orario e l'altro in senso antiorario, è possibile immaginare, anche stavolta, una originaria disposizione a bifoglio.

Prima di procedere con la ricomposizione dell'originario foglio, è opportuno anticipare una considerazione: nei due fogli in esame non sembra esserci alcuna evidenza di disegni, scritte o segni, che passano da un frammento all'altro; la proposta di ricomposizione è, quindi, suggerita con l'intento di affinare la metodologia e di accrescere le nostre capacità di analisi<sup>93</sup>. Alcune evidenze basate sull'analisi autoptica dei due fogli mostrano che le caratteristiche della carta sono le stesse e che in entrambi il lato forma corrisponde al *recto* e il lato feltro al *verso*. Pertanto, dovendo necessariamente tenere insieme i due *verso* dallo stesso lato, appare più logico orientare gli schizzi architettonici nello stesso modo, anche per non tornare all'incongrua disposizione precedente alla loro separazione.

Il marchio di filigrana, che sta sul foglio con il singolo studio di gamba (Inv. A 33 *recto*; Fig. 18), corrisponde a una stella cerchiata a sei punte che la Roberts indica come «Star C» (Fig. 23). Si tratta di una carta utilizzata da Michelangelo in più occasioni, tra il 1524 e il 1525, sia per appuntare *ricordi* che per eseguire schizzi a penna e inchiostro<sup>94</sup>. Un foglio dell'Archivio Buonarroti (AB, I, 64, c. 3/177; Fig. 25), metà

parlante con *ricordi* di fine di settembre 1525<sup>95</sup>, costituisce un esempio del tutto identico a quello del Teylers Museum (Inv. A 33 *recto*). La corrispondenza in controtuce porterebbe persino a confermare che si tratti di due fogli prodotti dalla stessa forma gemella. In questo modo, è possibile ricostruire la vergatura del foglio, determinare la collocazione del marchio di filigrana, alquanto decentrata rispetto alla sua metà<sup>96</sup>, e conoscerne le dimensioni originarie compatibili con una carta da scrittura di qualità corrente di formato comune (310x440 mm). Sulla base di questo confronto è così possibile procedere con un buon margine di sicurezza alla ricomposizione del foglio originario. Ponendo i lati feltro, ovvero i due *verso*, di fronte all'osservatore, e considerando la simmetria del marchio di filigrana (che non consente di distinguere tra basso e alto e destra e sinistra), possiamo scegliere di collocarlo a sinistra in modo da avere il vantaggio di tenere i disegni architettonici con il loro corretto orientamento<sup>97</sup>. In questa disposizione, però, il foglio a destra (Inv. A 33 bis; Figg. 22-23) non risulta vincolato verticalmente e pertanto la sua posizione ammette uno scorrimento rispetto al suo asse longitudinale di circa 50 millimetri: la soluzione qui proposta mostra uno scarto in altezza di circa 25 millimetri così da ritrovare, a occhio, una certa continuità negli allineamenti orizzontali tra un foglio e l'altro. Secondo questa ricostruzione, i disegni presenti sui due *recto* avranno orientamenti opposti, ovvero, per intendersi, con le ginocchia tutte rivolte verso la piega del bifoglio (Fig. 24). Da ciò si può dedurre che le pagine interne con gli schizzi architettonici siano state disegnate per prime sul foglio aperto, quelle esterne in un secondo momento, tenendo stavolta il bifoglio con la piega in alto, così da ritrovare uno specchio scrittorio orizzontale. Anche in questo caso, la separazione dei due fogli (e il conseguente montaggio con i due *recto* orientati nello stesso modo e ricentrati verticalmente con l'eliminazione di alcuni centimetri di margine) torna a giustificarsi con l'uso disinvolto di forbici e lame praticato al tempo.

<sup>89</sup> VAN TUYLL VAN SEROOSKERKEN 2000, p. 121, n. 58. Il foglio (Inv. A 33 *recto*) è contraddistinto da «n. 61», mentre il foglio, Inv. A 33 bis *verso*, da «n. 47»; su questa numerazione attribuita al cosiddetto «Irregular Numbering Collector», a cui è appartenuto anche il foglio dell'Ashmolean Museum (P. 310), vedi JOANNIDES 2007, p. 30. Le riproduzioni dei due *recto* montati insieme sono in KNAPP 1925, p. 4, n. 314, tav. 134; BERENSON 1938, II, p. 176, n. 1467 e III, fig. 672; DUSSLER 1959, pp. 166-167, n. 298, fig. 65; HARTT 1971, p. 184, n. 234, fig. 234.

<sup>90</sup> Il disegno ritrae un particolare che sarebbe facilmente osservabile ponendosi di fronte alla statua.

<sup>91</sup> Si tratta di uno studio di ginocchio destro (in alto a sinistra) e di tre studi di ginocchio sinistro e di una coscia sinistra (in basso a sinistra), quest'ultima è ritratta dal lato esterno, che sarebbe impossibile da vedere se ci si trovasse di fronte alla statua perché è rivolta contro il muro.

<sup>92</sup> WITTKOWER 1934, p. 146, fig. 19; i due *verso* ancora uniti sono riprodotti anche in KNAPP 1925, p. 4, n. 315, tav. 315, e HARTT 1971, p. 202, n. 262, fig. 262.

<sup>93</sup> A rigore, le due metà del foglio potrebbero essere state separate dallo stesso Michelangelo, oppure non aver mai fatto parte dello stesso foglio, ma queste possibilità restano assai poco probabili sia perché i due frammenti in qualche modo sono stati sempre insieme, sia perché medesime sono le caratteristiche dei supporti, delle tecniche del disegno e soprattutto dei soggetti rappresentati.

<sup>94</sup> ROBERTS 1988, pp. 25-26; tra i fogli indicati dalla studiosa con «Star C» è possibile confermare quello della British Library (Ms. Add. 22731, fol. 6), tre fogli con *ricordi* dell'Archivio Buonarroti (AB, I, 62, c. 1/162; AB, I, 62, c. 4/165; AB, I, 64, c. 3/177), e due disegni di Casa Buonarroti (Inv. 48 A, *Corpus* 527; Inv. 80 A, *Corpus* 560), mentre vanno esclusi tanto i due fogli del British Museum (W. 36, *Corpus* 527; W. 57, *Corpus* 220), entrambi con marchio a stella cerchiata, ma di formati reali, quanto il foglio del Teylers Museum (Inv. A 36), il cui marchio è tagliato dal bordo del foglio e che pertanto, pur non essendo individuabile, non può rappresentare una stella.

<sup>95</sup> RICORDI DI MICHELANGELO 1970, p. 199, n. CLXXXV.

<sup>96</sup> Questa ricostruzione è confermata poi dalla posizione di alcune grinzhe, ben visibili in controtuce sul foglio (Inv. A 33 bis *recto*), che sono spesso presenti ai margini destro e sinistro, dove la carta, in fase di ponitura (ovvero di stacco del foglio dalla forma) può deformarsi più facilmente.

<sup>97</sup> Benché in generale si possa distinguere tra due forme gemelle per le inevitabili differenze e variazioni, in casi di simmetria del marchio di filigrana (laddove non è possibile riconoscere un orientamento univoco rispetto alle posizioni di alto/basso e destra/sinistra) le due forme non sono tra loro riconoscibili e per questo andranno indicate con 'forma gemella a' e 'forma gemella b'. A questo punto, dal confronto delle immagini in controtuce dei fogli di formato comune con stella cerchiata a sei punte è possibile individuare e distinguere i fogli prodotti dalle due forme gemelle 'a' e 'b': il nostro foglio ricomposto (Inv. A 33 e Inv. A 33 bis), uno di Casa Buonarroti (Inv. 48 A) e uno dell'Archivio Buonarroti (I, 64, c. 3/177, con il *ricordo* prima citato; la presenza del foglio in barbe, 296 x 215 mm, permette di ricostruire l'originario formato comune: 296 x 430 mm), possono essere indicati come 'fogli clone a' prodotti dalla 'forma gemella a'; mentre invece il foglio di Casa Buonarroti (Inv. 80 A), insieme a un *ricordo* della British Library (Ms. Add. 22731, fol. 6, con marchio di filigrana pubblicato in ROBERTS 1988, p. 25, «Star C») e ad altri due *ricordi* in Archivio Buonarroti (AB, I, 62, c. 1/162; AB, I, 62, c. 4/165) possono farsi corrispondere con una certa sicurezza ai 'fogli cloni b' prodotti dalla 'forma gemella b', caratterizzati da una differente inclinazione dei filoni e da una portata principale fortemente divaricata verso il basso e mediamente più stretta di 3 millimetri.

È ora possibile aggiungere qualche considerazione sulla provenienza di questo tipo di carta. La stella cerchiata a sei punte appare chiaramente attraversata da un filone e non da un reggifilo e, pertanto, si tratta di un elemento che ci allontanerebbe da Fabriano e ci porterebbe verso altri centri di produzione<sup>98</sup>. Roberts ha indicato «1522/28, Bergamo»<sup>99</sup> sulla base di una lettura piuttosto ingenua del dizionario di Briquet, ma ciò appare fuorviante soprattutto in riferimento alle poco documentate antiche cartiere bergamasche di Alzano Lombardo. In modo più generale e meno approssimativo, si può invece ipotizzare una produzione cartaria che, dal punto di vista tecnologico e dei marchi di filigrana, viene generalmente indicata come carta bresciana o della 'Riviera salodiana', ma che sarebbe più corretto chiamare con il nome del suo principale centro di produzione, ovvero Toscolano Maderno sul Lago di Garda, allora in territorio veneziano. Analogamente a quanto descritto per l'area fabrianese, le caratteristiche della carta prodotta a Toscolano sono quelle che in generale si riscontrano in un'area assai più vasta che possiamo immaginare estesa anche alle cartiere del Trentino, del Veneto orientale e dell'Emilia, tra le quali potrebbero persino ricadere anche le poco documentate cartiere bergamasche<sup>100</sup>.

Un'ultima notazione va fatta sulla tecnica di disegno della gamba sinistra (Inv. A 33 *recto*; Fig. 18) e, in particolare, riguardo al sorprendente effetto luministico, caratterizzato da ombreggiature rozzamente tratteggiate sotto al muscolo sartorio e da tratteggi verticali altrettanto veloci che danno forza e spessore al muscolo gracile. Vi è poi un limitato, ma evidente, ricorso allo stilo che va a incidere con vigore i contorni superiori della gamba e del piede<sup>101</sup>. Una tecnica che, anche in questo caso, sembra visualizzare l'effetto finale della luce sulla superficie della statua, felicemente descritta da Hugo Chapman, proprio riguardo a questo foglio: «Michelangelo again emphasized the surface reflection in anticipation of the effect of light on the polished surface of the marble»<sup>102</sup>.

### Seconda questione aperta: ancora due fogli del Teylers Museum (Inv. A 36 e Inv. A 30)

Riguardo alla seconda coppia di fogli del Teylers Museum (Inv. A 36 e Inv. A 30; Figg. 26-27 e 28-29), Michael Hirst aveva suggerito che in origine facessero parte di un unico foglio, un'ipotesi che Carel van Tuyl ha poi definito promettente

«but cannot be verified»<sup>103</sup>. Cimentiamoci, quindi, nella ipotetica ricomposizione dei due fogli, i cui *recto* sono entrambi 'lati feltro'. Nel primo dei due (Inv. A 36), si intravede il marchio di filigrana corrispondente a un arco di cerchio, tagliato dal bordo inferiore del foglio, che non è possibile identificare (Fig. 30)<sup>104</sup>. Anche in questo caso, la carta, pesante e di buona fattura, appare identica per entrambi i fogli, la cui ricomposizione ammette – come si può facilmente dedurre dalla loro grandezza – solo il formato reale (440x610 mm). Interviene in aiuto un fattore finora non osservato, ovvero quei corrugamenti o grinze che si formano su ogni foglio, in corrispondenza dell'asse verticale, dopo la stenditura dei fogli ancora umidi sui fili di canapa, dove sono disposti per essere asciugati (Fig. 31). Se queste grinze compaiono in un foglio in stato frammentario, esse individuano inequivocabilmente l'asse verticale del foglio originario, aiutandoci così a capirne lo sviluppo.

Quanto fin qui osservato, è sufficiente per procedere alla ricomposizione ipotetica dei nostri frammenti: il primo dei due (Inv. A 36; Fig. 27) sarà piazzato al *recto*, con il segno di stenditura in coincidenza dell'asse verticale del foglio così ricomposto e il marchio di filigrana più o meno al centro di una delle due metà, che per convenienza sarà quella di sinistra, in modo da mantenere il corretto orientamento dei disegni secondo alto e basso. Una volta che la metà parlante sarà così definita nella metà sinistra, il secondo *recto* (Inv. A 30, Fig. 28), per grandezza e vergatura, ammetterà un unico posizionamento nella metà muta<sup>105</sup> (Figg. 32-33). Tuttavia, l'altezza del *recto* a destra non può essere stabilita con esattezza e, pertanto, la sua posizione potrà essere suggerita soltanto dall'economia dei disegni, in base all'allineamento che risulterà più verosimile: in questo caso, l'allineamento dei due fogli con i disegni alla stessa altezza appare quello più convincente<sup>106</sup> (Fig. 32).

In questa disposizione, sul rovescio dell'originario foglio reale ricomposto, corrispondente ai due *verso* (Fig. 34), la parte a sinistra mostra uno studio a pietra rossa per la spalla destra del *Giorno* (Inv. A 30), mentre la parte a destra non presenta disegni (Inv. A 36). Come ha scritto Eching Maurach, il disegno a pietra rossa è stato sempre poco considerato, sebbene esso permetta di scorgere «una

<sup>98</sup> Un mezzo foglio con marchio a stella cerchiata, molto simile al nostro, ma di tutt'altra provenienza (riconoscibile dal filone passante lungo il marchio di filigrana e relativa ombra prodotta dal sottostante *colonnello*), è schedato nel *Corpus Chartarum Italicarum* dell'Istituto Centrale per la Patologia degli Archivi e del Libro di Roma tra le carte della Collezione Amori (Inv. icpl.cci.VII.063), di cui non è dato né il luogo di produzione, né la cronologia: cfr. <<http://cci-icpal.cultura.gov.it>> (portale con richiesta di registrazione, ultima consultazione agosto 2024).

<sup>99</sup> Come ben noto, il campione di carte considerate nel dizionario di Briquet riguarda esclusivamente carte perfettamente integre e connotate – ovvero firmate, datate e con indicazione di luogo – custodite in archivi europei; la segnalazione «1522/28, Bergamo», chiaramente derivata da BRIQUET 1907 (II, p. 353, n. 6085), non va a definire la data e il luogo di produzione di quelle carte, ma solo la data apposta in calce al documento e la sua corrente collocazione, che in questo caso corrisponde alle *Minute* (vol. 4) del Notaio Giacomo San Pellegrino dell'Archivio di Stato di Bergamo.

<sup>100</sup> Una ricorrenza del marchio, invero poco indicativa, presente in un documento dell'Archivio di Stato di Brescia datato 22 dicembre 1503, è riprodotta in MAZZOLDI 1990 (I, p. 153 e p. 205, n. 953). Sulle cartiere di Toscolano in generale, vedi ORNATO-BUSONERO-MUNAFÒ 2001, I, pp. 345-349, insieme all'ottimo studio di MATTOZZI 2016.

<sup>101</sup> Se non vado errato, l'unico accenno allo stilo presente in questo foglio è in PETERS 2019 (p. 90 e p. 96).

<sup>102</sup> CHAPMAN 2005, p. 185.

<sup>103</sup> HIRST 1988b, p. 70, n. 28; VAN TUYLL VAN SEROOSKERKEN 2000, p. 119, n. 57; stesso giudizio in GNANN 2010, p. 206, n. 59.

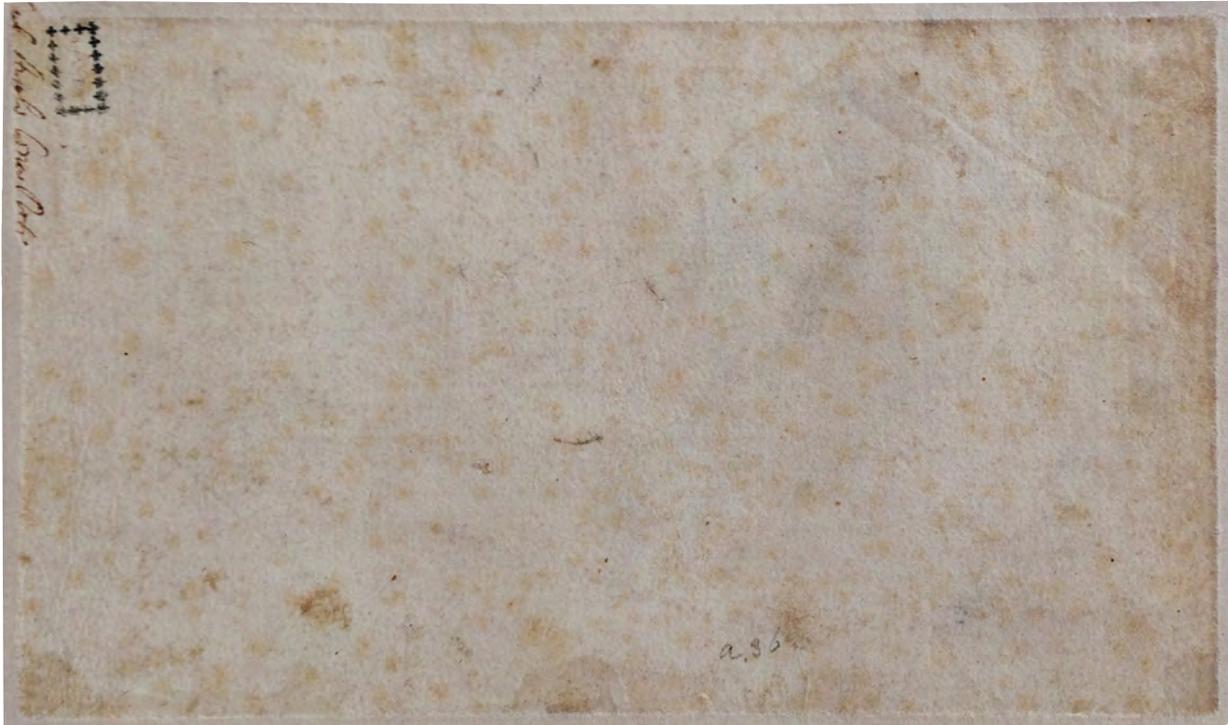
<sup>104</sup> Cfr. supra nota 94.

<sup>105</sup> Sul secondo foglio (Inv. A 36), la distanza maggiore tra i due filoni che racchiudono il marchio di filigrana, chiamata convenzionalmente portata principale, esclude la possibilità che il primo (Inv. A 30), con i suoi filoni spazati regolarmente, abbia un posizionamento in quella stessa metà parlante e, pertanto, se nulla osta, andrà posizionato nello spazio residuo della metà muta.

<sup>106</sup> L'economia dei disegni conferma questa posizione, ma non è possibile né escludere la possibilità che Inv. A 30 fosse ruotato di 180°, né determinare con certezza la sua posizione in senso verticale tra i margini superiore e inferiore del formato originario.



**Fig. 26** Michelangelo Buonarroti, *Studi per la spalla e il braccio sinistro del Giorno*, stilo e pietra nera, 1524, Inv. A 36 recto. © Haarlem, Teylers Museum



**Fig. 27** Carta vergata, Inv. A 36 verso. © Haarlem, Teylers Museum



**Fig. 28** Michelangelo Buonarroti, *Studi per il dorso e il braccio sinistro del Giorno*, stilo e pietra nera, 1524, Inv. A 30 recto. © Haarlem, Teylers Museum



**Fig. 29** Michelangelo Buonarroti, *Studio per la spalla destra del Giorno*, pietra rossa e tracce di pietra nera, 1524, Inv. A 30 verso. © Haarlem, Teylers Museum

intensa rappresentazione della struttura della gabbia toracica, della scapola e dell'articolazione della spalla, che vediamo impostata in Parker 309 *recto*<sup>107</sup>. Van Tuyl ha ritenuto che esso precedesse quelli a pietra nera del *recto*, senza tuttavia specificarne il motivo<sup>108</sup>. Ciò che appare certo, invece, è il fatto che il disegno del *verso* è capovolto rispetto a quelli del *recto*. Ancora una volta, la presenza di disegni capovolti tra *recto* e *verso* lascia immaginare una originaria disposizione a bifoglio. Il diritto del foglio così ricomposto – lacuna a parte – mostra due bellissimi studi del *Giorno* disegnati a pietra nera, ritratti alla stessa scala, da punti di vista differenti, con entrambe le figure più definite e ripassate a stilo in alcuni specifici contorni: il contorno della spalla nel primo dei due fogli e i contorni del braccio nel secondo.

Per quanto ipotetica, la ricomposizione di questo foglio originario di formato reale fornisce una ulteriore immagine di grande potenza compositiva, sofisticata tecnica di disegno e inusitata capacità di osservazione anatomica che sembra fondata più sulla dissezione dei corpi che sull'osservazione di modelli dal vero, e che difficilmente lascia margine di dubbio rispetto all'autografia. Eppure, proprio questo tipo di dubbi ha inizialmente segnato la storia di questi due fogli, persino in modo più evidente rispetto agli altri dello stesso gruppo. Se Henry Thode ritenne il primo (Inv. A 30; **Figg. 28-29**) uno studio per il *Giorno* di qualità straordinaria<sup>109</sup>, Erwin Panofsky respinse drasticamente l'autografia di entrambi i fogli, proprio perché nella loro maniera morbida e pittorica gli sembrarono copie troppo dettagliate e fedeli, per lui del tutto estranee ai modi di Michelangelo<sup>110</sup>; allo stesso modo, anche Berenson e Dussler rimasero piuttosto scettici<sup>111</sup>. Una prima riabilitazione, ancorché timida, è nelle schede di Tolnay per il *Corpus dei disegni di Michelangelo*<sup>112</sup>. Un giudizio entusiastico fu invece dato da Hartt, il quale, riportando sarcasticamente i dubbi «degli studiosi più intransigenti», dichiarò in riferimento al primo disegno (Inv. A 30): «This is one of the grandest Michelangelo's nudes»<sup>113</sup>. Si deve a Hirst il merito di aver definitivamente riabilitato questo disegno, sia riconoscendo l'inconfondibile grafia di Michelangelo nella scritta «in qua», posta tra il braccio e il busto e di significato non chiaro, sia descrivendo il magistrale effetto di luce reso con la pietra nera; da straordinario conoscitore di disegni rinascimentali qual era, espresse su questo foglio un giudizio tanto impetuoso, quanto per lui estremamente raro: «the drawing can scarcely be equalled in the history of draughtsmanship»<sup>114</sup>.

### Terza questione aperta: il secondo foglio dell'Ashmolean Museum (P. 310)

Nella ricostruzione appena considerata, le due grandi lacune in basso dovettero probabilmente essere occupate da altri disegni poi tagliati via. Uno dei candidati più probabili da posizionare in almeno uno di quei due spazi è un foglio dell'Ashmolean Museum (P. 310 *recto*; **Fig. 35**), la cui analisi materiale è in parte compromessa dal fatto di essere attualmente controfondato<sup>115</sup>. La carta, tuttavia, appare sufficientemente simile da permetterci di avanzare un confronto digitale con il primo foglio del Teylers Museum (Inv. A 30; **Figg. 28-29**), al quale corrisponde per la vergatura e la distanza dei filoni che appaiono così ben visibili a luce radente da lasciare intendere che il frammento dell'Ashmolean Museum vi fosse posizionato al di sotto, ovvero nella parte inferiore della 'metà muta' del foglio originario. Va poi aggiunto che la facilità con cui si possono individuare i filoni fa pensare che il *recto* del foglio dell'Ashmolean Museum (P. 310) sia il 'lato forma' e che, nella ricomposizione del foglio originario, dovrebbe stare sullo stesso lato dei due *verso* dei fogli del Teylers Museum, ossia sul lato rovescio dell'originario foglio reale ricomposto. Se ciò fosse vero, le due collocazioni possibili sarebbero l'una con il disegno orientato normalmente rispetto ad alto basso, l'altra con il disegno capovolto. Nel primo caso, la testa a pietra rossa della figura capovolta, che mostra una preparazione a pietra nera, sembra svilupparsi nell'altro foglio, mentre la figura reclinata a pietra nera appare volutamente priva di testa, terminando in corrispondenza del margine. Nel secondo caso, con il disegno capovolto, il punto di forza starebbe nel presentare i due studi di figura del *Giorno* con lo stesso orientamento e tali da sembrare l'uno l'approfondimento dell'altro, anche perché uno a pietra nera e l'altro a pietra rossa.

Se, per ipotesi, volessimo invalidare le considerazioni fatte su 'lato forma' e 'lato feltro', resterebbero da valutare le due altre collocazioni sul lato diritto dell'originario foglio reale ricomposto, nuovamente con la figura reclinata sia orientata normalmente, sia capovolta. Un indizio a supporto della terza ipotesi sarebbe offerto dalla continuità tra i due fogli di alcune tracce a pietra nera, descritte come un accenno di drappeggio nel foglio del Teylers Museum (Inv. A 30 *recto*) e come tracce non identificabili, ma bene evidenti, nel foglio dell'Ashmolean Museum (P. 310 *recto*); inoltre, i due fogli risulterebbero graficamente affini, mostrando la figura del *Giorno* da due angolazioni leggermente diverse, più o meno alla stessa scala. La

<sup>107</sup> Il riferimento è a P. 309 *recto*, cfr. ECHINGER MAURACH 2023, p. 95, cfr. supra nota 91.

<sup>108</sup> VAN TUYLL VAN SEROOSKERKEN 2000, p. 118, n. 56.

<sup>109</sup> THODE 1908-1913, III, catt. 258-259, p. 103: «kann doch kein Zweifel darüber sein, dass es gewaltige Studien für den *Tag* sind».

<sup>110</sup> PANOFSKY 1927, pp. 37-38, in particolare p. 38: «aber diese Modellzeichnungen haben in ihrer weichen und malerisch-breiten Manier keinen Anspruch darauf als echte Werke Michelangelos zu gelten».

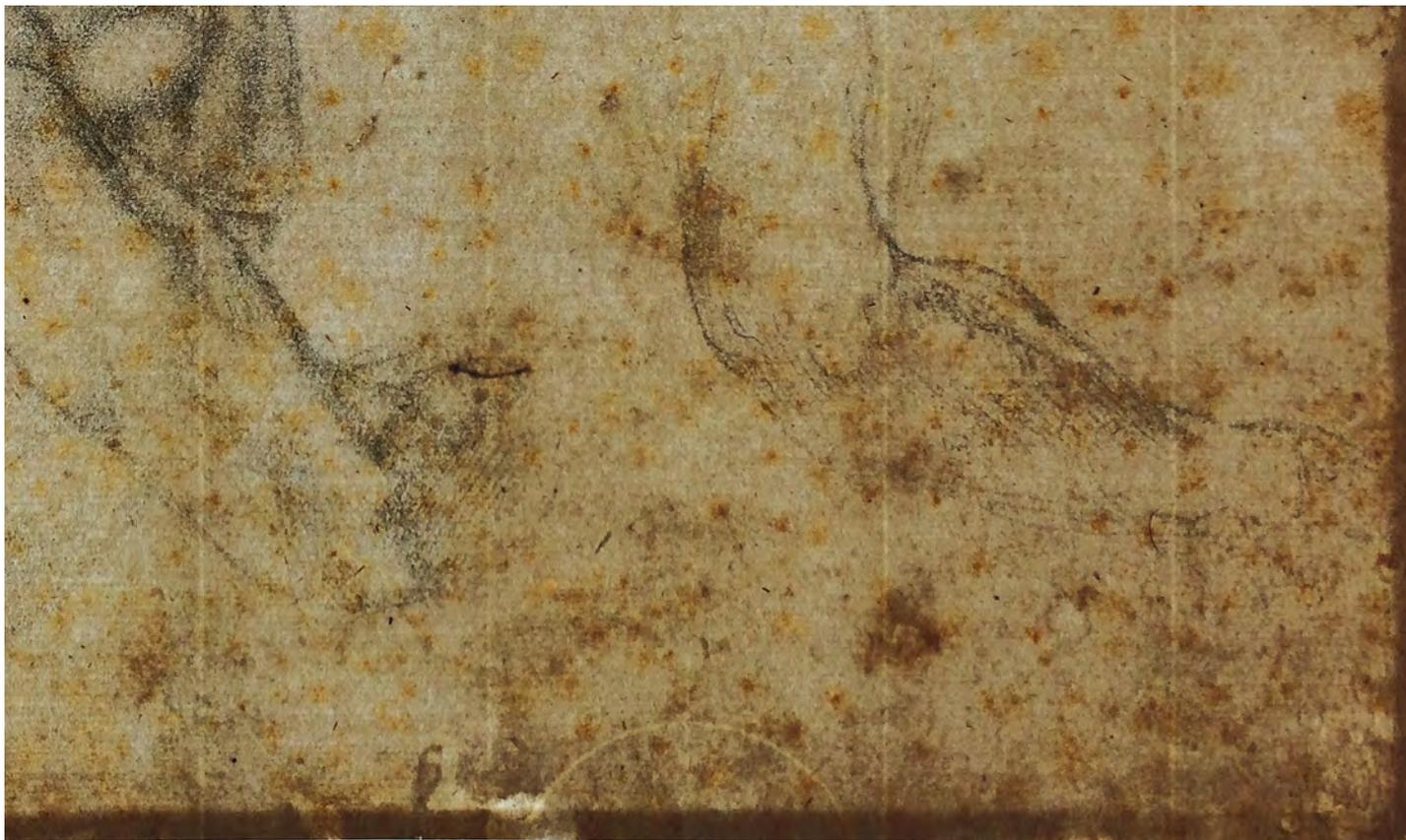
<sup>111</sup> Cfr. supra note 7-8. Sui dubbi ormai del tutto superati riguardo all'attribuzione degli schizzi architettonici presenti sul *verso*, vedi VAN TUYLL VAN SEROOSKERKEN 2000, n. 59, p. 122.

<sup>112</sup> DE TOLNAY 1975-1980 (II, p. 44, n. 216 *recto*) considera autentico il foglio e nella scritta legge erroneamente «cinque».

<sup>113</sup> HARTT 1971, p. 178, n. 232.

<sup>114</sup> HIRST 1988a, p. 63; HIRST 1988b, p. 70, n. 28; giudizi entusiastici sul disegno sono anche quelli espressi da CHAPMAN 2005, p. 182, e da GNANN 2010, pp. 210-207, nn. 58-59.

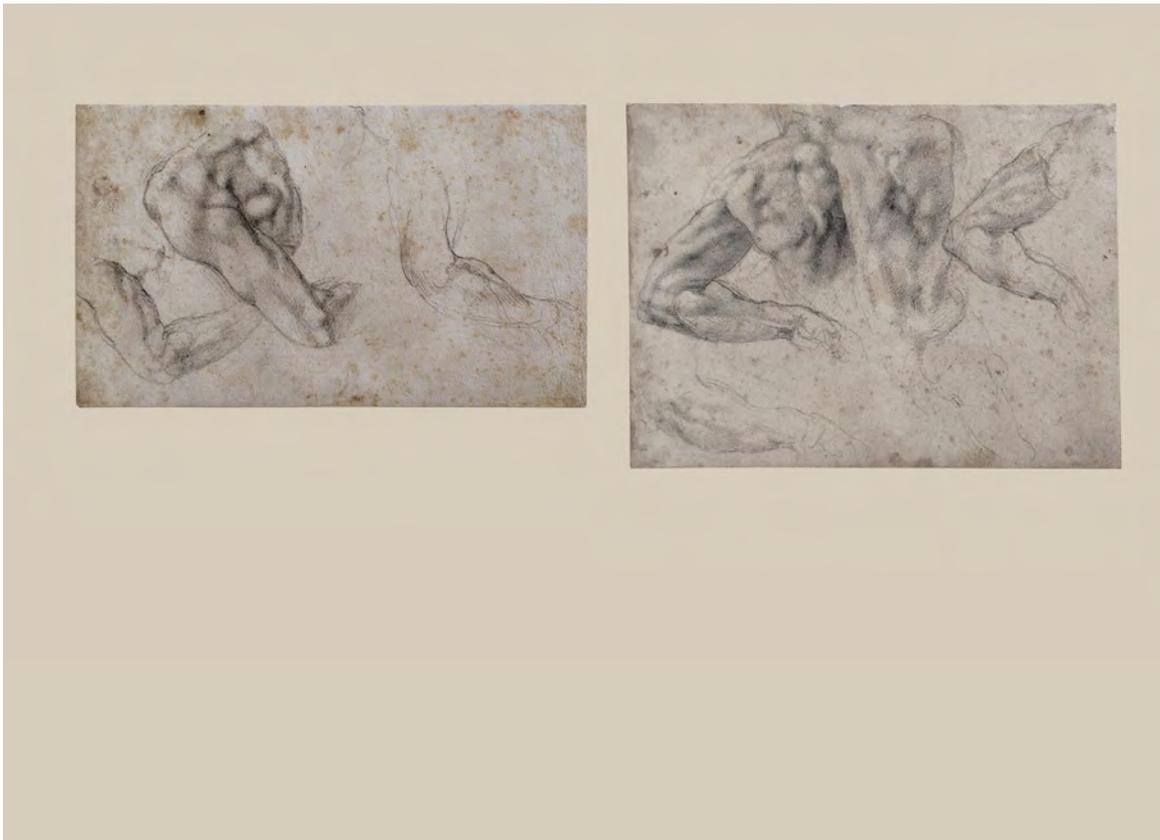
<sup>115</sup> PARKER 1956 (p. 151, n. 310) fornisce anche una descrizione del *verso* attualmente non visibile a causa del collaggio del foglio sul cartone di controfondo.



**Fig. 30** Particolare in controluce del marchio di filigrana tagliato in corrispondenza del margine inferiore del foglio (Teylers Museum, Inv. A 36 *recto*).  
© Mauro Mussolin e Leonardo Pili



**Fig. 31** Particolare a luce visibile della figura precedente (Teylers Museum, Inv. A 36 *recto*). © Mauro Mussolin e Leonardo Pili  
In corrispondenza del margine destro del foglio si notano le grinze della stenditura.



**Fig. 32** Ricomposizione ipotetica dell'originario foglio reale al diritto (Teylers Museum, Inv. A 36 *recto* e Inv. A 30 *recto*). © Mauro Mussolin e Leonardo Pili  
I due *recto* corrispondono ai lati feltro e il bifoglio è aperto in orizzontale alle pagine interne.



**Fig. 33** Ricomposizione ipotetica dell'originario foglio reale al diritto in controluce (Teylers Museum, Inv. A 36 *recto* e Inv. A 30 *recto*). © Mauro Mussolin e Leonardo Pili  
Si tratta di un 'foglio clone a' (la frammentarietà del marchio non consente di distinguere forma destra da forma sinistra).



**Fig. 34** Ricomposizione ipotetica dell'originario foglio reale al rovescio (Teylers Museum, Inv. A 30 verso e Inv. A 36 verso).  
© Mauro Mussolin e Leonardo Pili  
I due verso corrispondono ai lati forma e il bifoglio è aperto in orizzontale alle pagine esterne.



**Fig. 35** Michelangelo Buonarroti, *Studio per la figura del Giorno*, stilo e pietra nera, 1524, Inv. WA1846.56 recto. © Oxford, Ashmolean Museum, University of Oxford  
Il foglio non è visibile al verso perché controfondato.



**Fig. 36** Ricomposizione ipotetica dell'originario foglio reale al rovescio (Teylers Museum, Inv. A 30 verso e Inv. A 36 verso) con l'aggiunta di un terzo frammento (Ashmolean Museum, Inv. WA1846.56 recto). © Mauro Mussolin e Leonardo Pili  
I tre verso corrisponderebbero ai lati forma e il bifoglio è aperto in orizzontale alle pagine esterne.



**Fig. 37** Michelangelo Buonarroti, *Studio di nudo maschile visto da dietro*, pietra nera, 1516-1524, Inv. 1859,0625.569 recto. © London, The British Museum Trustee; **Fig. 38** Controluce del foglio, Inv. 1859,0625.569 recto. © London, The British Museum Trustees



**Fig. 39** Michelangelo Buonarroti, *Studio di figura reclinata* (forse per il fianco del *Giorno* verso la parete), stilo e pietra nera, 1524, Inv. 1859,0625.569 verso. © London, The British Museum Trustees

quarta ipotesi, con la figura reclinata capovolta, presenterebbe disegni con orientamenti opposti, a loro volta spiegabili con una ulteriore plicatura in 4° del foglio.

In conclusione, la soluzione che sembra essere più plausibile appare la prima (Fig. 36), seguite dalla seconda, dalla terza e, infine, dalla quarta che, di tutte, è certamente la meno probabile.

### Questioni marginali: i fogli del British Museum (W. 48 e W. 46) e della British Library (Ms. Add. 21907, fol. 1)

Restano ancora da analizzare i tre fogli londinesi che, come anticipato, appaiono essere i meno coerenti rispetto ai precedenti, sia per la scarsa qualità dei loro supporti cartacei, sia perché sembrano tracciati in modo casuale sui loro rispettivi supporti, rispecchiando, come ha scritto Berenson, «Michelangelo's habit to take up for sketching the first bit of paper that came to hand»<sup>116</sup>.

Il primo è un mezzo foglio comune di 'carta grossa' (W. 48; Figg. 37-39), ovvero carta a grana grossa con molte impurità, economica e di bassa qualità, come si evince chiaramente osservando l'immagine in controtuce<sup>117</sup>. Il verso mostra uno studio di figura reclinata, riferito alla *Leda* da Wilde e già ritenuto per la *Notte* da Thode e Berenson, ma certamente ispirato dai torsi maschili antichi presenti in bassorilievi e cammei e che, per quelle convergenze iconografiche cui si è già accennato, rassomiglia anche alla figura del *Giorno* osservata dal fianco sinistro, un punto di vista che, come in altri casi della serie, è impossibile avere all'interno della Sagrestia Nuova<sup>118</sup>. Il recto contiene, invece, uno studio di nudo maschile visto da dietro. Il disegno, finora poco considerato proprio a causa dei contorni segnati da incisioni a stilo, è stato ritenuto da Wilde una copia ribaltata della figura del carnefice a destra della *Flagellazione* di Sebastiano del Piombo per la chiesa di San Pietro in Montorio a Roma, dipinta sulla base dei disegni preparatori di Michelangelo<sup>119</sup>. In effetti, le tracce a stilo, presenti sia al recto che al verso, ripassano alcuni dei contorni esattamente come nei casi precedentemente analizzati. Nonostante la straordinaria autorevolezza di Wilde, ritengo che le riserve sul disegno al recto possano essere molto ridimensionate e che qui, ancora una volta, Michelangelo abbia cercato di dare maggiore matericità e consistenza scultorea al disegno attraverso l'uso dei più comuni strumenti grafici, stilo e pietra nera, e ciò proprio in previsione della realizzazione dei modelli di «cimatura» necessari per la sbazzatura finale delle *Allegorie del Tempo* in marmo. Se il disegno del recto dovesse essere anticipato agli anni in cui sono generalmente datati i disegni per la *Flagellazione*, ovvero dopo il 1516 e prima del 1524, il disegno al verso databile ai primi mesi del

1524 costituirebbe un caso di riuso di un foglio a distanza di anni.

Il secondo foglio del British Museum (W. 46; Figg. 40-41) contiene al verso alcuni schizzi appena abbozzati, in cui si potrebbero anche ravvisare il braccio sinistro dell'*Aurora* e le spalle del *Crepuscolo*, tracciati al verso di un mezzo foglio reale con marchio di filigrana a balestra cerchiata<sup>120</sup>. Anche in questo caso si tratta certamente del riutilizzo di un foglio a distanza di anni, come dimostra la *Strage degli innocenti* disegnata al recto, tradizionalmente ritenuta di un allievo o di un altro disegnatore, sulla quale mi riservo di tornare in altra sede.

Per l'ultimo foglio, quello della British Library (Ms. Add. 21907, fol. 1; Figg. 42-43), è evidente il fatto che si tratti di un frammento molto rifilato sul quale Michelangelo, sia al recto che al verso, ha scritto e scarabocchiato un po' a caso e in un arco di tempo piuttosto lungo; il rapido studio di gamba sinistra del verso, che non è escluso sia stato il disegno eseguito per primo, risulta certamente in sequenza con gli altri studi per il *Giorno*<sup>121</sup>. Nonostante non abbia avuto modo di studiare il foglio originale, dalla riproduzione presente nel *Corpus* è possibile osservare facilmente le grinze della stenditura lungo il suo attuale margine superiore e riconoscere come questo sia stato ripiegato in quarto: moltiplicando per otto il frammento attuale si otterrebbe una misura che corrisponde a un formato comune (310x440 mm).

### Brevi questioni conclusive

L'analisi di questi fogli permette alcune brevi, ma interessanti, conclusioni. In primo luogo, sulla tecnica del disegno, la cui potenza – dimostrata dai molti autorevoli ed entusiastici giudizi della critica – raggiunge effetti luministici di sorprendente efficacia e ciò, mi sembra di poter dire, anche grazie all'uso congiunto dello stilo presente in tutti e dieci i fogli, sebbene in alcuni casi limitatamente a qualche contorno<sup>122</sup>. Grazie alle osservazioni della letteratura precedente, poi, è stato possibile sperimentare un metodo di ricomposizione dei fogli originari che ha permesso di stabilire che due dei fogli vanno con certezza a ricomporre un foglio reale, mentre gli altri cinque possono – con tutte le cautele del caso – essere ragionevolmente considerati come frammenti di due originari fogli, uno di formato reale e uno di formato comune. Da queste ricostruzioni derivano anche le nostre considerazioni legate alla gestualità tipica di Michelangelo e alla disposizione a bifoglio che possono spiegare la sequenza con cui sono stati eseguiti i disegni e il loro complesso e variato orientamento, una condizione che è stata poi all'origine della successiva frammentazione dei fogli per ragioni collezionistiche, espositive o commerciali.

<sup>116</sup> BERENSON 1903, p. 81, n. 1467.

<sup>117</sup> Cfr. supra nota 9.

<sup>118</sup> Una rara immagine di questo fianco del *Giorno* è in ECHINGER MAURACH 2023, p. 97, fig. 76.

<sup>119</sup> WILDE 1953, pp. 83-84, in particolare p. 83, n. 48: «The outlines of the figure on the recto have been partly indented and mended in places. The right-hand contour on the verso, too, has been indented by a copyist»; cfr. anche CHAPMAN 2005, p. 189, nota 144; sulle copie da questo soggetto, specialmente quella eseguita da Giulio Clovio, oggi nella Royal Collection Trust, Inv. RCIN 990418, cfr. JOANNIDES 1997, pp. 120-121, n. 34.

<sup>120</sup> Cfr. supra nota 10.

<sup>121</sup> Sugli scarabocchi di Michelangelo, cfr. MUSSOLIN 2022a; sul madrigale contenuto al recto, elaborato tra 1526 e 1534, cfr. RIME E LETTERE DI MICHELANGELO 2016, pp. 22, 176 (*Rime liriche e amorose* 34).

<sup>122</sup> Lo stilo compare persino in W. 49 ed è stato poi ripassato a penna e inchiostro, cfr. supra nota 14.



**Fig. 40** Michelangelo Buonarroti (?), *Strage degli innocenti*, stilo e pietra rossa ripassata a penna e inchiostro, ante 1524, Inv. 1859,0625.566 recto. © London, The British Museum Trustees



**Fig. 41** Michelangelo Buonarroti, *Studi per braccia e spalle* (forse per il braccio sinistro dell'*Aurora* e per le spalle del *Crepuscolo*), pietra nera, 1524, Inv. 1859,0625.566 verso. © London, The British Museum Trustees

Un altro punto di grande interesse risulta essere quello legato alla scelta delle carte, sia rispetto alla qualità che alle dimensioni. I fogli reali, certamente più costosi, pregevoli e molto adatti per il disegno a pietra nera o rossa, appaiono intenzionalmente utilizzati alle pagine interne – sia in verticale che in orizzontale – come dispositivo grafico di confronto tra le due figure affiancate della *Notte* e del *Giorno* nei due fogli degli Uffizi e dell’Ashmolean Museum (Inv. 18719 F *recto* e P. 309 *recto*); o per la medesima spalla del *Giorno*, colta da punti di vista diversi nei due fogli del Teylers Museum (Inv. A 36 *recto* e Inv. A 30 *recto*), così da controllarne a colpo d’occhio i volumi: una pratica particolarmente importante per verificare i volumi delle statue e la reciproca relazione delle varie parti nello spazio. I fogli comuni, meno cari e ricercati, più adatti alla scrittura e per questo motivo generalmente più collati e con superfici più gelatinose, utilizzati un po’ per tutto, mostrano schizzi architettonici alle pagine interne e disegni più casuali a quelle esterne, tra cui appunto anche quelli per le *Allegorie del Tempo* come negli altri due fogli del Teylers Museum (Inv. A 33 *recto* e Inv. A 33 bis *recto*).

Ancora una volta, lo studio dei fogli di Michelangelo porta a immaginarlo nella sua più concentrata attività di disegno e invenzione, a seguirlo nella scrittura di lettere, ricordi e poesie e a coglierlo nei momenti più rilassati e conviviali con amici e collaboratori. In queste molteplici occasioni, dove la carta è protagonista, è possibile documentare le più svariate azioni: vediamo l’artista non solo scrivere e disegnare con concentrazione e intensità, ma anche afferrare di getto i fogli per appuntare frasi, versi e immagini appena balzate alla mente, tracciare al volo uno schizzo durante una conversazione con un interlocutore, correggere divertito la mano di un assistente, motteggiare in versi e in figure e, persino, scarabocchiare distrattamente tra le pagine.

I dieci fogli con studi preparatori per le *Allegorie del Tempo* consentono, infine, un affondo ancora più mirato in quella che può essere definita una vera e propria archeologia della carta e che, anche grazie all’ausilio delle ricostruzioni digitali, permette di combinare l’osservazione dei dati materiali dei supporti con le riflessioni derivate dallo studio della medialità dei disegni, così da permetterci di reinterpretare uno degli argomenti più frequentati della storia dell’arte e di riconsiderare con occhi nuovi alcuni dei disegni più celebri e importanti. ✚

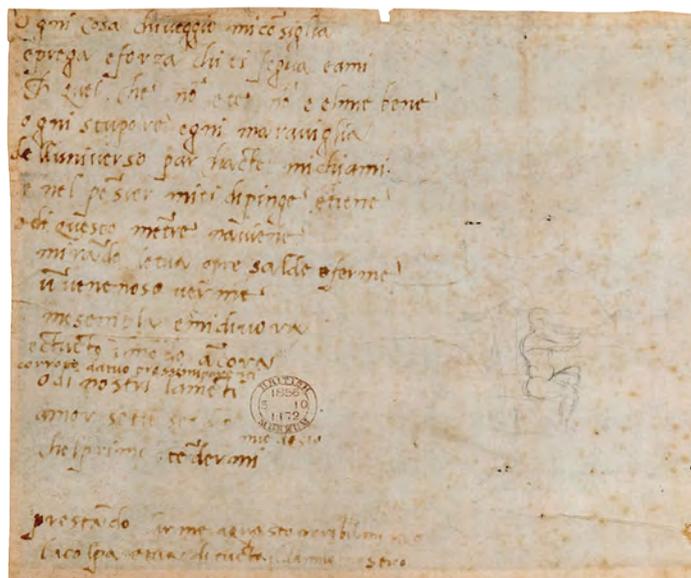


Fig. 42 Michelangelo Buonarroti, *Madrigale e schizzi vari*, pietra nera, penna e inchiostro, 1524-1536, Ms. Add. 21907, fol. 1 *recto*. © London, The British Library



Fig. 43 Michelangelo Buonarroti, *Schizzi per una testa e per la gamba sinistra del Giorno*, pietra nera, ca. 1524, Ms. Add. 21907, fol. 1 *verso*. © London, The British Library

### Archivi digitali

#### CORPUS CHARTARUM FABRIANO

Corpus Chartarum Fabriano (CCF), Fondazione Fedrigoni Fabriano, a cura di Livia Faggioni, Giovanni Luzi, Rita Capitani, Fabriano s.d., <<http://ccf.fondazionefedrigoni.it>>.

Corpus Chartarum Italicarum (CCI), Istituto Centrale per la Patologia degli Archivi e del Libro, Roma 2006., <<http://cci-icpal.cultura.gov.it>>.

### Testi, Studi e Ricerche

#### ANTICHE CARRIERE 2020

*I segni delle antiche cartiere fabrianesi*, edizione anastatica con *Note all'Album* in edizione bilingue, a cura di Livia Faggioni, I-III, Fabriano 2020.

#### BAMBACH 1999

Carmen C. Bambach, *Drawing and Painting in the Italian Renaissance Workshop: Theory and Practice, 1300 - 1600*, Cambridge 1999.

#### BAMBACH 2017

Carmen C. Bambach, *Michelangelo Divine Draftsman and Designer*, in *Michelangelo Divine Draftsman and Designer*, catalogo della mostra (New York, The Metropolitan Museum, 2017), a cura di Carmen C. Bambach, con contributi di Carmen C. Bambach, Claire Barry, Caroline Elam et al., New York-London 2017, pp. 15-265.

#### BAROCCHI 1962-1964

Paola Barocchi, *Michelangelo e la sua scuola*, I-II: *I disegni della Casa Buonarroti e degli Uffizi. Testo e tavole*, III: *I disegni dell'Archivio Buonarroti. Testo e tavole*, I-III, Firenze 1962-1964.

#### BERENSON 1903

Bernard Berenson, *The Drawings of the Florentine Painters: Classified, Criticised and Studied as Documents in the History and Appreciation of Tuscan Art; With a Copious Catalogue Raisonné*, I-III, London 1903.

#### BERENSON 1938

Bernard Berenson, *The Drawings of the Florentine Painters. Amplified Edition*, I-III, Chicago 1938.

#### BERENSON 1961

Bernard Berenson, *I disegni dei pittori fiorentini*, I-III, Milano 1961.

#### BESCOPY-RAYNER 2010

Jenny Bescopy, Judith Rayner, *Function and Collecting of Drawings: Visual Evidence, in Italian Renaissance Drawings. Technical Examination and Analysis*, a cura di Janet Ambers, Catherine Higgitt e David Saunders, London 2010, pp. 103-114.

#### BRIQUET 1907

Charles Moïse Briquet, *Les filigranes. Dictionnaire historique des marques du papier dès leur apparition vers 1282 jusqu'en 1600*, I-IV, Paris 1907.

#### CARTA OCCIDENTALE 2014

*Alle origini della carta occidentale: tecniche, produzioni, mercati (secoli XIII-XV)*, atti del convegno (Camerino, Palazzo Ducale, 2013), a cura di Giancarlo Castagnari, Emanuela di Stefano, Livia Faggioni, Fabriano 2014.

#### CENNINI/BRUNELLO 1982

Cennino Cennini, *Il libro dell'arte*, a cura di Franco Brunello, Vicenza 1982.

#### CHAPMAN 2005

Hugo Chapman, *Michelangelo Drawings: Closer to the Master*, catalogo della mostra (London, The British Museum, 2005), London 2005.

#### CISERI 1995

Ilaria Ciseri, in *Renaissance Drawings from the Uffizi*, catalogo della mostra (Sydney, The Art Gallery of New South Wales, 1995), a cura di Annamaria Petrioli Tofani, Graham Smith, Sydney 1995, p. 16, n. 46.

#### DE LA CHAPELLE 2003

Ariane de La Chapelle, *Michel-Ange: Le choix de ses papiers?*, in Paul Joannides, *Dessins italiens du Musée du Louvre, IV: Michel-Ange. Élèves et copistes*, Paris 2003, pp. 409-422.

#### DELACRE 1938

Maurice Delacre, *Le dessin de Michel-Ange*, Bruxelles 1938.

#### DE TOLNAY 1948

Charles de Tolnay, *Michelangelo, III: The Medici Chapel*, Princeton 1948.

#### DE TOLNAY 1975-1980

Charles de Tolnay, *Corpus dei disegni di Michelangelo*, presentazione di Mario Salmi, I-IV, Novara 1975-1980.

#### DISEGNI DI MICHELANGELO 1975

*I disegni di Michelangelo nelle collezioni italiane*, catalogo della mostra (Firenze, Casa

Buonarroti, 1975), a cura di Charles de Tolnay, Firenze 1975.

#### DUSSLER 1959

Luitpold Dussler, *Die Zeichnungen des Michelangelo. Kritischer Katalog*, Berlin 1959.

#### ECHINGER MAURACH 2023

Claudia Echinger Maurach, *Parte I: La storia della Sagrestia Nuova dalle origini ai nostri giorni. Dalle origini alla partenza di Michelangelo*, in *La Sagrestia di Michelangelo. Nuovi studi e restauro*, a cura di Monica Bietti e Claudia Echinger Maurach, Firenze 2023, pp. 31-141.

#### ELEN 1995

Albert J. Elen, *Italian Late-Medieval and Renaissance Drawing-Books: From Giovannino de' Grassi to Palma Giovane; a Codicological Approach*, Utrecht 1995.

#### FREY 1909-1911

Karl Frey, *Die Handzeichnungen Michelagniolos Buonarroti*, I-III, Berlin 1909-1911.

#### GAETA BERTELÀ 1980

Giovanna Gaeta Bertelà, in *Il primato del disegno*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 1980), redazione di Claudia Beltramo Ceppi e Nicoletta Confuorto, Firenze 1980, p. 144, n. 306.

#### GALENO 1531

Claudio Galeno, *De anatomicis administrationibus libri novem*, Basilea 1531.

#### GNANN 2010

Achim Gnann, *Michelangelo. The Drawings of a Genius*, catalogo della mostra (Wien, Albertina, 2010), Wien 2010.

#### GOLDSCHIEDER 1966

Ludwig Goldscheider, *Michelangelo Drawings*, London 1966.

#### HARTT 1971

Frederick Hartt, *The Drawings of Michelangelo*, London 1971.

#### HIRST 1988a

Michael Hirst, *Michelangelo and His Drawings*, New Haven - London 1988.

#### HIRST 1988b

Michael Hirst, *Michelangelo Draftsman*, catalogo della mostra (Washington DC, The National Gallery of Art, 1988), Milano 1988.

#### HIRST 1993

Michael Hirst, *Michelangelo. I disegni*, Torino 1993.

#### JACOBSEN-FERRI 1905

Emile Jacobsen, Pasquale Nerino Ferri, *Dessins inconnus de Michel Ange récemment découverts aux Offices de Florence*, Leipzig 1905.

#### JOANNIDES 1997

Paul Joannides, *Michelangelo and His Influence: Drawings from Windsor Castle*, catalogo della mostra (Washington DC, National Gallery of Art, 1996-1997, e London, The British Museum, 1998), Washington DC 1996.

#### JOANNIDES 2003

Paul Joannides, *Dessins italiens du Musée du Louvre, IV: Michel-Ange. Élèves et copistes*, Paris 2003.

#### JOANNIDES 2007

Paul Joannides, *The Drawings of Michelangelo and His Followers in the Ashmolean Museum*, Cambridge - New York 2007.

#### KNAPP 1925

Fritz Knapp, *Die Handzeichnungen Michelagniolos Buonarroti. Nachtrag zu den von Karl Frey Herausgegebenen Drei Bänden*, Berlin 1925.

#### LIBRI E ALBUM DI DISEGNI 2018

*Libri e album di disegni 1550- 1800. Nuove prospettive metodologiche e di esegesi storico-critica*, atti del convegno internazionale (Roma, Accademia di Belle Arti e Koninklijk Nederlands Instituut te Rome, 2018), a cura di Vita Segreto, Roma 2018.

#### LOEBER 1982

Edo G. Loeber, *Paper Mould and Mouldmaker*, Amsterdam 1982.

#### MATTOZZI 2016

Ivo Mattozzi, *Le radici, il tronco e le diramazioni della produzione cartaria nella Valle delle Cartiere di Toscolano*, «La Bibliofilia. Rivista di storia del libro e di bibliografia», 118, 3, 2016, pp. 389-408.

#### MAZZOLDI 1990

Leonardo Mazzoldi, *Filigrane di cartiere bresciane*, I-II, Brescia 1990-1991.

## MICHELANGELO, VASARI 2008

Michelangelo, Vasari, and Their Contemporaries. Drawings from the Uffizi. The Role of Disegno in the Sixteenth-Century Decoration of Palazzo Vecchio, a cura di Annamaria Petrioli Tofani, con il contributo di Rhoda Eitel-Porter, New York 2008.

## MUSSOLIN 2012

Mauro Mussolin, *In contropiede: alcune osservazioni sull'uso della carta nei disegni architettonici di Michelangelo in Casa Buonarroti*, in *Michelangelo e il linguaggio dei disegni di architettura*, atti del convegno internazionale di studi (Wien, Albertina, Firenze, 2009), a cura di Golo Maurer e Alessandro Nova, Venezia 2012, pp. 287-311.

## MUSSOLIN 2013

Mauro Mussolin, *Michelangelo e i disegni di figura: alcune considerazioni sulla carta e sull'uso dei fogli di Casa Buonarroti e del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi*, in *Michelangelo als Zeichner*, atti del convegno internazionale di studi (Wien, Albertina, 2010), a cura di Claudia Eching Maurach, Achim Gnann e Joachim Poeschke, Münster 2013, pp. 145-165.

## MUSSOLIN 2019

Mauro Mussolin, «Schizzi indecifrabili». *Michelangelo e i disegni interlocutori*, in *Michelangelo. Arte - Materia - Lavoro*, atti del convegno internazionale di studi (Firenze, Kunsthistorisches Institut in Florenz, 2014), a cura di Alessandro Nova e Vitale Zanchettin, Venezia 2019, pp. 153-167.

## MUSSOLIN 2022a

Mauro Mussolin, *Michelangelo, gofferie su carta*, in *Scarabocchio da Leonardo da Vinci a Cy Twombly*, catalogo della mostra (Roma, Villa Medici, e Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 2022), a cura di Francesca Alberti e Diane H. Bodart, Paris 2022, pp. 56-67.

## MUSSOLIN 2022b

Mauro Mussolin, *Il manoscritto del Libro VI di Sebastiano Serlio della Avery Library: vecchie e nuove letture attraverso un secolo di studi sulla carta*, in *La carta e il Mediterraneo: produzione, commercio, comunicazione*, a cura di Livia Faggioni e Mauro Mussolin, Fabriano 2022, pp. 169-191.

## MUSSOLIN 2023

Mauro Mussolin, «Non so come legati». *Capelli, acconciature femminili e teste divine di Michelangelo*, in *Le trecce di Faustina. Acconciature, donne e potere nel Rinascimento*, catalogo della mostra (Vicenza, Palazzo Leone Montanari - Gallerie d'Italia, 2023), a cura di Howard Burns, Vincenzo Farinella e Mauro Mussolin, Milano 2023, pp. 49-61.

## MUSSOLIN 2023 [2024]

Mauro Mussolin, *Disegni a stilo di Michelangelo per la Cappella Sistina*, «Annali di architettura. Rivista del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio», 35, 2023 [2024], pp. 33-46.

## ORNATO-BUSONERO-MUNAFÒ 2001

Ezio Ornato, Paola Busonero, Paola F. Munafò et al., *La carta occidentale nel tardo medioevo. I: Problemi metodologici e aspetti qualitativi. II: Misure strumentali, tipologia e struttura delle forme*, prefazione di Carlo Federici, I-II, Roma 2001.

## PANOFSKY 1927

Erwin Panofsky, *Bemerkungen zu der Neuherausgabe der Haarlemer Michelangelo-Zeichnungen durch Fr. Napp*, «Repertorium für Kunstwissenschaft», 48, 1927, pp. 25-58.

## PARKER 1956

Karl Theodor Parker, *Catalogue of the Collection of Drawings in the Ashmolean Museum. II: Italian Schools*, Oxford 1956.

## PERRIG 1991

Alexander Perrig, *Michelangelo's Drawings. The Science of Attribution*, New Haven - London 1991.

## PETERS 2019

Emily J. Peters, *Medici commissions in Florence*, in *Michelangelo. Mind of the Master*, catalogo della mostra (Cleveland, The Cleveland Museum of Art, 2019; Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 2020), a cura di Emily J. Peters, Julian Brooks, con contributi di Edina Adams, Marjan Scharloo e Carel van Tuyll van Serooskerken, New York - London 2019, pp. 88-97.

## PETRIOLI TOFANI 1981

Annamaria Petrioli Tofani, in *Restauro e conservazione delle opere d'arte su carta*, catalogo della mostra (Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 1981), a cura di Annamaria Petrioli Tofani, Sergio Boni, Piero Bacci et al., Firenze 1981, p. 107, n. E.

## PETRIOLI TOFANI 2008

Annamaria Petrioli Tofani, in *Michelangelo, Vasari, and Their Contemporaries. Drawings from the Uffizi. The Role of Disegno in the Sixteenth-Century Decoration of Palazzo Vecchio*, catalogo della mostra (New York, The Morgan Library and Museum, 2008), a cura di Annamaria Petrioli Tofani, con il contributo di Rhoda Eitel-Porter, New York 2008, p. 3, n. 1.

## POPHAM-WILDE 1949

Arthur E. Popham, Johannes Wilde, *The Italian Drawings of the XV and XVI Centuries in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, London 1949.

## POPP 1922

Anny E. Popp, *Die Medici-Kapelle Michelangelos*, München 1922.

## PÖPPER-THOENES 2007

Thomas Pöpper, Christof Thoenes, *Katalog der Zeichnungen*, in *Michelangelo 1475-1564. Das vollständige Werk*, a cura di Franz Zöllner, Christof Thoenes, Thomas Pöpper, Köln [Hong Kong] 2007, pp. 492-751.

## RENAISSANCE DRAWINGS 1995

*Renaissance Drawings from the Uffizi*, catalogo della mostra (Sydney, The Art Gallery of New South Wales, 1995), a cura di Annamaria Petrioli Tofani, Graham Smith, con la collaborazione di Ilaria Ciseri, Sydney 1995.

## RICORDI DI MICHELANGELO 1970

*I Ricordi di Michelangelo*, a cura di Lucilla Bardeschi Ciulich, Paola Barocchi, Firenze 1970.

## RIME E LETTERE DI MICHELANGELO 2016

*Rime e lettere di Michelangelo Buonarroti*, a cura di Antonio Corsaro e Giorgio Masi, Milano 2016.

## ROBERTS 1988

Jane Roberts, *A Dictionary of Michelangelo's Watermarks*, Milano 1988.

## ROBINSON 1870

John Charles Robinson, *A Critical Account of the Drawings by Michelangelo and Raffaello in the University Galleries*, Oxford 1870.

## SCHUMACHER 2008

Andreas Schumacher, Recensione a Hugo Chapman, *Michelangelo Drawings: Closer to the Master*, catalogo della mostra (London, The National Gallery, 2005), «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 71, 3, 2008, pp. 419-429.

## THODE 1908-1913

Henry Thode, *Michelangelo. Kritische Untersuchungen über seine Werke, I-III*, Berlin 1908-1913.

## TORDELLA 2009

Piera Giovanna Tordella, *La linea del disegno. Teoria e tecnica dal Trecento al Seicento*, Milano 2009.

## TORDELLA 2008 [2010]

Piera Giovanna Tordella, *Forme dell'idea e dialettica invenzione-esecuzione nel disegno tra Quattro e Cinquecento. Il ruolo delle punte acrome*, in *Le tecniche del disegno rinascimentale. Dai materiali allo stile*, atti del convegno internazionale, (Firenze, Kunsthistorisches Institut in Florenz, 2008), a cura di Marzia Faietti, Lorenza Melli e Alessandro Nova, «Mittellungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 52, 2-3, 2008 [2010], pp. 109-130.

## VAN TUYLL VAN SEROOSKERKEN 2000

Carel van Tuyll van Serooskerken, *The Italian Drawings of the Fifteenth and Sixteenth Centuries in the Teyler Museum, Haarlem - Ghent - Doornspijk* 2008.

## VERRI-AMBERS 2010

Giovanni Verri, Janet Ambers, *Revealing Stratigraphy*, in *Italian Renaissance Drawings. Technical Examination and Analysis*, a cura di Janet Ambers, Catherine Higgitt e David Saunders, London 2010, pp. 89-102.

## VESALIO 1543

Andrea Vesalio, *De humani corporis fabrica*, Basilea 1543 (seconda edizione, Basilea 1555).

## WILDE 1953

Johannes Wilde, *Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum. Michelangelo and His Studio*, London 1953.

## WILDE 1954

Johannes Wilde, *Michelangelo, the Group of Victory*, (Charlton Lectures on Art, 36), London 1954 (ripubblicato in *Michelangelo: Selected Readings*, a cura di William E. Wallace, New York - London 1954, pp. 381-408).

## WITTKOWER 1934

Rudolf Wittkower, *Michelangelo's Biblioteca Laurenziana*, «The Art Bulletin», 16, 6, 1934, pp. 123-218 (traduzione italiana, *Idea e immagine. Studi sul Rinascimento italiano*, Torino 1992, pp. 3-129).

## ZONGHI 1884

Aurelio Zonghi, *Le antiche carte fabrianesi alla Esposizione generale italiana di Torino*, Fano 1884.

## ABSTRACT

At the end of his life, Federico Zuccaro was a world-famous artist who had worked all over Europe for kings, queens, popes, cardinals and many influential and rich patrons of the arts. He had also founded art academies and authored both memoirs and theoretical treatises. Unlike his more artistically gifted and shorter-lived brother, Taddeo, Federico left behind extensive documentation of his activities, his successes and failures. As evidenced in his drawings, this article considers the influences on Federico's artistic education, particularly those stemming from his brother's tutelage – in a formal sense – in Taddeo's atelier, where Federico was tasked with merging his art with that of his brother. This paper aims also to consider the influences of his observation of the natural world and his close study of both historical and contemporary artists, largely through his drawings. Finally, it investigates his attraction to the mechanics of social and political power and his desire to attain fame and material success in the competitive world of which he had chosen to navigate.

*Alla fine della sua vita, Federico Zuccaro era un artista di fama mondiale, che aveva lavorato in tutta Europa per re, regine, papi, cardinali e per molti ricchi e influenti mecenati delle arti. Aveva anche fondato accademie d'arte e scritto memorie e trattati teorici. Diversamente dal fratello Taddeo, più dotato artisticamente e di vita più breve, Federico ha lasciato ampie prove documentarie delle sue attività, dei suoi successi e fallimenti. Come evidenziato dai disegni di Federico, questo articolo analizza le influenze sulla sua formazione artistica derivanti dalla tutela formale ricevuta nell'atelier di Taddeo, dove fu chiamato a fondere la sua arte con quella del fratello. Il contributo considera poi gli aspetti generati dalla sua osservazione del mondo naturale e dallo studio approfondito dei grandi artisti del passato e dei suoi contemporanei; infine, sempre attraverso i disegni, indaga l'attrazione di Federico per i meccanismi del potere sociale e politico e il suo desiderio di raggiungere fama e ricompense materiali nel mondo competitivo di cui scelse di far parte.*

**KEYWORDS** Federico Zuccaro • Taddeo Zuccaro • Zuccari • drawing • artistic education • nature • knowledge • idea • theory of art • Renaissance • Italy

**PAROLE CHIAVE** Federico Zuccari • Taddeo Zuccari • Zuccaro • disegno • educazione artistica • natura • conoscenza • idea • teoria dell'arte • Rinascimento • Italia

---

**CITA COME** James Mundy, *Federico Zuccaro's Artistic Education as Evidenced in His Drawings*, «L'IDEA • Disegni», I.2, 2024, pp. 97-113, DOI 10.69114/LIDEA/2024.179-250

**URL** <https://lidea.abaroma.it/articoli/federico-zuccaros-artistic-education-as-evidenced-in-his-drawings-250>

**DOI** [10.69114/LIDEA/2024.179-250](https://doi.org/10.69114/LIDEA/2024.179-250)

---

## OPEN ACCESS

© 2024 James Mundy •  4.0

## PEER-REVIEW

Presentato 05/07/2024

Accettato 14/08/2024

Pubblicato 05/11/2024

# Federico Zuccaro's Artistic Education as Evidenced in His Drawings

✦ James Mundy

Vassar College, The Frances Lehman Loeb Art Center, *Director Emeritus*



Although this essay deals with his artistic education, we know little about how Federico Zuccaro received his general education. While artist/authors such as Giovanni Battista Armenini in his *De' Veri Precetti della Pittura* (Ravenna 1587) and Giovanni Paolo Lomazzo in his *Idea del Tempio della Pittura* (Milano 1590) recommend a course of learning for young artists stressing the basics of reading and writing well and familiarity with religious narratives and classical history, the reality of Federico's own biography might have limited any formal education while still living with his parents. From the age of ten he was already in the care of his brother by whom there are almost no letters or other documents in his hand, no evidence that he was well-read or interested in the advantages of being learned. Federico, on the other hand, generated a great deal of correspondence that has been preserved. We see from his sketchbooks that he associated with poets, musicians, and other gentlemen. He was a founder and member of academies and made a close study of Dante, enough to illustrate the *Divina Commedia*. At the end of his life, he published a volume on his travels and one devoted to artistic theory. We must assume that he was largely an autodidact since he seems to give no credit to others for his education.

## The Early Life of Federico Zuccaro as a Draughtsman

Federico Zuccaro (1540<sup>1</sup>-1609) appears only twice in his illustrated narrative documenting the early career of his older brother Taddeo, intended to serve as an object lesson for the young artists/apprentices residing at his grand residence atop the Pincian Hill in Rome<sup>2</sup>. The first time is in the scene of his brother's departure in 1543 from their family home in San Angelo in Vado, where Federico depicted himself as little more than a toddler clinging to the skirts of his mother (Fig. 1)<sup>3</sup>. The second time is in the subsidiary moment after Taddeo's return to his parent's house suffering from fatigue and fever. There, Federico, now a few years older, is shown with other family members at his brother's bedside while he recuperates (Fig. 2)<sup>4</sup>. In both cameo appearances, set approximately in the years 1543-1546, Federico identifies himself with the inscription «FEDERICO» and «Federico Zuccaro».

While the entire series of drawings is a tribute to his brother's courage in the face of adversity, Federico modestly finds a place for himself on the margins of the narrative and, thus, associates himself, albeit tangentially, with the process of an artist's education. Several years later, in the Jubilee Year of 1550, Federico's parents would take him to Rome to receive his own training under the tutelage of his brother Taddeo, now twenty-one years old and already recognized as a young master.

<sup>1</sup> It is necessary at this point to climb gingerly into the morass surrounding the date of Federico's birth. As historians, we feel it necessary to establish such fundamental dates as this, although ultimately it bears only a little importance when interpreting the artist's work. My relegating the discussion to a footnote is an indication of the level of its importance. In his chronology of the Zuccari, Giuseppe Cucco (1993, p. 109) recounts most of the known evidence. He maintains that Federico was born «exactly on 18 April 1539». How the month and day were arrived at is unclear. The primary support for the year comes from several primary sources found toward the end of Federico's life (it is known that he died in Ancona on 6 August 1609). On 6 June 1607 he wrote to his patron, Duke Francesco Maria II della Rovere, as follows: «Cosi lo [l'ho] soplicato fauorirmi contentarsi ch'io ritorni a Roma e mia casa, si per l'età in che io mi trouo di 68 anni, bisognioso di gouerno e riposo come che diuersi miei afari mi ui richiamano, pur là potro seruirla con più quiete» («So I have simplified it to favor myself contenting myself with returning to Rome and my home, because of the age at which I find myself of 68 years in need of desire and rest, as many of my affairs remind me, although there I will be able to serve you with more quiet», see GRONAU 1936, p. 231). The next year, 1608, Federico signed and dated two paintings (mentioned by ACIDINI 1998-1999, II, pp. 263-265), the first, *The Vision of Saint Catherine de' Vigri* (now in the collection of the Cassa di Risparmio in Pesaro). Its inscription reads «FEDERICUS ZUCCARUS/ BEATAE CATHARINAE BONONIAE PINXIT[ ]... ANNO SALUTIS 1608 ET AUCTORIS ÆTAT[E] 69». The second was on a fresco now lost in the Jesuit Church of San Rocco in Parma that carried the epigram «[FEDERICUS] Z[UCCARUS] SOCIETATIS IESU DOMUS PARMENSIS/ MONUMENTUM AMORIS FACIEBAT./ ANNO D[OMINI] M.D.C.VIII. ÆT[ATIS] SUAE LXIX». Yes, as pointed out by Cucco (1993, p. 109), there are moments of inconsistency in Federico's own understanding of his age when recollecting other projects. One example is when Vasari mistakenly mentions in his *Vite* (VASARI/MILANESI 1878-1885, VII, p. 89) that Federico was twenty-eight years old when he worked on the façade of the house of Tizio da Spoleto. Federico corrected the number to «eighteen» which would have suggested a birth date of 1540/41 given the project was executed in 1559. However, the most reliable inscription listing Federico's age is found on the large *modello* for the curtain he designed as the backdrop for the performance of the comedy, *La Cofanaria*, written by Francesco d'Ambrà for the marriage of Joanna of Austria and Francesco I de' Medici. The play was performed on 26 December 1565. The inscription is found on the tree stump in the foreground and reads «FEDERICUS/ Z[UCCARUS]/ FA[CIEBAT] AS./ MDLXV/ ÆTAT[IS] SU[A]E XXV» (see ACIDINI 1998-1999, I, p. 241). Listing his age as twenty-five in late December of 1565 leaves little room for misunderstanding his birth year as anything but 1540. The chance of his being mistaken about his age at such an early stage of his life is certainly less likely than it was a year or two before his death.

<sup>2</sup> Most of the drawings for this cycle are now in the J. Paul Getty Museum in Los Angeles, Inv. 99.GA.6.1-20: <[www.getty.edu](http://www.getty.edu)>.

<sup>3</sup> Los Angeles, J. Paul Getty Museum, Inv. 99.GA.6.2, pen and brown ink with brown wash over traces of black chalk, on tan paper, 274x260 mm.

<sup>4</sup> Los Angeles, J. Paul Getty Museum, Inv. 99.GA.6.15, pen and brown ink with brown wash over traces of black chalk, on tan paper, 177x423 mm.



**Fig. 1** Federico Zuccaro, *Taddeo Leaving Home in Sant'Angelo in Vado Accompanied by Two Guardian Angels*, pen and brown ink with brown wash over traces of black chalk, on tan paper, 1595-1600, Inv. 99.GA.6.2. © Los Angeles, J. Paul Getty Museum



**Fig. 2** Federico Zuccaro, *Taddeo Returning Home with the Sack of Stones, and in Bed Recovering from His Fever*, pen and brown ink with brown wash over traces of black chalk, on tan paper, 1595-1600, Inv. 99.GA.6.15. © Los Angeles, J. Paul Getty Museum

One can only imagine that Federico was not forced to endure the privations and personal cruelties inflicted on his brother. Further, with Taddeo receiving more and more commissions from 1550 forward, it would seem logical that the expeditious training of his young sibling was in both their interests.

The core element of training for a young artist in central Italy in the sixteenth century was drawing and especially, as illustrated in *The Early Life of Taddeo Zuccaro*, the exercise of copying the masters of sculpture and painting from Antiquity and those preceding the life of the student. Here, Federico illustrates Taddeo copying Hellenistic sculpture such as the Laocoön as well as the painted façades of Polidoro da Caravaggio and the frescoes of Raphael and Michelangelo. It should certainly be expected that Federico's early training followed a similar path, especially since he continued to sketch from the work of other artists for the rest of his life in locations as diverse as Rome, Venice, London and Spain. Yet, for those who study the drawings of the Old Masters, identifying with any conviction student work by a specific artist is both rare and uncertain. The cornerstone connection of a documented commission with its preparatory studies is normally the point of departure for the cogent assembly of an artist's graphic *oeuvre*. The drawings executed in the process of training were, furthermore, less likely to be kept for long and, thus, to survive.

Therefore, our understanding of any drawings by Federico that might survive from his earliest years of training becomes only a speculative exercise. No certain graphic work is ascertainable for Federico during the first eight or nine years of his apprenticeship with his brother Taddeo. We have no way of knowing if he was a prodigy, a gifted student draftsman or a slow learner. To build a matrix of early drawings upon which to add later, certain works connected with commissions is but to construct a house of cards. We know from Vasari that Federico assisted his brother on several Roman projects

as early as, perhaps, 1553, but certainly by 1555, by painting friezes and other decorative elements, thus he was already, by his early teens, given significant responsibility<sup>5</sup>. Over the following few years, he would continue to assist on palace façade decorations for the Mattei and Orsini families where, as above, we have no evidence of drawings by Federico that can relate to these projects. We come to rest on more solid ground only in the year 1559 when Federico is given his first two autonomous projects, the first a painting of *Mount Parnassus* for Stefano Margani in his house (no longer extant) at the base of stairs that rise to the church of the Aracoeli and the second, the decoration of the exterior of the Roman house of the Master of the Household of Cardinal Alessandro Farnese, Tizio Chermadio da Spoleto, a structure somewhat recently restored. The autonomous nature of these projects and their documentation incline one to posit connections between several depictions of Parnassus sketched by Federico but a specific relationship remains elusive. On the other hand, our first true insights into the qualitative level of the young artist's draftsmanship derive from the Tizio da Spoleto commission. The frescoes illustrated several moments from the life of saint Eustace, and the few surviving sketches for this project demonstrate that the eighteen-year-old Federico is now competent in the handling of pen, ink, chalks and watercolor. These drawings also suggest an independent artistic personality that could not be confused with that of Taddeo. However, it is with this commission that we are presented with an intriguing anecdote by Vasari. He writes that during Federico's execution of the paintings, Taddeo would, on occasion «retouch and amend» («ritoccare e racconciare») Federico's painting. After putting up with the editing for a while, Federico lost his temper, seized a hammer, and destroyed something painted by Taddeo. When things calmed down it was agreed that, in future, «Taddeo might correct or retouch the designs or cartoons of Federico at his pleasure but was not to lay

<sup>5</sup> These works included paintings in the Giambeccari Palace and the Obelisk of San Mauro; see VASARI/FOSTER 1850-1852, V, pp. 186-187; VASARI/MILANESI 1878-1885, VII, pp. 82-83.



**Fig. 3** Taddeo Zuccaro, *A Standing Figure in Heavy Drapery, Seen from Behind, Leaning on the Edge of a Sarcophagus*, pen and brown wash over black chalk, heightened with white, on yellow-brown prepared paper, 1566, Inv. WA1937.229. © Oxford, Ashmolean Museum, University of Oxford



**Fig. 4** Federico Zuccaro, *Study of a Draped Man after Taddeo Zuccaro*, black chalk with touches of red chalk with some white heightening, on tan paper, 1566-1589, Inv. 9061 recto. Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques/ © GrandPalaisRmn

a hand on the works which the latter was executing in oil, in fresco, or in any other manner»<sup>6</sup>. This brief story about the two artists has led to wider inferences on the part of some scholars that Taddeo also 'supplied' Federico with drawings for his commissions from the time of his work on the Tizio da Spoleto house until the former's death in 1566. This was done to rationalize the very high quality of some of the preparatory drawings for the frescoes in the Vatican Belvedere which Federico completed and was paid for in 1563<sup>7</sup>. Elsewhere, I have attempted to demonstrate the practical reasons for the questionable feasibility of this assumption, especially when one considers the high quality of certain drawings for Federico's Venetian commissions of 1563-1566, where it was impossible for Taddeo to anticipate either the

subject or format to provide such studies as he might have done with the drawings for the Vatican or, even, for Caprarola<sup>8</sup>.

#### **Distinguishing Between the Drawings of the Zuccari 1559-1566**

There are few more difficult tasks in the field of Old Master drawings connoisseurship than understanding which Zuccaro brother was responsible for certain drawings between the year 1559, when Federico received his first autonomous projects, and 1566 when Taddeo's artistic activity, and life, ceased, in other terms, when Federico was between the ages of nineteen and twenty-six. John Gere, one of the most perspicacious and knowledgeable experts in the field of

<sup>6</sup> VASARI/FOSTER 1850-1852, V, pp. 192-193; VASARI/MILANESI 1878-1885, VII, pp. 89-90: «che Taddeo potesse correggere e mettere mano nei disegni e cartoni di Federigo a suo piacimento; ma non mai nell' opera che facesse o a fresco o a olio o in altro modo». Milanese further mentions in a footnote that Federico corrected this passage in his volume of Vasari's *Vite* to read that he destroyed a portion of the painting that Taddeo had retouched. He also changed «Taddeo might correct» to read «he corrected».

<sup>7</sup> In his article in «Master Drawings» of 1995 GERE re-assigned three drawings for the Belvedere (Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, Inv. 834 S and Inv. 13166 F; Oslo, Nasjonalgalleriet, Inv. NG.K&H.B. 15601 verso) from Federico to Taddeo based on «general probability and quality». He cited as support the record of the payment to Federico of October 1563 «per residuo di più lavori di pittura e stucco in diversi luoghi a Belvedere e per detto Federigo a Taddeo Zuccherò suo Fratello». There are different ways Taddeo might have been useful in the execution of the Vatican commission to receive a portion of this payment and, since the document is not specific in this regard, we cannot simply assume, as GERE (*ibid.*) has done, that it must indicate providing Federico with drawings, a collaborative gesture that, between brothers, need not be documented.

<sup>8</sup> MUNDY 2005, especially pp. 160-161 and pp. 172-177.



**Figs. 5-6** (left) Federico Zuccaro, *Saint Peter*, pen and brown ink with brown wash over red and black chalks, on blue prepared paper, before 1564, Inv. Z 01374 recto; (right) Taddeo Zuccaro, *Two Standing Soldiers*, black chalk on blue prepared paper, before 1564, Inv. Z 01374 verso © Köln, Wallraf-Richartz Museum



**Fig. 7** Taddeo Zuccaro (?), *Musical Angels*, pen and brown ink, brown wash over black chalk, on tan paper, 1562-1563, Inv. NG.K&H.B. 15601 *recto*. © Oslo, Nasjonalgalleriet

sixteenth-century Central Italian drawings, did the most to try and separate the work of the two brothers *via* exhibitions of their drawings in the collections of the Uffizi and the Louvre in 1966 and 1969 respectively as well as in his monograph on Taddeo's graphic work also published in 1969<sup>9</sup>. In large part, underlying his work was a kind of binary prejudice rooted in the worldview of 'good' equaling the drawings of Taddeo and those of Federico representing those of a lower qualitative order. Given that the two brothers worked very closely together and the levels of quality of their work can be much more nuanced and can vary from day to day, this approach appeared to me, when viewing all the drawings given to the two brothers, unnecessarily dogmatic<sup>10</sup>. As mentioned above, the proof of Federico's abilities to absorb and reflect the style *and* quality of Taddeo's work can be found in his drawings for the various Venetian commissions of the early 1560s.

We are occasionally helped in the separation of the two artists' works by an inscription in Federico's hand such as that found on the Ashmolean's Museum's *Study of a Draped Man Seen from Behind*, a preparatory sketch for one of the Apostles in *The Assumption of the Virgin* for the Pucci Chapel (**Fig. 3**). Here he identifies it as the last drawing by his brother and adds the date 1566<sup>11</sup>. Such an inscription, made on a drawing executed at the very end of Taddeo's career can serve as an important point of reference for our decision-making regarding the authorship of other drawings. When the Ashmolean sheet is compared to that in the Louvre (**Fig. 4**)<sup>12</sup>, universally given to Federico, one could understand, were the inscription not present, that both studies would be attributed to the same artist, their qualitative differences not being overly clear.

An intriguing and at the same time puzzling condition occurs with several drawings where we might be looking at the hands of both brothers on a single sheet, one on the *recto* and the other on

<sup>9</sup> GERE 1966b, 1969a and 1969b. Another part of this effort was his two-part article in «The Burlington Magazine» (GERE 1966a), on the Pucci Chapel and the altarpiece for the church of San Lorenzo in Damaso. When I visited him in 1985 to receive his blessing on embarking on a catalogue of Federico's drawings, he remarked memorably that his interest in Federico's work went only insofar as it could be distinguished from Taddeo's.

<sup>10</sup> Gere's overall perspective was illustrated in a letter of 30 March 1989 where he wrote, regarding a work to be included in the 1989 Milwaukee exhibition: «Mr. Katalan's *Assumption*. I find this very puzzling, too. I can't whole-heartedly accept it as Taddeo, though it has many Taddesque features. I suppose it must be by Federico» (emphasis mine).

<sup>11</sup> Inv. WA1937.229, pen and brown wash over black chalk, heightened with white, on light yellow prepared paper, 378x262 mm; *recto* inscribed at lower right by Federico «[l]'ultimo disegno di ma[no] d[e]l[la] B[e]ata[/] Anima di mio fratello Tadeo BM/ I[']an[n]o 1566»; see MUNDY 2005, p. 168.

<sup>12</sup> Inv. 9061 *recto*, black chalk with touches of red chalk with some white heightening, on tan paper, 407x263 mm.

the *verso*. In three instances, we are presented with a drawing connected to a work executed by Federico on one side of the paper and a drawing on the other side seemingly by Taddeo based on style but not connected to a specific commission. The first is the ink drawing over red and black chalk of Saint Peter in the Wallraf-Richartz Museum in Cologne (Fig. 5), a preliminary sketch for the altarpiece of *The Virgin and Child Enthroned with Saints* in the Farratino Chapel in the Cathedral at Amelia<sup>13</sup>. The project, executed between 1559-1564 was one where Federico was still under the strong influence of his brother's style, yet this drawing has little to suggest that it is Taddeo's work. However, the *verso*, depicting in black chalk a pair of soldiers, is completely tenable as a drawing by the elder Zuccaro (Fig. 6)<sup>14</sup>.

The second drawing is the *Group of Angels* in Oslo Nasjonalgalleriet<sup>15</sup> (Fig. 7), a drawing in pen and ink with wash over black chalk. The execution of the angels' faces, hair and garments on the *recto* might be attributable with good cause to the hand of Taddeo and it was accepted as such by John Gere in 1995. However, on the drawing's *verso* is a heavily worked up black chalk study for *The Plague of the Flies* in the Vatican (Fig. 8), a fresco that has traditionally be given to Federico, although Gere thought better of his attribution of the painting's preliminary studies to Federico and reassigned them to Taddeo based on the wording of a payment document for the Belvedere paintings of 1563 that mentions both brothers but does not indicate the role of either in the work<sup>16</sup>. The various studies for the Vatican Belvedere should be understood as not unlikely work for the twenty-three-year-old Federico given his extensive experience by this time; and the *verso* of the Oslo drawing, connected as it is to the project is not unique in having a sketch likely by Taddeo on its obverse. A somewhat complex allegorical theme that depicts God the Father with his hands on the shoulders of Adam and Eve is depicted on the *recto* of a drawing in the Biblioteca Reale in Turin<sup>17</sup> (Fig. 9). In front of them is the dead figure of Christ tended by three angels. The somewhat spasmodic line found, for example, defining the figure of God and the facial types likely signify the hand of



Fig. 8 Federico Zuccaro, *Study for the Plague of the Flies*, black chalk on tan paper, 1562-1563, Inv. NG.K&H.B. 15601 *verso*. © Oslo, Nasjonalgalleriet

Taddeo. However, on the *verso* is an equally energetic preliminary pen-and-ink-with-wash study for one of the groups of bystanders in Federico's fresco of *The Raising of Lazarus* in the Grimani Chapel in Venice (Fig. 10). One could only accept this drawing as the work of Taddeo if one also accepted the premise that he sent Federico

<sup>13</sup> The painting is discussed in ACIDINI 1998-1999, I, p. 109.

<sup>14</sup> Inv. Z 01374, pen and brown ink with brown wash over red and black chalks (*recto*), black chalk (*verso*), on blue prepared paper, 262x113 mm.

<sup>15</sup> Inv. NG.K&H.B. 15601, pen and brown ink, brown wash over black chalk (*recto*), black chalk (*verso*), on tan paper, 253x383 mm.

<sup>16</sup> GERE 1995, p. 239.

<sup>17</sup> Inv. D.C. 15849, (*recto*) pen and brown ink with brown wash heightened with white, (*verso*) pen and brown ink over traces of red chalk, on blue prepared paper, 338x258 mm. Entitled by the Turin Library, *An Allegory of Redemption*, it is an altogether unusual one for Taddeo, especially as a seemingly stand-alone composition. It would appear to be an assigned subject from an iconographical advisor.



**Fig. 9** Federico Zuccaro, *Allegory of Redemption, God the Father Raising Adam and Eve, and the Dead Christ*, pen and brown ink with brown wash heightened with white, on blue prepared paper, 1563, Inv. D.C. 15849 recto. © Torino, Biblioteca Reale

to Venice equipped with ideas of this sort for subjects yet to be determined. Taddeo's involvement in such projects at long distance seems doubtful but the spirit and *brio* of this sketch, let alone the quality, are equal to the older brother's work. I feel the best arguments for accepting (reluctantly in the case of some scholars) Federico's significant attainments as an artist by this time are demonstrated by these three sheets<sup>18</sup>. Needless to mention, the fact that he received such commissions as those from the Grimani by his early-to-mid-twenties should already be proof of his stature as an artist in the eyes of prospective clients.

Gere's view of Federico as «little more than an extension of Taddeo's personality» is to a degree true but his ability to blend his style with that of such a prodigious genius as his brother, especially in the works in Rome and elsewhere that he completed for Taddeo, was no mean accomplishment<sup>19</sup>. His surviving drawings for the Pucci Chapel frescoes are one testament to the difficulty of separating the work of the two brothers. If he were only the artistic amanuensis of Taddeo the task of discernment would be much easier. The fact that he was not, is further proof of his early attainments<sup>20</sup>. Also, regarding the blending of styles between the artists, the rooms at Caprarola, all maintain a qualitative consistency that extends beyond the work of a faithful stylistic follower. This is true of those rooms where he collaborated with Taddeo while the latter was still alive, such as the *Camera dell'Aurora*, and where he worked after Taddeo's death and until his own dismissal in June 1569, such as the Villa's chapel. Were Federico not so impetuous in his criticism of the Farnese's close management of the project that resulted in the Cardinal's wrath and Federico's sacking, he might have easily brought the project to a successful and seamless conclusion. The surviving drawings for late stages of the decoration clearly demonstrate his talent at depicting a complicated sequential narrative, for example in the *Sala di Ercole* where his studies promised more dynamic storytelling than was ultimately achieved by his successor, Jacopo Bertioia.

### Federico Zuccaro and Nature

Throughout his career, Federico Zuccaro remained an inveterate sketcher of the world around him whether the subject was animal, vegetable, or mineral. Such studies were almost always executed in chalk, most often the red and black chalk technique that would be often imitated by his peers and followers, thereby making the attribution of such studies an all-consuming ordering of a tangled mess<sup>21</sup>. What appears to be a natural curiosity about the nature of things, unlike the somewhat mono-dimensional focus on artistic invention exhibited by his brother, was enhanced by his extensive



**Fig. 10** Federico Zuccaro, *Study of Onlookers for the Raising of Lazarus*, pen and brown ink over traces of red chalk, on faded blue prepared paper, 1563, Inv. D.C. 15849 verso. © Torino, Biblioteca Reale

travels. His attention could be attracted by the candid poses of friends and family occupied with a task such as playing a musical instrument or, even the appeal of a figure at rest. His portraits and more informal studies of the inhabitants of the Vallombrosa abbey are testaments to his interest in capturing character as well as superficial appearance. These sketches sometimes carry inscriptions documenting the sitter's name and age, hair or skin color, and salient details of costume. He was equally interested in recording the appearance of exotic visitors such as Turks in Venice or Japanese emissaries in Rome. He took time to record repeatedly the attitudes and behavior of several breeds of dogs and many of his religious paintings include canine representation. Also, he was interested in less common animals seen during his travels such as dromedaries, such as lions, raptors such as falcons, goats, deer and, even, crayfish. In this regard, his wide-ranging

<sup>18</sup> The only reasonable counterargument for drawings such as the one in Turin being completely by Taddeo would be that Federico left for Venice with a portfolio of assorted drawings by Taddeo and found ways to include them or build on their conceptions as he worked out some of the Venetian commissions.

<sup>19</sup> GERE 1966a, p. 289.

<sup>20</sup> In a «Master Drawings» article (MUNDY 2005, p. 183, note 2), I suggested that some of the inclination of scholars to harbor a prejudice regarding Federico's accomplishments lies, in part, in the extensive anecdotal evidence as well as the primary evidence he left behind where he often comes off as cranky and petulant. In his own words, as much as in the reports of others, Federico comes across as self-aggrandizing, often petty and, too often, his own worst enemy. His somewhat unreasonable competitive *animus* against Vasari, the epitome of the accomplished artist/gentleman, was for many contemporaries and later writers, reason enough to withhold the benefit of the doubt when Federico's behavior is measured against his achievements. Taddeo by way of contrast left almost no first-hand documentary evidence, thus we have no clear autobiographical footprint from which to work. What we do know about him as an individual is a result of Federico's and Vasari's interpretations, complete with any prejudices they might have had.

<sup>21</sup> The enormity of portrait drawings alone held in public collections and classified as the work of Federico cannot be overestimated and the cataloguing of so many would be a waste of time on a grand scale. The truth is that the qualitative level of such studies can be so low that museums, auction houses and other arbiters of classification do the world no service at all by expanding the pool of 'Zuccaros' without applying greater rigor to the process.

interest in the appearance and movement of living things both familiar and exotic are closer to those of the German Albrecht Dürer than to his Italian contemporaries<sup>22</sup>. Cityscapes were of interest to him and were occasionally used as points of departure for the urban locations of some of his religious as well as secular paintings. We have evidence of his recording various locations in Rome and Florence as well as glimpses of other cities encountered in his travels. Surviving sketches record his interest in buildings and vistas in and around Orvieto, Cividale, Cittadella, Udine and, even perhaps, Barcelona. One can imagine sketchbooks now lost that recorded more of his impressions of Spain, the Lowlands and England. While Federico was not a landscape painter and landscapes normally serve as a secondary element in his narrative and allegorical works, he was, as far as his sketchbooks indicate, attentive to the specifics of how trees, rocks, meadows, streams and rivers appear and, thus, how to depict them. He was also able to intuit the mood of a natural setting and render it according to its airiness, melancholy or, even, menace, as seen for example in many of his illustrations to Dante's *Divina Commedia*<sup>23</sup>.

### Federico Zuccaro and Other Artists

A concomitant interest of Zuccaro's to recording the world at large in his drawings was his interest in rendering the appearance of paintings and sculpture by artists of previous generations as well as those of his contemporaries. This interest transcended the conventional workshop practice of having apprentices copy the great works of art in places like Rome and Florence as depicted in *The Early Life of Taddeo Zuccaro*. Throughout his youth, maturity and even final years, Federico was inclined to make sketches of the work of many of the great masters of Italian art, from Raphael to Michelangelo to Correggio. His copies after the Flemish miniaturists responsible for the illustrations in the Grimani Breviary from the early 1500s display his willingness to learn from Northern European masters as well. They also form part of a program undertaken by the then youthful artist of digesting the best aspects of Venetian visual culture together with his sketches after the great works by Giorgione, Titian and Veronese. One needs to remember that the voyage to Venice was the first time that Federico was on his own, free from the shadow of his brother's achievements. The excitement of feeling, really for the first time, like an independent master with an important patron in the Grimani family can only be imagined. This sudden elevation in status coupled with what must have been the exotic bustle and collision of cultures found in *La Serenissima* made Federico especially hungry to absorb the great work found in the city. This critical moment of professional recognition would also spell the beginning of Federico's gradual but steady ascent of the mountain of self-regard, a journey that would be fraught with worldly success peppered with frustration and occasional public failure and humiliation.

Federico's second period in Florence from 1575 to 1579 yielded opportunities to make multiple copies of the work of Andrea del Sarto as well as the sculpture of Michelangelo and Giambologna.



Fig. 11 Federico Zuccaro, *Robert Dudley, Earl of Leicester*, red and black chalk, on tan paper, 1575, Inv. Gg,1.418. © London, The Trustees of the British Museum

During this period, Federico copied the work of lesser artists including the sculpted image of the court dwarf Morgante riding a tortoise by Domenico Cioli and even, on at least a pair of occasions, the work of the Quattrocento painter Giovanni di ser Giovanni, the brother of Masaccio. Despite his reflexive antipathy to Giorgio Vasari, Federico copied a motif from his paintings in Palazzo Vecchio on at least one occasion as evidenced by a small sheet in the Hermitage<sup>24</sup>.

In addition to the many full compositions he copied, Federico would also focus on a specific figure or set of figures within a larger composition. He did this with the artists he seemed to respect the most, seeking inspiration in the micro as well as the macro aspects of the work. Thus, he could appreciate the presentation of the horrors of *The Last Judgment* in their specifics by copying isolated figures by Signorelli or Michelangelo. The illusionistic fun house of frescoes in Giulio Romano's decorative scheme for the Palazzo Te in Mantua was a perfect landscape of broad and specific motives

<sup>22</sup> LORENZONI 2015 (pp. 106-117), and 2016 has focused attention on the importance of Federico's omnivorous sketching of the natural world during his travels. This is also true of his sketches after the work of other artists.

<sup>23</sup> Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, Inv. 3474-3561.

<sup>24</sup> Inv. 6514, *Figures from the Procession of Leo X in the Sala di Leo X in Palazzo Vecchio* (after Giorgio Vasari), 115x130 mm.

to be studied and copied. Correggio, a special favorite of the artist, was copied extensively, Federico often sketching full altarpieces as well as elements from his more comprehensive work such as the cupola of the Cathedral at Parma. The recent rediscovery of a series of full studies after the master has expanded our understanding of Federico's mimetic process<sup>25</sup>. While we know of only one work that we assume he copied while in Spain, that of Titian's *Adoration of the Magi*, it is logical to assume that there are others still at-large or lost<sup>26</sup>. Equally so, his travels to Northern Europe in the mid-1570s must have offered multiple opportunities to copy work in France, the Low Countries and England, although just a few surviving sheets demonstrate the range of works found in those lands<sup>27</sup>.

Finally, there are the over twenty sketches after portraits of famous men assembled by the humanist Paolo Giovio for his gallery in Como. Federico, in all probability, did not copy those portraits although his travels to Northern Italy later in his life might have offered that opportunity. Rather, it was more likely that he made his drawn copies, some complete with color notes, from the 240 of 280 painted replicas by the Florentine artist Cristofano dell'Altissimo commissioned by Cosimo I de' Medici. These copies were available to Federico while he was in Florence in the 1570s. The purpose of these copies indicated Federico's own humanist aspirations and a fascination with fame and the historically famous, tangible evidence of the artist's own striving to establish himself as a man of mark in the world<sup>28</sup>.

### The Artist, Politics and Power

Thanks to his brother's reputation, established well before Federico arrived in Rome, the younger artist was reared in an atmosphere of work involving commissions from the most financially and politically powerful figures in the city. Most important to Federico's early success was the established relationship between his brother and the Farnese family. Federico would benefit from this patronage for several years and even after his sudden and somewhat acrimonious sacking from the completion of the work at Caprarola in 1569, he still seemed to maintain a mutually respectful relationship with the Farnese<sup>29</sup>. Further, again thanks to his brother's connections and Taddeo's and Federico's mutual birthplace in the Marches, he enjoyed the benefit of the doubt when it came to the support of Francesco Maria II della Rovere, the Duke of Urbino, with whom he enjoyed an ongoing cordial professional relationship between 1574 and Federico's death in 1609. This included direct artistic patronage, for example his decorations for the della Rovere family chapel in the Loretan Basilica of the Santa Casa. Federico was also beholden to the Duke for his intercession with Pope Gregory XIII that allowed the artist to return to Rome from exile in 1583 and complete the decorations for the Pauline Chapel in the Vatican.



Fig. 12 Federico Zuccaro, *Queen Elizabeth I*, red and black chalk, on tan paper, 1575, Inv. Gg.1.417. © London, The Trustees of the British Museum

Federico's willingness to venture far from the comfort of familiar surroundings in Rome or the Marches is demonstrated by his effective efforts at winning, as still a young man, important commissions from the Grimani family in Venice. It was also his introduction to the, at times, stiff resistance displayed by local artists to the perceived interloper. Yet Venice was by comparison to some of his other ports of call more cosmopolitan and accepting of the foreigner. He certainly experienced an underdog status at times when public competitions seemed to favor Venetian artists, yet his accomplishments in Venice during the 1560s and 1580s were steps on the way to a truly international reputation. In 1574, when he left Italy for Northern Europe, it was with the same determination to work for the most prestigious of patrons. Armed with a letter of introduction from the, by then, trusted courtier, Chiappino Vitelli, Marquess of Cetona to Robert Dudley, Earl of Leicester and Elizabeth I's consort (Figs. 11-12),

<sup>25</sup> Of the ten drawings, once in the possession of Everhard Jabach, that re-emerged on the art market in 2003, eight of them were after Correggio. They are listed in PY 2007, pp. 14-19 and fully illustrated in BARONI 2004, nos. 1-10.

<sup>26</sup> This drawing, last seen on the French art market in 1997, is a copy of a work by Titian that also exists in painted replicas in such places as Milan and Cleveland, thus we cannot be certain that Federico drew from the prototype that was sent to Phillip II of Spain by Titian in 1559-1560.

<sup>27</sup> These include a tapestry cartoon by Raphael and several drawings after Hans Holbein.

<sup>28</sup> See MUNDY 2015, pp. 95-106, for more on some of the Giovio copies as well as LORENZONI 2021, pp. 88-95.

<sup>29</sup> This is demonstrated by, among other communications, his letter to Cardinal Alessandro Farnese from the Escorial in October 1587 where he recounts how well Phillip II was treating him and how he would visit his rooms in the palace and watch him paint while discussing Italian culture. He even includes the fact that while discussing Italian architecture, Federico made it a point «to cite your most beautiful building at Caprarola» (MULCAHY 1987, p. 504).



**Fig. 13** Federico Zuccaro, *Federico Zuccaro and his wife Francesca Genga* (detail), fresco, c. 1593-1598; Rome, Casa Zuccari, Sala terrena. © Roma, Bibliotheca Hertziana

Federico found work painting both their portraits, large paintings lost to us but the essence of which survives in drawings<sup>30</sup>.

Then, with such impressive credentials on his résumé, Federico was able to return to Italy at an age just slightly younger than his brother's when he died and with a new confidence as not only a painter of significant international reputation but also as a gentleman of the world with a social status never attained (and probably never desired) by Taddeo. It is possible that it was this altered self-image which allowed Federico to take the openly critical liberties regarding his Bolognese detractors, and by extension the Bolognese Gregory XIII, in the *Porta Virtutis* affair in 1581 that resulted in his banishment from Rome for two years.

Prior to his difficulties in Rome, Federico also felt the sting of professional jealousy during his period in Florence between 1575-1579 while completing the frescoes for the cupola of the city's Cathedral of Santa Maria del Fiore, left by Vasari at his death. His sense of competition with the famous Florentine painter and possibly a slight feeling of inferiority as he took on this very important job was further enhanced by the cadre of local artists and public figures loyal to Vasari who responded

to his efforts with various anonymous sonnets and madrigals critical of the project<sup>31</sup>. Thus began, according to Acidini, Federico's «persecution complex» and two decades of bold allegorical imagery portraying the ongoing conflict of virtue against vice, calumny and ignorance<sup>32</sup>. That complex could only have been exacerbated after Federico moved to Spain to work for Phillip II at the Escorial at the end of 1585, the culmination of negotiations between the artist and the Royal Spanish court that began just after Zuccaro completed the frescoed *Last Judgment* for the Florentine Cathedral. His arrival at the Escorial was accompanied by high expectations and initial deference from the monarch that included excellent accommodations and treatment at the palace of the Queen where he was regularly visited by Phillip and members of his family who would watch him paint and converse on various topics<sup>33</sup>. However, Federico's pleasure at receiving the King's attention was short-lived and several of his efforts displeased Phillip II to such an extent that he had them removed or repainted after the artist's departure from Spain in 1588. Nonetheless, in two portrayals of the artist - one a self-portrait on the walls of the Palazzo Zuccaro (**Fig. 13**) and the other a formal portrait of the artist executed by Fede Galizia in 1604 and now in the Uffizi (**Fig. 14**), he proudly wears the gold chains and portrait medal of the Spanish King bestowed on him while at the Escorial.

In the Galizia portrait he also carries around his neck a medal of another patron, Archbishop Federico Borromeo, clearly demonstrating his complete absorption of the knowledge and trappings of power. These visual cues and poses overcame the extremely vexed relationships he experienced with the ecclesiastical and temporal elites during his lifetime. They also undoubtedly served to cancel, or at least ameliorate, whatever remained of the feelings of persecution that led him to impulsive thoughts and deeds earlier in his career.

### **Federico Zuccaro and Knowledge<sup>34</sup>**

Federico Zuccaro's ambitions were not limited to gaining artistic commissions and the worldly possessions and fame that might derive from success in his chosen vocation. Part of his desire to convey to society his worldliness was couched in the conspicuous presentation of his erudition and intellectual breadth. His collaboration with some of the great Humanist scholars of the era - Annibale Caro and his complex iconographical program for the Farnese Villa at Caprarola or the multilayered iconography of the cupola of the Florentine Cathedral conceived by Vincenzo Borghini - not only required

<sup>30</sup> London, The British Museum, Inv. Gg.1.417, red and black chalk, on tan paper, 307x222 mm, and Inv. Gg.1.418, red and black chalk, on tan paper, 324x219 mm. Vitelli was given the responsibility in 1569 of negotiating a peace accord between Spain and England following an open rebellion by Protestants in the Netherlands against their Spanish occupiers, but soon thereafter was implicated in an assassination plot against Elizabeth I. By 1574, though, he seems to have recouped some trust with Dudley. For the best summary of the history of these portraits, see GOLDRING 2005, pp. 654-660.

<sup>31</sup> See ACIDINI 1998-1999, II, pp. 97-103.

<sup>32</sup> *Ibid.*, II, pp. 2-3.

<sup>33</sup> MULCAHY 1987, p. 504 as cited in two letters, one to an unspecified friend dated May 1586 and the other the aforementioned letter (see note 29 above) to Cardinal Alessandro Farnese of October 1587.

<sup>34</sup> While some young artists were able to attend school, it must be assumed that Federico was without much formal education given his removal to Rome and his brother's studio in 1550 at the age of ten. He might have received his basic lessons in reading and writing up until that time. His later correspondence and inscriptions on drawings indicate a cogent penmanship and a grasp of spelling with the occasional variation on a word or phrase. LEVY (1984, p. 21) cites Giovanni Paolo Lomazzo's lament in *Idea del Tempio della Pittura* (Milano 1590) regarding the extent of illiteracy among the artists of his time.



**Fig. 14** Fedede Galizia, *Federico Zuccaro*, oil on canvas, Inv. 1690, 1604. © Firenze, Gallerie degli Uffizi



**Fig. 15** Federico Zuccaro, *Roman Soldiers with Prisoners*, pen and brown ink with brown wash, heightened with white on greenish-brown paper, 1550s. Inv. KdZ 18486 © Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett

the artist to absorb the relationship of text and image as it related to both ancient history and mythology as well as religious doctrine, but it also certainly encouraged his own experimentation with symbolic imagery. His early study of the painted façades of Roman palaces and his collaboration with his brother on such projects took him deeply into the often-arcane episodes of the Empire's histories. Some of his own

drawings of such moments, such as those from the 1560s in Berlin<sup>35</sup> (**Fig. 15**) and Oxford<sup>36</sup> (**Fig. 16**), taken out of a narrative sequential context, defy easy identification.

His involvement in Taddeo's conception and execution for the large maiolica dining service sent by the Duke of Urbino to the King of Spain acquainted him with many of the famous as well as more quotidian moments from the life of Julius Caesar. The

<sup>35</sup> Kupferstichkabinett, Inv. KdZ 18486, pen and brown ink with brown wash, heightened with white on greenish-brown paper, 235x246 mm.

<sup>36</sup> Ashmolean Museum, Inv. WA 1945.116 *recto*, pen and brown ink with gray wash heightened with white, on blue paper, 253x334 mm.



**Fig. 16** Federico Zuccaro, *Scene from Classical History*, pen and brown ink with gray wash heightened with white, on blue paper, 1550s, Inv. WA 1945.116 recto. © Oxford, Ashmolean Museum, University of Oxford

1560s also allowed Federico to expand his knowledge of classical mythology by participating in the decoration of private residences in and around Rome. During these years, he became conversant with the lives and loves of the gods and was called upon to imagine Parnassus or Olympus and their many inhabitants.

One of Federico's favorite vehicles was allegory, and he often chose it as a way of conveying personal messages regarding his own fortunes and feelings. While there are some drawings from the 1560s depicting allegories, the artist found wider use for coded messages regarding his own mistreatment at the hands of patrons and critics in 1569 after his dismissal from the Caprarola project<sup>37</sup>. His pique at that time was expressed in the drawings for the engraving of the *Allegory of Calumny*, a creative condemnation of his treatment couched in references to classical literature. It amounted to a broadside laced with venom and directed at those who would deliberately defame an artist who only sought to travel the moral highroad of enlightenment. Later, in 1575-1579 while in

Florence, the artist had to navigate the pettiness of the Florentine art establishment while working on the completion of Vasari's work on the Duomo frescoes. His resentment took allegorical form this time in the fresco he painted on the ground floor of his Florentine residence, a house that once belonged to Andrea del Sarto. The subject was *Truth Revealed by Time* and served not only as a reminder to the artist to endure the slander of the ignorant critics, but also as an object lesson to his young apprentices and assistants. Also, as part of the decorations of his Florentine home, Federico included faux-gilt painted medallions with scenes from the life of Aesop. While they were subsidiary decorative elements of the archivolts in the *Sala Terrena*, the artist chose moments from the life of the clever slave in part because it was believed that Aesop was repeatedly the victim of slander and calumny yet turned the tables on his detractors thanks to his quick wit.

Federico's inclination to resort to private or public allegorical displays when his pride was injured reached its height on 18

<sup>37</sup> One such early and peculiar allegory is that on loan to the Harvard Art Museums (Inv. 71.1986), and thought to depict Sloth illustrated in MUNDY 1989 (pp. 150-151, no. 43).

October 1581, the feast day of Saint Luke, the patron saint of artists, when he had installed above the doorway of the church of San Luca a Monte in Rome a painting known as the *Porta Virtutis*, based on his design<sup>38</sup> (Fig. 17) but executed by his assistant Domenico Passignano. The work was yet another complex allegory attacking his artistic detractors. This time, however, it was directed at a group of Bolognese artists and clerics who Federico felt had conspired to slander his submission for an altarpiece for the church of Santa Maria del Baraccano in Bologna. A libel lawsuit was brought against the artist and, in part thanks to a detailed descriptive explanation of the meaning of the allegory written by Federico, he was convicted and banished from the papal states by Pope Gregory XIII<sup>39</sup>. For the following quarter of a century, beginning with his stint in Spain, Federico moved away from his penchant to deliver his message via the intermediary of allegory and focused on a more simple and direct method that, for the most part, dealt with religious imagery in the simple and less ambiguous manner prescribed by the dictates of the Council of Trent<sup>40</sup>. The one exception to this rule was the concept for decorating his own palace on the Pincian Hill beginning in the early 1590s, where allegory was again introduced to aid in the telling of the Zuccaro family history and to serve as a didactic tool in educating the young artists who were invited to lodge at the palace.

The artist's final and peripatetic years were spent traveling through Italy and painting commissions from Rome to Turin to the Marches. Most of these works were of religious or ecclesiastical history. It was also the time when Federico added the finishing touches to his self-perception as both an artist/gentleman and a famous intellect by writing about his travels as a kind of autobiography, but more importantly recording his thoughts on artistic theory, the former his *Passaggio per l'Italia con la Dimora di Parma* of 1608 and the latter his *L'Idée de' Pittori, Scultori et Architetti* of 1607, the first theoretical treatise on drawing and draftsmanship



Fig. 17 Federico Zuccaro, *Porta Virtutis*, pen and brown ink, brown wash with white heightening, squared in red chalk, on tan paper, 1581, Inv. 0213. © Oxford, Christ Church/ By permission of the Governing Body of Christ Church

on Early Modern Europe. With his arrival as a theorist and literary figure, his life-long transformation from artisan to grand gentleman was completed. His death in 1609 in Ancona, far away from home was curiously timely following as it did his literary *summa*. While his career was occasionally storm-tossed, it adhered to a plan to seek out the most powerful patrons and to become arguably, if not the most gifted artist draftsman of his generation, then the most famous. ✚

<sup>38</sup> Oxford, Christ Church, Inv. 0213, pen and brown ink, brown wash with white heightening, squared in red chalk, on tan paper, 378x276 mm.

<sup>39</sup> The entire process is best summarized by CAVAZZINI 2022.

<sup>40</sup> Federico had this message pressed upon him, according to the chronicler Fray José de Sigüenza, when after he executed paintings for Phillip II at the Escorial, the King objected to narrative liberties the artist took with standard religious iconography such as outfitting one of the shepherds at the *Nativity* with a large basket of eggs, an accessory that was thought not to be in keeping with the narrative. See GAMPP 2000, pp. 118-124, for a summary of the controversy.

## ✦ Bibliography

### ACIDINI 1998-1999

Cristina Acidini Luchinat, *Taddeo e Federico Zuccari fratelli pittori del Cinquecento*, I-II, Milano 1998-1999.

### ARMENINI 1587

Giovanni Battista Armenini, *De' veri precetti della pittura di messer Gio. Battista Armenini da Faenza libri tre, ne' quali con bell'ordine d'vtili et buoni avvertimenti, per chi desidera in essa farsi con prestezza eccellente, si dimostrano i modi principali del disegnare et del dipignere*, Ravenna 1587.

### BARONI 2004

Jean-Luc Baroni, in *An Exhibition of Master Drawings and Oil Sketches*, exhibition catalogue (New York, Adam Williams Fine Art, and London, Baroni's Gallery, 2004), edited by Jean-Luc Baroni and Stephen Ongpin, New York - London 2004, nos. 1-10.

### CAVAZZINI 2022

Patrizia Cavazzini, *Porta Virtutis. Il processo a Federico Zuccari*, Roma, 2022.

### CUCCO 1993

Giuseppe Cucco, *Regesti*, in *Per Taddeo e Federico Zuccari nelle Marche*, exhibition catalogue (Sant'Angelo in Vado, Palazzo Fagnani, 1993), edited by Bonita Cleri, Sant'Angelo in Vado 1993, pp. 109-120.

### GAMPP 2000

Axel C. Gamp, *Federico Zuccaro am Escorial, oder, Scheitern der Kunst und Triumph des Werkes*, in *Federico Zuccaro: Kunst Zwischen Ideal und Reform*, edited by Tristan Weddigen, Basel 2000, pp. 117-145.

### GERE 1966a

John A. Gere, *Two of Taddeo Zuccaro's Last Commissions, Completed by Federico Zuccaro. I: The Pucci Chapel in S. Trinità dei Monti*, «The Burlington Magazine», 108, 759, 1966, pp. 286-293.

### GERE 1966b

John A. Gere (ed.), «Mostra dei disegni degli Zuccari», exhibition catalogue (Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 1966), Firenze 1966.

### GERE 1969a

John A. Gere, *Dessins de Taddeo et Federico Zuccaro*, exhibition catalogue (Paris, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins, 1969), Paris 1969.

### GERE 1969b

John A. Gere, *Taddeo Zuccaro: His Development Studied in His Drawings*, Chicago 1969.

### GERE 1995

John A. Gere, *Taddeo Zuccaro: Addenda and Corrigenda*, «Master Drawings», 33, 3, 1995, pp. 223-323.

### GOLDRING 2005

Elizabeth Goldring, *Portraits of Queen Elizabeth I and the Earl of Leicester for Kenilworth Castle*, «The Burlington Magazine», 147, 1231, pp. 654-660.

### GRONAU 1936

Georg Gronau, *Documenti artistici urbinati*, Firenze 1936.

### LEVY 1984

Evonne Levy, *Ideal and Reality of the Learned Artist: The Schooling of Italian and Netherlandish Artists*, in *Children of Mercury. The Education of Artists in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, exhibition catalogue (Providence, Brown University, Bell Gallery and List Art Center, 1984) edited by Jeffrey M. Muller *et al.*, Providence 1984, pp. 20-27.

### LOMAZZO 1590

Giovanni Paolo Lomazzo, *Idea del tempio della pittura di Gio. Paolo Lomazzo pittore, nella quale egli discorre dell'origine et fondamento delle cose contenute nel suo trattato dell'arte della pittura*, Milano 1590.

### LORENZONI 2015

Martina Lorenzoni, «... e procurò alcuna memoria delle sue mani». *Federico Zuccari e le copie di Paolo Veronese nei taccuini di viaggio*, «Arte Veneta», 72, 2015, pp.106-117.

### LORENZONI 2016

Martina Lorenzoni, *Federico Zuccari nella Serenissima. I taccuini di disegni*, Udine 2016.

### LORENZONI 2021

Martina Lorenzoni, *Federico Zuccari e la serie degli Uomini illustri: un gruppo di disegni inedita*, «Saggi e memorie di storia dell'arte», 45, 2021, pp. 88-95.

### MULCAHY 1987

Rosemarie Mulcahy, *Federico Zuccaro and Philip II: The Reliquary Altars for the Basilica of San Lorenzo de el Escorial*, «The Burlington Magazine» 129, 1213, 1987, pp. 502-509.

### MUNDY 1989

James Mundy, *Renaissance into Baroque, Italian Master Drawings by the Zuccari 1550-1600*, Cambridge 1989.

### MUNDY 2005

James Mundy, *Additions to and Observations on Federico Zuccaro's Drawings from the Critical 1560s*, «Master Drawings», 43, 2, 2005, pp. 160-185.

### MUNDY 2015

James Mundy, *Federico Zuccaro's Fascination with Fame*, in *Rethinking Renaissance Drawings, Essays in Honour of David McTavish*, edited by Una Roman D'Elia, Montreal and Kingston 2015, pp. 95-106.

### PY 2007

Bernadette Py, *Everhard Jabach: Supplement of Identifiable Drawings from the 1695 Estate Inventory*, «Master Drawings», 45, 1, 2007, pp. 4-37.

### VASARI/FOSTER 1850-1852

Giorgio Vasari, *Lives of the Most Eminent Painters, Sculptors and Architects, Translated from the Italian of Giorgio Vasari*, edited by Mrs. Jonathan Foster, I-V, London 1850-1852.

### VASARI/MILANESI 1878-1885

Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori scritte da Giorgio Vasari pittore aretino*, edited by Gaetano Milanesi, I-IX, Firenze 1878-1885.

## ABSTRACT

Protagonista della storia del disegno del Cinquecento, Federico Barocci è uno dei principali rinnovatori, sia sul piano tecnico che estetico e tipologico, del genere del disegno di paesaggio, da lui frequentato senza soluzione di continuità tra il 1550 e il 1610 circa. Questo studio presenta il primo tentativo di catalogazione sistematica e datazione degli oltre sessanta disegni di paesaggio di Barocci arrivati fino a noi, frammento degli oltre duecento fogli a tema naturalistico descritti nello studio dell'artista all'indomani della sua morte, nell'autunno del 1612. I disegni, considerati per tipologie sulla base della collazione delle testimonianze antiche, sono posti in confronto con l'opera di artisti dai quali Barocci è stato influenzato, come Tiziano, Gherardo Cibo, Taddeo e Federico Zuccari. La rilettura dei disegni e una serie di nuove attribuzioni permettono di ripensare il rapporto tra disegno e pittura nell'opera di Barocci e il suo approccio al più vasto tema della rappresentazione della natura.

*A protagonist in the history of sixteenth-century drawing, Federico Barocci is one of the main innovators, both technically and aesthetically and typologically, of the genre of landscape drawing, which he addressed uninterruptedly between about 1550 and 1610. This essay presents the first attempt at systematic cataloging and dating of the over sixty landscape drawings by Barocci that have come down to us, a fragment of the over two hundred sheets of naturalistic themes described in the artist's studio after his death in the autumn of 1612. The drawings, considered by typology individuated through the analysis of ancient testimonies, are compared with the work of artists who influenced Barocci, such as Titian, Gherardo Cibo, Taddeo and Federico Zuccari. The rereading of the graphic production and a series of new attributions allow us to rethink the relationship between drawing and painting in Barocci's work and his approach to the broader subject of the representation of nature.*

**PAROLE CHIAVE** Federico Barocci • Federico Zuccari • Gherardo Cibo • Giovanni Battista Clarici • Karel van Mander • disegno • libro disegnato • libro di schizzi • pittura • paesaggio • natura • Tardo Rinascimento • Urbino • Italia

**KEYWORDS** Federico Barocci • Federico Zuccari • Gherardo Cibo • Giovanni Battista Clarici • Karel van Mander • drawing • drawing-book • sketch-book • painting • landscape • nature • Late Renaissance • Urbino • Italy

---

**CITA COME** Luca Baroni, *I disegni di paesaggio di Federico Barocci*, «L'IDEA • Disegni», 1.2, 2024, pp. 115-197, DOI 10.69114/LIDEA/2024.179-257

**URL** <https://lidea.abaroma.it/articoli/i-disegni-di-paesaggio-di-federico-barocci-257>

**DOI** [10.69114/LIDEA/2024.179-257](https://doi.org/10.69114/LIDEA/2024.179-257)

---

## OPEN ACCESS

© 2024 Luca Baroni •  4.0

## PEER-REVIEW

Presentato 07/08/2024

Accettato 16/10/2024

Pubblicato 05/11/2024

# I disegni di paesaggio di Federico Barocci

✦ Luca Baroni

Rete Museale Marche-Nord



In uno dei testi fondativi della moderna concezione accademica del paesaggio, l'*Histoire de l'art du paysage*, pubblicato nel 1822 a Parigi dal pittore e critico Jean-Baptiste Deperthes, l'origine del genere nella pittura centro-italiana moderna viene ricondotta all'influsso veneto e nordicizzante di Girolamo Muziano<sup>1</sup>. A riprova di questa affermazione, Deperthes evoca l'opera di due maestri attivi a Roma che, proprio grazie alla presunta mediazione del pittore bresciano, sarebbero tra i primi a introdurre il paesaggio nelle proprie creazioni pittoriche. Sorprendentemente, questi ultimi non sono, come ci si potrebbe aspettare oggi, Annibale Carracci, «salvatore» dell'arte italiana – secondo Giovan Pietro Bellori – dagli opposti mali rappresentati dall'eccessivo naturalismo di Caravaggio e dalle esasperazioni del Cavalier d'Arpino<sup>2</sup>; né il suo allievo, e campione del paesaggio classico seicentesco, Domenico Zampieri, detto il Domenichino<sup>3</sup>; ma, piuttosto, due artisti 'eccentrici' rispetto all'orbita romana, l'urbinate Federico Barocci e il vadese Federico Zuccari<sup>4</sup>:

Ce furent vraisemblablement les tableaux de paysage que Mutien fit à Rome qui introduisirent ce genre de peinture dans cette contrée, et l'y accréditèrent; car, d'une part, rien ne prouve qu'il y ait été connu avant cet artiste; et, d'un autre côté, il paraît constant que, de son temps et après lui, Frédéric Barocche (1528), né à Urbino, où il termina sa carrière à l'âge de quatre-vingt-quatre ans, et Frédéric Zuccheri (1539) originaire du même duché d'Urbino, et mort à Ancône, âgé de soixante-six ans, tous deux habiles peintres d'histoire de l'École romaine, se distinguèrent en même temps comme paysagistes.

Per giustificare le proprie affermazioni Deperthes, assai attento ai temi della diffusione e circolazione dei modelli, non menziona

dipinti specifici, ma cita il gruppo di disegni di paesaggio di Barocci raccolti nel corso del Settecento dai grandi collezionisti e conoscitori francesi, Pierre Crozat e Pierre-Jean Mariette<sup>5</sup>:

Il serait maintenant fort difficile de produire, à l'appui de cette dernière assertion, même un seul dessin de paysage de ces deux artistes [Barocci e Zuccari]; cependant on ne saurait douter qu'ils n'en aient mis au jour l'un et l'autre, puisque le catalogue des objets précieux du cabinet Crozat leur en attribue plusieurs d'une manière positive. [...] Aujutons à cette première autorité que le catalogue dont nous parlons a été rédigé par Mariette, également connu pour un expert éclairé, et possesseur lui-même d'une riche collection de dessins, parmi lesquels se trouvaient différentes études de paysage dessinées par Barocche, au bistre rehaussé de blanc. Il ne peut donc s'élever aucune incertitude sur un fait confirmé par des témoignages aussi recommandables, et sur lequel on insisterait moins, s'il ne concourait, avec les ouvrages de Mutien, à indiquer l'époque à laquelle, selon toutes les apparences, la culture du paysage commença s'introduire dans l'École romaine.

È grazie a fogli di straordinaria qualità e dimensioni, come la veduta boscosa oggi al Louvre (F.27, Fig. 1) o il gruppo di alberi dell'Albertina di Vienna (F.25, Fig. 2), entrambi provenienti dalle collezioni Crozat-Mariette, se Barocci si impone agli occhi dei *connoisseurs* sette e ottocenteschi come radicale innovatore del genere del paesaggio. In età romantica, persino il rigoroso artista e critico tedesco Johann David Passavant, incline a bollare Barocci come pittore superficiale e manierista, è indotto, di fronte al *San Francesco che riceve le Stimmate* del British Museum (A.8, Fig. 60), anch'esso proveniente dalla raccolta Crozat, ad ammettere l'eccezionalità dell'ispirazione naturalistica dell'urbinate<sup>6</sup>:

Questo saggio nasce nel contesto del catalogo ragionato dei dipinti e dei disegni di (e delle fonti relative a) Federico Barocci, avviato nel 2012 presso la Scuola Normale Superiore di Pisa sotto la guida di Massimo Ferretti e proseguito con il sostegno di Andrea Emiliani che nel 1975 scrive: «L'altro tema che attende d'essere ancora se non chiarito, almeno indagato, è quello della necessità, presenza ed estensione del paesaggio nell'ambito delle costruzioni figurative sacre del Barocco» (EMILIANI 1975a, p. XLVIII). Per la redazione dell'articolo è risultato utile il confronto con i paesaggi di Barocci esposti alla mostra *FEDERICO BAROCCI 2024*, curata da Luigi Gallo e da Anna Maria Ambrosini Massari con chi scrive e con Giovanni Russo. Devo preziosi suggerimenti a Marco Simone Bolzoni, Andrea Emiliani (†), David Ekserdjian, Luigi Gallo, Silvio Mara, Vita Segreto e Giulio Zavatta. Ringrazio Luigi Gallo, Eckhard Leuschner, Alice Lombardelli, Benedetta Spadaccini e l'Archivio Emiliani-Baroni per avermi favorito nel reperimento e nell'utilizzo delle immagini dei disegni di Urbino, Dessau, Urbana e Milano (Venerabile Biblioteca Ambrosiana). Nel testo, i disegni di paesaggio di Barocci raccolti nel catalogo in appendice sono menzionati con una lettera (A. per i *Paesaggi animati*, F. per gli *Studi finiti*, S. per gli *Schizzi sommari e pagine di taccuino*), seguiti da un numero sequenziale da 1 a 62.

<sup>1</sup> Su DEPERTHES, autore nel 1818 di una *Théorie du Paysage*, di cui l'*Histoire* (1822) costituisce il seguito, vedi le note biografiche di HARAMBOURG 2001, pp. 115-116, e da ultimo di GALLO 2021 (pp. 151-162, con altra bibliografia).

<sup>2</sup> BELLORI 1672, p. 20.

<sup>3</sup> WHITFIELD 2015, pp. 214-241 e p. 352; GATTA 2022, pp. 87-118.

<sup>4</sup> DEPERTHES 1822, pp. 30-31.

<sup>5</sup> DEPERTHES 1822, pp. 31-32.

<sup>6</sup> PASSAVANT 1833, p. 229.



**Fig. 1** Federico Barocci, *Paesaggio con due figure*, pietra nera, penna e inchiostro bruno, inchiostro bruno acquerellato, rialzato a biacca, su carta azzurra, ca. 1570-1585, Inv. 2890. Paris, Musée du Louvre, Département des Artes graphiques/ © GrandPalaisRmn



**Fig. 2** Federico Barocci, *Alberi*, pietra nera, penna e inchiostro bruno, inchiostro bruno acquerellato, rialzato a biacca, s.d., Inv. 567. © Wien, Albertina Museum

Von diesem talentvollen Manieristen [Barocci] zeugen hier mehrere Studien nach der Natur, dass er zum wenigsten in der Zeichnung einfacher und wahrer seyn konnte, als es bei seinen Gemälden gewöhnlich der Fall ist. Aber auch hier suchte er auf spielende Weise einen gezierten Reiz in der Färbung, indem er solche Studien auf blauem Papier mit Schwarzer, rother und weisser Kreide ausführte und diese sehr koquettirend anwendete. Ein Entwurf jedoch zu einem heil. Franciskus welcher die Wundermale empfängt, nebst waldiger, schöner Landschaft ist nur mit der Feder gezeichnet und mit Bister und Weifs auf grünlich blaues Papier schattirt. Es ist eine in ihrer Art ausgezeichnet schöne Zeichnung.

In tempi più vicini a noi, il moltiplicarsi di studi e occasioni espositive su Barocci, avviato in occasione del quarto centenario della sua morte nel 2012 e, da quel momento, mai più interrotto, ha ribadito il suo ruolo di radicale innovatore e promotore di tecniche, modalità operative e soggetti non ancora entrati nell'uso comune<sup>7</sup>. Non possono essere sottovalutati, ad esempio, il suo contributo e l'influsso sulle generazioni successive nel campo dell'acquaforte,<sup>8</sup> dell'uso e riuso del cartone preparatorio,<sup>9</sup> dell'adozione di tecniche grafiche a colori come il pastello<sup>10</sup>, il ritratto disegnato<sup>11</sup> e l'olio su carta<sup>12</sup>. La padronanza del *medium* grafico, la qualità della sua opera su carta e l'abitudine di conservare sistematicamente i propri schizzi, anche i più minuti, gli permettono, inoltre, di diventare uno dei principali artefici della rivalutazione dell'importanza economica del disegno nel percorso professionale di un artista<sup>13</sup>. A questi meriti va aggiunta l'innovativa attenzione di Barocci, coltivata per tutto il corso della sua carriera, al tema della rappresentazione della natura. Quest'ultima, presente negli sfondi di molti dei suoi dipinti più importanti, si esprime in modo rivoluzionario nel disegno di paesaggio, praticato sia dal vero che in studio, sperimentando gran parte delle tecniche a disposizione, dalle pietre ai colori a tempera ai pastelli, e indagando una pluralità di soggetti che spaziano dall'indagine di singoli elementi naturali, come rocce e rami, alle scene e vedute di più ampio respiro.

L'approfondimento critico di questo tema, auspicato sin dal 1975 da Andrea Emiliani<sup>14</sup>, ha conosciuto diversi affondi nel corso degli anni, ma manca ancora di una trattazione sistematica,

ostacolata da una serie di circostanze che hanno finito per rallentare la ricerca<sup>15</sup>. Innanzitutto, solo una manciata degli oltre sessanta disegni di paesaggio arrivati fino a noi sono connessi a un'opera pittorica, cosa che ne complica la datazione e l'inquadramento funzionale. In secondo luogo, il contesto culturale in cui lavora Barocci, ossia il piccolo e raffinato Ducato di Urbino della seconda metà del Cinquecento, con i suoi rapporti di mecenatismo e committenza, è ancora in gran parte da esplorare<sup>16</sup>. Inoltre, poche collezioni, tra cui quelle del Louvre, degli Uffizi e dei Musei Civici di Urbino, possiedono più di uno o due paesaggi baroccheschi, rendendo difficile confrontarli e studiarli come insieme. Infine, va considerata la possibilità, segnalata sin dal 1965 da Harald Olsen, che alcuni studi naturalistici di Barocci siano ancora catalogati sotto altri nomi. Questo è stato il caso, ad esempio, di fogli eccellenti quali la *Macchia d'alberi* di Chicago (S.54, Fig. 35) e gli *Alberi* del Louvre (F.23), entrambi un tempo assegnati a Claude Lorrain; le *Stimmate di San Francesco* degli Uffizi (A.10, Fig. 62), dato a Jacopo Ligozzi; gli *Alberi* del Musée des Beaux-Arts di Rouen (F.26), già riferito a Gaspard Dughet e riconosciuto a Barocci solo nel 1993; o gli eleganti *Alberi* della Fondation Custodia (F.20, Fig. 57), classificati dal loro precedente proprietario, l'incisore inglese John Skippe, sotto il nome di Nicolas Poussin.

Lo scopo del mio contributo è fornire un primo punto di appoggio per l'indagine sul disegno di paesaggio di Barocci. Questo avviene tramite l'identificazione di alcuni nuovi fogli e, soprattutto, la definizione di un primo catalogo sistematico dei disegni noti. Tale strumento, diviso per tipologie e riconsiderato alla luce delle testimonianze esistenti, è inteso a rafforzare la comprensione dell'attitudine naturalistica dell'artista e a stabilire un repertorio che faciliti il confronto tra l'opera di Barocci e quella di altri pittori di riferimento. Sono ancora da chiarire, infatti, i rapporti con i paesaggi di Raffaello e della sua scuola (come non confrontare, ad esempio, le vedute urbinati di Barocci con il celebre schizzo del Palazzo Ducale di Urbino di scuola raffaellesca delle Gallerie dell'Accademia di Venezia?),<sup>17</sup> o con il fiorentino Fra' Bartolomeo, i cui oltre sessanta disegni di paesaggio giunti fino a noi costituiscono, sia per tecnica che per soggetti, un prezioso termine di paragone per l'opera grafica del nostro<sup>18</sup>. Da non

<sup>7</sup> WITTE 2015, pp. 161-168; MARCIARI 2013, pp. 521-524. Proprio sul tema dell'innovazione barocchesca è incentrata la recente raccolta di studi *FEDERICO BAROCCI* 2018.

<sup>8</sup> BARONI-TOCCACIELI 2020, con altra bibliografia.

<sup>9</sup> BAMBACH 2015, pp. 161-168; BARONI 2022a, pp. 303-310.

<sup>10</sup> DEMPSEY 1987, pp. 55-65; FOLDS McCULLAGH 1991, pp. 52-65, 93-94; McGRATH 1998, pp. 3-9; SANI 2009, pp. 236-241; BALLARIN 2010, pp. 947-1000; LOISEL 2010, pp. 205-213; e da ultimo BARONI 2024a, pp. 167-178.

<sup>11</sup> FOLDS McCULLAGH 2000, pp. 166-174.

<sup>12</sup> FREEMAN BAUER 1978, pp. 45-57; PILLSBURY 1978a, pp. 170-171; FREEMAN BAUER 1986, pp. 355-357 (con preziose considerazioni sulla materialità e la fragilità delle opere del pittore); EMILIANI 1992, pp. 9-46; PRYTZ 2011, pp. 653-656; BOHN 2012a, pp. 33-69.

<sup>13</sup> CLERI 2000 (pp. 65-75) pubblica il documento, forse, più importante relativo al rapporto tra Barocci e i propri disegni.

<sup>14</sup> EMILIANI 1975a, p. XLVIII.

<sup>15</sup> I disegni di paesaggio di Barocci, affrontati incidentalmente da OLSEN 1962 e da RAGGHIANI 1963 (pp. 1-51, in particolare p. 28), sono stati meglio approfonditi da OLSEN 1965, pp. 17-34, in particolare pp. 26-34). Solo nel 1972-1973, tuttavia, in occasione della mostra all'Accademia di Francia a Roma (*IL PAESAGGIO* 1972, pp. 205-207, nn. 143, 144, 145), Barocci venne riconosciuto come figura di prima grandezza nel disegno di paesaggio. Rivestono notevole importanza i successivi studi sui paesaggi di Urbino condotti da SPIKE (1994, pp. 38-97), ripresi e approfonditi da CELLINI 1998 (pp. 58-60) e 1999; l'importante riflessione di ROYALTON KISCH 1999 (pp. 40-41); il saggio specifico di BOHN (2012b, pp. 252-261), che ribadisce l'autonomia del progetto grafico naturalistico di Barocci dalla sua pittura; il fondamentale studio di EMILIANI 2016, e, da ultimo, il contributo di GALLO 2024 (pp. 180-181) nel catalogo della mostra *FEDERICO BAROCCI* 2024. Il tema è stato ripreso da Camilla Colzani nella relazione intitolata *Dalla natura alla carta: i disegni di paesaggio di Federico Barocci*, che ha presentato nel corso del convegno *Nuovi studi sul disegno di paesaggio: materialità, esperienza, pratica 1500-1800* (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 14-15 marzo 2023), i cui atti sono in corso di pubblicazione.

<sup>16</sup> Vedi BARONI 2024b, pp. 47-78 (in particolare p. 50, nota 20, con altra bibliografia). Per un inquadramento generale sulla pittura e sul disegno di paesaggio del Cinquecento nel Ducato di Urbino, vedi GIANNOTTI 2016, pp. 81-93, e 2018, pp. 46-62.

<sup>17</sup> Venezia, Gallerie dell'Accademia, Inv. 74v, penna e inchiostro bruno, tracce di matita nera, 231x169 mm; cfr. FERINO PAGDEN 1983, pp. 109-110, n. 38. Il foglio è tradizionalmente riferito a un maestro umbro della cerchia di Raffaello.

<sup>18</sup> *FRA BARTOLOMEO* 1957; *FRA BARTOLOMEO* 1990; WEDGWOOD KENNEDY 1959, pp. 1-12; FISCHER 1989, pp. 301-342; ELLIS 1990, pp. 59-75, e 1995, pp. 3-17; DE KLERCK 2018, pp. 59-73: dell'artista si conservano circa sessanta disegni di paesaggio, di cui quaranta, riscoperti, ancora legati entro un unico libro di disegni nel 1957.

sottovalutare è il possibile influsso di Leonardo, il cui *Libro di pittura* (Biblioteca Apostolica Vaticana, Urb. Lat. 1270), composto da Francesco Melzi verso la metà del Cinquecento, già noto a Giorgio Vasari prima del 1568 e ricco di capitoli dedicati proprio al paesaggio, giunse in una data imprecisata nella biblioteca dei Montefeltro-della Rovere, dove avrebbe potuto essere accessibile a Barocci<sup>19</sup>. Lo stesso vale per altri maestri cruciali per lo sviluppo di Federico, come il Correggio e il Parmigianino. Gli schizzi individuali di alberi e arbusti di quest'ultimo («pezzi di paesi», secondo la definizione della *Minuta* del 1612, considerata più avanti) costituiscono un diretto precedente tematico per i disegni di analogo soggetto dell'Urbinate, che sembra guardare sempre ai prototipi del maestro di Parma e, in particolare all'acquaforte con *Gli amanti* del 1527-30, per la resa dei dettagli paesaggistici delle sue acqueforti con l'*Annunciazione* (Fig. 67) e le *Stimate di San Francesco* (Fig. 68)<sup>20</sup>. Non si può ignorare, del resto, il rapporto con la figura di Tiziano, centrale per Barocci durante l'intero corso della sua carriera, o quello con i maestri del paesaggio che poteva conoscere per via indiretta, tramite le stampe di traduzione, come Pieter Bruegel il Vecchio e Girolamo Muziano<sup>21</sup>. Spostandosi all'ambito marchigiano, andranno poi meglio indagati, alla luce del censimento sistematico dei fogli di paesaggio di Barocci, i rapporti di dare e avere tra quest'ultimo e l'impegno naturalistico dei maestri a lui prossimi come Girolamo Genga<sup>22</sup>, Gherardo Cibo, Taddeo e Federico Zuccari. Infine, una volta ripensati nel loro insieme, i disegni di paesaggio di Federico potranno costituire anche una fonte di studio per i supporti, le tecniche e i pigmenti secondo l'analisi codicologica, diagnostica e fisico-chimica<sup>23</sup>.

### Fonti e collezionismo

Federico Barocci muore nell'ottobre del 1612, nella sua casa di Urbino. Pochi giorni dopo arriva in città un suo vecchio allievo, Felice Pellegrini, attivo da anni a Perugia, dove gestisce una scuola di disegno. Il suo compito è quello di aiutare il nipote dell'artista, Ambrogio Barocci (figlio del fratello Simone, costruttore di strumenti matematici) a redigere l'inventario dei contenuti dello studio<sup>24</sup>. Stando a una testimonianza di poco successiva, Ambrogio è un gentiluomo che «ha puochissima inclinazione

per la pittura», ma ha ereditato «tutti li disegni del Baroccio, che son cose che hanno del divino, et certo sono cose di molta considerazione»<sup>25</sup>. È in queste circostanze, probabilmente ad opera dello stesso Pellegrini, che nasce un documento di straordinaria importanza per gli studi sull'opera di Barocci, perduto nella sua versione originale ma noto grazie alla trascrizione datane nel 1898 dallo storico urbinato Egidio Calzini: la *Minuta dello studio del Signor Baroccio*<sup>26</sup>. Il testo è una via di mezzo tra un inventario notarile, un trattato di tecnica disegnativa e un collage di ricordi personali sulle modalità esecutive del maestro. La natura privata dello scritto, redatto da qualcuno assai vicino a Barocci, lo rende particolarmente utile per entrare nella quotidianità del suo studio, distinguendo, con la precisione di una testimonianza di prima mano, le tipologie e le tecniche grafiche, le attitudini e le procedure operative. Tra le diverse centinaia di schizzi preparatori, cartoni e libri di disegni, la *Minuta* ricorda quasi duecento studi di paesaggio [sic], meticolosamente distinti in base al loro contenuto e alle loro tecniche e modalità esecutive<sup>27</sup>:

Vi sono [...] vintiotto altri pezzi di carte colorite a olio di cose diverse, come pezzi di paesi, alberi, animali, frutti, acque, et altre bagatelle.

Paesi coloriti a guazzo di colori, acquarelle ritratti dal naturale da vinti in circa; altri paesi dissegnati di chiaro oscuro, di acquarella, di lapis, tutti visti dal vero, circa cento.

Altri pezzi di paesi schizzati visti dal naturale, tutti di mano del Signor Barocci circa a cinquanta.

L'importanza del testo nel fissare le tipologie e le qualità dei disegni di paesaggio presenti nello studio di Barocci non può essere sottovalutata<sup>28</sup>. Scegliendo con attenzione le parole, nell'economia lessicale di un inventario redatto a fini notarili, l'estensore del documento coglie espressamente una delle principali caratteristiche della produzione paesaggistica su carta di Federico, ossia la divisione tra i «paesi» o «paesi dissegnati» propriamente detti – descrizioni di valli, colline o, comunque, scenari compiuti – e i più originali «pezzi di paesi», cioè indagini individuali di piante, rocce, arbusti. Egli sottolinea, inoltre, il carattere innovativo di queste opere, sia per l'uso eccezionale

19 WAŻBIŃSKI 2004, pp. 65-91.

20 Si vedano, ad esempio, gli schizzi di Amsterdam (Rijksmuseum, Inv. RP-T-1948-366, penna e inchiostro su carta azzurra, 230x186 mm) e di Firenze (Museo Horne, Inv. 5639, penna e inchiostro, pennello e inchiostro bruno acquerellato, biacca su carta azzurra, 232x193 mm; e Gallerie degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, Inv. 753 P, penna e inchiostro bruno, pennello e inchiostro bruno acquerellato, biacca su carta azzurra, 278x177 mm; entrambi affini ai fogli di Barocci nella scelta del soggetto, un dettaglio di alberi e arbusti romanticamente aggrappati a una piccola scarpata boschiva). Sull'opera del Parmigianino come disegnatore di paesaggio, vedi POPHAM 1957, pp. 275-286.

21 Non è questa la sede per ripercorrere in termini bibliografici l'attività paesaggistica degli artisti menzionati (tema già in parte svolto, del resto, da BOHN 2012b, pp. 252-261). Tuttavia, per la loro utilità ad inquadrare il tema nel periodo e nel contesto barocco, oltre al già menzionato ROYALTON KISCH 1999, si vedano almeno POPHAM 1957, pp. 275-286; TOSINI 2001, pp. 189-231, da integrare con MARCIARI 2002, pp. 113-134; e il prezioso volume di studi sul paesaggio PEJZAŽ 2004, con particolare riferimento ai saggi (in ordine di paginazione) di MEIJER 2004, pp. 114-143; IGNACZAK 2004, pp. 145-159; MONBEIG GOGUEL 2004, pp. 183-199; SACCOMANI 2004, pp. 201-217; HOCHMANN 2004, pp. 245-264; PROSPERI VALENTI RODINÒ 2004, pp. 265-287; PIETROGIOVANNA 2004, pp. 289-304. Si vedano anche MILANI 2008, pp. 71-77; STERNBERG-SCHMITZ 2011, pp. 203-215; TIZIANO 2012; SELLINK 2013, pp. 291-322; NONNER 2019, pp. 53-70; IL PAESAGGIO VENETO 2019, con particolare riferimento al saggio di FERRARI 2019, pp. 27-47 e pp. 242-247; TOSINI 2020, pp. 63-83; BOLZONI 2021, pp. 93-106; LÜDEMANN 2023.

22 Un importante, ma scivoloso, termine di confronto per lo studio del disegno di paesaggio in ambito urbinato, nella prima parte del Cinquecento, è costituito dal *Paesaggio montuoso con città a pietra rossa*, attribuito a Girolamo Genga sulla base di una scritta antica da FORLANI TEMPESTI 2001, pp. XXXIX-XLVIII (p. XLVII, nota 2, e p. XL, fig. 1).

23 Per l'importanza dell'analisi diagnostica nello studio dei disegni di paesaggio, specie quelli urbinati-marchigiani eseguiti a colori, mi permetto di rimandare a ZUENA-BARONI 2021, pp. 1-7, e 2023, pp. 1-8. L'analisi dei materiali e delle tecniche resta uno dei punti di maggiore apertura per gli studi storico-artistici dei decenni a venire, vedi KETELSEN-HAHN 2022.

24 Per l'identificazione di Felice Pellegrini come autore della *Minuta*, vedi BARONI 2023, pp. 325-330.

25 La frase proviene da una lettera, inviata da Loreto il 9 settembre 1628, di fra' Francesco Maria Cappuccino a Federico Borromeo, riportata da ultimo in SANGIORGI 1982, pp. 61-62, doc. LX.

26 CALZINI 1898, pp. 103-108. Il testo è stato commentato e tradotto in inglese da EKSERDJIAN-GROMADZKI 2018, pp. 174-178.

27 CALZINI 1898, p. 107. I corsivi di enfasi sono miei; gli 'a capo' rispettano la trascrizione di Calzini che, plausibilmente, riprende quella del perduto documento originale.

28 Come già espresso correttamente da OLSEN 1965, p. 27.

del colore («carte colorite a olio...»; «paesi coloriti a guazzo di colori...»), che per l'essere «tutti visti dal vero» (con l'enfasi posto sul «tutti»).

L'inclusione dei disegni di paesaggio di Barocci nella *Minuta* ne sottolinea una caratteristica rimasta finora sottotraccia, vale a dire, il loro valore economico. Il documento non menziona, infatti, materiali pure assai abbondanti nella produzione grafica del maestro, quali gli studi di nudo o gli schizzi a penna, ma stabilisce, nell'ordine stesso in cui sono menzionate le opere, una precisa gerarchia dei loro valori. Dopo i dipinti, sia finiti che incompiuti, il testo ricorda i grandi cartoni preparatori, espressamente menzionati già nel testamento di Barocci del 1599<sup>29</sup> e particolarmente preziosi perché permettono la replica parziale o completa delle sue opere<sup>30</sup>. Successivamente, vengono le teste a olio e a pastello, assai apprezzate dai collezionisti dell'epoca, e i libri disegnati, sia autografi che di altri artisti. I disegni di paesaggio sono ricordati alla fine del documento, appena prima del rame della stampa dell'*Annunciazione* e della matrice in legno del *Riposo in Egitto* (a loro volta pezzi di valore, perché permettono di realizzare nuove tirature delle incisioni). Anche se la *Minuta* non lo precisa direttamente, appare chiaro che i paesaggi sono conservati assieme, in un album o dentro a una cartella: un indizio prezioso per ricostruirne l'importanza nell'ambito della bottega di Barocci, dove potrebbero essere stati facilmente accessibili ad allievi e apprendisti.

Queste considerazioni permettono di circostanziare meglio l'adozione, oggi diminutiva, del termine «bagatella» (o «bagattella»), adottata dall'estensore della *Minuta* per descrivere gli schizzi di paesaggio di soggetto singolo («pezzi di paesi, alberi, animali, frutti, acque, et altre bagatelle»). Come precisato dalla voce «giocolare» della prima edizione del *Vocabolario della Crusca*, pubblicato a Venezia nello stesso 1612, la bagatella non è solo una «nuga» o «facezia» (sfumatura di significato già adottata dall'artista urbinato per descrivere degli schizzi veloci a penna condotti sulle pagine dei libri e libretti disegnati, e da lui chiamati *scarpigni*)<sup>31</sup>, ma anche un 'virtuosismo di mano', accomunato ai giochi di prestigio e di destrezza, che si presta bene a descrivere schizzi dal tratto particolarmente spigliato: «GIOCOLARE verbo, far giuochi, cioè mostrare con prestezza di mano, o altro, quel che non può farsi naturalmente, che si dicono bagattelle e giuochi, e bagattelliere e giocolator chi le fa»<sup>32</sup>. Oltre a descrivere in dettaglio i disegni di paesaggio di Barocci, l'autore della *Minuta* li divide in tre gruppi, stabilendo un'identificazione tipologica tuttora valida e che ho infatti rispettato nella redazione del catalogo posto in calce a questo studio:

a) disegni finiti di paesaggio, raffiguranti alberi, animali, frutti, acque, etc. e distinti dalla tecnica esecutiva, ad «olio su carta»

o colorati ad «acquarelle» e presentati nel catalogo sotto nelle categorie A. (nel caso sia presente la figura umana) e F;

b) veloci schizzi in «chiaroscuro», cioè «a penna», «acquarella», ovvero inchiostro acquerellato, e «lapis», vale a dire pietra rossa o nera, qui raccolti nella sezione S.;

c) «pezzi di paesi», cioè rapidi appunti, schizzati su un taccuino o libro disegnato e rivolti a fissare particolari di piante o alberi, anch'essi riuniti nella categoria S..

Questa distinzione, così come il lessico puntuale fissato nella *Minuta*, ritorna quasi senza varianti nelle successive testimonianze documentarie, attestando come l'estensore del documento seguisse dei codici espressivi di uso comune e oggi non altrimenti noti.

In assenza di letteratura specifica coeva riguardante i disegni di paesaggio, la nostra principale fonte di informazioni in termini di lessico e fruizione rimane quella degli inventari delle collezioni di grafica presenti nella Urbino di metà Seicento. Questi ultimi ci sono pervenuti grazie all'interessamento del maggiore collezionista di disegni del Seicento italiano, il cardinale Leopoldo de' Medici. A partire dal 1650 circa, inaugurando la formazione di quella che è oggi la raccolta del Gabinetto dei Disegni e degli Uffizi, il Cardinale intrattiene un'intensa corrispondenza con il canonico della Cattedrale di Urbino, Giovanni Battista Staccoli, e con il futuro cardinale e legato apostolico di Romagna, Domenico Maria Corsi, per censire e, nei casi di maggiore interesse, acquistare i disegni presenti nelle raccolte urbinati<sup>33</sup>. In questi elenchi, ricchi di disegni di Barocci, di Raffaello, di Girolamo Genga, degli Zuccari e di altri esponenti della scuola locale, come Antonio Viviani o Antonio Cimatori, i disegni di paesaggio baroccheschi ricorrono con frequenza, segnale di un precoce apprezzamento e, quanto meno a livello locale, di una prima diffusione collezionistica.

Una lettera dello Staccoli, datata primo settembre 1658, ci informa ad esempio che Ambrogio Barocci è intenzionato a vendere vari materiali grafici dello zio, tra cui «Paesi varii, pezzi quindici in circa, di lapis rosso e negro e di acquarella et altre sorti: ne domanda paoli quattro del pezzo. Cartoncini piccoli doi a scudi cinque l'uno»<sup>34</sup>. Questa testimonianza è particolarmente interessante perché conferma, da parte di Barocci, l'uso, non attestato prima della pubblicazione di questo studio (S.55, Fig. 34), della pietra rossa per gli studi di paesaggio. Un'altra nota di Domenico Maria Corsi, scritta il 25 settembre 1673 e intitolata *Inventario de' disegni che sono appresso il signor Francesco Amadori d'Urbino*, descrive nella raccolta di quest'ultimo tre disegni di paesaggio di Federico: «Un paese di carta turchina del medesimo [Barocci], grande due palmi. [...] Un paese del Barocci di due palmi [...]. Un altro paese del Barocci, di due palmi»<sup>35</sup>, eseguiti con materiali simili a quelli menzionati nella *Nota de' disegni e quadretti di Giovanni*

<sup>29</sup> Nel testamento del 17 settembre 1599, Barocci lascia al fratello i «disegni cartoni pastelli e simili altre cose spettanti e pertinenti alla pittura», cfr. RENZETTI 1913, pp. 8-12; nuovamente commentato e in parte trascritto da DURO 2022, pp. 263-277.

<sup>30</sup> CLERI 2000, pp. 65-75.

<sup>31</sup> BARONI 2018, pp. 30-31.

<sup>32</sup> I CRUSCA, p. 386. Per l'uso del termine da parte di un artista lessicalmente e biograficamente vicino a Barocci come Federico Zuccari, cfr. AURIGEMMA 1995, p. 217, nota 44.

<sup>33</sup> ARCHIVIO COLLEZIONISMO MEDICEO 1987-2000, II, pp. 903-904.

<sup>34</sup> Firenze, Archivio di Stato, *Carteggio d'artisti*, IX, 4, cc. 16-55, trascritto in BALDINUCCI/BAROCCHI 1974-1975, ad indicem.

<sup>35</sup> ASFI, *Carteggio d'Artisti*, XVIII, 5, Domenico Maria Corsi, in ARCHIVIO COLLEZIONISMO MEDICEO 1987-2000, II, pp. 905-906. Sulla collezione Amadori, vedi CELLINI 2005, pp. 60-75.

*Lavalas* di Urbino, redatta il 21 agosto 1673 e che include: «Quattro paesetti tocco di biacca del Barocci»<sup>36</sup>.

Risale all'agosto del 1673 un'ulteriore nota sempre di Corsi, intitolata *Nota dei disegni del Semproni da Urbino*, in cui si ricorda «Un paese di Celio Romano [...] Un paese tocco di pastello del Barocci [...] Un paesetto tocco di pastelli del Barocci [...] Due altri paesetti del Barocci [...] Un paese del Barocci»<sup>37</sup>. Una seconda lista più dettagliata della medesima collezione Semproni ci informa che il «paese» di Gaspare Celio è in realtà un interessante «paese a penna incollato in tavola, ben fatto, alto due palmi, largo uno e mezzo, viene da Mutiano, copiato da Gasparo Celio», mentre i «paesi» del Barocci sono più precisamente individuati come «Quattro paesi di pastello e chiaroscuro del Barocci incollati in tavola di diversa grandezza»<sup>38</sup>. Il fatto che uno dei fogli ricordati sia incollato su tavola, e non preservato tra le pagine di un libro dei disegni, permette di osservare come già alla metà del Seicento l'apprezzamento per gli studi di paesaggio di Barocci, che riflette il gusto dell'epoca, porti i collezionisti a tenerli esposti alla stregua di piccoli dipinti. Ciò ne assicura la precoce fortuna visiva ma ne compromette, sul lungo periodo, lo stato di conservazione, contribuendo forse a spiegare perché solo poco più di un quarto dei circa duecento disegni di paesaggio descritti nella *Minuta* del 1612 siano arrivati fino a noi.

Questo tipo di dannoso entusiasmo può essere toccato con mano grazie al precario stato conservativo in cui versano due appunti di paesaggio (F.21, Fig. 3, e F.22, Fig. 4) oggi custoditi nella Galleria Nazionale delle Marche, ma provenienti dalla storica raccolta di Palazzo Viviani di Urbino. Qui essi vengono esposti per oltre un centinaio di anni come oggetti d'arredo e dentro una cornice priva di vetro, assorbendo una quantità eccessiva di luce e polvere che fa virare da azzurro a marrone il colore del supporto e ne compromette le delicate qualità originali<sup>39</sup>. A dispetto delle numerose offerte di disegni di paesaggio provenienti dalle collezioni urbinati, il Cardinal Leopoldo, desideroso di costruire una raccolta didattica ad uso degli studiosi e degli artisti, si dimostra interessato unicamente agli studi di figura finiti e ai grandi cartoni preparatori. Oggi, il Gabinetto dei Disegni e delle Stampe delle Gallerie degli Uffizi custodisce, infatti, solo due paesaggi di Barocci, uno studio finito di una *Scarpata con arbusti* (F.12) e uno splendido *Albero* (F.15, Fig. 65), interpretabile

come uno dei più riusciti «pezzi di paesi»<sup>40</sup> dell'Urbinate ma a suo tempo acquistato, con ogni probabilità, perché posto al verso di un aggraziato studio di angeli in volo. Ne deriva che, nel corso del Seicento, la maggior parte dei disegni di paesaggio di Barocci rimane nelle collezioni locali. Tra queste, vanno ricordate la già menzionata raccolta Viviani di Urbino, quella dei conti Ubaldini di Urbina (dieci pezzi tra *recti* e *versi*), poi passata alla locale Biblioteca Comunale<sup>41</sup>, e quella dei marchesi Antaldi di Urbino, ricca di nove schizzi naturalistici oggi custoditi presso la Biblioteca Oliveriana di Pesaro<sup>42</sup>.

Per poter parlare di una vera diffusione a livello europeo dei disegni di paesaggio di Barocci occorre attendere il 1714, quando Pierre Crozat, il già ricordato banchiere e collezionista parigino, si reca a Urbino per acquistare fogli di Raffaello e di Barocci. L'inventario *post mortem* della raccolta Crozat, compilato nel 1741 dall'amico e consulente, il grande conoscitore Pierre-Jean Mariette, ricorda espressamente, tra gli oltre centottanta fogli di Barocci, «Sept grands Dessesins du Baroche, dont quatre de Paisages»<sup>43</sup>. Questi ultimi, tra cui figurano le *Stimate di San Francesco* del British Museum (A.8, Fig. 60), lo *Studio di alberi* dell'Albertina (F.25, Fig. 2) e il *Paesaggio con due figure* del Louvre (F.27, Fig. 1), più un quarto foglio ancora da identificare, verranno poi acquistati dallo stesso Mariette, cosa che ne consacra definitivamente la fortuna estetica e collezionistica e li porta, nei decenni successivi, ad approdare nei migliori gabinetti disegni e stampe d'Europa<sup>44</sup>.

### Letteratura artistica e contesto culturale

Allo spazio riservato nella *Minuta* del 1612 e nelle fonti successive ai disegni di paesaggio di Barocci corrisponde una precoce, benché occasionale, attenzione al tema nelle pagine della letteratura artistica. Il legame tra Federico e la natura viene messo a fuoco sin dal 1604 dal pittore, storico e teorico fiammingo Karel van Mander che, pur non avendo conosciuto direttamente le opere di Barocci, le studia attraverso le stampe di traduzione. Nella biografia dedicata a Barocci nel suo *Schilder-boeck* (Haarlem 1604), van Mander, nato in un paese privo di alture, osserva acutamente come «Dese en dergelijcke dinghen, die wy hier te sien comen, getuygen ons hier te lande, wat een besonder uytnemende licht en vercieringe in onse Const, in den Italischen Appenninen gheberghen hem onthoudt, en zijn wesen heef»<sup>45</sup>.

<sup>36</sup> L'inventario, individuato e trascritto da BARONI 2022-2023 (pp. 717-718), è stato pubblicato con ampio commento da MORETTI 2022, pp. 91-99.

<sup>37</sup> Firenze, Archivio di Stato, *Carteggio d'Artisti*, XVIII, 5, *Domenico Maria Corsi*, cc. 14-14b, in BARONI 2022-2023, pp. 715-716.

<sup>38</sup> Firenze, Archivio di Stato, *Carteggio d'Artisti*, XVIII, 5, *Domenico Maria Corsi*, cc. 32-33, 47, in BARONI 2022-2023, pp. 721-723.

<sup>39</sup> Sulla collezione Viviani e la sua provenienza, vedi BERNINI PEZZINI 1984, pp. 227-238, e ARCANGELI 2012, pp. 11-15. L'aspetto iniziale dei disegni di proprietà Viviani è attestato da un gruppo di fotografie del 1930 circa, custodite a Roma presso l'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, e dalla descrizione di CALZINI 1909, p. 62: «Il palazzo Viviani sorge in Urbino in via Lavagine [...]; ma la raccolta propriamente detta, sia dei disegni, sia delle pitture, è disposta da un centinaio d'anni fa in due sale del piano nobile. Nella prima vi sono esposti i disegni entro cornici senza vetro, purtroppo in gran parte guasti. I fogli ingialliti e macchiati di ruggine; la matita nera o sanguigna, caduta; l'acquerello o il tratto di penna scoloriti, hanno tolto alla maggior parte di questi schizzi e bozzetti pregio e freschezza».

<sup>40</sup> CALZINI 1898, p. 107.

<sup>41</sup> CELLINI 1999. Si tratta di un foglio singolo e quattro pagine di libro, disegnate su entrambe le facce.

<sup>42</sup> FORLANI TEMPESTI 2001, pp. XXXIX-XLVIII; CERBONI BAIARDI 2013, pp. 113-149.

<sup>43</sup> MARIETTE 1741, p. 24.

<sup>44</sup> ROSENBERG 2019, I, pp. 103-119, nn. I.95, I.112, I.113, I.116.

<sup>45</sup> VAN MANDER 1604, foll. 186v-187r: «Queste cose che abbiamo menzionato e che qui vediamo, dimostrano quanto [Barocci] fosse influenzato dalla visione degli Appennini italiani nella sua arte, quando si trattava di replicarne la luce e i paesaggi» (la traduzione è mia con l'assistenza di Wauthier François Jacquet de Haveskercke, che ringrazio). Curiosamente, le stesse considerazioni furono espresse tre secoli dopo, anche se con accenti diversi, da KROMMES 1912 (p. 116), uno dei primi studiosi moderni a considerare l'importanza del paesaggio di Barocci: «Barocci ist nicht nur der süßliche Schwärmer, wozu man ihn gerne machen möchte. In seinen Werken lebt etwas von dem kühlen Bergeshauch des hochgelegenen Urbino! Klarheit und gediegene Kraft erfüllen sie, trotz einer offenkundigen und immer wieder gerügten Weichlichkeit, die man aber lieber als Feinheit einer sehr zarten, auch für kleinste lineare und besonders farbige Reize außerordentlich empfindsamen Künstlernatur bezeichnen sollte». Per la novità del testo di Krommes e la sua importanza, vedi BARONI 2022b, pp. 51-70, in particolare pp. 55-58.



**Fig. 3** Federico Barocci, *Valle boscosa*, penna e inchiostro bruno, inchiostro bruno acquerellato, su tracce di pietra nera, rialzato a biacca, su carta azzurra, s. d., Inv. 1990 DIS 52 recto. © Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, Fondo Viviani



**Fig. 4** Federico Barocci, *Alberi*, pietra nera, rialzata a biacca, su carta azzurra, s.d., Inv. 1990 DIS 124. © Urbino, Galleria Nazionale delle Marche

L'indicazione, per quanto basata su una conoscenza indiretta delle opere dell'artista, non è scontata. Nel Cinquecento come oggi, le Marche e, in particolare, l'area del Ducato di Urbino, sono considerate terre particolarmente gradevoli sul piano paesaggistico, complice l'armonia delle alture e la ricchezza dei boschi<sup>46</sup>. Due anni dopo la pubblicazione dello *Schilderboek* di van Mander, questo aspetto viene rimarcato da un altro artista originario del luogo, Federico Zuccari, che, in un toccante passaggio del suo *Passaggio per l'Italia* (Bologna 1608), esalta la bellezza delle colline urbinati<sup>47</sup>:

La mattina salimmo l'Alpe Appenine a mezzo le quali su la sommità lasciammo la Toscana, Stato di Fiorenza, et entrammo nell'Umbria, Stato di Urbino, e per Levante scendendo a Lamole, a Borgo a Pace et altri luoghi a' piedi di esse, arrivati a Mercatello entrammo nella Valle Bilifernia tra gli ameni e fertili terreni, che il piacevol Metro irriga d'un miglio e mezo di larghezza detta valle, e più e meno bagnando Sant'Angelo e Castello Durante, Firmignano, la Badia del Pian di Gaifa, Primitilio, il Furlo (ove Asdrubal fu rotto da Nerone, e dove illustrò il suo nome il bel Metauro) e di lungo a Calmazza, San Gervasio, e girato buona parte del secondo Parco vicino alla città di Fossombrone, dividendola questa ancora per il mezzo passa di lungo a Sant'Ippolito bagnando le radice di molte deliziose colline della Marca, Monte Bello e Monte Maggiore et altri luoghi, e quivi allargandosi con piacevoli e larghi giri, spasseggiando la bellissima pianura di Fossombrone e di Fano, San Livieri, San Longarino e Saltara, Cartoceto, e vicino a Fano sotto un lungo ponte passa a riporre le sue acque nel Mare Adriatico il famoso Metro.

Pochi anni più tardi, nelle *Meraviglie dell'arte*, il pittore e scrittore veneto Carlo Ridolfi ricorda come il pittore di origini veronesi, Claudio Ridolfi, trasferitosi nelle Marche (dove è allievo, per un certo periodo, di Barocci), sia rimasto piacevolmente impressionato dall'amenità del paesaggio marchigiano, scegliendo di farne la propria residenza fissa<sup>48</sup>:

Indi [Claudio] presa in moglie [una] nobile donna d'Urbino, trasferì l'habitatione a Corinaldo, Terra della Marca di Ancona, lungi alcune miglia, invaghito dalla bellezza di quel paese ripieno di colli e di piacevoli pianure, il quale rese via più lieto et adorno Claudio con le seguenti pitture, ch'egli dipinse in vari tempi.

Oltre che per l'amenità dei luoghi, le Marche del Cinquecento e, più nello specifico, il Ducato di Urbino sono luoghi particolarmente stimolanti per dedicarsi all'osservazione e allo studio della natura. Studi ormai storici come quelli, tra gli altri, di Enrico Gamba e Vico Montebelli hanno dimostrato che Barocci appartiene a una generazione di artisti, gentiluomini e scienziati che tenta di ricostruire i legami spezzati tra l'osservazione e la rappresentazione del

mondo, ripartendo dalla trattatistica antica per sostituire al neoplatonismo ficiniano, legato all'ambiente della Firenze rinascimentale, un rinnovato interesse per l'aristotelismo e la misurazione empirica<sup>49</sup>. Questo atteggiamento, fissato sin dal Quattrocento grazie alla presenza ad Urbino di artisti, umanisti e scienziati come Piero della Francesca e Luca Pacioli, cresce nei decenni successivi, con lo sviluppo delle arti matematiche e prospettiche. Grazie alla padronanza di queste ultime, fioriscono le applicazioni meccaniche, tra cui l'ingegneria militare e la costruzione di strumenti di misurazione quali orologi meccanici e solari, compassi, e regoli. In quest'ultimo campo la famiglia Barocci è protagonista, grazie all'opera degli orologiai Giovanni Maria e Giovanni Battista Barocci, cugini del pittore, e del fratello Simone, noto in tutta Europa per i suoi raffinati 'stucchi' ('astucchi') di strumenti da disegno. La capacità di scienziati ed artisti di ritrarre fedelmente il naturale è esaltata dall'*intelligenza* urbinata, come fissato dalla memorabile pagina del *Cortegiano* di Baldassar Castiglione (Venezia 1528)<sup>50</sup>:

E veramente chi non estima questa arte parmi che molto sia dalla ragione alieno; chè la machina del mondo, che noi veggiamo coll'amplo cielo di chiare stelle tanto splendido e nel mezzo la terra dai mari cinta, di monti, di valli e fiumi variata e di sì diversi alberi e vaghi fiori e d'erbe ornata, dir si pò che una nobile e gran pittura sia, per man della natura e di Dio composta; la quale chi po imitare parmi esser di gran laude degno.

Quasi un secolo dopo la sua pubblicazione, il passo di Castiglione è riecheggiato da Vittorio Venturelli, bibliotecario dei della Rovere e amico personale di Barocci, nell'*Orazione funebre* del pittore, composta nel 1612 e recitata alle sue esequie ufficiali nella chiesa di San Francesco a Urbino<sup>51</sup>:

Non ha dubbio, o Signori, che l'immitazione è cosa naturale, e per conseguenza di molto diletto; del che ne serve per segno vero, che le cose per natura spaventevoli, ed abborrite come un leone, una tigre, un mostro perfettamente immitate e dipinte recano piacere ai riguardanti, e con tanta efficacia alla immitazione il diletto si congiunge, che quanto più del naturale s'immita, e si rappresenta, tanto è maggiore il conforto che se ne prende, perchè la perfezione del pittore nel compitamente immitare consiste, onde se vogliamo conoscere quanto eccellente sia l'artefice osserviamo quanto eccellentemente immiti; [...] la qual parte, la qual condizione in tutte le opere di Federico eminentemente si ammirano; poiché se descrive un cielo sembra il cielo istesso in poca tela accolto: se una pianta, non si comprende che sia pittura, se una tigre spaventa più l'imitazione che la fiera istessa, se un uomo pare un uomo vivo. [...] Così perfettamente il Barrocchio imitando la natura, in lei trasformossi: eccellenze in vero, e meraviglie tanto più degne, quanto più frequentemente nel Barocchio s'ammirano.

<sup>46</sup> Si vedano, come riferimento generale al tema, *IL PAESAGGIO* 1998, con specifici approfondimenti su Barocci in CELLINI 1998, pp. 58-60, e la riflessione di EMILIANI 1998.

<sup>47</sup> ZUCCARI/RUFFINO 2007, pp. 110-111.

<sup>48</sup> RIDOLFI 1638, II, p. 303.

<sup>49</sup> Vedi GAMBA-MONTEBELLI 1988 e *LA SCIENZA* 2001; valide introduzioni generali sullo sviluppo delle discipline meccanico-scientifiche a Urbino si trovano in *LA TERRA* 1991; GAMBA 1993, pp. 81-86, e 2002, pp. 75-91; VOLPE 2007; GAMBA 2008; VOLPE 2009, pp. 101-113, 359-367; GAMBA 2013, pp. 125-135; MARA 2020.

<sup>50</sup> CASTIGLIONE/BARBERIS 1998, I, p. 49; per l'elaborazione di uno specifico mito della cultura urbinata, cfr. MOTTA 2003.

<sup>51</sup> BARONI 2015, pp. 61-90, in particolare pp. 77 e 87.

L'acribia di Barocci nel rappresentare erbe e piante non come semplici astrazioni grafiche, ma come specie familiari e riconoscibili, aggiunge un'ulteriore sfumatura d'interesse alla sua produzione, rafforzandone i legami con quella del botanico, scienziato, miniatore e autore di trattati di miniatura Gherardo Cibo. Originario della Liguria e parente alla lontana del ramo genovese dei della Rovere, Gherardo si forma tra Roma e le Fiandre ma, ancora giovane, si trasferisce a Rocca Contrada (Arcevia), agli estremi confini meridionali del Ducato di Urbino, dove coltiva le proprie passioni per la musica, la botanica e la rappresentazione dei fenomeni naturali.<sup>52</sup> Gli studi recenti hanno riaffermato l'importanza di Gherardo, già ritenuto un dotato dilettante, nell'approfondimento tipologico e tecnico del disegno di paesaggio; i suoi schizzi di paesaggio, principalmente pagine di libri di disegni oggi smembrate, corrispondono strettamente a quelli di Barocci sia nei soggetti (studi di rocce, alberi e singole piante), che nell'adozione, straordinariamente innovativa, del colore.<sup>53</sup> Il legame tra Cibo e Barocci, già sottolineato dalla critica ma ancora suscettibile da approfondimenti, è confermato da un documento che individua proprio nel paesaggio un cruciale punto di contatto. Secondo un'annotazione dello stesso Cibo, nel 1590 un allievo di Barocci, Felice Pellegrini - il probabile autore della *Minuta* del 1612 - si reca a trovarlo nella casa di Arcevia, chiedendogli, per studio e copia, un quadro e dei disegni a penna e a colori: «Felice Pelegrini pitore perugino: quel che fu da me, et che io gli prestai quel piccolo quadretino in tela, dove sta un mulino -1590, et anco un libro mio dove ci sono de' [disegni] coloriti, et tutti di penna -1590»<sup>54</sup>.

Cibo è, infatti, botanico, studioso e disegnatore di rocce, sassi e minerali, di cui sfrutta la conoscenza per redigere importanti trattati sulla preparazione dei pigmenti e l'arte della miniatura. Il suo approccio alla rappresentazione paesaggistica non è solo estetico, ma anche pragmatico, e va ricollegato a quello di altre figure delle Marche del tempo, oggi dimenticate ma cruciali per contestualizzare l'attività di Barocci a un più ampio contesto e retroterra di idee e ricerche. Tra costoro va ricordato, ad esempio, Costanzo Felici da Piobbico (luogo in cui Barocci invia due opere notevoli, la *Madonna della Gatta* e il *Riposo in Egitto*). Oltre che autore di ricerche naturalistiche e botaniche, Felici è in corrispondenza con il grande naturalista bolognese Ulisse Aldrovandi, al quale fornisce descrizioni di nuove specie di uccelli e piante, preoccupandosi espressamente - secondo uno scrupolo che non sarebbe dispiaciuto a Barocci - della fedeltà scientifica della rappresentazione, come nella lettera del 24 novembre 1567<sup>55</sup>:

Circa mo' de quello ocello che voreste vedere, levatelo da fantasia per hora,

perché non sapria dove me lo havere. Se me vi[r]rà mai più alle mano, procurarò d'haverlo, overo vedrò se un depintore il retrasse alhora, e me lo farò dare, che almeno il vedrete, come ho fatto dell'acacia.

### L'immagine di Urbino

L'analisi delle fonti, delle testimonianze e del contesto culturale in cui opera Barocci, caratterizza il suo interesse verso il paesaggio come il prodotto di suggestioni complesse e stratificate. Un elemento determinante è ovviamente quello, già indicato da van Mander, Zuccari e Ridolfi, della provenienza geografica. A differenza di altri centri relativamente pianeggianti, come Roma, Bologna o Venezia, Urbino, città dove l'artista « s'ellesse di vivere, e di morire »<sup>56</sup>, è un sito aspro, al confine tra collina e montagna, in cui l'architettura degli edifici si misura con le caratteristiche del territorio. Come chiosato nel 1962 da Harald Olsen, «parts of his [di Barocci] concepts of style may also be explained by the impressions of the very characteristic 'paesaggio Marchigiano' round Urbino with its undulating hills and the richly varied play of curves and planes, light and colour»<sup>57</sup>. Uno dei soggetti più frequenti nei suoi paesaggi è, ad esempio, la scarpata con arbusti, fondale drammatico per scene di particolare carica emotiva come le *Stimate di San Francesco* (A.5, A.8, A.9, A.10). I terrazzamenti e i contrafforti su cui è edificata la città sono un altro tema costante, espresso sia nei dettagli dei dipinti che sulle pagine dei suoi taccuini e libri disegnati (S.34, S.40, S.41, S.45, S.49, S.61). Le caratteristiche spaziali e architettoniche di Urbino, rimaste inalterate dal XV secolo, costituiscono un elemento di continuità viva rispetto all'opera di altri maestri, stabilendo, come intuito da Andrea Emiliani, un riferimento implicito per l'opera del nostro<sup>58</sup>:

Che il rapporto interno-esterno sia aerea caratteristica di Urbino, e ancor più ricerca specifica degli architetti del Palazzo, è un fatto noto e ostensibile. Ne parlano anche le finestre di Piero (la *Madonna di Senigallia*), e, una volta spalancate le impannate, le grandi aperture paesistiche sul Montefeltro di Tiziano nei ritratti di Francesco Maria I e di Eleonora Gonzaga, già lontani da una pur certa origine araldica, di raffigurazione del dominio territoriale e intessuti su di un verisimile possibile, non astratto.

Sempre a Emiliani spetta l'individuazione dell'attitudine di Barocci di interpretare la città di Urbino come un equivalente terreno della Gerusalemme celeste. L'insistita citazione di elementi caratteristici e facilmente identificabili del paesaggio urbinato, quali la mole del Palazzo Ducale, la celebre facciata dei Torricini, il campanile della chiesa di San Francesco ricorda all'osservatore l'attualità della storia di Gesù Cristo, traslata in luoghi e ambienti quotidiani: nelle parole dello studioso, «una visione cristologica

<sup>52</sup> Della cospicua letteratura specialistica esistente su Cibo, mi limito a ricordare, come inquadramento generale, il pionieristico studio di Arnold Nesselrath, *GERARDO CIBO* 1989; l'approfondito *GERARDO CIBO* 2013, con una catalogazione dei disegni noti, e GIANNOTTI 2016, nel quale si approfondisce il legame tra l'artista ed il contesto marchigiano dell'epoca.

<sup>53</sup> Sull'importanza e i significati del colore nell'opera pittorica di Barocci, vedi LINGO 2008, pp. 189-207.

<sup>54</sup> BARONI 2023, p. 329, nota 8, con altra bibliografia.

<sup>55</sup> FELICI/NONNI 1982, *ad indicem*. Sui rapporti tra Felici e i della Rovere, vedi ATTANASIO 2023, pp. 141-144.

<sup>56</sup> BARONI 2015, p. 69.

<sup>57</sup> OLSEN 1962, p. 32.

<sup>58</sup> EMILIANI 1975a, p. XLVIII. Per una riconsiderazione della spazialità delle pale d'altare di Barocci e dei suoi possibili significati, vedi LINGO 2008, pp. 177-187.

del paesaggio urbano»<sup>59</sup>. Al tempo stesso, l'identificazione di Urbino come *leitmotiv* delle opere barocchesche contribuisce a promuovere l'immagine del Ducato roveresco ovunque vadano i dipinti di Barocci, da Roma alla Spagna, da Genova a Lucca, creando una rete di riferimenti visivi, densa di sottintesi politici<sup>60</sup>.

A queste considerazioni si può aggiungere un ulteriore elemento di natura personale e biografica, rimasto finora sottotraccia: Barocci, come molti altri artisti prima e dopo di lui, è un costante frequentatore della campagna, dove trascorre le estati riposando e immergendosi nelle bellezze della natura. A partire dalla fine del XV secolo, i Barocci possiedono alcune proprietà terriere nei dintorni di Urbino, dove il pittore ama ritirarsi<sup>61</sup>. In una lettera del 29 settembre 1588, sottolineando quanto sia difficile trattare con Barocci, Francesco Maria II della Rovere scrive come il pittore «saria huom da morire per ogni poco che si volesse, ch'uscisse dall'ordinario suo, et per quest'anco egli se ne sta per il più ritirato ad una sua villa e tratta pochissimo con nissuno»<sup>62</sup>. La precisazione della località in cui si trova la villa e l'importanza che riveste nella vita di Barocci è confermata da un passaggio della biografia che Giovan Pietro Bellori gli dedica nel 1672. Ricordando il dipinto della *Madonna col Bambino e San Giovanni Evangelista*, eseguito verso il 1565 come ex-voto per la miracolosa guarigione dalla malattia che lo aveva quasi portato alla morte (Urbino, Galleria Nazionale delle Marche), Bellori scrive<sup>63</sup>:

Sentendosi però alquanto meglio, fece un quadretto con la Vergine e 'l figliuolo Gesù, che benedice San Giovanni fanciullo, e lo diede in voto alli Padri Cappuccini di Crocicchia, due miglia fuori d'Urbino; là dove egli soleva trattarsi in un suo podere.

Scorrendo il testamento redatto del febbraio 1599, apprendiamo che l'artista possiede in effetti una «villa» con terre annesse nella località di Salsola, attuale Ca' Salsola presso Crocicchia, frazione della circoscrizione parrocchiale di Santa Maria in Casale, nella valle tra Urbino e Fermignano, forse uno degli angoli più belli del contado urbinato<sup>64</sup>. Il casale dista pochi minuti a piedi dall'eremo cappuccino di Crocicchia menzionato da Bellori: luogo

di preghiera e meditazione, ma anche di riposo e apprezzamento panoramico, vista la posizione rialzata sulle valli dell'Appennino urbinato. Non sorprende che, come osservato da Emiliani, gli elementi paesaggistici di Crocicchia ritornino nella *Madonna*, il primo dipinto in cui Barocci mostra un diretto e attivo interesse per la rappresentazione del paesaggio<sup>65</sup>. Non solo, infatti, nelle colline sullo sfondo e nella boscaglia bassa si possono riconoscere i caratteri tipici del luogo ma, guardando con attenzione la superficie della tela, si notano dei riferimenti al mondo dell'orto e del giardino. Sulla sinistra (Fig. 5), infatti, i gradini su cui la Vergine ha appoggiato il cesto con le forbici e il lavoro da cucito, conducono a un arco mattonato protetto da uno steccato, forse l'ingresso di una nicchia o di una grotta. Sulla destra (Fig. 6), dietro San Giovanni inginocchiato, s'intravede una casa colonica, col tetto basso e un giardino chiuso da un cancello, adagiata lungo il fianco della collina e non troppo diversa, possiamo immaginare, dalla Ca' Salsola in cui il pittore trascorre la propria convalescenza.

A partire dal 1565, stabilitosi definitivamente a Urbino, Barocci inizia sistematicamente ad inserire brani paesaggistici nei propri dipinti. È il caso, ad esempio, della *Crocifissione con i dolenti* (Fig. 7), commissionata verso il 1566 dal potente marchese di Orciano, Pietro Bonarelli, per la chiesa del Crocifisso di Urbino (Galleria Nazionale delle Marche). La scena, cupa e impregnata di suggestioni tizianesche, si svolge di fronte a una veduta di Urbino, riconoscibile dai bastioni e dalle case aggrappate al fianco del Monte Valbona<sup>66</sup>. Qui, per la prima volta, Barocci inserisce tra gli elementi dello sfondo il Tempietto di San Pietro in Montorio, creazione dell'insigne architetto originario del Ducato, Donato Bramante, un edificio romano divenuto un elemento iconico della cultura artistica urbinato<sup>67</sup>. Altrettanto riconoscibile, anche se ricollocato in contesto pianeggiante anziché scosceso, è il complesso conventuale urbinato di San Bernardino sullo sfondo della *Madonna col Bambino in gloria con i Santi Giovanni Battista e Francesco* (in deposito presso la Galleria Nazionale delle Marche dalla Pinacoteca di Brera; Fig. 8), eseguita per la chiesa dei Cappuccini di Fossombrone verso la metà degli anni Sessanta con una gradevole descrizione di alberi e rocce<sup>68</sup>. L'interesse di Barocci

<sup>59</sup> EMILIANI 2018. Vedi anche EMILIANI 1975a, pp. XLVII.

<sup>60</sup> Sul carattere politico-diplomatico delle opere di Barocci, vedi BARONI 2022b, pp. 51-70, in particolare pp. 55-58.

<sup>61</sup> Alcuni appezzamenti di terra furono acquistati alla fine del Quattrocento da Ambrogio Barocci, antenato del pittore, in località Castagneto e Valle Augusta, come riportato in FONTEBUONI 1985 (pp. 366-371).

<sup>62</sup> GRONAU 1936, pp. 161-162, doc. CCXI. Delle villeggiature estive di Barocci ci parla anche PASCOLI 1732, p. 168: «Aveva Federigo Barocci celebre e noto pittore d'Urbino gran genio con Perugia e co' Perugini, ed andava di quando in quando a pa[s]sarvi la [e]state e si fermava in casa di Simonetto Anastagi, ch'era uno tra que' nobili cittadini, che più degli altri si dilettaua allora di pittura e di raccolte di quadri».

<sup>63</sup> BELLORI 1672, p. 174.

<sup>64</sup> La denominazione antica delle varie «ca'» (o poderi), in cui è suddiviso il contado urbinato, sopravvive oggi solo nelle mappe catastali del Comune di Urbino. Il podere plausibilmente identificabile come quello già appartenuto a Barocci, Ca' Salsola, in cui sussiste ancora, anche se ricoperto dalla vegetazione, il rudere del vecchio casale, si trova precisamente nella frazione catastale 248 (43.693765, 12.622468), poche centinaia di metri a ovest della frazione, ancora esistente, di Ca' Messere. Il luogo è attestato nel Settecento da Ludovico Antonio Muratori, il quale trascrive una scheda del Cardinal Benedetto Passionei su un'epigrafe latina ritrovata «nella Villa di Salsola del Contado di Urbino» (MURATORI 1751, II, p. 527). Stando a NEGRONI 2005 (pp. 143-144), la casa adiacente, denominata Ca' Messere, fu restaurata nel 1712 da Lorenzo Barocci e dal figlio Giovanni Maria, remoti discendenti della famiglia del pittore. Con la morte senza eredi di quest'ultimo, verso il 1770, la linea dei Barocci si estingue.

<sup>65</sup> EMILIANI 2018, pp. 28-29.

<sup>66</sup> È appena il caso di rilevare che la *Pala Bonarelli*, pur guardando alla *Crocifissione* di Tiziano (1558) per Ancona, esprime una visione del paesaggio diversissima dalle riflessioni cromatiche del pittore cadorino. A tal proposito ha scritto ZERI (1989, p. 24): «Non esistono paesaggi *reali* del Vecellio, né egli si è mai applicato a descrivere l'aspetto di luoghi precisi e riconoscibili. [...] Ma Tiziano è l'inventore di un tipo di paese anch'esso di sapore classico (bucolico o teocriteo) e di immensa ricchezza formale, una sorta di archetipo del paesismo, che ha fornito il punto di avvio agli artisti più diversi e persino contrastanti, dal contemporaneo Dosso Dossi, favoloso, aristesco, al solenne manierista Gerolamo Muziano [...]».

<sup>67</sup> MONACA 2024, pp. 274-275, n. VII.1. Sul reimpiego baroccesco dell'edificio bramantesco, vedi MALMSTROM 1969, pp. 43-47; GÜNTHER 1969-1970, pp. 239-246, e 1977, pp. 1858-1859.

<sup>68</sup> MONACA 2024, pp. 276-277, n. VII.2. Al British Museum si conserva uno studio preparatorio per la pala d'altare, (Inv. 1873.1213.1937, penna e inchiostro bruno, inchiostro bruno acquerellato, rialzato a biacca, su tracce di pietra nera, su carta preparata marrone, quadrettato a pietra nera, 378x249 mm), dove il complesso di San Bernardino è già ben individuato, nelle stesse forme poi adottate nel dipinto.

per l'edificio di San Bernardino, già immortalato nella *Piccola Madonna Cowper* di Raffaello e, forse anche per questo, elevato a simbolo del paesaggio e della storia dell'arte urbinata (vi si trovava, come è noto, la *Pala di San Bernardino* di Piero della Francesca, oggi a Brera), è attestato da un precoce disegno giovanile di Barocci, custodito in collezione privata e parzialmente ispirato a una xilografia di Albrecht Dürer<sup>69</sup>. Pochi anni più tardi, l'artista eseguirà uno schizzo dell'interno della chiesa del convento (Fig. 9), che è particolarmente importante perché presenta sul verso uno dei suoi più antichi appunti di paesaggio (S.33, Fig. 10), dirimente, a mio giudizio, per risolvere l'annosa vicenda attributiva del *recto*<sup>70</sup>.

L'introduzione di topoi urbinati nella produzione pittorica di Barocci trova il suo culmine nell'opera immediatamente successiva alla *Pala Bonarelli*, la *Madonna leggente col Bambino e i Santi Simone e Giuda Taddeo* (Fig. 11), destinata alla chiesa di San Francesco a Urbino<sup>71</sup> (Galleria Nazionale delle Marche). Il dipinto, concluso entro la metà del 1567, risente, forse più di ogni altra tela di Barocci, della conoscenza diretta della pittura del Correggio, come provato sia dai disegni preparatori che dalle numerose citazioni della *Madonna di San Girolamo* (ca. 1528), eseguita da Antonio Allegri per la chiesa di Sant'Antonio Abate a Parma (oggi Galleria Nazionale). Se nel capolavoro correggesco il paesaggio, scenograficamente inquadrato da una tenda rossa che funge da sipario, si impregna di temi antichi e classicizzanti, Barocci ambienta la propria scena in un contesto naturalistico eminentemente urbinata.

Risultano particolarmente riconoscibili, infatti, il ciglione boscoso fuori dalla finestra, elemento tipico del paesaggio appenninico, ed il frammento paesistico sulla destra, nel quale sembra di poter riconoscere, sia pure con le dovute cautele, una memoria della Valle del Metauro presso Fermignano, con la sua alta torre in pietra medievale incoronata di archetti che protegge il guado del fiume. Questo rapporto diretto con il paesaggio è implicitamente confermato dallo schizzo a colori di un *Albero* oggi agli Uffizi (F.15, Fig. 65), sul cui verso si conservano, come già accennato, degli schizzi preparatori per la figura dell'angelo nel registro superiore.

Per la prima volta, nella pittura di Barocci, la rappresentazione della natura diventa 'animata': sulla destra della scena si distingue infatti, appena compromessa dall'usura e dal tempo, una figura abbozzata (da identificare forse con San Giuseppe), seduta su una sporgenza nell'atto di contemplare, alla pari con lo spettatore, le armonie boschive che le si aprono di fronte. Una scena simile ritorna nel *Paesaggio con due figure* del Louvre (F.27,

Fig. 1), suggerendo un'adesione consapevole di Barocci al tema della contemplazione della natura.

### I 'paesaggi animati' di Barocci e i suoi possibili modelli (A.1-A.11)

Tra gli oltre sessanta disegni a tema naturalistico di Barocci, un gruppo di undici fogli si distingue dagli altri per la presenza di uno o più personaggi riconoscibili, appartenenti alla storia classica e sacra, o alla realtà quotidiana e collocati in un contesto paesaggistico tanto preponderante da diventare il vero soggetto dell'immagine. Queste opere, che definisco qui paesaggi 'animati', non sono disegni di puro paesaggio, ma risultano particolarmente importanti per indagare l'evolversi dell'approccio di Barocci verso la natura. La presenza della figura umana, la maggiore finitura rispetto ad altri schizzi, o, in alcuni casi, il diretto rapporto con un cantiere pittorico documentato permettono di collocare questi disegni nella prima fase dell'attività del pittore e stabilire una cronologia relativa a partire dalla quale istituire dei confronti con gli altri artisti del tempo.

Il 'paesaggio animato' più antico, tra quelli giunti fino a noi, è il tondo raffigurante *San Crescentino che uccide il drago* degli Uffizi e tradizionalmente datato agli inizi degli anni Cinquanta per le incertezze che ancora caratterizzano la costruzione della figura del santo (A.1, Fig. 12). Come suggerisce la forma circolare e la sottile linea che segna il limite dell'invaso, il disegno nasce come studio preparatorio per la decorazione di un piatto in maiolica, attività particolarmente congeniale agli artisti attivi a Urbino durante gli anni della giovinezza di Barocci, ossia Battista Franco, Taddeo e Federico Zuccari<sup>72</sup>. Una lettera del primo settembre 1658, parte della già ricordata corrispondenza del cardinale Leopoldo de' Medici con i suoi corrispondenti urbinati, ci informa che il foglio faceva parte di un più ampio gruppo di modelli per piatti, nessuno dei quali è giunto fino a noi, accomunati dal soggetto naturalistico, dalla tecnica (penna e inchiostro diluito applicato ad acquerello) e dal supporto circolare in carta azzurra: «Modelli di terra tre. Piatti tre di mano del Baroccio, turchino di chiaro et oscuro con paesini ben finiti e sciacquati e conservati»<sup>73</sup>.

Per un artista come Barocci, cresciuto tra Pesaro e Urbino e, cioè, in due delle capitali della produzione della maiolica nel Cinquecento, l'interesse per la progettazione di piatti e coppe risulta tutt'altro che sorprendente<sup>74</sup>. Esso è attestato, infatti, da altri due fogli, custoditi al Louvre<sup>75</sup> e a Stoccarda<sup>76</sup>, per la progettazione di un piatto raffigurante un soggetto storico, l'*Apertura della Porta santa* durante il Giubileo del 1575, di cui esiste una controparte

<sup>69</sup> BARONI 2020a, pp. 33-39.

<sup>70</sup> Il foglio degli Uffizi (per il *recto*, vedi A.33), forse la pagina di un libro disegnato, è stato inizialmente riferito a Baldassarre Peruzzi, poi a Girolamo Genga o a un anonimo artista urbinata di fine Cinquecento. Per una completa ricostruzione dell'iter attributivo, vedi MUSSOLIN 2022, pp. 210-211, n.VI.5, che attribuisce ad Howard Burns il merito di avere per primo attribuito il foglio a Barocci, grazie alla corretta lettura stilistica degli schizzi sul verso, perfettamente compatibili con gli schizzi di paesaggio dell'Urbinate.

<sup>71</sup> BERNARDINI 2024, pp. 152-153, n. II.1.

<sup>72</sup> Per i disegni per maioliche di Battista Franco, vedi CLIFFORD-MALLET 1976, pp. 386-410. Per i disegni di analoga tipologia di Taddeo e Federico, vedi GERE 1963b, pp. 306-315; BOJANI 1993, pp. 71-77; CLIFFORD 2012, pp. 94-109.

<sup>73</sup> Per il dispaccio di Giovanni Battista Staccoli, cfr. BALDINUCCI/BAROCCHI 1974-1975, pp. 71, 87. L'interpretazione del passo, a una lettura veloce, potrebbe sembrare la descrizione di tre maioliche, ma la natura cartacea degli oggetti è confermata dalla descrizione tecnica: «carta turchina» disegnata a penna e inchiostro diluito applicato ad acquerello.

<sup>74</sup> Sul tema del rapporto tra Barocci e la maiolica, vedi KATALAN 1997, pp. 48-53; BARONI 2020a, pp. 33-39, 2020b, pp. 13-54.

<sup>75</sup> Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, Inv. 10322, penna e inchiostro bruno, inchiostro bruno acquerellato, rialzato a bianca, 135x135 mm.

<sup>76</sup> Stoccarda, Staatsgalerie, Inv. SF II/2731, penna e inchiostro bruno, inchiostro bruno acquerellato, rialzato a bianca, *recto-verso*, 135x112 mm.

in maiolica presso il Museo Correr di Venezia<sup>77</sup>. È significativo però che, anziché dedicarsi ai consueti temi tratti dalla mitologia classica o ispirati dal modello stampe di traduzione di Raffaello o altri grandi maestri italiani e tedeschi, Federico si dedichi con particolare interesse alla progettazione di «paesini». Questi ultimi costituiscono una delle tre categorie di soggetti per maiolica («paesi», «fabule», e «istorie»), come attestato da una lettera inviata da Pesaro il primo agosto 1530 da Giovanni Francesco, detto il Poeta, a Jacopo Calandra, segretario del Duca di Mantova: «Io sono stato in Urbino et ho visto vasi veramente eccellentissimi et dipinti a paesi, fabule et istorie, sopra tutta bellezza a li ochij mei»<sup>78</sup>. Si potrebbe dedurre che il giovane Barocci, desideroso di provare la propria abilità nella progettazione grafica e superare i modelli incisi che dominano la produzione locale, si orienti d'istinto verso un tema meno normato sul piano iconografico e più suscettibile di un tocco personale.

La stessa inclinazione si ritrova, infatti, in una coppia di disegni di Gherardo Cibo, custoditi al Louvre<sup>79</sup> (Fig. 13) e nella Biblioteca Passionei di Fossombrone<sup>80</sup> (Fig. 14), che condividono con il *San Crescentino* degli Uffizi la forma circolare, il soggetto, la tecnica esecutiva e, quasi certamente, la destinazione d'uso<sup>81</sup>. Anche i «paesini» di Cibo vanno intesi come modelletti operativi finiti, utilizzati come spunto dagli artigiani maiolicari. Questi ultimi potevano utilizzarli sia indipendentemente, che come sfondo al quale sovrapporre scene classiche o mitologiche tratte dai repertori a stampa. Il confronto tra i disegni circolari di Cibo e di Barocci con uno dei più bei piatti in maiolica del maestro durantino Nicola di Gabriele Sbraghe (o Nicola Pellipario), il *San Giorgio che uccide il drago* (Edimburgo, National Galleries of Scotland; Fig. 15), dimostra infatti che, mentre le figure di ispirazione vagamente raffaellesca sono derivate da modelli incisi o repertori di bottega, l'ambientazione paesaggistica, con la vivace descrizione degli alberi e della fortezza sullo sfondo, è originale e ispirata a un prototipo fornito da un illustre pittore del luogo<sup>82</sup>. Nel caso dei piatti circolari, infatti, risulta più complesso adattare a sfondo il modello costituito stampe di paesaggio nordiche, fiamminghe o venete, pensate per una rappresentazione verticale o orizzontale. Ecco allora che sia i «modelli per piatti di terra» di Cibo che quelli del più giovane Barocci, arricchiti con spunti tratti dalla realtà del paesaggio marchigiano e urbinato, costituiscono sia prototipi pronti all'uso per i maiolicari locali che disegni di soggetto

indipendente che, una volta esaurito il loro scopo funzionale, possono venire apprezzati e collezionati dagli amatori locali<sup>83</sup>.

Il tracciato fluido e la fascinazione per il paesaggio espressa da Barocci nell'ancora acerbo *San Crescentino* ritornano in una *Adorazione dei pastori* oggi custodita a Berlino, tra i rari schizzi dell'artista di cui non è nota la destinazione d'uso (A.2, Fig. 16). La qualità superiore del disegno, più risolto rispetto al modello per il piatto di maiolica, suggerisce una datazione verso il 1560. Dopo avere individuato con pochi, magistrali colpi di penna le posizioni e gli atteggiamenti dei personaggi, Barocci si concentra sulla resa della profondità e dello spazio, collocando la stalla lungo uno scosceso ciglione boscoso posto al vertice di un sentiero che scende a fondovalle. L'andamento circolare dei segni che individuano le figure, l'ardito scorcio della scena, l'adozione del supporto in carta azzurra e l'uso liquido della biacca e dell'acquerello impongono di chiamare in causa il nome di uno degli artisti più importanti negli anni di formazione di Barocci, il conterraneo Taddeo Zuccari. Il confronto tra il disegno di Berlino e lo studio con *Gesù nel giardino del Getsemani* di Taddeo (Fig. 17), preparatorio per uno degli affreschi eseguiti nella chiesa di Santa Maria della Consolazione a Roma, tra il 1555 e il 1556, ribadisce l'influenza del maggiore degli Zuccari sul giovane Barocci, che ha modo di frequentarlo durante il suo soggiorno alla corte di Pesaro nel 1552-1553 e, di nuovo, negli anni del soggiorno romano del 1561-1563<sup>84</sup>.

Proprio al periodo trascorso a Roma risale lo studio preparatorio per l'affresco raffigurante *Mosè ed il serpente*, destinato alla decorazione delle sale del Vaticano, che oggi ospitano il Museo Etrusco. Il disegno (A.4; Fig. 18), custodito al Louvre, è incentrato sulla monumentale figura di Mosè, memore della lezione romana di Michelangelo. Sullo sfondo, la minuziosa descrizione delle erbe e dei tronchi, delle rocce e delle radici - imprescindibile complemento alla comprensione e all'apprezzamento dell'immagine<sup>85</sup> - mostra la medesima strategia figurativa e lo stesso interesse naturalistico che si ritrovano, negli stessi anni, in un'opera del fratello di Taddeo, Federico Zuccari, la *Visione di Sant'Eustachio* del Metropolitan Museum of Art<sup>86</sup> (Fig. 19). Quest'ultimo, uno studio preparatorio per l'affresco eseguito verso il 1559 sulla facciata del palazzetto romano di Tizio Chermandio da Spoleto, costituisce una pietra di paragone per misurare tanto l'interesse del giovane Barocci per il colore, che la sua attenzione verso l'opera dei fratelli Zuccari, più avanzati di lui,

<sup>77</sup> Venezia, Museo Correr, Inv. Cl.IV.122, maiolica policroma, Ø 240 mm.

<sup>78</sup> Vanzolini 1879, II, p. 215, doc. I.

<sup>79</sup> *Paesaggio montuoso con alberi sulla sinistra, un borgo murato sullo sfondo, sorgente e animali* (studio per un piatto in maiolica?), s.d., Inv. 20761, penna e inchiostro bruno, inchiostro bruno acquerellato, su tracce di matita nera, rialzato a biacca, su carta bruna, foglio rotondo, Ø 210 mm.

<sup>80</sup> *Paesaggio con un ponte* (studio per piatto in maiolica?), s.d., Inv. 57c, penna e inchiostro bruno, biacca, su carta azzurra, Ø 75 mm.

<sup>81</sup> Un terzo foglio di formato circolare, segnalato in collezione privata a Washington presso Margaret Morgan Grasselli (*Paesaggio con un ponte e rovine in distanza*, penna e inchiostro bruno, acquerello bruno, biacca, foglio rotondo, Ø 182 mm, passato in asta il 5 dicembre 1977 a Londra da Sotheby's; cfr. *FINE OLD MASTER DRAWINGS 1977*, lotto 45), è riprodotto in GHERARDO CIBO 1989, p. 28, fig. 9, e discusso da RINALDI 2013, p. 194, n. 195.

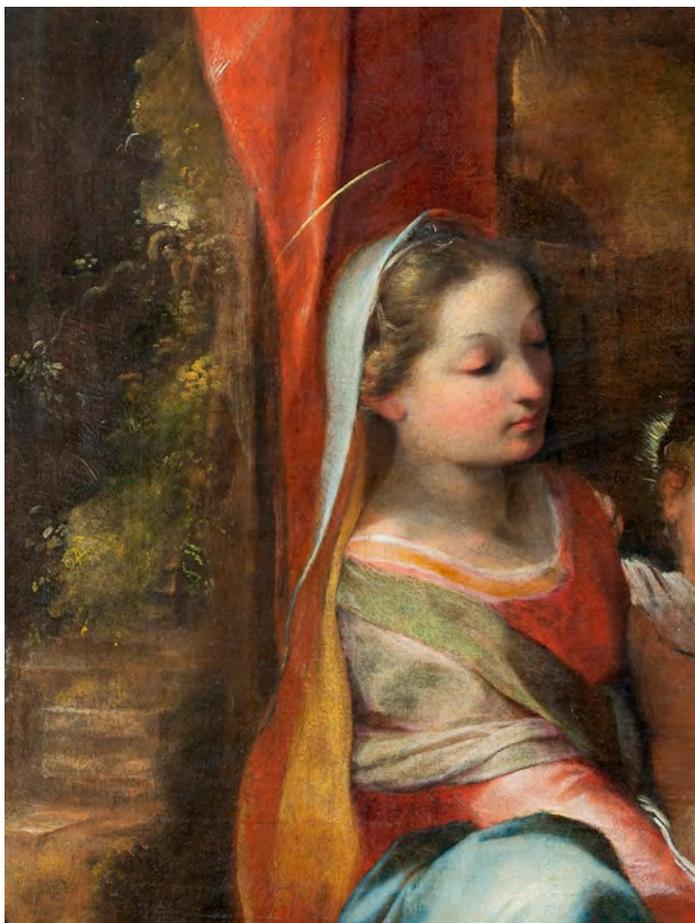
<sup>82</sup> Per approfondire, vedi PAOLINELLI 2009, pp. 244-248; BARONI 2020a, pp. 33-39; POKE 2001, pp. 332-344.

<sup>83</sup> Un'altra composizione di andamento squisitamente circolare, recentemente riconosciuta a Barocci da chi scrive e databile ai nei primissimi anni della sua carriera, è il foglio con il *Martirio di San Sebastiano* del British Museum (Inv. T.13.64, penna e inchiostro bruno, inchiostro bruno acquerellato, biacca, su tracce di pietra rossa, su carta azzurra, 284x222 mm). Non è da escludere, come suggerito dal confronto con i fogli circolari qui discussi, che possa essere stato eseguito per un piatto in maiolica (nel 1557 Barocci fornirà il modello per la pala d'altare di identico soggetto per la Cattedrale di Urbino). Si veda anche il foglio, forse di un artista della scuola urbinato di metà Cinquecento, della Morgan Library di New York (Inv. 1986.80, penna e inchiostro bruno, inchiostro bruno acquerellato, su carta azzurra, 205x218 mm), che raffigura una episodio di storia antica, ambientato in un paesaggio, non lontano dai coevi esiti di Barocci o di Cibo.

<sup>84</sup> Su questo confronto, vedi BARONI 2024b, pp. 59-63, con altra bibliografia.

<sup>85</sup> Per una più estesa valutazione del disegno in rapporto ad altri prodotti della grafica giovanile di Barocci, cfr. BARONI 2024c, pp. 90-99 (in particolare pp. 98-99).

<sup>86</sup> Inv. 62.76, pennello e acquerello marrone, grigio, giallo e rosso, rialzato a biacca, su tracce di pietra rossa e nera, quadrettato a pietra nera, 341x202 mm.



**Fig. 5** Federico Barocci, *Madonna leggente con Bambino e San Giovanni Evangelista* (dettaglio), olio su tela, ca. 1565, Inv. D.88. © Urbino, Galleria Nazionale delle Marche/ Foto Claudio Ripalti



**Fig. 6** Federico Barocci, *Madonna leggente con Bambino e San Giovanni Evangelista* (dettaglio), olio su tela, ca. 1565, Inv. D 88. © Urbino, Galleria Nazionale delle Marche/ Foto Claudio Ripalti



**Fig. 7** Federico Barocci, *Crocifissione con i dolenti* (dettaglio), olio su tela, 1566-1567, Inv. D 85. © Urbino, Galleria Nazionale delle Marche/ Foto Claudio Ripalti



**Fig. 8** Federico Barocci, *Madonna con il Bambino sulle Nuvole, adorata dai Santi Giovanni Evangelista e Francesco* (dettaglio), olio su tela, ca. 1567, Inv. Brera 6104. © Milano, Pinacoteca di Brera; Urbino, Galleria Nazionale delle Marche/ Foto Claudio Ripalti



**Fig. 9** Federico Barocci, *Interno della chiesa di San Bernardino a Urbino*, penna e inchiostro bruno, inchiostro bruno acquerellato, ca. 1555-1570, Inv. 245 A recto. © Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe



**Fig. 10** Federico Barocci, *Arbusti*, pietra nera, ca. 1555-1570, Inv. 245 A verso. © Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe



**Fig. 11** Federico Barocci, *Madonna leggente con Bambino tra i Santi Simone e Giuda Taddeo*, olio su tela, 1566-1567, Inv. D 84. © Urbino, Galleria Nazionale delle Marche/ Foto Claudio Ripalti



**Fig. 12** Federico Barocci, *San Crescentino*, penna e inchiostro bruno, inchiostro bruno acquerellato, rialzi a bianca, su carta azzurra, ca. 1550-1560, Inv. 11313 F. © Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe/ Archivio Emiliani-Baroni



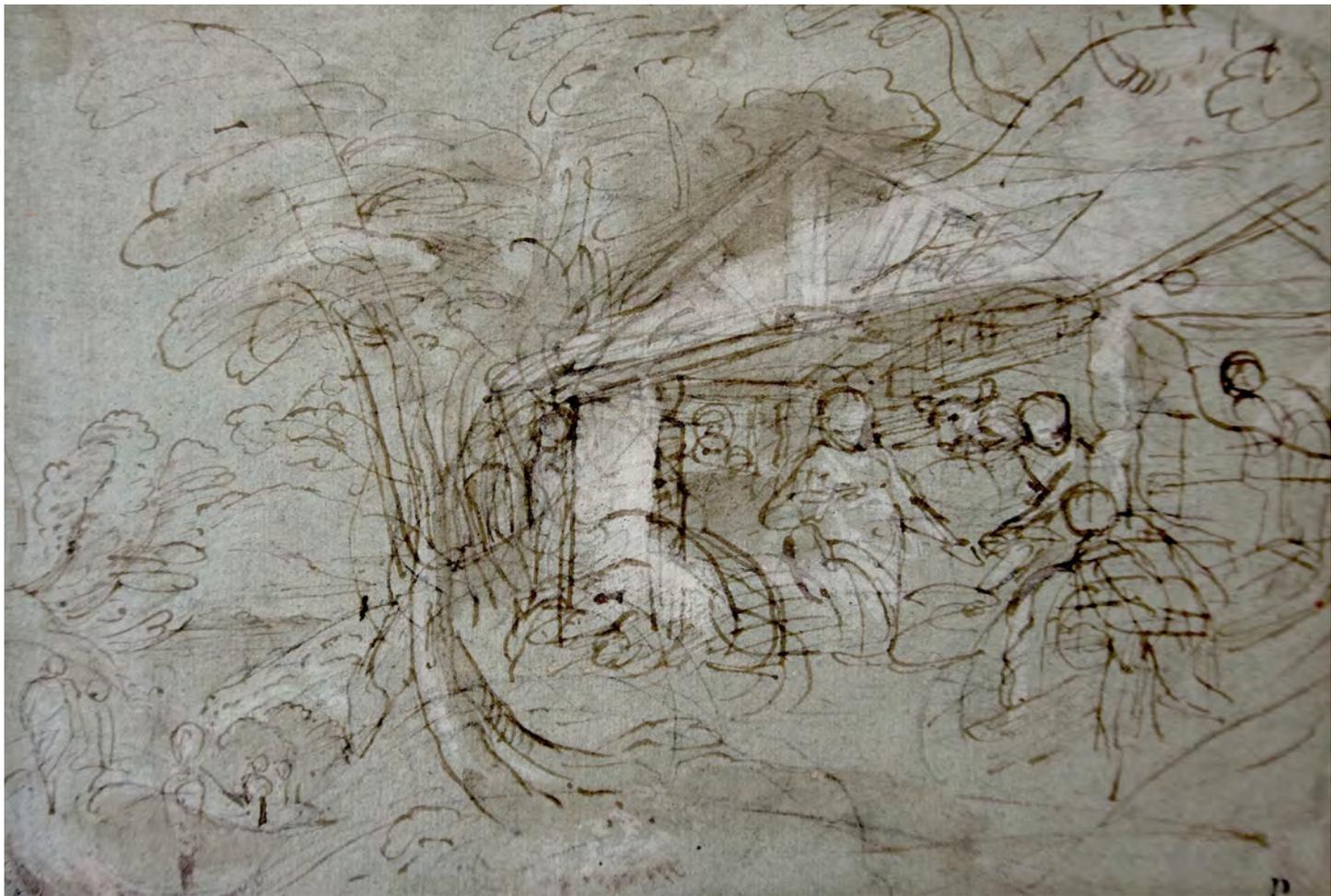
**Fig. 13** Gherardo Cibo, *Paesaggio montuoso con alberi sulla sinistra, un borgo murato sullo sfondo, sorgente e animali* (studio per un piatto in maiolica?), penna e inchiostro bruno, inchiostro bruno acquerellato, su tracce di matita nera, rialzato a biacca, su carta bruna, s.d., Inv. 20761. Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques/ © Grand PalaisRmn



**Fig. 14** Gherardo Cibo, *Paesaggio con un ponte*, penna e inchiostro bruno, biacca, su carta azzurra, s.d., Inv. 57c. © Fossombrone, Biblioteca Civica Passionei/ Archivio Emiliani-Baroni



**Fig. 15** Nicola di Gabriele Sbraghe, *San Giorgio, la principessa e il drago*, piatto in maiolica, ca. 1520-30, Inv. A.1897.327 E. © Edinburgh, The National Galleries of Scotland



**Fig. 16** Federico Barocci, *Adorazione dei pastori*, penna e inchiostro bruno, inchiostro bruno acquerellato, rialzato a biacca, su carta azzurra, ca. 1555-1565, Inv. KdZ 20291. © Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett/ Archivio Emiliani-Baroni



**Fig. 17** Taddeo Zuccari, *Cristo nel Giardino degli Ulivi con due apostoli*, penna e inchiostro bruno, inchiostro bruno acquerellato, rialzato a biacca, su carta azzurra, ca. 1553-1556, Inv. Z1943/24. © Zurich, Kunsthaus



**Fig. 18** Federico Barocci, *La verga di Mosè si tramuta in serpente*, penna e inchiostro bruno, inchiostro bruno acquerellato, pietra rossa e nera, rialzi di biacca, su carta azzurra, ca. 1562-1563, Inv. 2841. Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques/ © Grand PalaisRmn



**Fig. 19** Federico Zuccari, *Visione di Sant'Eustachio*, pennello e acquerello marrone, grigio, giallo e rosso, rialzi di biacca, su tracce di pietra rossa e nera, quadrettato a pietra nera, ca. 1559, Inv. 62.76. © New York, The Metropolitan Museum of Art

in quel momento, nella capacità di contestualizzare i personaggi in ambientazioni naturalistiche basate sia sulla conoscenza dei prototipi nordici e fiamminghi che sull'osservazione diretta del dato naturale.

Agli anni della giovinezza di Barocci, plausibilmente tra il 1555 e il 1570, va collocato il *Paesaggio con ponte* della Kunsthalle di Amburgo (A.3; Fig. 20), uno dei suoi capolavori nella resa dello spazio e della natura<sup>87</sup>. La presenza delle città stereotipate sullo sfondo, simili a quelle delle maioliche roveresche (Fig. 15), e di alcuni personaggi e pastori non impedisce di considerare il foglio un paesaggio a tutti gli effetti, benché apparentemente nato dalla fantasia e non dalla diretta osservazione del naturale. Se non fosse per la scritta antica lungo l'angolo inferiore destro, «Frederico Barrotio d'Urbino», sarebbe difficile riconoscere la mano di Barocci e non pensare, invece, a un maestro nordico di passaggio per l'Italia. Il profilo aguzzo dei monti e la profondità della valle, attraversata da due ruscelli, ricordano più le Alpi che non gli Appennini – così come venivano ritratte, ad esempio, nelle stampe fiamminghe e, in particolare, nelle vedute disegnate in Italia da Pieter Bruegel il Vecchio, riprodotte tra il 1553 e il 1558 dall'incisore e stampatore Hieronymus Cock (Fig. 21)<sup>88</sup>. Le assonanze tra il *Paesaggio* di Amburgo, le vedute italiane su carta azzurra di Bruegel (Fig. 22) e i paesaggi 'alla fiamminga' di Gherardo Cibo (Fig. 23) suggeriscono una forte comunanza di interessi, tecniche e approcci alla rappresentazione del paesaggio, argomento ancora poco esplorato e suscettibile di ulteriori approfondimenti<sup>89</sup>.

La conoscenza e l'attivo apprezzamento della corte di Urbino per le stampe nordiche di paesaggio è attestato dalla lettera inviata il 23 gennaio 1583 da Francesco Maria II della Rovere a Giovanni Francesco Agatone, suo agente a Venezia, con la richiesta di acquistare un nucleo di incisioni dei migliori autori settentrionali<sup>90</sup>:

Noi desideramo avere tutte le sorti de paesi di Gio. Battista Pittoni Vicentino, di Titiano, del Campagnola et altri autori, ma vorremmo esser sicuri che fossero in buone carte, delle prime stampe et ben intagliati, e però bisognerà, che fattane buona diligenza gli faceste poi vedere da qualche persona intelligente per haverne il parer loro, pigliandoli in ogni caso con obbligo di restituirli in evento che non ci sodisfacessero.

Nel maggio 1590, il Duca annota nel suo libro di spese di avere corrisposto 7 scudi a un non meglio precisato «pittor de i Paesi»,

la cui identità è meglio precisata in un nuovo pagamento del 1615, saldato «al Zoppo pittor de' paesi»<sup>91</sup>. Si tratta, probabilmente, di un pittore impegnato in affreschi di stampo naturalistico-decorativo, che fioriscono nei palazzi dell'aristocrazia di quegli anni, attestando il gusto per la decorazione paesaggistica (notevoli, a questo proposito, la *Scena di caccia con membri della famiglia Brancaleoni* affrescata nel 1574 per un committente del Barocci, il conte Brancaleoni di Piobbico<sup>92</sup>, e le inedite vedute naturalistiche recentemente riscoperte nel Palazzo Ducale di Montebello presso Orciano).

Negli anni della media maturità, verso il 1570-1590, Federico Barocci torna saltuariamente allo studio dei paesaggi animati, che vanno a costituire un frammento minore della sua produzione, ormai rivolta quasi esclusivamente alle grandi scene sacre dipinte come le *Stimate di San Francesco*, vero trionfo di suggestioni vegetali e naturalistiche, ultimato verso il 1595 (Urbino, Galleria Nazionale delle Marche).

Nel campo del disegno vanno ricordati tre schizzi degli Uffizi, accomunati dall'uso della penna e dell'inchiostro bruno diluito, e da una fluidità esecutiva che fa pensare, ancora una volta, a un artista d'oltralpe (in questo caso, al più tardo Rembrandt)<sup>93</sup>, uno studio preparatorio per un *San Francesco che riceve le stimate* (A.5, Fig. 24), sviluppato poi nell'incisione autografa (Fig. 68) e nel dipinto della Pinacoteca Vernarecci di Fossombrone, e due schizzi sul *recto* e sul *verso* del medesimo foglio con il *Battesimo di Cristo* (A.6 e A.7, Figg. 25-26), per un dipinto non altrimenti noto.

Nel *Battesimo*, eseguito con lo stile sciolto e il ricorso all'acquerello, che contraddistinguono la sua produzione grafica verso il 1570-1580, Federico Barocci indaga il paesaggio due volte, prima senza e poi con l'aggiunta delle figure, suggerendo che lo sfondo possa contenere un riferimento a un luogo reale che non è stato ancora identificato<sup>94</sup>.

### «Paesi disegnati di chiaro oscuro, di acquarella, di lapis, tutti visti dal vero» (S.29-S.32, S.55-S.56)

Presso la Biblioteca Ambrosiana di Milano si conservano quattro piccoli studi di paesaggio, di formato oblungo, eseguiti a penna e inchiostro bruno sul *recto* e sul *verso* di due fogli di carta comune, qui riprodotti per la prima volta (S.29-S.32, Figg. 27-30). La loro più antica attestazione risale al primo quarto del Seicento, quando

<sup>87</sup> Già OLSEN 1965 (p. 27) rimarcava l'eccezionalità dello schizzo, sottolineandone la datazione precoce e il debito verso modelli forestieri, e proponeva, in chiave ipotetica, un confronto con Tiziano, Domenico Campagnola e gli affreschi di Paolo Veronese a Villa Maser.

<sup>88</sup> Per il viaggio italiano di Bruegel il Vecchio, vedi LICHTERT 2015, pp. 39-54, e VAN GRIEKEN 2019, pp. 18-33 (che è lo studio più completo ed aggiornato sull'argomento). Un «albero di guazzo» di Bruegel si conservava nella raccolta privata di Giulio Clovio a Roma, attestando la permeabilità dei modelli fiamminghi presso gli artisti centro-italiani di metà Cinquecento (VAN HOGENDORP PROSPERETTI 2008, pp. 147-156).

<sup>89</sup> Per un affondo sulle affinità tecniche, tra Barocci, Cibo, Taddeo e Federico Zuccari, nei disegni di paesaggio, mi permetto di rinviare a BARONI 2024b, pp. 47-78.

<sup>90</sup> GRONAU 1936, p. 261, doc. CCCCXXVI.

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 48 e, in particolare, nota 1 per le osservazioni dello studioso circa la fascinazione del Duca di Urbino per la pittura fiamminga.

<sup>92</sup> PLAZZOTTA 2018, pp. 19-32.

<sup>93</sup> Il riferimento non è casuale, ma rimanda a un articolo in cui, a inizio Novecento, JACOBSEN (1908, pp. 451-452) attribuiva a Rembrandt una *Fuga in Egitto*, di gradevole afflato paesaggistico, correttamente restituito a Barocci da Pasquale Nerino FERRI (1910, p. 29). Un rapporto tra i due artisti esiste, in effetti, ma va individuato, più che nel disegno, nel linguaggio più segreto dell'acquaforte (cf. BARONI 2016, pp. 41-58).

<sup>94</sup> Era diverso, infatti, il profilo del Ponte della Concordia di Fossombrone, oggi ad arco singolo (e quindi assai simile a quello raffigurato da Barocci) ma inizialmente (e cioè dal 1292, anno di costruzione, fino all'alluvione che lo distrusse nel 1765) a cinque campate (LUCCIARINI 1997). A più fornici era anche il ponte sul fiume Foglia eretto in prossimità del porto di Pesaro, così come descritto dall'incisione con le *Armi della città di Pesaro* eseguita verso il 1640 da Simone Cantarini; mentre era e rimane ad arco singolo (ma a schiena d'asino e, quindi, diverso dallo schizzo baroccesco) il ponte sul Biscubio ad Apecchio. Il ponte più simile a quello rappresentato nel disegno degli Uffizi, anche per la disposizione su alte rive della città retrostante, è probabilmente quello del Riscatto di Urbania (riedificato dopo la seconda guerra mondiale), il cui aspetto cinque-seicentesco è attestato da una veduta anonima custodita presso il locale Museo Civico di Palazzo Ducale.

fanno parte del *libro dei disegni* dell'urbinate Giovanni Battista Clarici. Amico personale di Barocci, Clarici si forma come pittore a Urbino e Firenze prima di trasferirsi in Lombardia, dove diventa architetto, ingegnere e cartografo del Ducato<sup>95</sup>. La sua collezione di disegni, racchiusa in un volume di modeste dimensioni, fu acquistata dopo la sua morte da Federico Borromeo, che la donò alla Biblioteca da lui fondata tra il 1618 e il 1631.

L'album Clarici includeva copie da disegni di Dürer, schizzi della scuola milanese e marchigiana di fine Cinquecento (tra cui alcuni, come si vedrà, di Federico Barocci) e una sezione, di interesse professionale oltre che artistico, espressamente dedicata alle modalità di rappresentazione di edifici, topografie e paesaggi. L'aspetto iniziale dell'album, smembrato nel corso degli anni Ottanta del Novecento, è stato ricostruito da Silvio Mara grazie ad alcune foto d'archivio e a una nota descrittiva manoscritta, compilata tra il 1779 e il 1780 da Francesco Monti, conservatore dell'Ambrosiana<sup>96</sup>. Secondo Monti, l'undicesima pagina dell'album (numerato solo sui *recto* dei fogli) conteneva «Due paesi in chiaroscuro in acquarella», identificati da Mara con i disegni sul *recto* delle pagine qui riproposte (S.29, Fig. 27; S.31, Fig. 29)<sup>97</sup>. Sulla base delle note manoscritte di Clarici sui fogli dell'album (Fig. 41), ancora visibili nella documentazione fotografica d'archivio, Giulio Bora aveva già suggerito nel 1987 che i due paesaggi a penna dell'Ambrosiana, divenuti nel frattempo quattro grazie alla liberazione dei *verso*, potessero essere riferiti a Barocci<sup>98</sup>. Il tratto fluido degli schizzi milanesi ricorda il *Paesaggio* di Amburgo (A.3, Fig. 20), l'*Adorazione dei pastori* di Berlino (A.2, Fig. 16) e, soprattutto, lo studio dell'interno della chiesa di San Bernardino a Urbino (Fig. 9, al *recto* di S.33). Questa prima ipotesi attributiva è stata rafforzata nel 2018 grazie alla ricostruzione del giovanile libro di schizzi anatomici e figura degli Uffizi, eseguiti da Barocci durante o immediatamente dopo il primo viaggio a Roma, nel 1553 circa<sup>99</sup>. I disegni che compongono questo libretto disegnato sono tecnicamente e stilisticamente vicini agli schizzi dell'Ambrosiana e forse eseguiti nelle medesime circostanze. In entrambi i libretti, infatti, l'artista ha usato l'inchiostro diluito solo su un lato delle pagine, troppo sottili per supportare un acquerellatura su entrambe le facce.

Come già osservato, almeno tre dei fogli Clarici raffigurano edifici che possono essere identificati con la chiesa romana di Santa Maria Maggiore (S.29, Fig. 27), l'Acquedotto Claudio presso Tor Fiscale (S.31, Fig. 29), il Pantheon e le Terme di Diocleziano (S. 32, Fig. 30). Si noti che i disegni non sono vedute dal vero, ma *pastiches* o 'capricci' di edifici ripresi dal vero, o secondo criteri di verosimiglianza, che Barocci ricombina a piacere sul foglio.

L'attribuzione del gruppo di schizzi milanesi a Barocci trova

poi un'altra conferma nell'identificazione, avanzata in questa sede, del palazzetto raffigurato sul *verso* del primo disegno (S.30, Fig. 28). Nell'edificio dal tetto appuntito e comignoli, eretto su contrafforti e disposto tra il crinale di una collina e una strada che passa alla sua destra, è infatti riconoscibile la cosiddetta Ca' Condi (o Casa dei Conti), casa-forte medioevale collocata poco fuori dalle mura di Urbino, lungo la Strada Rossa che porta a Fermignano (e alle menzionate proprietà di Barocci presso Ca' Staccoli). Il casolare, ancora esistente, è stato rimaneggiato tra Sette e Ottocento, ma il suo aspetto originale e la sua importanza visiva nelle antiche rappresentazioni di Urbino sono ricostruibili grazie a varie testimonianze. Tra queste, va ricordata la veduta di Urbino inserita nel *Trattato della Maiolica* dell'artigiano durantino Cipriano Piccolpasso, del 1557 circa<sup>100</sup>, la stampa di Georg Braun e Frans Hogenberg nell'atlante *Civitates Orbis Terrarum* (Fig. 31), pubblicato in prima edizione nel 1588, e, in tempi più vicini a noi, uno schizzo topografico di Gaspar van Wittel, eseguito verso il 1723 (Fig. 32). Secondo una tradizione popolare, fissata a stampa per la prima volta nel 1913<sup>101</sup>, la Ca' Condi è anche il luogo dove Barocci ebbe uno dei suoi studi, poi ceduto all'allievo Claudio Ridolfi. L'ispirata descrizione del sito su cui sorge, a strapiombo sulla stretta Valle Bona (o Valbona), è infatti una costante della pittura di Barocci, che vi ambienta dipinti come il *Seppellimento di Gesù* di Senigallia (1583), la *Beata Michelina da Pesaro* (ca. 1592), e il suo capolavoro in termini di descrizione naturalistica: la veduta di Urbino nella *Crocifissione* del 1604 (Madrid, Museo del Prado; Fig. 33), in cui il sito del casolare resta celato da una piega della strada.

L'aggiunta dei quattro piccoli schizzi dell'Ambrosiana al *corpus* dei disegni già noti apre nuove piste sull'approccio di Barocci al paesaggio. Il formato oblungo dei fogli, l'identità di misure e supporto (una carta vergata comune, priva di filigrana), la presenza dei disegni sul *recto* e sul *verso*, ma con tecniche differenti, indicano che si tratti di pagine staccate di un taccuino, possibilmente schizzate dall'artista in occasione del suo primo soggiorno romano e poi conservate, secondo i precetti di Leonardo<sup>102</sup>, come memoria e fonte di ispirazione per successive composizioni. Siamo di fronte, cioè, a un frammento di quei «quindici libri grandi, mezzani, piccoli, parte pieni, altri mezzi, altri poche carte, dissegnati quasi tutti di mano del Signor Barocci», in parte «fatti quando era giovane», che, oltre alle repliche di «ritratti da Raffaello, et altri valenthuomini», non potevano non contenere anche disegni di paesaggio<sup>103</sup>.

Dal momento che la data del primo viaggio romano dell'artista, 1553 circa, sembra quella più plausibile per la datazione degli schizzi ambrosiani, questi ultimi sono connotabili come alcuni tra i più antichi paesaggi superstiti di Barocci. La provenienza dall'album Clarici, poi, testimonia come alla fine del Cinquecento

<sup>95</sup> Su Clarici, vedi MARA 2020, con altra bibliografia.

<sup>96</sup> MARA 2010, pp. 74-118, e 2020, pp. 345-382.

<sup>97</sup> MARA 2010, p. 91 e p. 92, nota 34, con la prima, puntuale, discussione dei disegni qui riprodotti e delle varie ipotesi attributive.

<sup>98</sup> BARONI 2017-2018, p. 175.

<sup>99</sup> BARONI 2018, pp. 23-32.

<sup>100</sup> Londra, Victoria & Albert Museum, Inv. MSL/1861/7446, fol. 3 *verso*, penna e inchiostro bruno, inchiostro bruno acquerellato, 230x280 mm.

<sup>101</sup> CALZINI 1913, p. 74 (riprodotta in foto d'epoca), da cui BALDELLI 1977, p. 9.

<sup>102</sup> SEGRETO 2018, pp. XI-XVIII, con altra bibliografia.

<sup>103</sup> *Minuta dello studio del signor Baroccio* (1612), in CALZINI 1898, p. 107.



**Fig. 20** Federico Barocci, *Paesaggio con ponte*, penna e inchiostro bruno, inchiostro bruno acquerellato, rialzi di biacca, su carta azzurra, ca. 1555-1565, Inv. 21056 recto. © Hamburg, Kunsthalle



**Fig. 21** Joannes van Doetecum I - Lucas van Doetecum (da Pieter Bruegel il Vecchio), *Grande paesaggio alpino*, bulino e acquaforte, ca. 1555-1567, Inv. 1442. © Paris, Fondation Custodia



**Fig. 22** Pieter Bruegel il Vecchio, *Paesaggio boscoso con veduta marina in lontananza*, penna e inchiostro bruno, inchiostro bruno acquerellato, su tracce di pietra nera, rialzato a biacca, su carta azzurra, 1554, Inv. 1999.132. Cambridge, Harvard Art Museums, Fogg Art Museum/ © President and Fellows of Harvard College



**Fig. 23** Gherardo Cibo, *Paesaggio montuoso con eremiti*, penna e inchiostro bruno, inchiostro bruno acquerellato, rialzato a biacca, su carta azzurra, ca. 1560, Inv. 1946,0713.460. © London, The Trustees of the British Museum



**Fig. 24** Federico Barocci, *Stimate di San Francesco*, penna e inchiostro bruno, inchiostro bruno acquerellato, ca. 1570-1580, Inv. 11500 F. © Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe



**Fig. 25** Federico Barocci, *Battesimo di Gesù con San Francesco*, penna e inchiostro bruno, inchiostro bruno acquerellato, quadrettato a pietra rossa, ca. 1570-1580, Inv. 11332 F recto. © Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe



**Fig. 26** Federico Barocci, *Paesaggio con ponte*, penna e inchiostro bruno su tracce di pietra nera, ca. 1570-1590, Inv. 11332 F verso. © Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe



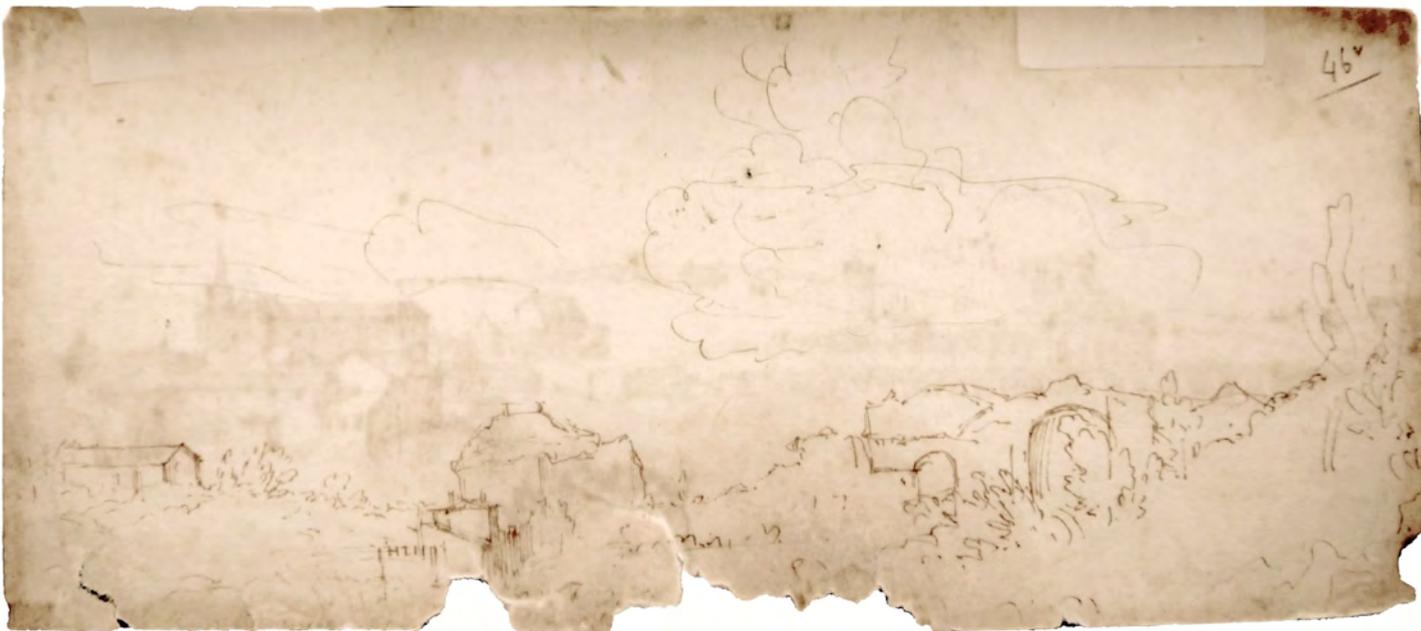
**Fig. 27** Federico Barocci, *Paesaggio urbano* (Roma, Santa Maria Maggiore?), penna e inchiostro bruno, inchiostro bruno acquerellato, ca. 1553-54, inv. 2629/ Coll. F 271 inf. n. 45 recto. © Milano, Veneranda Biblioteca Ambrosiana



**Fig. 28** Federico Barocci, *Paesaggio urbinato con casaforte* (Urbino, Ca' Condi?), penna e inchiostro bruno, ca. 1553-54, Inv. 3105/ Coll. F 271 inf. n. 45 verso. © Milano, Veneranda Biblioteca Ambrosiana



**Fig. 29** Federico Barocci, *Paesaggio romano con acquedotto e chiesa* (Tor Fiscale, Acquedotto Claudio?), penna e inchiostro bruno, inchiostro bruno acquerellato, ca. 1553-1554, Inv. 3106/Coll. F 271 inf. n. 45 recto. © Milano, Veneranda Biblioteca Ambrosiana



**Fig. 30** Federico Barocci, *Paesaggio romano con il Pantheon e le Terme di Diocleziano*, penna e inchiostro bruno, ca. 1553-54, Inv. 3107/ Coll. F 271 inf. n. 45 verso. © Milano, Veneranda Biblioteca Ambrosiana

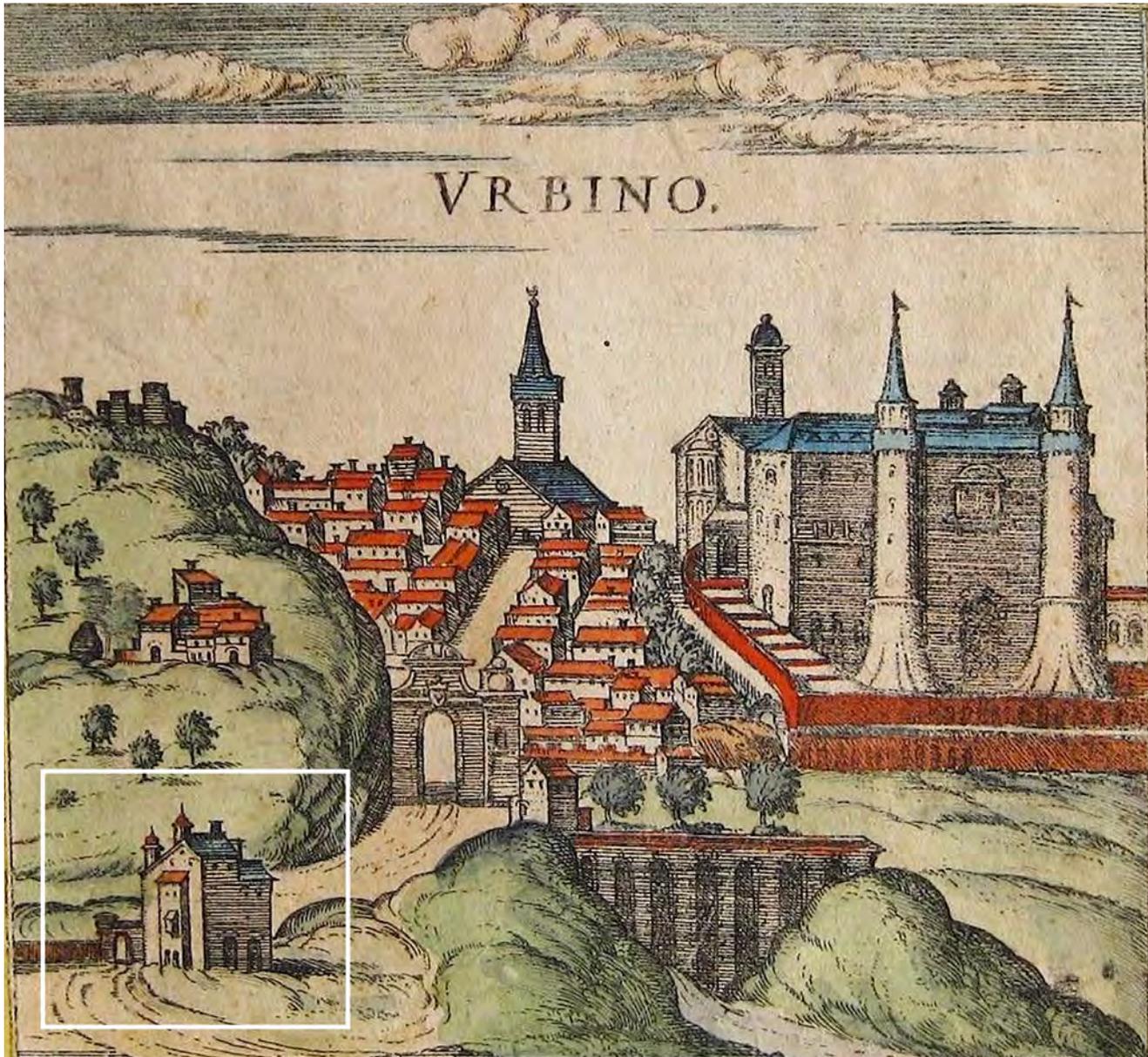


Fig. 31 Georg Braun - Frans Hogenberg, *Veduta di Urbino*, 1617, bulino. Collezione privata



Fig. 32 Gaspar van Wittel, *Veduta di Urbino*, penna e inchiostro bruno, acquerello grigio, su tracce di grafite, quadrettato a pietra rossa, 1652 o 1653-1736, Inv. 1956.10. © New York, The Morgan Library & Museum



**Fig. 33** Federico Barocci, *Crucifixione* (dettaglio con la veduta di Urbino), olio su tela, 1604, Inv. P007092. © Madrid, Museo del Prado/ Archivio Emiliani-Baroni.



Fig. 34 Federico Barocci, *Colline boscoso*, pietra rossa, ca. 1570-1580, Inv. 3964/ Coll. F 268 inf. n. 149. © Milano, Veneranda Biblioteca Ambrosiana



**Fig. 35** Federico Barocci, *Macchia d'alberi*, pietra nera e rossa, s.d., Inv. 1922.5685. © Chicago, The Art Institute



**Fig. 36** Federico Barocci, *Arbusti*, pietra nera, ca. 1570-1573, Inv. RP-T-1981-29 recto. © Amsterdam, Rijksmuseum



**Fig. 37** Federico Barocci, *Colline boscose, pietra nera*, ca. 1570-1580, Inv. 114. © Napoli, Museo e Real Bosco di Capodimonte



**Fig. 38** Tiziano Vecellio, *Gruppo d'alberi*, penna e inchiostro bruno, tracce di inchiostro da incisione grigio sul margine inferiore destro, su carta bruna, Inv. 08.227.38. New York, The Metropolitan Museum of Art

un professionista nel campo della topografia e dell'ingegneria come Clarici considerasse i disegni di natura di Barocci quali esempi di rappresentazione del paesaggio da confrontare, ad esempio, con le vedute di Dürer o con gli appunti topografici<sup>104</sup>.

Ancora secondo il conservatore ambrosiano Francesco Monti, la decima pagina dell'album Clarici conteneva un «monte schizzato in lapis rosso» di mano di Polidoro da Caravaggio<sup>105</sup>. Riconosciuto da me nel disegno della Biblioteca Ambrosiana inventariato come «Anonimo italiano del XVI secolo»<sup>106</sup>, e rinominato *Colline boscoso* (S.55, Fig. 34), può essere ascritto a Barocci, non soltanto per la sua adiacenza ai precedenti quattro disegni della raccolta Clarici, ma anche per la singolare qualità esecutiva, la padronanza dello spazio e l'elegante dettaglio dell'astro (sole o luna), che sulla sinistra fa capolino lungo il crinale boscoso. La progressione delle linee, l'economia del segno e la leggerezza della descrizione naturalistica possono essere confrontati con altri schizzi di sicura attribuzione barocca, che provengono dalle pagine di un altro libro disegnato: gli *Studi di alberi* di Chicago (S.54, Fig. 35) e di Amsterdam (S.57, Fig. 36). Quest'ultimo presenta sul verso uno studio per il *Riposo in Egitto* del 1570-1573, fornendo un primo termine cronologico per la datazione delle *Colline boscoso* dell'Ambrosiana; l'attribuzione a Barocci è supportata anche dallo schizzo a pietra nera, di analogo soggetto, del Museo di Capodimonte di Napoli (S.56, Fig. 37). Il disegno, tradizionalmente attribuito al pittore grazie a un'iscrizione antica lungo il margine inferiore, non sfuggì all'attenzione di Philip Pouncey, che verso il 1970-1980 ne confermò l'autografia barocca<sup>107</sup>. Eseguito probabilmente dal vero e lasciato incompiuto, il foglio ricade nella seconda categoria di opere menzionate dalla *Minuta* del 1612, tra gli «altri paesi disegnatissimi di [...] lapis, tutti visti dal vero», e corrisponde a quello dell'Ambrosiana nella morbida resa della luce e delle forme. Dal punto di vista della storia collezionistica, è interessante notare che l'antica attribuzione in calce al foglio napoletano è stata restituita da Simonetta Prosperi Valenti Rodinò alla mano di

Sebastiano Resta<sup>108</sup>. In una lettera inviata da Roma, il 4 ottobre del 1700, all'amico Giovan Matteo Marchetti, vescovo di Pistoia, l'Oratoriano si lamenta di avere distrutto, in un impeto di rabbia, proprio un disegno di paesaggio di Barocci, offerto in dono al futuro Papa Clemente XI Albani e forse proveniente dalla medesima fonte di quello qui discusso<sup>109</sup>:

Io mi ricordo che in Ch[ies]a N[uov]a ad un orario di notte v'era il n[ost]ro il Card[inale] [...] e S[ignor] C[ardinale] Albano [...], si venne a parlar di Barocci d'Urbino, paese del C[ardinale] Alb[an]o, con lode, li volsi come a paesano donar un paesino [...] e non lo volse mai. Mi saltò la bile e lo strappai in loro presenza dicendo, crede Vostra C[?] ch'io voglio da lei un beneficio? Mi rispose potesse voler una bolla d'indulgenza [...] cominció l'oratorio ne più si parlò ne doppo di questo scherzo degno di sferza, se no al confessore per la mia bestialità.

### Pagine di taccuini e libri disegnati (S.29-S.62)

Degli oltre sessanta fogli di paesaggio di Barocci giunti fino a noi, oltre la metà consiste in pagine staccate di taccuini o libri disegnati, spesso disegnatissimi sul *recto* e sul *verso*<sup>110</sup>. Con l'eccezione del libro giovanile di disegni finiti, dedicato a studi anatomici e dall'antico, degli Uffizi, gli studi di natura sono gli unici oggetti di questo tipo riemersi finora nella produzione grafica dell'artista. Non sono note, infatti, pagine disegnate con studi di figura o di composizione, o altri generi di appunti. Ne deduco che dei «quindici libri grandi, mezzani, piccoli, parte pieni, altri mezzi, altri poche carte, disegnatissimi quasi tutti di mano del Signor Barocci», descritti nella *Minuta* del 1612<sup>111</sup>, un numero cospicuo dovesse essere dedicato proprio agli studi di natura e di paesaggio, legando strettamente il formato e la libertà espressiva tipici del taccuino o libro di disegni ad un soggetto che, come si è già detto, gode di una maggiore autonomia creativa e di ispirazione rispetto ad altri studi.

Le pagine dei taccuini o dei libri disegnati di Barocci, arrivate fino a noi, sono unitarie in termini di tecnica e

<sup>104</sup> I soggetti romani e urbinati dei quattro fogli ambrosiani, attribuiti a Barocci, non ostacolerebbero, di per sé, un'attribuzione alternativa allo stesso Clarici. La qualità grafica dei disegni, tuttavia, appare troppo alta se comparata agli altri schizzi topografici dell'ingegnere, decisamente più ingenui e schematici (cfr. BONASERA 1986, pp. 47-50, e MARA 2010, p. 93). Ciò porta a riconsiderare l'attribuzione di FONTANA 1997 (pp. 471-475) a Barocci della veduta di Santa Maria del Fiore a Firenze, schizzata sul verso di una *Madonna col Bambino*, che la studiosa interpreta come prova di un soggiorno giovanile fiorentino del pittore. L'assenza delle più basilari nozioni di prospettiva nel disegno suggerisce in alternativa: a) che Barocci - «erudito» in «geometria, architettura, prospettiva», grazie agli insegnamenti di Bartolomeo Genga (BELLORI 1672, p. 171) - possa aver reimpiegato il verso di un foglio vergato da mano altrui; b) che l'autore della veduta di Firenze possa essere il giovane Clarici. Il 24 giugno 1565, infatti, quest'ultimo scrive una lettera a Barocci, nella quale gli comunica che «Questa città di Fiorenza mi piace assai...»; la lettera è giunta fino a noi perché il verso del foglio è stato poi reimpiegato dall'artista per schizzare un'altra *Madonna col Bambino* (Gallerie degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, Inv. 11447 F, pietra nera, 260x200 mm). Ringrazio Silvio Mara per avermi confermato la compatibilità tra gli schizzi di Clarici e la veduta fiorentina (comunicazione informale, 28 agosto 2024).

<sup>105</sup> MARA 2010, p. 91 e p. 92, nota 34, con prima, puntuale discussione dei disegni qui riprodotti e delle varie ipotesi attributive.

<sup>106</sup> BARONI 2017-2018, p. 177, nota 1. All'origine dell'antica attribuzione vi è la fama di Polidoro da Caravaggio come paesaggista, enfatizzata dai celebri affreschi di San Silvestro al Quirinale e dall'elogio tributatogli da Vasari (cfr. VASARI/BETTARINI, BAROCCHI 1966-1987, IV, p. 462 e p. 470). L'attività di Polidoro come disegnatore di paesaggio (cfr. CHATELET 1954, pp. 181-183; MEIJER 1974, pp. 62-73; e FRANKLIN 2018, pp. 34-37) si è del resto intersecata con quella di Gherardo Cibo (GERE 1963a, pp. 43-45), considerato il sentire comune per la rappresentazione della natura, la cui origine risale alle sperimentazioni della scuola di Raffaello, in *primis* di Giovanni da Udine, indicato già da BELLORI (1672, p. 172) come possibile riferimento per il giovane Barocci.

<sup>107</sup> Come riportato da una nota anonima, non datata, sulla scheda d'inventario dattiloscritta dell'Archivio del Museo: «Pouncey [sic] conferma l'attribuzione antica». Una foto in bianco e nero del disegno di Capodimonte fa parte della raccolta Gernsheim (Inv. 166027; un esemplare è conservato presso l'Archivio Fotografico del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, nella cartella dedicata a Barocci).

<sup>108</sup> L'informazione mi è stata cortesemente fornita da Mario Epifani (comunicazione scritta, 21 agosto 2020), che ringrazio per avermi concesso l'accesso ai materiali del Museo di Capodimonte e per avermi assistito nella ricerca.

<sup>109</sup> Pubblicato da WARWICK 1997, p. 644.

<sup>110</sup> Il tema delle pagine di taccuino o di libro disegnato di Barocci (per la distinzione delle due tipologie vedi ELEN 1995 e 2018, pp. 1-10, e SEGRETO 2018, pp. XI-XVIII) ha goduto di trattazione bibliografica indipendente, dal momento che gran parte di questi ultimi sono legati a due collezioni specifiche, della Biblioteca di Pesaro e dei Musei Civici di Urbania. Per i fogli di Pesaro, vedi RAFFAELLO 2001, pp. 82-85, nn. 33-34; CERBONI BAIARDI 2013, pp. 113-149; per i fogli di Urbania, vedi SPIKE 1994, pp. 38-97, nn. 8, 15, 18, 19, 20, 21; CELLINI 1998, pp. 58-60, e 1999, *ad indicem*. Per un confronto con l'attività grafica di Federico Zuccari, vedi LORENZONI 2016. Negli ultimi anni, a causa del processo in corso di inventariazione e catalogazione, i disegni della Biblioteca Oliveriana di Pesaro non sono stati consultabili, e vengono quindi descritti in questa sede unicamente a partire dalla bibliografia esistente.

<sup>111</sup> CALZINI 1898, p. 107.

modalità esecutive. Tranne rare eccezioni – come, ad esempio, i quattro disegni dell'Ambrosiana (S.29-32, **Figg. 27-30**) e un foglio in collezione privata (S.53), schizzati a penna e inchiostro –, la maggior parte di essi è eseguita a pietra nera, sia su carta comune bianca che su carta azzurra. Un unico schizzo (S.55, **Fig. 34**) è a pietra rossa; altri due (S.39 e S.59) presentano leggeri ritocchi a pastello. Altro tratto distintivo di questi fogli è che, anziché descrivere un paesaggio di ampio respiro, quasi tutti si concentrano su un singolo aspetto: un albero, un cespuglio, una roccia, il profilo di una collina<sup>112</sup>. L'approccio di Barocci al dato naturale è analitico. Ciò che sembra affascinarlo non è tanto la profondità o la resa plastica delle forme, ma l'intrecciarsi dei rami, delle foglie e delle radici, indagate grazie allo strumento grafico con una minuzia che ricorda i maestri nord-europei della sua epoca come Paul van Vianen<sup>113</sup>, alcuni dei migliori brani di paesaggio del Parmigianino, oppure, per rimanere sui modelli che potevano essergli facilmente noti, i rari studi paesaggistici di Tiziano, strettamente collegati al mondo della stampa e dell'incisione (**Fig. 38**)<sup>114</sup>. Come nelle opere degli artisti ricordati, la figura umana è quasi sempre assente negli schizzi di Barocci. Ricorrono più volte, invece, gli edifici: gruppi di tetti e di case, contrafforti e campanili, nei quali è possibile talvolta riconoscere scorci di Urbino o di Pesaro.

Un confronto obbligato per i taccuini e i libri disegnati di Barocci è l'opera di Gherardo Cibo. Sebbene la maggioranza dei suoi taccuini di paesaggio siano stati smembrati, due pagine del taccuino, ancora integro, della Morgan Library di New York (**Figg. 39-40**) mostrano, a confronto, come l'attività di Barocci come disegnatore di paesaggi non sia un caso isolato nelle Marche del Cinquecento, bensì costituisca l'apice qualitativo di un più vasto retroterra artistico e culturale. Al tempo stesso, i fogli di Cibo, eseguiti dal vero e corredati da fitte annotazioni sul luogo, il momento e, persino, le condizioni meteorologiche in cui il disegno è stato eseguito, si caratterizzano per la distanza che li separa dagli studi di Barocci. Se l'approccio di Cibo alla natura è di impianto scientifico, nell'acribia di fermare sulla carta dati e informazioni, forme e curiosità osservate in prima persona, gli schizzi di Barocci si contraddistinguono per una immediatezza, grazie alla quale risulta facile, ancora oggi, percepire lo slancio con cui sono stati eseguiti. Il pittore fissa velocemente sulla carta forme di alberi, rocce ed erbe, che lo colpiscono per la loro particolare disposizione, per il chiaroscuro gettato dalle foglie, o per l'eleganza del disegno dei tronchi e dei rami. Più che schizzi di paesaggio, si potrebbe parlare di paesaggi-stati d'animo, ciascuno dei quali è evocativo delle emozioni percepite dall'artista mentre

li sta realizzando. A differenza di Cibo, Barocci non ha bisogno di annotare il tempo e il luogo dei suoi schizzi: essi ritraggono, infatti, sia una natura reale che una natura mentale, immaginata, percepita dal vero ma, al tempo stesso, piegata dall'abilità creativa dell'artista ad assumere una forma pittorica ed emotiva.

L'analisi dei processi operativi di Barocci nel contesto del taccuino o del libro disegnato è agevolata da due pagine (una delle quali è disegnata sul *recto* e sul *verso*, per un totale di tre disegni: S.61 e S.62, **Figg. 42-44**) della Biblioteca Ambrosiana, provenienti, come i cinque disegni già discussi, dall'album Clarici<sup>115</sup>. Sul *verso* di entrambi i fogli una mano antica, plausibilmente dello stesso collezionista, ha vergato a penna e inchiostro l'iscrizione «del B». Questa indicazione è stata sciolta da un secondo conoscitore che ha aggiunto «di Federico Barocci». Nel volume di Clarici i due schizzi, analoghi per dimensione, tecnica esecutiva, qualità della carta e vergellatura, risultavano incollati su due pagine adiacenti, che, come documenta la foto di Robert Randolph Coleman antecedente allo scollamento (**Fig. 41**), gli conferivano l'apparente natura di doppia pagina di libro disegnato. I fogli, però, presentano due filigrane diverse, anche se entrambe riferite da Briquet ai decenni 1560-1580<sup>116</sup>, un dato di grande interesse che mette in luce come Clarici potrebbe aver attinto ad almeno due differenti libri disegnati di Barocci, segnalando una circolazione di queste opere più ampia di quanto si sia potuto supporre finora.

La prima pagina, disegnata su entrambe le facce, presenta sul *recto* una veduta di città (forse Urbino), vista da un rialzo del terreno cinto da una staccionata (S.61, **Fig. 42**). Sul *verso* (**Fig. 43**) si trova una veduta urbana dove è ben riconoscibile il profilo del Tempietto di San Pietro in Montorio del Bramante e una figura inginocchiata nell'atto di indicare qualcosa. Mentre quest'ultima si può collegare al San Giovanni della *Pala di Fossombrone* (**Fig. 8**) del 1565-1566; l'edificio del Bramante e la veduta del *recto* possono essere messi in relazione (anche se non diretta) con la *Pala Bonarelli* (**Fig. 7**), eseguita in quegli stessi anni, oppure con la più tarda *Fuga di Enea da Troia*, la cui prima versione, oggi perduta, viene completata nel 1589.

Il terzo disegno (S.62, **Fig. 44**), probabilmente coevo agli altri due, contiene una delicata descrizione ad acquerello di una radura con alberi ed arbusti, appena accennato in punta di pennello.

Se l'identificazione del legame tra i tre fogli dell'Ambrosiana e la *Pala Bonarelli* fosse corretta, ciò li renderebbe alcuni dei più antichi paesaggi databili dell'artista. Allo stesso modo, la pagina di libro del Rijksmuseum di Amsterdam mostra sul *verso* uno studio di rocce e alberi (S.57, **Fig. 36**) e al *recto* uno studio di asino, poi reimpiagati da Barocci per la scena del *Riposo in*

<sup>112</sup> Riporto per esteso, perché particolarmente pregnanti, le osservazioni di Giovanna Gaeta Bertelà in merito a un altro foglio di paesaggio degli Uffizi (Gabinetto Disegni e Stampe, Inv. 11364 F, penna e inchiostro bruno, inchiostro bruno acquerellato, tracce di pietra nera, tempera verde, ocre, bruna, rialzato a biacca, 390x425 mm): «Rispetto alla pittura di paesaggio che gli è contemporanea, Barocci rompe, in un certo senso, i limiti imposti dagli artisti fiamminghi delle scuole di Anversa e di Frankenthal e pur essendo per un lato più prossimo ai ritmi di Fra' Bartolomeo o del Parmigianino, per l'altro preannuncia già nei toni grigiastri e negli effetti di notturno, o nella tonalità di luci e ombre contrastate, gli effetti paesaggistici di un Guido Reni, di Claude Lorrain e di Poussin. Graficamente il motivo che con più frequenza ricorre in questo tema del paesaggio è lo studio di un solo albero o cespuglio...» (GAETA BERTELÀ 1975, pp. 31-32, n. 16).

<sup>113</sup> GERSZI 1982.

<sup>114</sup> WHISTLER 2018, pp. 129-145. Per la circolazione dei modelli tizianeschi di paesaggio, si vedano, a titolo esemplificativo, WHITE 1975, pp. 375-379; DREYER 1985, pp. 762-767; FIELD 1987, pp. 33-39.

<sup>115</sup> I disegni sono stati resi noti da BORA 1984 (pp. 136-139, nn. 58a, 58b), che pubblica le foto dell'album Clarici di Robert Randolph Coleman, ma da quel momento non sono stati più menzionati nella letteratura barocca, con l'eccezione di BOHN 2012c, p. 278.

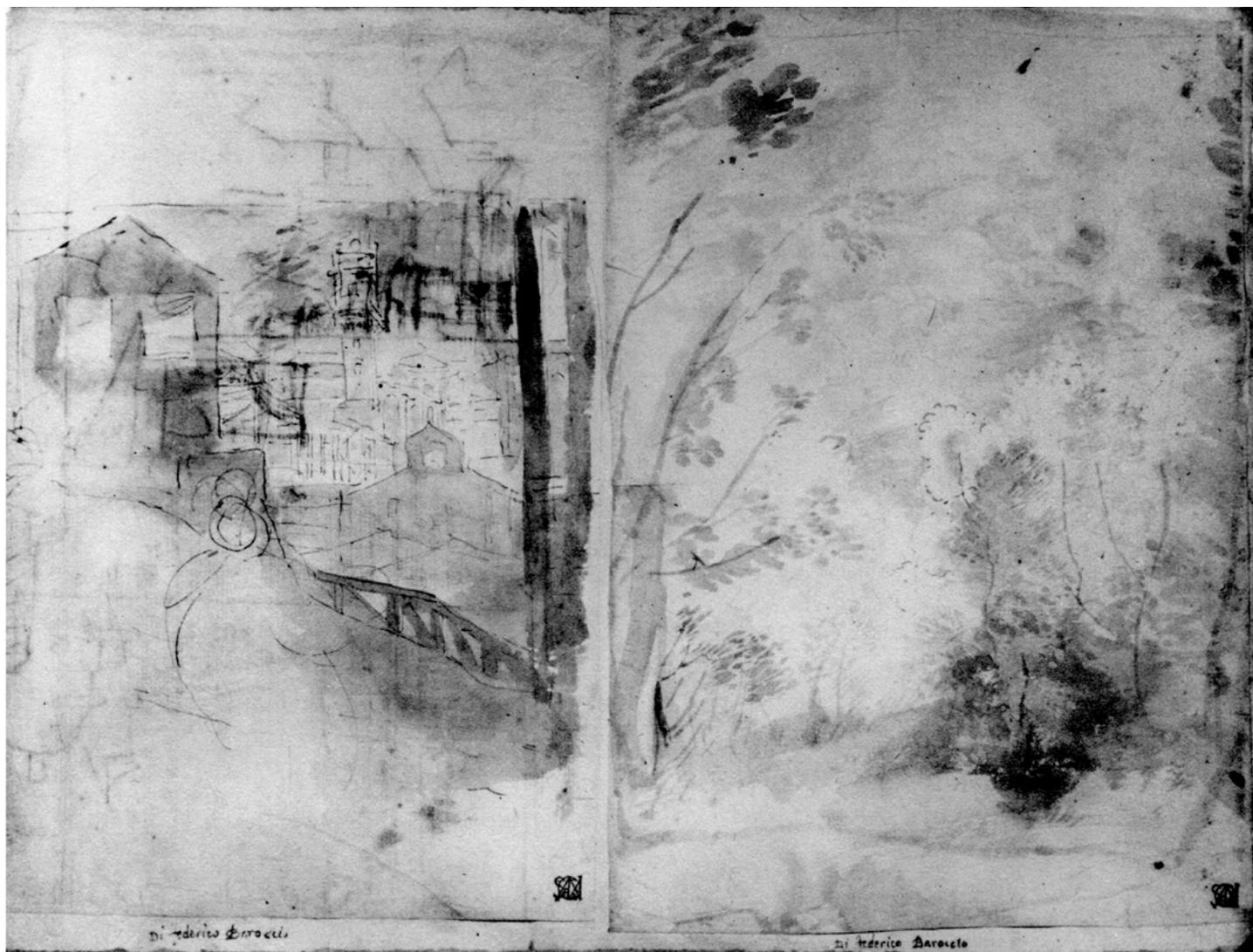
<sup>116</sup> Un gallo su tre monti inscritto in un cerchio (Briquet 12250, ca. 1566-1570), e un giglio a tre petali iscritti in un cerchio (Briquet 7105, ca. 1570-1580).



**Fig. 39** Gherardo Cibo, doppia pagina del *Libro 26*, penna e inchiostro bruno e viola, con tracce di acquerello, 1576-1584, Inv. 1969.16, cc. 2v-3r. © New York, The Morgan Library & Museum



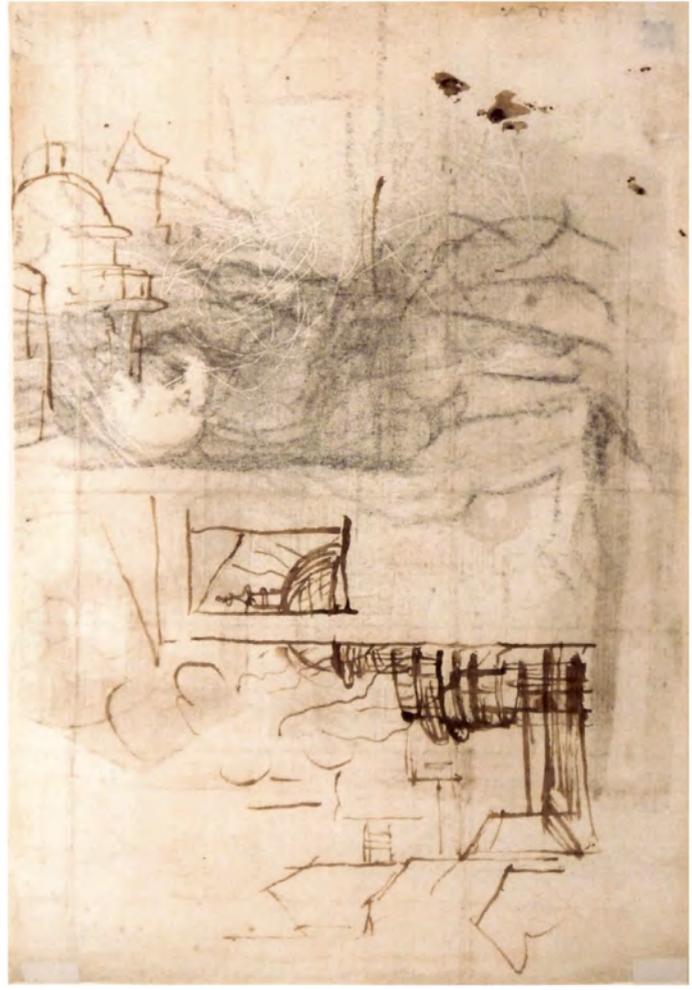
**Fig. 40** Gherardo Cibo, doppia pagina del *Libro 26*, penna e inchiostro viola, 1576-1584, Inv. 1969.16, cc. 11v-12r. © New York, The Morgan Library & Museum



**Fig. 41** Album Clarici, doppia pagina (oggi Inv. 1594/Coll. F 281 Inf. nn. 29a-b) prima dello scollamento. Foto Robert Randolph Coleman



**Fig. 42** Federico Barocci, *Paesaggio urbano con staccionata*, penna e inchiostro bruno, inchiostro bruno acquerellato, tracce di pietra rossa, ca. 1565-1566 o ante 1589, Inv. 1594/ Coll. F 281 Inf. n. 29a recto. © Milano, Veneranda Biblioteca Ambrosiana



**Fig. 43** Federico Barocci, *Studio per San Giovanni Evangelista e il Tempietto del Bramante*, penna e inchiostro bruno, inchiostro bruno acquerellato, pietra nera, ca. 1565-1566 o ante 1589, Inv. 1594/ Coll. F 281 Inf. n. 29a verso. © Milano, Veneranda Biblioteca Ambrosiana



**Fig. 44** Federico Barocci, *Radura*, penna e inchiostro bruno, inchiostro bruno acquerellato, ca. 1565-1566 o ante 1589, Inv. 159/ Coll. F 281 inf. n. 29b recto. © Milano, Veneranda Biblioteca Ambrosiana



**Fig. 45** Federico Barocci, *Collina con alberi*, pietra nera, tracce di pietra rossa, ca. 1575-1576, Inv. II.196.460. © Urbania, Musei Civici di Palazzo Ducale, Biblioteca Comunale

Egitto degli anni 1570-1573. Un altro esemplare della Biblioteca Comunale di Urbania (S.44, Fig. 45) presenta al verso degli studi per la *Madonna del popolo*, eseguita tra il 1575 e il 1579. Il verso di un disegno della Anhaltische Gemäldegalerie di Dessau (S. 34, Fig. 46), il cui recto descrive con minuzia calligrafica un gruppo di edifici in contesto campestre, è preparatorio per il *Martirio di San Vitale* del 1580-1583. Lo stesso vale per un altro foglio, sempre a Urbania, che riunisce uno *Studio di alberi* (S.46, Fig. 47) e una *Veduta di Urbino* (S.45, Fig. 48), riutilizzata verso il 1600 da Barocci per il grande *Crocifisso* del Prado (Fig. 33). Infine, un foglio recto-verso custodito a Urbania (S.51 e S.52, Figg. 49-50) contiene frammenti ricollegabili al grande cantiere del *Compianto sul Cristo morto* oggi a Bologna; il dipinto, rimasto incompiuto per la morte dell'artista nel 1612, estende l'attività di Barocci come disegnatore di paesaggio fino al primo decennio del Seicento.

L'ordinamento di disegni di paesaggio superstiti di Federico Barocci permette di osservare come, a fronte di un'estensione cronologica che copre quasi quarant'anni, l'approccio dell'artista al tema della natura sia rimasto essenzialmente immutato e improntato a una generale economia di mezzi espressivi. A differenza degli elaborati studi di volti e figure, nei quali riversa immensa attenzione ed energia, negli schizzi di alberi e piante Barocci lavora in punta di matita, con una velocità che si ritrova solo in alcuni dei più sciolti appunti a penna. Questo aspetto conferma che tutta o una buona parte delle sue pagine disegnate nascono per fissare sulla carta l'impressione di un momento, senza trasformarsi in occasioni di approfondimento grafico.

Così, ad esempio, una doppia pagina di taccuino custodita a Urbania riunisce un veloce schizzo di alberi e arbusti (S.47, Fig. 51) a una suggestiva veduta dell'abside di una chiesa (S.48, Fig. 52), forse una pieve, e al dettaglio di una roccia, ritratti con una tale fluidità da rendere difficile, in assenza di riferimenti collezionistici, assegnare il disegno a Barocci invece che a un viaggiatore europeo del Grand Tour. Questa facilità di espressione, unita a una certa disinvoltura verso l'aspetto finito dello schizzo, è inusuale per l'artista e fa pensare che il disegno di paesaggio fosse per lui anche una piacevole diversivo dall'impegno richiesto dallo studio della figura umana che caratterizza il resto della sua produzione grafica.

### «Paesi coloriti a guazzo di colori» (F.15-F.20)

Se le pagine di taccuino/libro disegnato stabiliscono il livello esecutivo minimo dei disegni di paesaggio di Barocci, il gruppo più famoso ed apprezzato degli studi naturalistici di quest'ultimo è costituito dai grandi fogli descritti dalla *Minuta* del 1612 come «coloriti a guazzo di colori», ossia a tempera, con integrazioni di biacca, pastello e, probabilmente, olio<sup>117</sup>. L'introduzione, verso il 1570, del disegno a paesaggio a colori è un'assoluta novità dell'arte urbinata. Il primo ad avere lavorato in questo senso è Gherardo Cibo, che non raggiunge mai, però, la felicità pittorica di Barocci.

Per quest'ultimo il colore, applicato con parsimonia, non è solo un elemento di verosimiglianza naturalistica, ma strumento di espressione grafica ed emotiva, dal momento che conferisce ai suoi fogli un'immediatezza e una vitalità senza precedenti nel disegno di paesaggio del Cinquecento.

Le modalità esecutive di questi disegni sono ricostruibili grazie al fatto che molti di essi sono illustrati sia sul recto che sul verso. Così, le due facce del foglio di Dessau (F. 16 e F.17, Figg. 53-54), abbozzate inizialmente a pietra nera, probabilmente dal vero, sono in seguito completate nello studio con l'aggiunta di pietra rossa, pastello giallo, due tonalità di tempera verde e tracce di biacca<sup>118</sup>. Lo stesso procedimento viene adottato nel più famoso tra i disegni di natura di Barocci, lo *Studio di arbusti* del British Museum: mentre il recto (F.18, Fig. 55), elegantemente rifinito a tempera e inchiostro, ha tutte le caratteristiche di un disegno finito, il verso, raramente riprodotto e considerato dagli studiosi, attesta l'originale natura del foglio di schizzo dal vero (F.19, Fig. 56). Su quest'ultimo, infatti, si può riconoscere uno dei rari studi di paesaggio eseguito interamente ad acquerello e circondato da schizzi a pietra rossa e nera, tra cui spiccano alcune teste di pecora, uno steccato e un cespuglio. In alternativa, anziché adottare il colore, Barocci riduce i propri mezzi cromatici all'inchiostro bruno diluito e alla biacca, creando paesaggi in chiaroscuro di eccezionale suggestione grafica come quello, bellissimo, della Fondation Custodia di Parigi (F.20, Fig. 57).

Un altro foglio eseguito con tecnica affine all'esemplare inglese è quello di Cleveland (F.15, Fig. 58)<sup>119</sup>. Si tratta, in effetti, di uno dei più riusciti e suggestivi studi di natura dell'artista, caratterizzato dall'eleganza applicativa della biacca e dell'inchiostro e, al tempo stesso, da un tono intimo enfatizzato dalle dimensioni contenute. A prima vista il disegno, circondato da un'elegante incorniciatura a foglio d'oro nello stile delle grandi collezioni sette e ottocentesche, potrebbe apparire come uno studio finito; ma una foto d'archivio (Fig. 59), precedente alla sua immissione sul mercato nel 1969, ne testimonia l'originale natura di pagina di taccuino o libro disegnato, rifinita da Barocci nello studio dopo essere stata fissata ai quattro angoli (dove sono ancora presenti i fori di fissaggio) su una parete o su un cavalletto<sup>120</sup>. Anche in questo caso, ci troviamo di fronte a un oggetto ibrido, nato come appunto occasionale e in seguito trasformato da Barocci in una preziosa opera d'arte a sé stante.

Le considerazioni espresse sui fogli di Londra, Dessau e Cleveland portano a introdurre il tema delle possibili destinazioni d'uso degli studi naturalistici di Barocci. Se le pagine di taccuino/libro disegnato, come si è visto, sono probabilmente appunti di natura personale, i fogli di più ampie dimensioni ed elevato livello di finitura nascono sin dall'inizio come *chefs-d'œuvre* autonomi, pezzi di bravura grafica potenzialmente rivolti agli interessi di collezionisti, amatori e committenti. Indicativo, in tal senso, è il

<sup>117</sup> In assenza di dedicate analisi chimico-fisiche, l'identificazione della tipologia dei pigmenti adottati da Barocci si basa sulla lettura a occhio nudo e deve considerarsi non dirimente. In alcuni fogli (come quello del British Museum discusso più avanti), la maggiore viscosità della pittura suggerisce che Barocci abbia potuto utilizzare dei colori ad olio in combinazione con quelli a tempera. Sull'argomento, con riferimento a Gherardo Cibo, vedi ZUENA-BARONI 2023, pp. 1-8.

<sup>118</sup> SAMMELN UND ZEICHNEN 2014, pp. 149-152, n. 3.14.

<sup>119</sup> PILLSBURY 1978b, p. 57, n. 33.

<sup>120</sup> CATALOGO 1969, n. D71.

più grande disegno naturalistico di Barocci giunto fino a noi, il *Paesaggio con figura* del Louvre (F.27; Fig. 1) già appartenuto alle famose collezioni di Crozat e Mariette. Qui, la garbata descrizione delle fronde e del fogliame lascia spazio a un elemento che non ricorre in nessuno degli altri disegni di paesaggio di Federico: un uomo elegantemente vestito coi pantaloni a sbuffo sta sul prato intento a osservare, con la testa poggiata sulla mano, ciò che lo circonda, mentre un altro personaggio, appena accennato, cammina verso di lui. La modernità della rappresentazione, che si sarebbe tentati di definire anticipatrice del vedutismo settecentesco e romantico, trova pochi paralleli nel disegno del Cinquecento (vedi i paesaggi di Federico Zuccari<sup>121</sup>). Un possibile confronto con l'impercettibile figura che si muove sullo sfondo della *Madonna leggente col Bambino e i Santi Simone e Giuda Taddeo* del 1567 (Fig. 11) potrebbe fornire, sia pure per via indiretta, una prima indicazione cronologica per il foglio parigino, supportata dalla foggia spagnola dei pantaloni a palloncino, tipica degli anni 1550-1560 e di moda nelle corti italiane del tempo<sup>122</sup>.

Il carattere commerciale di alcuni dei più riusciti disegni naturalistici di Barocci è ribadito da un gruppo di tre disegni raffiguranti le *Stimate di San Francesco*, analoghi per soggetto, formato e tecnica ma discontinui per qualità e modalità d'esecuzione, conservati rispettivamente al British Museum (A.8, Fig. 60), alla Morgan Library (A.9, Fig. 61) e agli Uffizi (A.10, Fig. 62)<sup>123</sup>. Il foglio londinese, caratterizzato da un maggior numero di dettagli e da un campo leggermente più ampio lungo il margine inferiore, è anche quello qualitativamente più alto; sebbene non siano identificabili dei veri e propri pentimenti, la scioltezza esecutiva e l'applicazione fluida della biacca e dell'acquerello lo caratterizzano sicuramente come foglio di piena autografia, oltre che come uno dei capolavori del disegno naturalistico di Barocci. Se pure il disegno potrebbe rientrare tra i paesaggi animati, simile da questo punto di vista al *Mosè e il serpente* del Louvre (A.4, Fig. 18), o al *San Francesco che riceve le Stimate* degli Uffizi (A.5, Fig. 24), il rapporto tra la natura e l'uomo è talmente sproporzionato a favore della prima da suggerire che per l'artista così come per il fruitore l'opera sia nata innanzitutto come esibizione di virtuosismo nella descrizione dei rami e degli arbusti, del ciglione roccioso e dell'erba. L'impressione esercitata da queste opere è paragonabile a quella di un piccolo, raffinato dipinto, cosa che le trasforma in oggetti ibridi tra disegno e pittura, apprezzabili dai contemporanei di Barocci per il loro estro grafico e decorativo. Quest'assunzione è sostenuta dal confronto tra il foglio inglese ed i disegni di New York (A.9, Fig. 61) e di Firenze (A.10, Fig. 62), tradizionalmente interpretati come repliche di bottega del prototipo del British Museum. Sebbene la qualità del segno sia inferiore a quella dell'ipotizzato modello di partenza, con notevoli semplificazioni nei contenuti e nell'esecuzione, è problematico interpretare i due fogli come semplici copie: sia perché sarebbe difficile individuare un allievo

di Barocci tanto dotato da realizzarle, sia perché ciascuna presenta un suo carattere indipendente, conferito dall'uso insistito della biacca nel foglio newyorchese e, per contro, dell'acquerello nella prova fiorentina<sup>124</sup>. Se quindi l'attribuzione alla mano di Barocci resta, per ora, ipotetica, si può affermare con relativa certezza che entrambe le derivazioni sono state eseguite a partire dal modello originale di Londra, nel contesto della bottega urbinata dell'artista e sotto il suo diretto controllo. Vista l'assenza di pentimenti o correzioni, ciò suggerisce di caratterizzarli come disegni finiti, eseguiti per soddisfare qualche collezionista o cliente che avrebbe potuto ammirarne, al di là del soggetto sacro, la raffinata descrizione del paesaggio e dei colpi di luce.

### Il rapporto tra disegno e pittura ed un «pezzo di paese di carta colorito ad olio»

Fino ad oggi, la letteratura storico-critica è stata unanime nel rilevare che nessun disegno di paesaggio di Barocci, tra quelli arrivati fino a noi, può essere considerato direttamente preparatorio per un dipinto. La ragione di questa circostanza va identificata nella doppia natura di questi disegni, appunti di natura personale, fissati su pagine di taccuini o libri disegnati, oppure opere autonome create per amatori, collezionisti e mercanti.

Per quanto valido, questo argomento non tiene nella debita considerazione il significato e il ruolo che il paesaggio — e la rappresentazione di specifici elementi naturalistici — assumono nella pittura di Barocci. Partendo da tale tesi, una porzione della tela, non studiata ma improvvisata al momento, sembrerebbe aver ricevuto una minore attenzione da parte dell'artista; mentre è vero il contrario. Barocci prepara le proprie invenzioni naturalistiche con la medesima cura e attenzione che dedica ai corpi, ai volti e ai panneggi. È in virtù della costante applicazione al disegno di natura, condotto dal vero e poi rielaborato nello studio, che l'artista scopre frammenti di realtà che, distillati attraverso la sintesi grafica, si trasformano in visioni pittoriche, apparentemente intuitive ma, in realtà, frutto di studi continuativi.

Si prenda, ad esempio, il fondale del *Seppellimento di Gesù* di Senigallia (Figg. 63-64), dove Barocci alterna pennellate di verde scuro, verde chiaro e giallo per rendere l'effetto delle foglie mosse dal vento e attraversate dalla luce vespertina; altre foglie sono rese con semplici pennellate di grigio, applicato con maggiore corposità per evocare la lamina inferiore della foglia, normalmente non esposta al sole e quindi, in assenza di clorofilla, di un tono più chiaro.

Questi frammenti di pittura sono una trascrizione fedele e diretta di alcuni dei suoi disegni di paesaggio a colori, come quello particolarmente risolto degli Uffizi (F.15, Fig. 65). Il legame, imprescindibile, tra l'opera sulla carta, estemporanea

<sup>121</sup> Il riferimento d'obbligo è alle pagine del libro disegnato di Vallombrosa, più immediate nell'esecuzione *en plein air* ma simili nell'inserimento di uno o più personaggi (HEIKAMP 1958, pp. 41-58; PROSPERI VALENTI RODINÒ 2004, pp. 265-287; LORENZONI 2016, pp. 150-153).

<sup>122</sup> MARANGONI 1977, p. 270.

<sup>123</sup> Vedi GERE-POUNCEY 1983, p. 41, n. 47, per una prima considerazione congiunta dei tre fogli.

<sup>124</sup> In ALIVENTI 2024, il disegno è classificato come copia di scuola fiorentina, da Barocci.



**Fig. 46** Federico Barocci, *Casa in collina*, pietra nera su carta azzurra, ca. 1580-1583, Inv. Z 3094 verso. © Dessau, Anhaltische Gemäldegalerie



**Fig. 47** Federico Barocci, *Alberi*, pietra nera, ca. 1600, Inv. II.205.502 verso. © Urbania, Musei Civici di Palazzo Ducale, Biblioteca Comunale



**Fig. 48** Federico Barocci, *Paesaggio urbinato* (Urbino, Valbona), pietra nera e pietra rossa, ca. 1600, Inv. II.205.502 *recto*. © Urbania, Musei Civici di Palazzo Ducale, Biblioteca Comunale



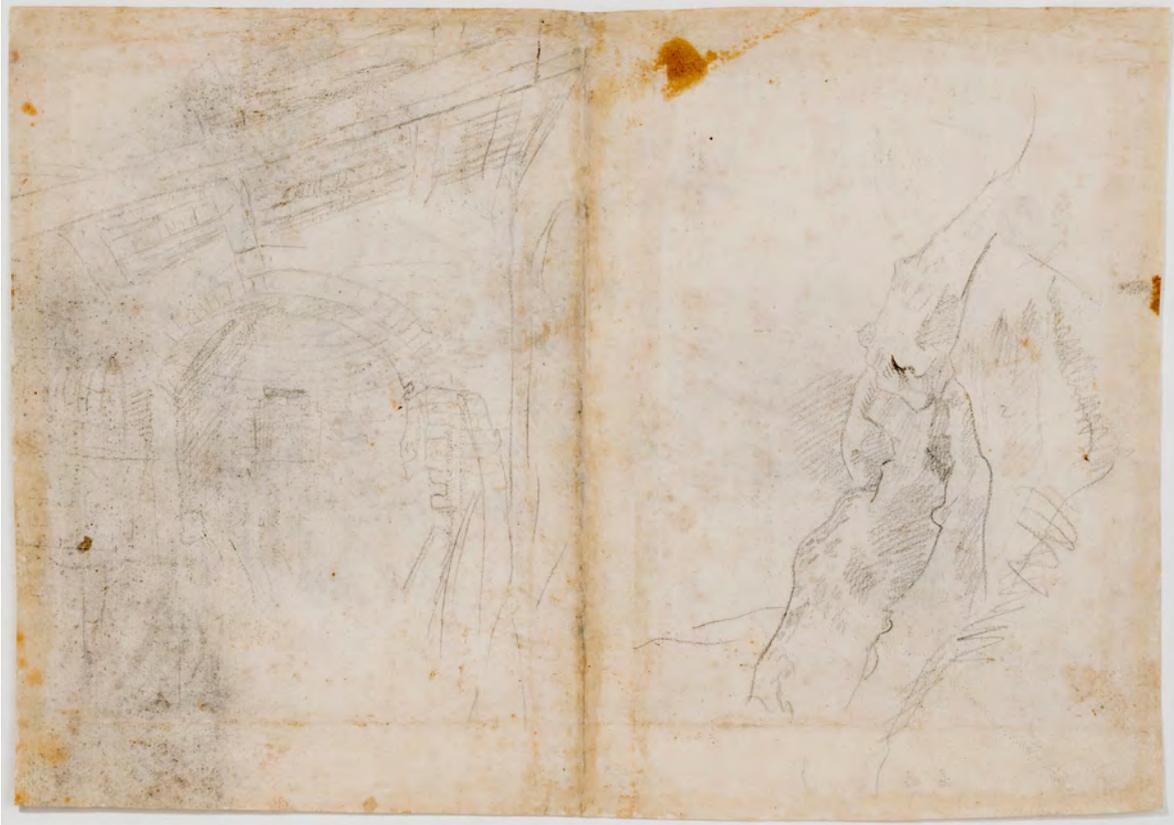
**Fig. 49** Federico Barocci, *Rami e doppia testa di guerriero con elmo piumato*, pietra nera, ca. 1600-1612, Inv. II.156.462 recto. © Urbania, Musei Civici di Palazzo Ducale, Biblioteca Comunale



**Fig. 50** Federico Barocci, *Arbusti*, pietra nera, ca. 1600-1612, Inv. II.156.462 verso. © Urbania, Musei Civici di Palazzo Ducale, Biblioteca Comunale



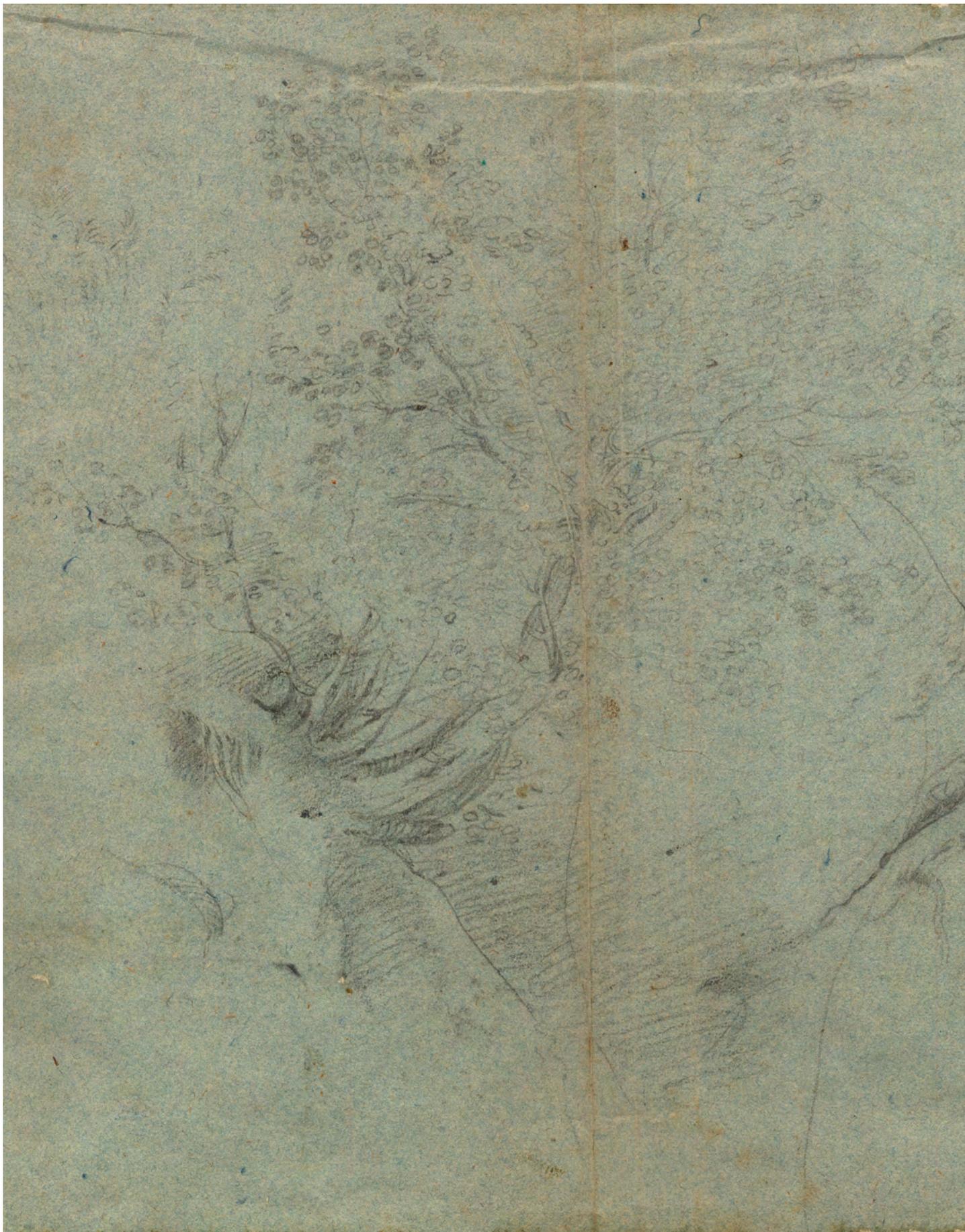
**Fig. 51** Federico Barocci, *Radura*, pietra nera, s.d., Inv. II.150.446 recto. © Urbania, Musei Civici di Palazzo Ducale, Biblioteca Comunale



**Fig. 52** Federico Barocci, *Interno di pieve con abside; Studio di roccia, pietra nera, s.d.*, Inv. II.150.446 verso. © Urbania, Musei Civici di Palazzo Ducale, Biblioteca Comunale



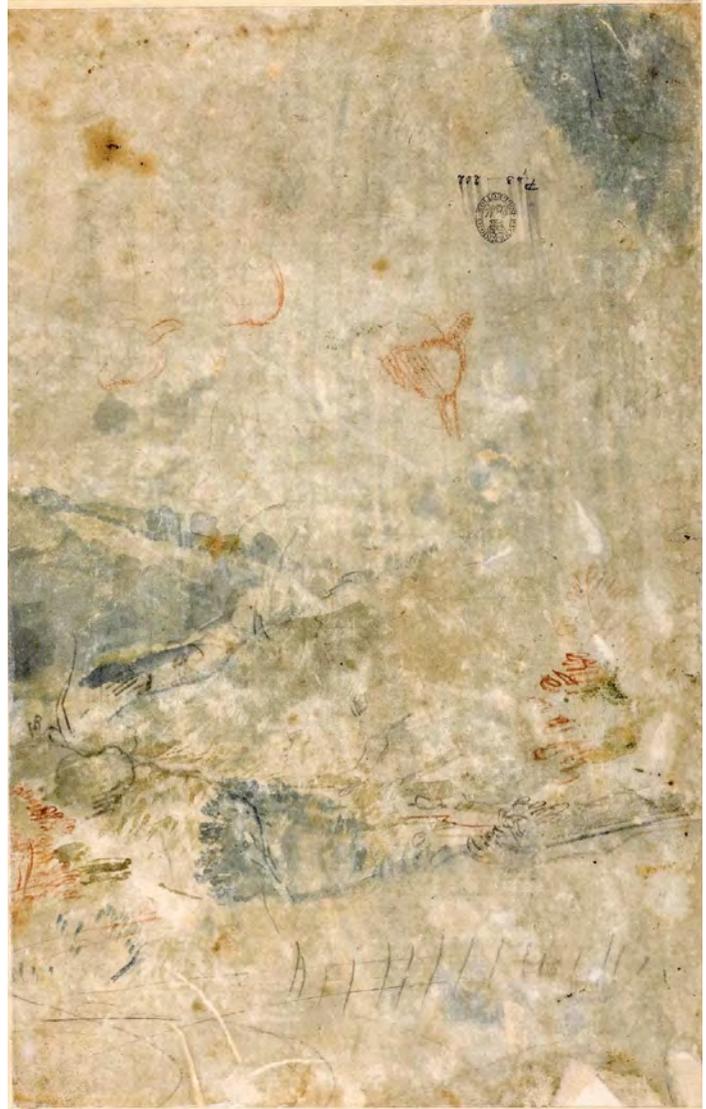
**Fig. 53** Federico Barocci, *Scarpata con arbusti*, pietra nera, pietra rossa e sfumino, pastello giallo, tempera verde, tracce di biacca, su carta azzurra, ca. 1565-1580, Inv. Z 2789 recto. © Dessau, Anhaltische Gemäldegalerie



**Fig. 54** Federico Barocci, *Scarpata con arbusti*, pietra nera su carta azzurra, ca. 1565-1580, Inv. Z 2789 verso. © Dessau, Anhaltische Gemäldegalerie



**Fig. 55** Federico Barocci, *Scarpata con albero e arbusti*, pietra nera, penna e inchiostro bruno, inchiostro bruno acquerellato, tempera verde, tracce di biacca e pigmento rosso, ca. 1565-1580, Inv. Pp.3.202 recto. © London, The Trustees of the British Museum



**Fig. 56** Federico Barocci, *Collina con staccato e due teste di pecora*, pietra rossa, pietra nera e acquerello verde, ca. 1565-1580, Inv. Pp.3.202 verso. © London, The Trustees of the British Museum



**Fig. 57** Federico Barocci, *Alberi*, pietra nera, penna e inchiostro bruno, ca. 1565-1580, Inv. 7216. © Paris, Fondation Custodia, Collection Frits Lugt



**Fig. 58** Federico Barocci, *Arbusto e scarpata*, pietra nera, penna e inchiostro bruno, inchiostro bruno acquerellato, rialzato a biacca, tracce di pietra rossa, ca. 1565-1580, Inv. 1973.171 recto. © Cleveland, The Cleveland Museum of Art



**Fig. 59** Foto del disegno *Arbusto e scarpata* (ca. 1565-1580; qui **Fig. 58**), incollato sulla pagina di un album di disegni. © London, Pouncey-Stock Archive



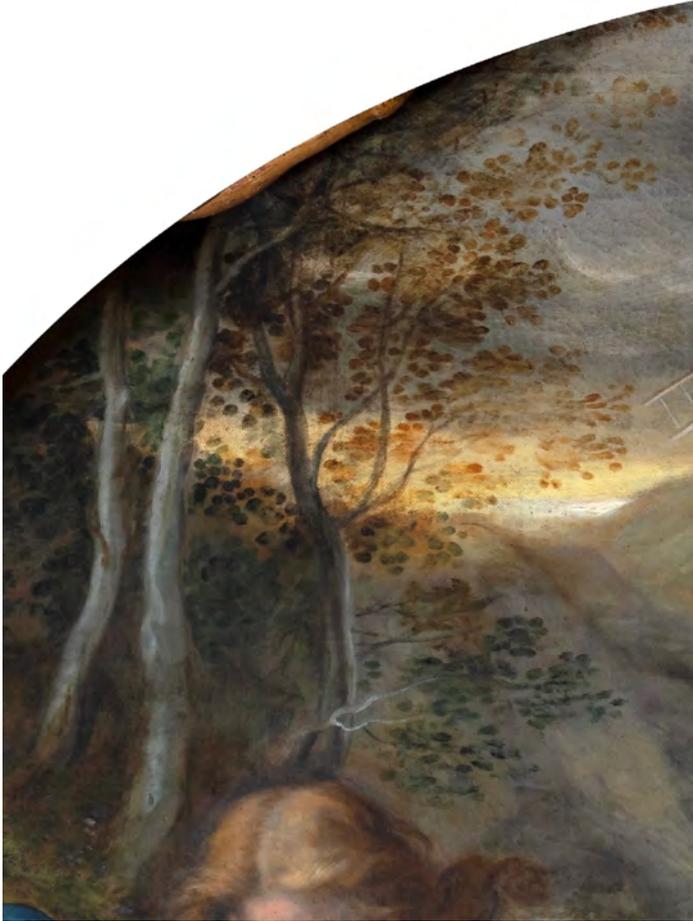
**Fig. 60** Federico Barocci, *Stimate di San Francesco*, penna e inchiostro bruno, inchiostro bruno acquerellato, rialzato a biacca, su tracce di pietra nera, su carta azzurra, ca. 1570-1590, Inv. Pp,3.203. © London, The Trustees of the British Museum



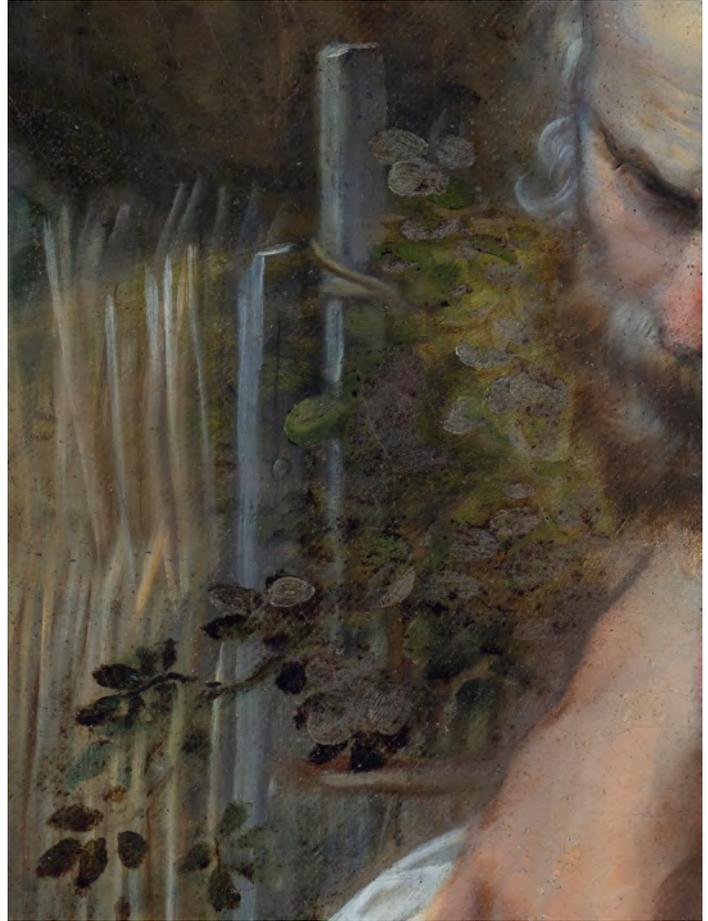
**Fig. 61** Federico Barocci (attribuito), *Stimate di San Francesco*. penna e inchiostro bruno, inchiostro bruno acquerellato, rialzato a biacca, su tracce di pietra nera, su carta azzurra, ca. 1570-1590, Inv. 1973.31. © New York, The Morgan Library & Museum



**Fig. 62** Federico Barocci (attribuito), *Stimate di San Francesco*, penna e inchiostro bruno, inchiostro bruno acquerellato, rialzato a biacca, tracce di pietra nera, su carta azzurra, ca. 1570-1590, Inv. 1342 S. © Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe



**Fig. 63** Federico Barocci, *Seppellimento di Gesù* (dettaglio), olio su tela, 1579-1582. © Senigallia, Chiesa della Croce/ Foto Gilberto Urbinati



**Fig. 64** Federico Barocci, *Seppellimento di Gesù* (dettaglio), olio su tela, 1579-1582. © Senigallia, Chiesa della Croce / Foto Gilberto Urbinati.



**Fig. 65** Federico Barocci, *Albero*, penna e inchiostro bruno, inchiostro bruno acquerellato, tracce di pietra nera, tempera verde, ocre, bruna, rialzato a biacca, ca. 1565-1567, Inv. 11364 F verso. © Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe



**Fig. 66** Federico Barocci, *Paesaggio con città sullo sfondo (Urbino?)*, tempera grassa a olio magro, ca. 1588-1592, Inv. 1990 DIS 231. © Urbino, Galleria Nazionale delle Marche



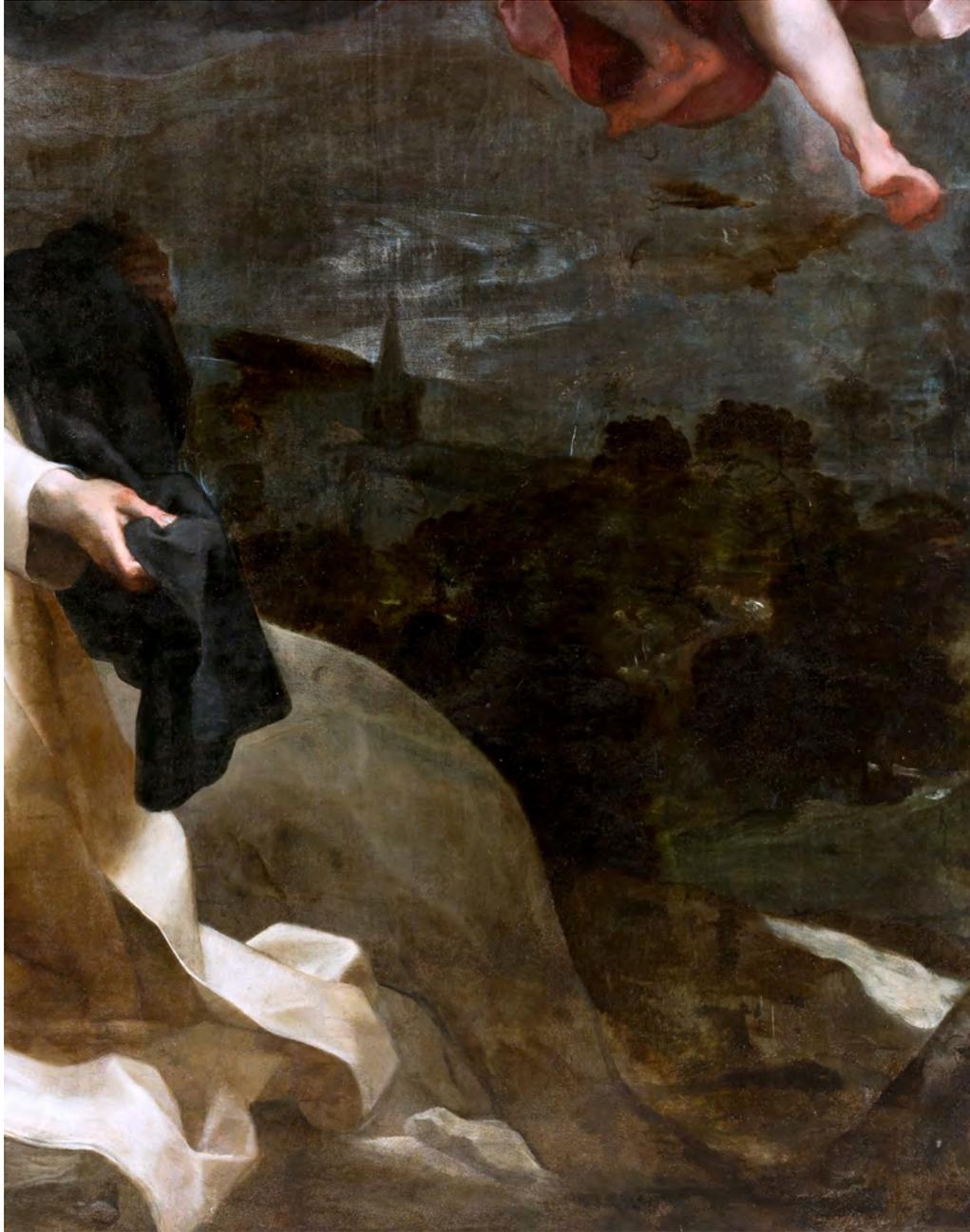
**Fig. 67** Federico Barocci, *Annunciazione* (dettaglio), acquaforte, puntasecca e bulino, ca. 1585. Collezione privata



Fig. 68 Federico Barocci, *Stimate di San Francesco*, acquaforte e puntasecca, ca. 1578-1579. Collezione privata



**Fig. 69** Federico Barocci, *San Francesco nella grotta* (dettaglio), olio su tela, ca. 1570-1590, Inv. 2003.281. © New York, The Metropolitan Museum of Art



**Fig. 70** Federico Barocci, *Madonna del Rosario* (dettaglio), olio su tela, ca. 1588-1592. © Senigallia, Museo Diocesano, Ufficio Beni Culturali della Diocesi di Senigallia/ Foto Gilberto Urbinati

e vera, e l'opera sulla tela consiste nell'allineamento all'idea, nel gesto, nella resa cromatica e luministica del singolo dettaglio (un ramo piuttosto che una foglia, un tono scuro piuttosto che uno chiaro), anziché, come nel caso degli studi di corpi o di teste, nella definizione via via più precisa di una forma e di una posa. I disegni di paesaggio e di natura di Barocci sono da interpretare, oltre che come pezzi finiti, come opere di ricerca e di studio sulla natura, che gli permettono, una volta giunto a confrontarsi con la tela e il colore, di tracciare con sicurezza, in pochi gesti, le forme, le luci e le ombre che ha imparato a fissare, sia dal vero che nello studio, sulla carta. In questo senso, i brani naturalistici nei dipinti di Barocci risultano più vicini al disegno che alla pittura: essendo forse le uniche aree della tela che, anziché essere costruite dal progressivo sedimentarsi di strati impalpabili di colore, sono definite da singoli colpi di pennello e dall'accostamento di colori puri con l'intenzionalità di un unico, virtuosistico gesto (le già ricordate «bagatelle»).

In questo contesto, assume particolare importanza il riconoscimento, già operato da Olsen nel 1955-1962, ma rimasto fino a questo momento ai margini della critica barocca, di uno schizzo di paesaggio a olio e tempera su carta, custodito presso la Galleria Nazionale delle Marche e solo di recente restaurato e presentato al pubblico (F.28, Fig. 66)<sup>125</sup>. Il disegno, di medie dimensioni, rappresenta un *Collina con edifici* ed è l'unico esemplare rintracciato di quel gruppo di «vintiotto altri pezzi di carte colorite a olio di cose diverse, come pezzi di paesi, alberi, animali, frutti, acque, et altre bagatelle», ricordati dalla *Minuta* del 1612 assieme a «quattordici teste colorite a olio di mano del Signor Baroccio, di vecchi, di donne, di giovani» e a un «quadro fatto in carta a olio, figure del naturale, il soggetto è un Marte e una Venere che si fanno carezze, copiate da Paolo Veronese»<sup>126</sup>. Mentre una dozzina e più di teste a olio su carta sono arrivate fino a noi, il paesaggio di Urbino è l'unica delle «bagatelle» di soggetto naturalistico attualmente nota, un fatto che ha depotenziato la comprensione del multiforme approccio, concettuale e tecnico, rivolto da Barocci al paesaggio su carta.

Il soggetto del disegno, benché fortemente scurito dal tempo, sembra identificabile con una veduta di Urbino da nord-est, come suggerito dal riconoscibile *landmark* costituito dal campanile della trecentesca chiesa di San Francesco, protagonista di numerosi dipinti e di due incisioni di Barocci, *l'Annunciazione* (Fig. 67) e *le Stimmate di San Francesco* (Fig. 68). La tecnica esecutiva, piuttosto fluida, è stata riconosciuta grazie al recente restauro come una tempera grassa a olio magro su carta<sup>127</sup>. L'artista, cioè, ha applicato un primo strato di pittura a tempera diluita, creando un tono di fondo sul quale ha poi applicato un nuovo strato di pigmento arricchito con olio magro, più trasparente e luminoso: una scelta che è all'origine

dell'effetto di sfumato e di lontananza, percepibile lungo la linea delle colline sullo sfondo, che conferisce al piccolo paesaggio toni sognanti e soffusi. L'identificazione del soggetto e la preziosità della tecnica, unita all'efficacia della rappresentazione e all'alta qualità del bozzetto, inserisce il foglio nella più alta produzione paesaggistica di Barocci. I toni grigi e cerulei contrapposti ai verdi chiari e scuri (con qualche pennellata di rosa sul crinale della collina di sfondo per evocare il riverbero della luce vespertina) sono gli stessi che si ritrovano nelle opere tarde di Barocci quali, ad esempio, il *San Francesco che adora il Crocifisso* del Metropolitan Museum of Art di New York (Fig. 69) o la grande *Crocifissione* del Prado (Fig. 33), entrambi databili al 1600 circa.

Partendo da queste considerazioni, Olsen ha ricollegato il bozzetto urbinato al paesaggio che si intravede alle spalle di san Domenico nella *Madonna del Rosario* eseguita da Barocci, tra il 1588 e il 1592 circa, per l'omonima Confraternita di Senigallia (Pinacoteca Diocesana; Fig. 70). Nella tela, come in altre opere degli anni Ottanta – la *Visitazione* della Chiesa Nuova di Roma, 1583-86, o la prima versione, datata 1583, della *Vocazione di Sant'Andrea* per la chiesa del santo a Pesaro (Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique) –, Barocci concepisce il paesaggio quasi come una *grisaille*, riducendo al minimo i colori e concentrandosi sui grigi e sui marroni, ravvivati da pochi colpi di verde e, occasionalmente, di giallo<sup>128</sup>. Sebbene i particolari degli edifici e delle colline nel bozzetto a olio non siano identici a quelli della *Madonna del Rosario*, la corrispondenza tra la macchia scura non finita, in basso a sinistra, e la porzione del mantello di san Domenico lascia pochi dubbi sulla relazione tra le due opere, facendo del disegno di Urbino l'unico studio barocco di paesaggio connesso a un dipinto e, nelle suggestive parole di Olsen: «a powerful witness of the master's landscape painting during his later years; with their broad masses of light and dark they point forward to Claude and Poussin»<sup>129</sup>. ✚

<sup>125</sup> Il disegno, rimasto classificato come «Anonimo del sec. XVI» e, pertanto, sfuggito all'unico repertorio esistente dei disegni baroccheschi della Galleria Nazionale delle Marche di Urbino (ARCANGELI 2012) è stato riconosciuto come autografo di Federico Barocci da OLSEN (1962, p. 235), seguito da BARONI 2022-2023, p. 449 (con riserva dovuta alla patina). Restaurato da Giulia Papini e Francesca Graziosi, è stato riproposto nella recente mostra di Barocci a Urbino (cfr. GALLO 2024, p. 180 e p. 191, n III.7).

<sup>126</sup> CALZINI 1898, p. 105.

<sup>127</sup> Come riportato in GALLO 2024, p. 180 e p. 191, n III.7.

<sup>128</sup> Devo la suggestione dell'interpretazione del paesaggio barocco come *grisaille* a Vita Segreto, che ringrazio.

<sup>129</sup> OLSEN 1965, p. 32.

## ✚ Catalogo dei disegni di paesaggio di Federico Barocci

Il catalogo dà una prima sistematizzazione ai disegni di paesaggio o di argomento paesaggistico (includendo i cosiddetti 'paesaggi animati') di Federico Barocci. Rispettando la divisione tipologica della *Minuta dello studio del Signor Baroccio* del 1612 (CALZINI 1898, pp. 105-107), i disegni sono stati suddivisi in tre categorie:

A. *Paesaggi animati*: contengono una o più figure impegnate in una scena riconoscibile (storia sacra, ecc.), dove l'elemento paesaggistico svolge però un ruolo preponderante;  
 F. *Studi finiti*: sono descritti nella *Minuta* come «paesi coloriti a guazzo di colori, acquarelle ritratti dal naturale» e «pezzi di carte colorite a olio di cose diverse, come pezzi di paesi, alberi, animali, frutti, acque et altre bagatelle» (CALZINI 1898, p. 105);

S. *Schizzi sommari e pagine taccuino*: sono descritti nella *Minuta* come «paesi dissegnati di chiaro oscuro, di acquarella, di lapis, tutti visti dal vero» e «pezzi di paesi schizzati visti dal naturale» (CALZINI 1898, p. 107).

I disegni, numerati da 1 a 62, non sono disposti in ordine cronologico ma, dove possibile, ne viene fornita una datazione indicativa, basata sulla compresenza di schizzi/dipinti connessi o, in alcuni casi, dedotta per via stilistica. Ove non si è riusciti a determinare una data, si adotta la sigla «s. d.».

Le misure sono fornite in mm, prima l'altezza, poi la larghezza, ovvero il diametro.

### A. Paesaggi animati

#### A.1 - San Crescentino combatte il drago (Fig. 12)

ca. 1550-1560

Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, Inv. 11313 F

Penna e inchiostro bruno, inchiostro bruno acquerellato, rialzato a biacca, su carta azzurra, Ø 215 mm

*Bibliografia*: OLSEN 1962, p. 231; EMILIANI 1975b, p. 245, n. 308.

Acquistato nel 1659 dal Cardinale Leopoldo de' Medici da Ambrogio Barocci, nipote del pittore, è parte di un gruppo di studi giovanili per piatti in maiolica solo in parte giunti fino a noi. Lo stile ancora acerbo nella rappresentazione della figura, influenzata dai modi di Taddeo Zuccari e dagli studi antiquari di Battista Franco, permette di collocarlo ai primi esordi del pittore.

#### A.2 - Adorazione dei pastori (Fig. 16)

ca. 1555-1565

Berlino, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Inv. KdZ 20291

Penna e inchiostro bruno, inchiostro bruno acquerellato, rialzato a biacca, su carta azzurra, 188x276 mm

*Bibliografia*: OLSEN 1962, p. 147, n. 12; EMILIANI 2008, I, p. 158, n. 18.9.

Probabilmente studio preparatorio per un dipinto non altrimenti noto, al quale Olsen, seguito di Emiliani, ha riferito un vasto gruppo di altri disegni.

#### A.3 - Paesaggio con ponte (Fig. 20)

ca. 1555-1565

Amburgo, Kunsthalle, Inv. 21056 recto

Penna e inchiostro bruno, inchiostro bruno acquerellato, rialzato a biacca, su carta azzurra, 274x408 mm

*Iscrizioni*: in basso a destra, «Frederico Barroto d'Urbino», «175» e «L\_19 [?]\_ 0 [?]; in basso al centro, «48».

*Bibliografia*: OLSEN 1962, pp. 145-146, n. 11; EMILIANI 2008, I, p. 153, n. 16.6.

#### A.4 - La verga di Mosè si tramuta in serpente (Fig. 18)

ca. 1562-1563

Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, Inv. 2841

Penna e inchiostro bruno, inchiostro bruno acquerellato, pietra rossa e nera, rialzato a biacca, su carta azzurra, 357x238 mm

*Bibliografia*: OLSEN 1962, p. 145, n. 9; EMILIANI 2008, I, p. 144, n. 13.1; FEDERICO BAROCCI 2024, p. 220, n. IV.19.

Studio preparatorio finito per l'affresco di analogo soggetto eseguito nel Palazzo Vaticano e lasciato incompiuto da Barocci nell'estate del 1563 a causa della malattia. Non è propriamente uno studio di paesaggio, ma resta una delle scene di ambientazioni naturalistiche più convincenti dell'artista.

#### A.5 - Stimmate di San Francesco (Fig. 24)

ca. 1570-1580

Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, Fondo Mediceo Lorenese, Inv. 11500 F

Penna e inchiostro bruno, inchiostro bruno acquerellato, 214x138 mm

*Bibliografia*: OLSEN 1962, pp. 107, 161; EMILIANI 2008, I, p. 285, n. 35.1.

Tradizionalmente ricollegato all'acquaforte autografa di Barocci di medesimo soggetto, lo stile disegnativo e le notevoli differenze nella composizione suggeriscono, per contro, che non si tratti di uno studio preparatorio per l'incisione, ma di una prova indipendente di insistita drammaticità naturalistica. Particolarmente efficace, a questo proposito, il gruppo d'alberi con radici scoperte aggrappato al bordo della scarpata, *leitmotiv* costante dei disegni di paesaggio di Barocci e che trova qui un suo impiego scenografico e narrativo.

#### A.6 - Battesimo di Cristo con San Francesco (Fig. 25)

ca. 1570-1580

Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, Fondo Mediceo Lorenese, Inv. 11332 F recto

Penna e inchiostro bruno, inchiostro bruno acquerellato, quadrettato a pietra rossa, 280x142 mm

*Bibliografia*: OLSEN 1962, p. 112, nota 2, e p. 280; EMILIANI 2008, II, p. 398, n. 111.9.

Studio per una composizione finita non altrimenti nota, ma arrivata a buon livello di preparazione, come indica la presenza della quadrettatura a pietra rossa. Il San Francesco sulla sinistra suggerisce una commissione legata al mondo dei francescani. Lo stile fluido e l'uso dell'acquerello inducono a collocarlo stilisticamente tra il settimo e l'ottavo decennio del Cinquecento.

#### A.7 - Paesaggio con ponte (Fig. 26)

ca. 1570-1590

Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, Fondo Mediceo Lorenese, Inv. 11332 F verso

Penna e inchiostro bruno su tracce di pietra nera, 280x142 mm

*Bibliografia*: OLSEN 1962, p. 112, nota 234, e p. 280.

Studio in maggiore dettaglio, e più ravvicinato, del paesaggio A.5.

#### A.8 - Stimmate di San Francesco (Fig. 60)

ca. 1570-1590

Londra, The British Museum, Inv. Pp.3.203

Penna e inchiostro bruno, inchiostro bruno acquerellato, rialzato a biacca, su tracce di pietra nera, su carta azzurra, 390x275 mm

*Bibliografia*: OLSEN 1962, p. 161, n. 29; GERE-POUNCEY 1983, p. 41, n. 47; ROSENBERG 2019, I, p. 107, n. I.95.

Proviene dalle collezioni Mariette, Crozat, Lagoy e Payne Knight.

#### A.9 - Stimmate di San Francesco (Fig. 61)

ca. 1570-1590

New York, The Morgan Library & Museum, Inv. 1973.31

Penna e inchiostro bruno, inchiostro bruno acquerellato, rialzato a biacca, su tracce di pietra nera, su carta azzurra, 365x278 mm

*Bibliografia*: GERE-POUNCEY 1983, p. 41, n. 47.

L'evidente carattere di derivazione del foglio dall'esemplare di analoga tecnica, dimensioni e soggetto degli Uffizi (A.8) ha portato a caratterizzarlo come copia da quest'ultimo. L'alta qualità grafica sostiene tuttavia l'attribuzione a Barocci o a uno dei suoi più stretti collaboratori.

#### A.10 - Stimmate di San Francesco (Fig. 62)

ca. 1570-1590

Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, Fondo Emilio Santarelli, Inv. 1342 S

Penna e inchiostro bruno, inchiostro bruno acquerellato, rialzato a biacca, su tracce di pietra nera, su carta azzurra, 354x272 mm

*Bibliografia*: GERE-POUNCEY 1983, p. 41, n. 47; EMILIANI 2008, I, p. 295, n. 36.2.

Tradizionalmente riferito a Jacopo Ligozzi. Rispetto alle due versioni del medesimo soggetto (A.8 e A.9), di cui solo quella del British Museum è concordemente ritenuta autografa, mostra un chiaroscuro più insistito e una maggiore semplificazione dei volumi. Anche in questo caso, tuttavia, l'alta qualità grafica suggerisce di caratterizzare il disegno come eseguito da Barocci o da un suo immediato collaboratore.

#### A.11 - Figura femminile nuda [Venere?] e un cane nel paesaggio

c. 1565-75

Liverpool, Walker Art Gallery, Inv. 3293a

Pietra nera e rossa, misure sconosciute

*Bibliografia*: PEMBROKE COLLECTION 1900, I, n. 8, s.p.

Proviene dalla collezione Pembroke di Wilton House (già parte del II volume di disegni, al n. 12). Tradizionalmente attribuito a Barocci, viene pubblicato come tale nella raccolta di facsimili *Drawings. The Old Masters in the Collection of the Earl of Pembroke and Montgomery* promossa nel 1900 da Colnaghi ma, successivamente, sfugge all'attenzione della critica barocca. Si tratta di uno dei più bei paesaggi animati di Barocci, e l'unico tra quelli noti ad avere un soggetto esplicitamente erotico, ispirato ai nudi femminili di Correggio e Tiziano.

### F. Studi finiti

#### F.12 - Scarpata con arbusti

ca. 1565-1580

Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, Fondo Mediceo Lorenese, Inv. 418 P

Pietra nera, penna e inchiostro bruno, inchiostro bruno acquerellato, rialzato a biacca, su carta preparata bruna, 423x277 mm

*Bibliografia*: OLSEN 1962, p. 232 e p. 278; EMILIANI 2008, I, p. 286, n. 35.2; FEDERICO BAROCCI 2024, p. 184, III.10.

### E.13 - *Albero*

ca. 1565-1580

Urbano, Musei Civici di Palazzo Ducale, Biblioteca Comunale, Fondo Ubaldini, Inv. II. 166.678 *recto*  
Pietra nera, rialzato a biacca, su carta preparata gialla, 373x258 mm

*Iscrizioni:* al centro, a penna, «n. 166»; al verso, a penna, «del Barocci paoli 1 / n. 2».

*Bibliografia:* OLSEN 1962, p. 161; SPIKE 1994, pp. 78-79, n. 15; CELLINI 1999, II, pp. 361-362, n.500; EMILIANI 2008, I, p. 290, n. 35.6.

Tradizionalmente riferito al dipinto raffigurante le *Stimate di San Francesco* del Museo Civico di Fossombrone, si tratta, più probabilmente, di uno studio indipendente nota di paesaggio. L'insolito uso della carta preparata gialla, unico nella produzione di Barocci, suggerisce che si tratti di un'opera precoce, venata dal desiderio di sperimentalismo tecnico.

### E.14 - *Arbusto e scarpata* (Figg. 58-59)

ca. 1565-1580

Cleveland, The Cleveland Museum of Art, Inv. 1973.171 *recto*

Pietra nera, penna e inchiostro bruno, inchiostro bruno acquerellato, rialzato a biacca, con tracce di pietra rossa, 200x132 mm

*Iscrizioni:* in basso a destra, a penna, «del Barocci»; al verso, al centro in alto, a penna, «Originale del Barocci»; sul montaggio antico (ora distrutto), in alto a destra, a penna, «60».

*Bibliografia:* PILLSBURY 1978b, p. 57, n. 33; EMILIANI 2008, II, pp. 286-287, n. 35.3.

Proviene dalla collezione del pittore Vincenzo Camuccini, dov'era parte di un libro rilegato di disegni marchigiani assieme a S.50.

### E.15 - *Albero* (Fig. 65)

ca. 1565-67

Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, Fondo Mediceo Lorenese, Inv. 11364 F verso

Penna e inchiostro bruno, inchiostro bruno acquerellato, tracce di pietra nera, tempera verde, oca, bruna, rialzato a biacca, 390x425 mm

*Bibliografia:* OLSEN 1962, p. 149; GAETA BERTELLÀ 1975, pp. 31-32, n. 16.

Al *recto* sono presenti studi per l'angelo della *Madonna leggente con Bambino e i Santi Simone e Giuda Taddeo* (Urbino, Galleria Nazionale delle Marche), che permettono una datazione del foglio alla metà degli anni Sessanta.

### E.16 - *Scarpata con arbusti* (Fig. 53)

ca. 1565-1580

Dessau, Anhaltische Gemäldegalerie, Inv. Z 2789 *recto*

Pietra nera, pietra rossa e sfumino, pastello giallo, tempera verde (due tonalità) e tracce di biacca, su carta azzurra, 383x370 mm

*Bibliografia:* SAMMELN UND ZEICHNEN 2014, pp. 149-152, n. 3.14.

Per tecnica e soggetto il foglio, riscoperto solo in anni recenti e in condizioni conservative eccezionali, è compatibile con quello del British Museum (E.17), qualificandosi come uno dei più bei studi di paesaggio a colori nella produzione barocca.

### E.17 - *Scarpata con arbusti* (Fig. 54)

ca. 1565-1580

Dessau, Anhaltische Gemäldegalerie, Inv. Z 2789 verso

Pietra nera su carta azzurra, 383x370 mm

*Bibliografia:* SAMMELN UND ZEICHNEN 2014, pp. 149-152, n. 3.14.

Costituisce la controparte a 'primo pensiero' del disegno sul *recto* (E.15). Barocci ha evidentemente schizzato degli appunti a pietra nera dal vero, sia sul *recto* che sul verso del foglio; tornato nello studio, ha completato il *recto* con il colore. Il tema scelto per entrambi i disegni, quello dell'albero aggrappato lungo una scarpata, è una costante dei paesaggi del pittore urbinato.

### E.18 - *Scarpata con albero e arbusti* (Fig. 55)

ca. 1565-1580

Londra, The British Museum, Inv. Pp.3.202 *recto*

Pietra nera, penna e inchiostro bruno, inchiostro bruno acquerellato, tempera verde, tracce di biacca e pigmento rosso, 393x249 mm

*Iscrizioni:* in basso a sinistra, a penna, «Federicus Barotius Urbinas fecit».

*Bibliografia:* OLSEN 1962, p. 161, n. 28; FEDERICO BAROCCI 2024, p. 185, n. III.11.

Uno dei più celebri e ammirati disegni di paesaggio di Barocci, pervenuto al British Museum con la donazione Richard Payne Knight del 1824. Come suggerito dal verso (E. 18), il foglio nasce come schizzo a pietra nera eseguito dal vero, venendo poi rifinito da Barocci nello studio con inchiostro e colore.

### E.19 - *Collina con steccato e due pecore* (Fig. 56)

ca. 1565-1580

London, The British Museum, Inv. Pp.3.202 verso

Pietra rossa, pietra nera e acquerello verde, 393x249 mm

*Bibliografia:* OLSEN 1962, p. 161, n. 28; FEDERICO BAROCCI 2024, p. 185, n. III.11 (non riprodotto).

Si tratta del verso di E.18, raramente considerato, sebbene sia uno dei più delicati schizzi ad acquerello di paesaggio di Barocci. La presenza di schizzi sommari di due teste di pecora, a pietra rossa, suggerisce che il foglio sia stato eseguito *en plein air*.

### E.20 - *Alberi* (Fig. 57)

ca. 1565-1580

Paris, Fondation Custodia, Collection Frits Lugt, Inv. 7216

Pietra nera, penna e inchiostro bruno, 405x268 mm

*Iscrizioni:* sul montaggio, di mano di John Skippe, «Poussin».

*Bibliografia:* OLSEN 1962, p. 234; EMILIANI 2008, I, p. 288, n. 35.4; FEDERICO BAROCCI 2024, p. 182, n. III.8.

Anticamente attribuito a Poussin dal suo precedente proprietario, John Skippe, è senza dubbio uno dei più begli studi naturalistici di Barocci. In perfetto stato di conservazione, Harald Olsen lo scelse nel 1962 come immagine di controcopertina della sua monografia su Barocci.

### E.21 - *Valle boscosa* (Fig. 3)

s. d.

Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, Fondo Viviani, Inv. 1990 DIS 52 *recto*

Penna e inchiostro bruno, inchiostro bruno acquerellato, su tracce di pietra nera, rialzato a biacca, possibilmente su carta azzurra (ossidata), 267x309 mm

*Iscrizioni:* sul verso, a penna, «Fed. Barocci».

*Bibliografia:* OLSEN 1962, p. 150; EMILIANI 2008, I, p. 184, n. 20.24; ARCANGELI 2012, p. 72, n. 25.

A dispetto delle cattive condizioni di conservazione, dovute a un'eccessiva esposizione alla luce che ha fatto virare il supporto da bianco a marrone scuro, è uno dei più suggestivi e compiuti disegni di paesaggio di Barocci. Lo schizzo al verso, una testa di vecchio di profilo, non sembra essere collegabile a nessuna opera nota, ma suggerisce, per la fattura ancora un poco ferma, una datazione precoce, confermata anche dall'opinione di Emiliani (che lo ricollega alla giovanile *Madonna con Bambino leggente e i Santi Simone e Giuda Taddeo* della Galleria Nazionale delle Marche di Urbino).

### E.22 - *Alberi* (Fig. 4)

s. d.

Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, Fondo Viviani, Inv. 1990 DIS 124

Pietra nera, rialzata a biacca, su carta azzurra (ossidata), 166x231 mm

*Iscrizioni:* al verso, a penna, «F.B.».

*Bibliografia:* OLSEN 1962, p. 234; EMILIANI 2008, II, p. 407, n. 114.8; ARCANGELI 2012, p. 82, n. 34.

### E.23 - *Alberi*

s. d.

Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, Inv. 2889

Pietra nera, penna e inchiostro bruno, inchiostro bruno acquerellato, con tracce di biacca, 425x306 mm

*Bibliografia:* EMILIANI 2008, II, p. 407, n. 114.7.

Anticamente attribuito a Claude Lorrain.

### E.24 - *Alberi*

s. d.

Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, Inv. 2916

Pietra nera, penna e inchiostro bruno, inchiostro bruno acquerellato, con tracce di biacca, 369x231 mm

*Iscrizioni:* in basso a destra, «Federic. Baroch» e «n 100».

*Bibliografia:* OLSEN 1962, p. 117, nota 242, p. 234 e p. 290; EMILIANI 2008, II, p. 407, n. 114.9; FEDERICO BAROCCI 2024, p. 183, n. III.9.

### E.25 - *Alberi* (Fig. 2)

s. d.

Vienna, Albertina Museum, Inv. 567

Pietra nera, penna e inchiostro bruno, inchiostro bruno acquerellato, rialzato a biacca, 324x287 mm

*Bibliografia:* OLSEN 1962, p. 235; EMILIANI 2008, II, p. 406, n. 114.3; ROSENBERG 2019, I, p. 116, n. I-112.

Proviene dalle collezioni Crozat, Mariette e von Sachsen-Teschen.

### E.26 - *Alberi*

s. d.

Rouen, Musée des Beaux-Arts, Inv. 975.4.614

Pietra nera, penna e inchiostro bruno, inchiostro bruno acquerellato, 321x270 mm

*Bibliografia:* EMILIANI 2008, I, p. 291, n. 35.8.

Anticamente attribuito a Gaspard Dughet, proviene dalle collezioni Crozat e Mariette. Come riportato da Emiliani, è stato restituito a Barocci da Anne Lejosne nel 1993.

### E.27 - *Paesaggio con due figure* (Fig. 1)

ca. 1570-1585

Parigi, Musée du Louvre, Département des Artes graphiques, Inv. 2890

Pietra nera, penna e inchiostro bruno, inchiostro bruno acquerellato, rialzato a biacca, su carta azzurra, 605x464 mm

*Bibliografia:* EMILIANI 2008, II, p. 406, n. 114.6, FEDERICO BAROCCI 2024, p. 187, n. III.13; ROSENBERG 2019, I, p. 118-119, n. I.116.

Proviene, come attestato dalle scritte sul montaggio, dalle collezioni Crozat, Mariette e Saint-Morys. Si tratta del più grande studio indipendente di paesaggio di Barocci, e dell'unico espressamente animato da due figure umane, una stante, appena accennata, e una sdraiata sul prato in atteggiamento malinconico o osservativo. L'abito di quest'ultimo personaggio e i dati stilistici portano a datare il disegno al settimo decennio del Cinquecento. Il livello di finitura e il formato suggeriscono che si tratti di un disegno di presentazione destinato al collezionismo privato.

#### F.28 - Paesaggio con città sullo sfondo [Urbino?] (Fig. 66)

ca. 1588-1592

Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, Inv. 1990 DIS 231

Tempera grassa a olio magro, 256x380 mm

*Bibliografia:* OLSEN 1962, p. 235; FEDERICO BAROCCI 2024, p. 191, n. III.17.

Restaurato nel 2023-2024, è l'unico paesaggio ad olio su carta di Barocci, correttamente attribuito da Olsen nel 1955-1962 e messo in relazione alla composizione della *Madonna del Rosario* (Senigallia, Pinacoteca Diocesana) del 1588-1592. A dispetto delle differenze di composizione, la macchia scura sulla sinistra, identificabile con lo spazio occupato dal mantello del santo, suggerisce che l'abbozzo appartenga a una fase già avanzata della preparazione del dipinto.

### S. Schizzi e pagine di taccuino

#### S.29 - Paesaggio urbano [Roma, Santa Maria Maggiore?] (Fig. 27)

s. d.

Milano, Veneranda Biblioteca Ambrosiana, Inv. 2629/ Coll. F 271 inf. n. 45 recto

Penna e inchiostro bruno acquerellato, 98x237 mm

*Bibliografia:* BARONI 2018, pp. 23-32; MARA 2019, pp. 345-382.

Proviene, come i tre disegni elencati di seguito, dall'album di Giovan Battista Clarici, dove era incollato alla pagina 11r con una attribuzione a Barocci. Acquisito dal cardinale Federico Borromeo, è passato alle raccolte dell'Ambrosiana.

#### S.30 - Paesaggio urbane con casaforte [Urbino, Ca' Condi?] (Fig. 28)

s. d.

Milano, Veneranda Biblioteca Ambrosiana, Inv. 3105/ Coll. F 271 inf. n. 45 verso

Penna e inchiostro bruno acquerellato, 98x237 mm

*Bibliografia:* BARONI 2018, pp. 23-32; MARA 2019, pp. 345-382.

Cfr. S.28.

#### S.31 - Paesaggio con acquedotto e chiesa [Tor Fiscale, Acquedotto Claudio?] (Fig. 29)

s. d.

Milano, Veneranda Biblioteca Ambrosiana, Inv. 3106/ Coll. F 271 inf. n. 45 recto

Penna e inchiostro bruno acquerellato, 98x237 mm

*Bibliografia:* BARONI 2018, pp. 23-32; MARA 2019, pp. 345-382.

Cfr. S.28.

#### S.32 - Paesaggio romano con il Pantheon e le Terme di Diocleziano (Fig. 30)

s. d.

Milano, Veneranda Biblioteca Ambrosiana, Inv. 3107/ Coll. F 271 inf. n. 45 verso

Penna e inchiostro bruno acquerellato, 103x269 mm

*Bibliografia:* BARONI 2018, pp. 23-32; MARA 2019, pp. 345-382.

Cfr. S.28.

#### S.33 - Arbusti (Fig. 10)

ca. 1555-1570

Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, Inv. 245 A verso

Pietra nera, 288x211 mm

*Bibliografia:* MUSSOLIN 2022, pp. 210-211, n. VI.5.

Si tratta di un disegno celebre dal momento che, sul *recto*, presenta la più antica descrizione nota dell'interno della chiesa di San Bernardino a Urbino (Fig. 9), con la pala di Piero della Francesca (Milano, Pinacoteca di Brera) ancora al suo posto (e, dettaglio interessante, accenni di decorazione ad affresco nei pennacchi della cupola non più visibili). La fama del foglio tra gli studiosi di architettura e di arte quattrocentesca ha portato ad assegnare diverse attribuzioni (Genga, Sangallo, Peruzzi). L'attribuzione a Barocci, impegnato a più riprese nella raffigurazione dell'edificio di San Bernardino (e bene educato all'architettura da Bartolomeo Genga, suo parente), è confermata dal caratteristico schizzo di paesaggio sul *verso*, oltre che dall'impiego della penna e dell'inchiostro diluito, compatibile con altri fogli della sua produzione (cfr. S.28, S.29, S.30 e S.31).

#### S.34 - Case in collina (Fig. 46)

ca. 1580-1583

Dessau, Anhaltische Gemäldegalerie, Inv. Z 3094 verso

Pietra nera su carta azzurra, 437x293 mm

*Bibliografia:* SAMMELN UND ZEICHNEN 2014, pp. 137-140, n. 3.9.

Al *recto* del disegno si trova un magnifico studio preparatorio per la gamba destra del santo nel *Martirio di San Vitale* (Milano, Pinacoteca di Brera), del 1580-1583, che permette di collocare l'esecuzione dello schizzo di paesaggio attorno al 1580.

#### S.35 - Radura con alberi

s. d.

Pesaro, Biblioteca Oliveriana, Fondo Antaldi, Inv. 239 *recto* (lato sinistro)

Pietra nera, possibili tracce di pastello giallo (?), 243x384 mm

*Iscrizioni:* in alto, a penna, «110»; a pietra rossa, «32»; a matita nera, «108»; a penna, «2».

*Bibliografia:* OLSEN 1962, p. 234 e p. 290; OLSEN 1965, p. 31; RAFFAELLO 2001, pp. 82-85, n. 33; CERBONI BAIARDI 2013, p. 118 e p. 137, fig. 10.

Come osservato da Anna Cerboni Baiardi, il foglio si presenta attualmente unito al disegno S.36, con cui condivide la provenienza dal medesimo nucleo collezionistico, ma non dal medesimo libro disegnato: le filigrane, infatti, sono diverse (caso analogo a quello del doppio foglio ambrosiano S.60-S.61). La sostanziale identità dimensionale tra le pagine e i disegni di analoga tipologia custoditi presso la Biblioteca Comunale di Urbina farebbero supporre una provenienza comune, ipotesi rafforzata dalle circostanze collezionistiche che vedono i fogli sedimentarsi in collezioni urbinati sin dal XVII secolo e forse anche prima.

#### S.36 - Ciglione con albero

s. d.

Pesaro, Biblioteca Oliveriana, Fondo Antaldi, Inv. 239 *verso* (lato destro)

Pietra nera, 243x384 mm

*Iscrizioni:* in alto al centro, a penna, «Federigo Barocci paoli 5».

*Bibliografia:* OLSEN 1962, p. 234 e p. 290; OLSEN 1965, p. 31; RAFFAELLO 2001, pp. 82-85, n. 33.

Sulle condizioni conservative, cfr. S.35. La descrizione del ciglione è una caratteristica ricorrente nei paesaggi di Barocci (cfr. S.58).

#### S.37 - Radura con figura inginocchiata

s. d.

Pesaro, Biblioteca Oliveriana, Fondo Antaldi, Inv. 239 *recto* (lato destro)

Pietra nera, possibili tracce di pastello giallo (?), 243x384 mm

*Iscrizioni:* in alto, a penna, «110»; a pietra rossa, «32»; a matita nera, «108»; a penna, «2».

*Bibliografia:* OLSEN 1962, pp. 234, 290; OLSEN 1965, p. 31; RAFFAELLO 2001, pp. 82-85, n. 33; CERBONI BAIARDI 2013, p. 118 e p. 137, fig. 10.

#### S.38 - Roccia

s. d.

Pesaro, Biblioteca Oliveriana, Fondo Antaldi, Inv. 239 *verso* (lato sinistro)

Pietra nera, 243x384 mm

*Bibliografia:* OLSEN 1962, pp. 234, 290; OLSEN 1965, p. 31; RAFFAELLO 2001, pp. 82-85, n. 33.

Sulle condizioni conservative, cfr. S.34. Lo studio di roccia ricorda quello del *Seppellimento di Cristo* di Senigallia (chiesa della Croce).

#### S.39 - Radura

s. d.

Pesaro, Biblioteca Oliveriana, Fondo Antaldi, Inv. 229

Pietra nera, tracce di pietra rossa o pastello bruno (?), 255x380 mm

*Bibliografia:* OLSEN 1962, pp. 234, 290; CERBONI BAIARDI 2013, p. 138, fig. 11.

Doppia pagina di libro disegnato, schizzata in modo unitario.

#### S.40 - Paesaggio con rovine

s. d.

Pesaro, Biblioteca Oliveriana, Fondo Antaldi, Inv. 242

Pietra nera, pietra rossa, rialzato a biacca, su carta preparata ocre (?), 159x249 mm

*Iscrizioni:* al verso, «Barocci».

*Bibliografia:* OLSEN 1962, pp. 234, 290; CERBONI BAIARDI 2013, p. 138, fig. 15.

#### S.41 - Paesaggio con case

s. d.

Pesaro, Biblioteca Oliveriana, Fondo Antaldi, Inv. 4312 verso

Pietra nera, s.m.

*Bibliografia:* CERBONI BAIARDI 2013, p. 138, fig. 13.

#### S.42 - Paesaggio portuale [Pesaro?]

s. d.

Pesaro, Biblioteca Oliveriana, Fondo Antaldi, Inv. 240 *recto*

Pietra nera, 155x245 mm

*Iscrizioni:* in alto a sinistra, «98».

*Bibliografia:* OLSEN 1962, p. 234; CERBONI BAIARDI 2013, p. 138, fig. 16.

#### S.43 - Paesaggio

s. d.

Pesaro, Biblioteca Oliveriana, Fondo Antaldi, Inv. 240 verso

Pietra nera, 155x245 mm

*Bibliografia:* OLSEN 1962, p. 234.

#### S.44 - Collina con alberi (Fig. 45)

ca. 1575-1576

Urbania, Musei Civici di Palazzo Ducale, Biblioteca Comunale, Fondo Ubaldini, Inv. II.196.460

Pietra nera, tracce di pietra rossa, 191x126 mm

*Bibliografia:* OLSEN 1965, p. 28 e p. 33, nota 14a; SPIKE 1994, pp. 58-61, n. 8; CELLINI 1998, p. 60; CELLINI 1999, II, pp. 388-389, n. 530.

La presenza, al *recto*, di un sommario studio di alcuni volti della *Madonna del popolo* (Firenze, Gallerie degli Uffizi) permette di datare il foglio al 1575-1576 circa.

#### S.45 - Paesaggio urbane [Urbino, Valbona] (Fig. 48)

ca. 1600

Urbania, Musei Civici di Palazzo Ducale, Biblioteca Comunale, Fondo Ubaldini, Inv. II.205.502 *recto*

Pietra nera e pietra rossa, 205x261 mm

*Bibliografia:* OLSEN 1965, p. 28 e p. 33, nota 15; SPIKE 1994, pp. 88-89, n. 20; CELLINI 1998, pp. 58-60; CELLINI 1999, II, pp. 394-395, n. 539.

Il gruppo di case, identificabile con quello che sorge ai piedi del Palazzo Ducale di Urbino lungo il pendio di Valbona, è stato ricollegato da Spike al *Crocifisso spirante* del Museo del Prado, suggerendo una datazione al 1600 circa.

#### S.46 - Alberi (Fig. 47)

ca. 1600

Urbania, Musei Civici di Palazzo Ducale, Biblioteca Comunale, Fondo Ubaldini, Inv. II.205.502 *verso*

Pietra nera, 205x261 mm

*Bibliografia:* OLSEN 1965, p. 28 e p. 33, nota 15; SPIKE 1994, pp. 88-89, n. 20; CELLINI 1998, pp. 58-60; CELLINI 1999, II, pp. 394-395, n. 539.

#### S.47 - Radura (Fig. 51)

s. d.

Urbania, Musei Civici di Palazzo Ducale, Biblioteca Comunale, Fondo Ubaldini, Inv. II.150.446 *recto*

Pietra nera, 205x261 mm

*Bibliografia:* OLSEN 1965, p. 30 e p. 34, nota 28; SPIKE 1994, pp. 86-87, n. 19; CELLINI 1999, II, p. 347, n. 483; EMILIANI 2008, II, p. 406, n. 114.2.

In una data imprecisata, il foglio di taccuino era stato diviso in due parti per farlo meglio aderire al supporto. In seguito al restauro è stato ricomposto a motivo della sostanziale continuità della scena schizzata sul *recto* e per la presenza di filigrane simili su entrambe le carte.

#### S.48 - Interno di pieve con abside; Studio di roccia (Fig. 52)

s. d.

Urbania, Musei Civici di Palazzo Ducale, Biblioteca Comunale, Fondo Ubaldini, Inv. II.150.446 *verso*

Pietra nera, 205x261 mm

*Bibliografia:* OLSEN 1965, p. 30 e p. 34, nota 28; SPIKE 1994, pp. 86-87, n. 19; CELLINI 1999, II, p. 347, n. 483; EMILIANI 2008, II, p. 406, n. 114.2.

#### S.49 - Collina con case e bastioni [Urbino]

s. d.

Urbania, Musei Civici di Palazzo Ducale, Biblioteca Comunale, Fondo Ubaldini, Inv. II.143.463 *recto*

Pietra nera, 295x222 mm

*Iscrizioni:* a penna, «n. 143».

*Bibliografia:* OLSEN 1965, p. 30 e p. 34, nota 15; SPIKE 1994, pp. 90-91, n. 21; CELLINI 1999, II, pp. 341-342, n. 476; EMILIANI 2008, II, p. 406, n. 114.1

#### S.50 - Rami

Urbania, Musei Civici di Palazzo Ducale, Biblioteca Comunale, Fondo Ubaldini, Inv. II.143.463 *verso*

Pietra nera, 295x222 mm

*Bibliografia:* OLSEN 1965, p. 30 e p. 34, nota 15; SPIKE 1994, pp. 90-91, n. 21; CELLINI 1999, II, pp. 341-342, n. 476; EMILIANI 2008, II, p. 406, n. 114.1

#### S.51 - Rami e doppia testa di guerriero con elmo piumato (Fig. 49)

ca. 1600-1612

Urbania, Musei Civici di Palazzo Ducale, Biblioteca Comunale, Fondo Ubaldini, Inv. II.156.462 *recto*

Pietra nera, 273x200 mm

*Iscrizioni:* a penna, al centro e in alto a destra.

*Bibliografia:* OLSEN 1965, p. 32 e p. 34, nota 48; SPIKE 1994, pp. 84-84, n. 18; CELLINI 1999, II, pp. 351-351, n. 490.

Come intuito da Spike, la figura con l'elmo va ricollegata al personaggio di San Michele Arcangelo della grande tela con il *Lamento sul Cristo morto* (Bologna, Palazzo d'Accursio), avviata verso il 1600 e rimasta incompiuta alla morte dell'artista. Da qui si ipotizza una datazione al primo decennio del Seicento.

#### S.52 - Arbusti (Fig. 50)

ca. 1600-1612

Urbania, Musei Civici di Palazzo Ducale, Biblioteca Comunale, Fondo Ubaldini, Inv. II.156.462 *verso*

Pietra nera, 273x200 mm

*Bibliografia:* OLSEN 1965, p. 32 e p. 34, nota 48; SPIKE 1994, pp. 84-84, n. 18; CELLINI 1999, II, pp. 351-351, n. 490.

#### S.53 - Cespuglio

s. d.

Ubicazione sconosciuta

Penna e inchiostro bruno, 197x134 mm

*Iscrizioni:* in basso a destra, «del Barocci»; sul montaggio, in alto a destra, «59».

*Bibliografia:* CATALOGUE 1969, n. D72.

Proveniente dalla collezione del pittore Vincenzo Camuccini, fa parte di un gruppo di disegni marchigiani (tra cui il foglio di paesaggio di Barocci oggi a Cleveland, cfr. F3) provenienti da uno smembrato libro di disegni.

#### S.54 Macchia d'alberi (Fig. 35)

s. d.

Chicago, The Art Institute, The Leonora Hall Gurley Memorial Collection, Inv. 1922.5685

Pietra nera, Pietra rossa, 269x118 mm

*Iscrizioni:* In alto al centro, a penna, «48.»; in basso al centro, a penna, «Quarant.[?]».

*BIBLIOGRAFIA:* EMILIANI 2008, I, p. 291, n. 35.9.

Anticamente riferito a Claude Lorrain, è uno dei più meticolosi studi di fogliame di Barocci, che qui raggiunge livelli di minuzia paragonabili a quelli di un grande maestro dell'alto Cinquecento come Leonardo da Vinci o il Parmigianino.

#### S.55 - Colline boschive (Fig. 34)

s.d.

Milano, Veneranda Biblioteca Ambrosiana, Inv. 3964/ Coll. F 268 inf. n. 149

Pietra rossa, 142x215 mm

*Bibliografia:* inedito.

Proviene dal *Libro dei disegni* di Giovan Battista Clarici, nel quale era incollato alla pagina 10r senza annotazioni attributive.

#### S.56 - Colline boschive (Fig. 37)

s.d.

Napoli, Museo e Real Bosco di Capodimonte, Inv. 114

Pietra nera, 261x406 mm

*Iscrizioni:* in basso al centro, «del Barocci» (annotazione autografa di padre Sebastiano Resta).

*Bibliografia:* inedito.

Proveniente dalla collezione di padre Sebastiano Resta. L'attribuzione restiana a Barocci è stata confermata, in una data non specificata, da Philip Pouncey, come segnalato sulla scheda manoscritta del Museo.

#### S.57 - Arbusti (Fig. 36)

ca. 1570-1573

Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. RP-T-1981-29 *recto*

Pietra nera, 177x121 mm

*Bibliografia:* OLSEN 1962, p. 156; EMILIANI 2008, I, p. 234, n. 26.22.

Lo schizzo proviene dalle raccolte di Sir Thomas Lawrence e di William Esdaile. Il disegno sul *verso* (erroneamente classificato come *recto* nella scheda del museo), probabilmente ritratto dal vero, è stato utilizzato da Barocci per il *Riposo in Egitto* (Piobbico, Chiesa di San Lorenzo / Città del Vaticano, Musei Vaticani). Ciò permette di datarlo al 1570-1573 circa.

#### S.58 - Pecore al pascolo e a riposo

ca. 1590-1605

Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. RP-T-1981-32 *verso*

Pietra nera, 273x204 mm

*Bibliografia:* OLSEN 1962, p. 193, n. 48; EMILIANI 2008, II, p. 88, n. 48.

Il foglio è stato identificato da Olsen (poi seguito da Emiliani) come preparatorio per le *Stimate di San Francesco* (Urbino, Galleria Nazionale delle Marche), opera ultimata nel 1595. Al *recto* del disegno si trova uno studio, non connesso ad alcun dipinto noto, per una *Incredulità di San Tommaso*, le cui figure, come notato da Emiliani, sono direttamente ispirate a quelle del distrutto *Noli me tangere* (già Bywell Hall, Collezione Allendale), avviato verso il 1601 e ultimato nel 1609.

#### S.59 - Arbusto

s. d.

Stockholm, Nationalmuseum, Inv. NMH 410/1863 *recto*

Pietra nera, con tracce di pastello giallo e bruno 404x264 mm

*Iscrizioni:* a pietra nera, lungo il margine superiore, «El tuto... de un c/re»; numerato al margine inferiore destro «348» e «23» (cancellato).

*Bibliografia:* OLSEN 1962, p. 234; EMILIANI 2008, I, p. 290, n. 35.7.

Proveniente dalle collezioni Crozat, Mariette e Tessin, è, per quanto finora noto, l'unico schizzo di paesaggio di Barocci a riportare tracce, piuttosto leggere, di pastello. Tipologicamente, l'appunto corrisponde ai disegni di taccuino di Pesaro e di Urbania, rispetto ai quali è però favorito dalle migliori condizioni di conservazione.

#### S.60 - Ciglione con arbusto

s. d.

Stockholm, Nationalmuseum, Inv. NMH 410/1863 verso

Pietra nera 404x264 mm

*Bibliografia:* OLSEN 1962, p. 234; EMILIANI 2008, I, p. 290, n. 35.7.

Cfr. S.59.

#### S.61 - Paesaggio urbano con staccionata (Figg. 41-42)

ca. 1565-1566

Milano, Veneranda Biblioteca Ambrosiana, Inv. 1594/ Coll. F 281 Inf. n. 29a recto

Penna e inchiostro bruno, inchiostro bruno acquerellato, su tracce di pietra rossa, 192x130 mm

Iscrizioni: a penna, al verso: «del B.».

*Bibliografia:* BORA 1984, pp. 136-139, nn. 58 a, 58b.

Anticamente incollato sulle pagine del *libro dei disegni* Clarici assieme al disegno S.63 (per la datazione cfr. S.62). Al verso del foglio, la presenza del tempietto bramantesco, ricondotta da Bohn (BOHN 2012c, p. 278) al cantiere della *Fuga di Enea da Troia* (già Praga, Castello – prima versione distrutta; e Roma, Galleria Borghese) potrebbe guardare in alternativa alla *Crocifissione* Bonarelli della Galleria Nazionale delle Marche di Urbino, cosa che suggerirebbe una datazione al 1565-1566. La figura virile a pietra nera, infatti, si ricollega a quella del San Giovanni nella *Pala di Fossombrone* (Urbino, Galleria Nazionale delle Marche) eseguita negli stessi anni, compatibili anche con la filigrana (Briquet 12250, Roma, 1566-1575).

#### S.62 - Radura (Fig. 44)

s. d.

Milano, Veneranda Biblioteca Ambrosiana, Inv. 159/ Coll. F 281 inf. n. 29b recto

Penna e inchiostro bruno, inchiostro bruno acquerellato, 200x140 mm

*Bibliografia:* BORA 1984, pp. 136-139, nn. 58 a, 58b.

Anticamente incollato sulle pagine dell'album Clarici assieme al S.61.

## ✚ Bibliografia

### Dizionari

CRUSCA I

Vocabolario degli Accademici della Crusca, I impressione, Venezia 1612.

### Testi, Studi e Ricerche

ALIVENTI 2024

Roberta Aliventi, in *Progetto Euploos*, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, Kunsthistorisches Institut in Florenz, Scuola Normale Superiore di Pisa, Firenze 2014, <<https://euploos.uffizi.it>> (ultima consultazione 15 febbraio 2024).

ARCANGELI 2012

Luciano Arcangeli, *Federico Barocci. I disegni della Galleria Nazionale delle Marche*, Roma 2012.

ARCHIVIO COLLEZIONISMO MEDICEO 1987-2000

Archivio del Collezionismo Mediceo: *Il Cardinal Leopoldo*, a cura di Paola Barocchi, Miriam Fileti Mazza e Giovanna Gaeta Bertelà, I-IV, Firenze 1987-2000.

ATTANASIO 2023

Antonella Attanasio, *Costanzo Felici, Francesco Maria II e l'Unghia della Gran Bestia, in Gli animali e la caccia nell'immaginario di Francesco Maria II della Rovere*, atti del convegno (Roma, Università Sapienza, 2020), a cura di Massimo Moretti, Roma 2023, pp. 141-144.

AURIGEMMA 1995

Giulia Aurigemma, *Lettere di Federico Zuccari*, «Rivista dell'Istituto nazionale d'archeologia e storia dell'arte», 18, 1995, pp. 207-246.

BALDELLI 1977

Marisa Baldelli, *Claudio Ridolfi Veronese, Pittore nelle Marche*, Urbana 1977.

BALDINUCCI/BAROCCHI 1974-1975

Filippo Baldinucci, *Notizie dei Professori del Disegno da Cimabue in qua*, appendice con nota critica a cura di Paola Barocchi, I-IX, Firenze 1974-1975.

BALLARIN 2010

Alessandro Ballarin, *Per una galleria cinquecentesca del pastello: con una nota sul Cardinale di Raffaello a Budapest*, in Alessandro Ballarin, *Leonardo a Milano*, I-IV, Milano 2010, III, pp. 947-1000.

BAMBACH 2015

Carmen Bambach, *Barocci's Cartoon for the Madonna del popolo*, «The Burlington Magazine», 157, 1344, 2015, pp. 161-168.

BARONI 2015

Luca Baroni, *L'Orazione funebre per Federico Barocci di Vittorio Venturelli*, «Accademia Raffaello. Atti e studi», 1, 2015, pp. 61-90.

BARONI 2016

Luca Baroni, *Rembrandt e Barocci sulle nuvole*, in *Rembrandt incisore*, catalogo della mostra (Urbino, Accademia Raffaello - Bottega di Giovanni Santi, 2016), a cura di Umberto Palestini, Bologna 2016, pp. 41-58.

BARONI 2017-2018

Luca Baroni, *Federico Barocci, Giovinezza e formazione*, Tesi di Laurea Magistrale, Università di Pisa, A.A. 2017-2018.

BARONI 2018

Luca Baroni, *Tre libri di disegni di Federico Barocci*, in *Libri e album di disegni, 1550-1800: Nuove prospettive metodologiche e di esegesi storico-critica*, atti del convegno internazionale (Roma, Accademia di Belle Arti e Koninklijk Nederlands Instituut te Rome, 2018), a cura di Vita Segreto, Roma 2018, pp. 23-32.

BARONI 2020a

Luca Baroni, *Dürer, Urbino, la maiolica e Federico Barocci*, in *Incisori tedeschi del Cinquecento*, a cura di Luca Baroni, Milano 2020, pp. 33-39.

BARONI 2020b

Luca Baroni, «Cultura e umanità». *Il Martirio di San Sebastiano e qualche spunto sulla giovinezza di Federico Barocci*, in *Barocci ritrovato. Il restauro del Martirio di San Sebastiano*, catalogo della mostra (Urbino, Cattedrale, 2020) a cura di Luca Baroni, Milano 2020, pp. 13-54.

BARONI 2022a

Luca Baroni, *A Cartoon Fragment by Barocci for the Madonna del popolo*, «Master Drawings», 2022, 4, 60, pp. 310-303.

BARONI 2022b

Luca Baroni, *Barocci in Portogallo, con un ricordo di Rudolf Heinrich Krommes*,

«Bollettino d'Arte», 7, 50, 2022 (2021), pp. 51-70.

BARONI 2022-2023

Luca Baroni, *Federico Barocci. Studio critico e catalogo ragionato*, Tesi di Dottorato, Scuola Normale Superiore di Pisa, A.A. 2022-2023.

BARONI 2023

Luca Baroni, *New Drawings by Vincenzo and Felice Pellegrini*, «Master Drawings», 61, 3, 2023, pp. 325-330.

BARONI 2024a

Luca Baroni, *Getting to Color: Early Pastel Drawings by Federico Barocci*, «Master Drawings», 53, 2, 2024, pp. 167-178.

BARONI 2024b

Luca Baroni, *Ottaviano Nelli to Barocci: Drawing on Blue Paper in the Marche, c. 1420-1620*, in *Venice in Blue. The Use of Carta Azzurra in the Artist's Studio and in the Printer's Workshop, ca. 1500-50*, atti del convegno (Edinburgh, University of Saint Andrews, 2021), a cura di Alexa McCarthy, Laura Moretti e Paolo Sachet, Firenze 2024, pp. 47-78.

BARONI 2024c

Luca Baroni, *Federico Barocci e il disegno*, in *Federico Barocci Urbino: L'emozione della pittura moderna*, catalogo della mostra (Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, 2024), a cura di Luigi Gallo e Anna Maria Ambrosini Massari, I-II, Milano 2024, pp. 152-153, e II, pp. 90-99.

BARONI-TOCCACIELI 2020

Luca Baroni, Luigi Toccaciel, *Federico Barocci. La stampa dell'Annunciazione. Due letture a confronto*, Milano 2020.

BELLORI 1672

Giovan Pietro Bellori, *Le vite de' pittori, scultori, et architetti moderni*, Roma 1672.

BERNARDINI 2024

Andrea Bernardini, in *Federico Barocci Urbino: L'emozione della pittura moderna*, catalogo della mostra (Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, 2024), a cura di Luigi Gallo e Anna Maria Ambrosini Massari, I-II, Milano 2024, pp. 152-153, cat. II.1.

BERNINI PEZZINI 1984

Grazia Bernini Pezzini, *Disegni baroccheschi nella collezione Viviani di Urbino*, in *Studi in Onore di Giulio Carlo Argan - I*, a cura di Silvana Macchioni, Roma 1984, pp. 227-238.

BOHN 2012a

Babette Bohn, *Drawing as Artistic Invention. Federico Barocci and the Art of Design*, in *Federico Barocci. Renaissance Master of Color and Line*, a cura di Judith W. Mann, Babette Bohn e Carol Plazzotta, New Haven - London 2012, pp. 33-69.

BOHN 2012b

Babette Bohn, *Landscape Drawings*, in *Federico Barocci. Renaissance Master of Color and Line*, a cura di Judith W. Mann, Babette Bohn e Carol Plazzotta, New Haven - London 2012, pp. 252-261.

BOHN 2012c

Babette Bohn, in *Federico Barocci. Renaissance Master of Color and Line*, a cura di Judith W. Mann, Babette Bohn, Carol Plazzotta, New Haven - London 2012, pp. 272-281, n. 16.

BOJANI 1993

Gian Carlo Bojani, *Gli Zuccari e la maiolica*, in *Per Taddeo e Federico Zuccari nelle Marche*, catalogo della mostra (Sant'Angelo in Vado, Palazzo Fagnani, 1993), a cura di Bonita Cleri, Sant'Angelo in Vado 1993, pp. 71-77.

BOLZONI 2021

Marco Simone Bolzoni, *Taddeo Zuccari a colori: un disegno inedito e qualche appunto sulle tecniche grafiche*, «Studi di storia dell'arte», 32, 2021, pp. 93-106.

BONASERA 1986

Francesco Bonasera, *Disegni di Giovanni Battista Clarici, Urbinate, conservati presso la Biblioteca Ambrosiana di Milano*, «Notizie da Palazzo Albani», 15, 1986, pp. 47-50.

BORA 1984

Giulio Bora, in *Renaissance Drawings from the Ambrosiana*, catalogo della mostra (Los Angeles County Museum of Art; Washington DC, National Gallery of Art; Notre Dame, Snite Museum of Art; 1984), a cura di Robert Randolph Coleman, Notre Dame 1984, pp. 136-139, nn. 58a-58b.

CALZINI 1898

Egidio Calzini, *Per Federico Barocci (Documenti)*, «Rassegna bibliografica dell'arte italiana», 1, 5-6, 1898, pp. 103-108.

CALZINI 1909

Egidio Calzini, *Una piccola casa dell'arte (La quadreria Viviani di Urbino)*, «Rassegna

bibliografica dell'arte italiana», 12, 2, 1909, pp. 62-66.

CALZINI 1913

Egidio Calzini, *Lo studio del Barocci. Documenti*, in *Studi e notizie su Federico Barocci, a cura della Brigata urbinata degli amici dei monumenti*, Firenze 1913, pp. 73-85.

CASTIGLIONE/BARBERIS 1998

Baldassarre Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, a cura di Walter Barberis, Torino 1998.

CATALOGO 1969

*Catalogo della asta di disegni antichi provenienti da varie collezioni private*, catalogo d'asta (London, Sotheby's e Firenze, Palazzo Capponi, 1969), London - Firenze 1969.

CELLINI 1998

Marina Cellini, in *Il paesaggio nella pittura umbro-marchigiana tra Cinquecento e Ottocento*, catalogo della mostra (Torino, Archivio di Stato, 1998-1999), a cura di Federico Zeri et al., Torino 1998, pp. 58-60, s.n.

CELLINI 1999

Marina Cellini, *Disegni dalla Biblioteca Comunale di Urbina. La collezione Ubaldini: Catalogo Generale*, I-II, Venezia 1999.

CELLINI 2005

Marina Cellini, *Nel segno del maestro: considerazioni sul disegno baroccesco*, in *Nel segno di Barocci. Allievi e seguaci tra Marche, Umbria, Siena*, a cura di Anna Maria Ambrosini Massari e Marina Cellini, Milano 2005, pp. 60-75.

CERBONI BAIARDI 2013

Anna Cerboni Baiardi, *Barocci e barocceschi nei disegni della collezione Antaldi: fogli conosciuti inediti, precisazioni. Rileggendo Olsen*, in *Barocci in bottega*, atti del convegno (Urbino, 2012), a cura di Bonita Cleri, Foligno 2013, pp. 113-149.

CHATELET 1954

Albert Chatelet, *Two Landscape Drawings by Polidoro da Caravaggio*, «The Burlington Magazine», 96, 615, 1954, pp. 181-183.

CLERI 2000

Bonita Cleri, *Vertenze sul cartone del Trasporto di Cristo di Federico Barocci*, «Notizie da Palazzo Albani», 22-29, 2000 (1993-2000), pp. 65-75.

CLIFFORD 2012

Timothy Clifford, *Disegni di Taddeo e Federico Zuccari e dei loro contemporanei per la maiolica*, in *Fabulae pictae: miti e storie nelle maioliche del Rinascimento*, catalogo della mostra (Firenze, Museo Nazionale del Bargello, 2012), a cura di Marino Marini, Firenze 2012, pp. 94-109.

CLIFFORD-MALLET 1976

Timothy Clifford, John V.G. Mallet, *Battista Franco as a Designer for Maiolica*, «The Burlington Magazine», 118, 879, 1976, pp. 386-410.

DE KLERCK 2018

Bram de Klerck, *Fra Bartolommeo: The Depiction of Landscape and the Use of Devotional Images*, «Artibus et historiae», 39, 78, 2018, pp. 59-73.

DEMPSEY 1987

Charles Dempsey, *Federigo Barocci and the Discovery of Pastel*, in *Color and Technique in Renaissance Painting: Italy and the North*, a cura di Marcia B. Hall, Locust Valley, NY 1987, pp. 55-65.

DEPERTHES 1822

Jean-Baptiste Deperthes, *Histoire de l'art du paysage depuis la Renaissance des beaux-arts jusqu'au 18. siècle, ou Recherches sur l'origine et les progrès de ce genre de peinture*, Paris 1822.

DREYER 1985

Peter Dreyer, *A Woodcut by Titian as a Model for Netherlandish Landscape Drawings in the Kupferstichkabinett, Berlin*, «The Burlington Magazine» 127, 992, 1985, pp. 762-767.

DURO 2022

Filippo Duro, «Magnificus ac excellens Dominus Federicus Barotius Urbinas Pictor celeberrimus»: *Il primo testamento di Federico Barocci e altri nuovi documenti inediti*, «Horti Hesperidum», 2, 2022, pp. 263-277.

EKSERDJIAN-GROMADZKI 2018

David Ekserdjian, Derek Gromadzki, *Barocci's Studio*, in *Federico Barocci: Inspiration and Innovation in Early Modern Italy*, a cura di Judith W. Mann, London - New York 2018, pp. 174-178.

ELEN 1995

Albert J. Elen, *Italian Late-Medieval and Renaissance Drawing-books*, Utrecht 1995.

ELEN 2018

Albert J. Elen, *(Artists') Drawing-books and (Collectors') Albums: Similarities and Differences*, in *Libri e album di disegni, 1550-1800: Nuove prospettive metodologiche e di esegesi storico-critica*, atti del convegno internazionale (Roma, Accademia di Belle Arti e Koninklijk Nederlands Instituut te Rome, 2018), a cura di Vita Segreto, Roma 2018, pp. 1-10.

ELLIS 1990

Charles S. Ellis, *Fra Bartolomeo, a Landscape Drawing, and a Florentine Miniature Painting*, «Nationalmuseum bulletin», 14, 2, 1990, pp. 59-75.

ELLIS 1995

Charles S. Ellis, *Fra Bartolommeo, a Problematic Landscape Drawing, and the Repetition of the Painted Landscape Image*, «Paragone. Arte», 46, 1995, pp. 3-17.

EMILIANI 1975a

Andrea Emiliani, *Saggio introduttivo*, in *Federico Barocci (Urbino, 1535-1612): catalogo critico*, catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico, 1975), a cura di Andrea Emiliani, Bologna 1975, pp. XXI-XXXVIII.

EMILIANI 1975b

Andrea Emiliani, *Catalogo*, in *Federico Barocci (Urbino, 1535-1612): catalogo critico*, catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico, 1975), a cura di Andrea Emiliani, Bologna 1975, pp. 50-254.

EMILIANI 1992

Andrea Emiliani, *La Sepoltura di Cristo di Federico Barocci in Santa Croce di Senigallia: un inedito bozzetto per i colori e altri contributi alla conoscenza dell'artista*, «Artibus et Historiae», 13, 25, 1992, pp. 9-46.

EMILIANI 1998

Andrea Emiliani, *La Provincia di Pesaro e Urbino tra arte e paesaggio*, Milano 1998.

EMILIANI 2008

Andrea Emiliani, *Federico Barocci*, I-II, Ancona 2008.

EMILIANI 2016

Andrea Emiliani, *La finestra di Federico Barocci: per una visione cristologica del paesaggio urbano*, Faenza 2016.

EMILIANI 2018

Andrea Emiliani, *Federico Barocci*, in *Scritti sull'incisione ed altro*, a cura di Marco Fiori e Marzio Dall'Acqua, Bologna 2018, pp. 12-23.

FEDERICO BAROCCI 2018

*Federico Barocci: Inspiration and Innovation in Early Modern Italy*, a cura di Judith W. Mann, London - New York 2018.

FEDERICO BAROCCI 2024

*Federico Barocci Urbino: L'emozione della pittura moderna*, catalogo della mostra (Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, 2024), a cura di Luigi Gallo e Anna Maria Ambrosini Massari, Milano 2024.

FELICI/NONNI 1982

Costanzo Felici, *Lettere a Ulisse Aldrovandi*, a cura di Giorgio Nonni, Urbina 1982.

FERINO PAGDEN 1983

Sylvia Ferino Pagden, *Gallerie dell'Accademia di Venezia. Disegni Umbri*, Milano 1983.

FERRARI 2019

Sarah Ferrari, *Una fonte per i disegni di paesaggio di Tiziano: prime riflessioni sui Lusur (1530) di Andrea Navagero (1483-1529)*, in *Il paesaggio veneto nel Rinascimento europeo*, atti del convegno (Padova, Università degli Studi, 2017), a cura di Andrea Caracausi, Marsel Grosso e Vittoria Romani, Milano 2019, pp. 27-47, 242-247.

FERRI 1910

Pasquale Nerino Ferri, *Un disegno del Barocci negli Uffizi già attribuito al Rembrandt*, «Rivista d'arte», 7, 1910, p. 29.

FIELD 1987

Richard S. Field, *A Note on a 16th-Century Venetian Landscape Drawing*, «Yale University Art Gallery Bulletin», 40, 1, 1987, pp. 33-39.

FINE OLD MASTER DRAWINGS 1977

*Catalogue of Fine Old Masters Drawings*, catalogo d'asta (London, Sotheby's, 5 dicembre 1977), London 1977.

FISCHER 1989

Chris Fischer, *Fra Bartolommeo's Landscape Drawings*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 33, 2-3, 1989, pp. 301-342.

FOLDS McCULLAGH 1991

Suzanne Folds McCullagh, *Serendipity in a Solander Box: A Recently Discovered Pastel and Chalk Drawing by Federico Barocci*, «Art Institute of Chicago Museum Studies» 17, 1, 1991, pp. 52-65, 93-94.

FOLDS McCULLAGH 2000

Suzanne Folds McCullagh, *Early Portraits, Portrayals, and Pastels in the Art of Federico Barocci*, in *Festschrift für Konrad Oberhuber*, a cura di Achim Gnann e Heinz Widauer, Milano 2000, pp. 166-174.

FONTANA 1997

Jeffrey Fontana, *Evidence for an Early Florentine Trip by Federico Barocci*, «The Burlington Magazine», 139, 1132, 1997, pp. 471-475.

FORTEBUONI 1985

Lucia Fontebuoni, *Regesto documentario*, in *Il Palazzo di Federico da Montefeltro*, a cura di Maria Luisa Polichetti, Urbino, 1985, pp. 366-371.

FORLANI TEMPESTI 2001

Anna Forlani Tempesti, *La collezione attuale e tracce per la sua storia*, in *Da Raffaello a Rossini: La Collezione Antaldi. I disegni ritrovati*, catalogo della mostra (Pesaro, Palazzo Antaldi, 4.8-31.10.2001), a cura di Anna Forlani Tempesti e Grazia Calegari, Ancona 2001, pp. XXXIX-XLVIII.

FRA BARTOLOMEO 1957

*Catalogue of Drawings of Landscapes and Trees by Fra Bartolommeo: The Property of a Gentleman*, catalogo d'asta (London, Sotheby's, 1957), London 1957.

FRA BARTOLOMEO 1990

*Fra Bartolomeo Master Draughtsman of the High Renaissance: A Selection from the Rotterdam Albums and Landscape Drawings from Various Collections*, catalogo della mostra (Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen, 1990-1991), a cura di Chris Fischer, Rotterdam 1990.

FRANKLIN 1958

David Franklin, *Polidoro da Caravaggio*, London - New Haven 2018.

FREEMAN BAUER 1978

Linda Freeman Bauer, «Quanto si disegna si dipinge ancora»: *some Observations on the Development of the Oil Sketch*, «Storia dell'arte», 32-34, 1978, pp. 45-57.

FREEMAN BAUER 1986

Linda Freeman Bauer, *A Letter by Barocci and the Tracing of Finished Paintings*, «The Burlington Magazine», 128, 1986, pp. 355-357.

GAETA BERTELÀ 1975

Giovanna Gaeta Bertelà, *Disegni di Federico Barocci*, catalogo della mostra (Firenze, Gabinetto Disegni e stampe degli Uffizi, 1975), Firenze 1975.

GALLO 2021

Luigi Gallo, *Écrire l'histoire du paysage de Pierre-Henri de Valenciennes à Jean-Baptiste Deperthes: théorie artistique et peinture au début du XIXe siècle*, in *Écrire et peindre le paysage en France et en Angleterre 1850-1750*, atti del convegno (Cerisy-la-Salle, 2016), a cura di Émilie Beck-Saiello, Laurent Châtel ed Élisabeth Martichou, Rennes 2021, pp. 151-162.

GALLO 2024

Luigi Gallo, *Barocci e il paesaggio*, in *Federico Barocci Urbino: L'emozione della pittura moderna*, catalogo della mostra (Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, 2024), a cura di Luigi Gallo e Anna Maria Ambrosini Massari, Milano 2024, pp. 180-181.

GAMBA 1993

Enrico Gamba, *La mano ministra dell'intelletto: orologi e matematica a Pesaro nel secondo Cinquecento*, «Pesaro, città e contà», 2, 1993 (1992), pp. 81-86.

GAMBA 2002

Enrico Gamba, *La scuola matematica urbinata nell'età roversca*, in *I della Rovere nell'Italia delle corti*, atti del convegno (Urbania, Palazzo Ducale, 1999), a cura di Sabine Eiche, Bonita Cleri e Gian Carlo Bojani, I-IV, Urbino 2002, III, pp. 75-91.

GAMBA 2008

Enrico Gamba, *Uomini e cannoni a Urbino nel Rinascimento: storie di architetti e ingegneri militari*, Urbino 2008.

GAMBA 2013

Enrico Gamba, *Alcuni rilievi sull'ambiente mathematico urbinata nel Rinascimento*, in *Isaura. Festschrift per gli ottanta anni di Gianfranco Sabbatini*, a cura di Nando Cecini, Ancona 2013, pp. 125-135.

GAMBA-MONTEBELLI 1988

Enrico Gamba, Vico Montebelli, *Le scienze a Urbino nel tardo Rinascimento*, Urbino 1988.

GATTA 2022

Francesco Gatta, *Da Roma all'Europa: novità sui paesaggi di Domenichino e Giovanni Battista Viola nel pontificato Ludovisi e una sorpresa per Carlo Maratti pittore e collezionista*, «Bollettino d'arte», 106, 50, 2021 (2022), pp. 87-118.

GERE 1963a

John A. Gere, *A Landscape Drawing by Polidoro da Caravaggio*, «Master Drawings», 1, 1, 1963, pp. 43-45.

GERE 1963b

John A. Gere, *Taddeo Zuccaro as a Designer for Maiolica*, «The Burlington Magazine», 105, 724, 1963, pp. 306-315.

GERE-POUNCEY 1983

John A. Gere, Philip Pouncey, *Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum: Artists Working in Rome c. 1550 to c. 1640*, I-II, London 1983.

GERSZI 1982

Teréz Gerszi, *Paulus van Vianen: Handzeichnungen*, Leipzig 1982.

GHERARDO CIBO 1989

*Gherardo Cibo alias Ulisse Severino da Cingoli: disegni e opere da collezioni italiane, catalogo della mostra* (San Severino Marche, Palazzo di Città, 1989), a cura di Arnold Nesselrath, Firenze 1989.

GHERARDO CIBO 2013

*Gherardo Cibo. Dilettante di botanica e pittore di paesi, arte, scienza e illustrazione botanica nel XVI secolo*, a cura di Giorgio Mangani e Lucia Tongiorgi Tomasi, Ancona 2013.

GIANNOTTI 2016

Alessandra Giannotti, *Gherardo Cibo e la pittura di paesi alla corte dei della Rovere nel Cinquecento*, «Accademia Raffaello. Atti e studi», 1-2, 2016, pp. 81-93.

GRONAU 1936

Georg Gronau, *Documenti artistici urbinati*, Firenze 1936.

GÜNTHER 1969-1970

Hubertus Günther, *Uffizien 135 A - Eine Studie Baroccis*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 14, 2, 1969-1970, pp. 239-246.

GÜNTHER 1977

Hubertus Günther, *Federico Barocci, Die Flucht des Aeneas aus Troja zur Geschichte eines Bildes*, Heidelberg 1977.

HARAMBOURG 2001

Lydia Harambourg, *Dictionnaire des peintres paysagistes français au XIXe siècle*, Neuchâtel 2001.

HEIKAMP 1958

Detlef Heikamp, *I viaggi di Federico Zuccaro*, «Paragone. Arte», 107, 9, 1958, pp. 41-58.

HOCHMANN 2004

Michel Hochmann, *Girolamo Muziano et l'évolution du paysage en Italie pendant la deuxième moitié du XVIIe siècle*, in *Pejzaž: narodziny gatunku 1400-1600: materiały sesji naukowej*, a cura di Sebastian Dudzik e Tadeusz J. Żuchowski, Toruń 2004, pp. 245-264.

IGNACZAK 2004

Paweł Ignaczak, *Le paysage dans le 'Trattato dell'arte della pittura' de Gian Paolo Lomazzo et la genèse de la peinture du paysage*, in *Pejzaž: narodziny gatunku 1400-1600: materiały sesji naukowej*, a cura di Sebastian Dudzik e Tadeusz J. Żuchowski, Toruń 2004, pp. 145-159.

IL PAESAGGIO 1972

*Il paesaggio nel disegno del Cinquecento europeo*, catalogo della mostra (Roma, Villa Medici, 1972-1973), a cura di Roseline Bacou et al., Roma 1972.

IL PAESAGGIO 1998

*Il paesaggio nella pittura umbro-marchigiana tra Cinquecento e Ottocento*, catalogo della mostra (Torino, Archivio di Stato, 1998-1999), a cura di Federico Zeri et al., Torino 1998.

IL PAESAGGIO VENETO 2019

*Il paesaggio veneto nel Rinascimento europeo: linguaggi, rappresentazioni, scambi*, atti del convegno, (Padova, Università degli Studi, Palazzo Jonoch Gulinelli, 2017), a cura di Andrea Caracausi, Marsel Grosso e Vittoria Romani, Milano 2019.

JACOBSEN 1908

Emil Jacobsen, *Uno studio di Rembrandt negli Uffizi di Firenze*, «L'Arte», 11, 1908, pp. 451-452.

## KATALAN 1997

Jak Katalan, *Federico Barocci (1535 - 1612) et la majolique*, «Revue du Louvre», 47, 1997, pp. 48-53.

## KETELSEN-HAHN 2022

Thomas Ketelsen, Oliver Hahn, *Die Sammlung der niederländischen Zeichnungen in Weimar*, Ein Handbuch, Dresden 2022.

## KROMMES 1912

Rudolf Heinrich Krommes, *Studien zu Federigo Barocci*, Leipzig 1912.

## LA SCIENZA 2001

*La scienza del Ducato di Urbino*, a cura di Flavio Vetrano, Urbino 2001.

## LA TERRA 1991

*La terra e le sue copie. Leonardo, Raffaello, Boscovich, la cartografia del ducato e della legazione di Urbino*, catalogo della mostra (Pesaro, Palazzo Ducale, 1991), a cura di Enrico Gamba e Vico Montebelli, Pesaro 1991.

## LICHTERT 2015

Katrien Lichtert, *New Perspectives on Pieter Bruegel the Elder's Journey to Italy (c. 1552-1554/1555)*, «Oud Holland», 128, 1, 2015, pp. 39-54.

## LINGO 2008

Stuart Lingo, *Federico Barocci: Allure and Devotion in Late Renaissance Painting*, New Haven 2008.

## LOISEL 2010

Catherine Loisel, *L'exemple de Bassano et Barocci et le premier pastel d'Annibale Carracci*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», LII, 2010 (3-2 2008)), pp. 205-213.

## LORENZONI 2016

Martina Lorenzoni, *Federico Zuccari nella Serenissima. I taccuini di disegni*, Udine 2016.

## LUCCIARINI 1997

Lara Lucciarini, *Storia e storie sul Ponte della Concordia - Fossombrone*, Fossombrone 1997.

## LÜDEMANN 2023

Peter Lüdemann, *Tiziano, Valentin Lefèvre e il paesaggio*, Treviso 2023.

## MALMSTROM 1969

Ronald E. Malmstrom, *A Note on the Architectural Setting of Federico Barocci's Aeneas' flight from Troy*, «Marsyas», 14, 1969 (1968-1969), pp. 43-47.

## MARA 2010

Silvio Mara, *Il Libro di disegni della Biblioteca Ambrosiana*, «Arte lombarda», 158-159, 1-2, 2010, pp. 74-118.

## MARA 2019

Silvio Mara, *Il collezionismo di disegni nel tardo Cinquecento a Milano e le origini della raccolta grafica dell'Ambrosiana: il caso di Giovanni Battista Clarici*, in *La donazione della raccolta d'arte di Federico Borromeo all'Ambrosiana 1618-2018: confronti e prospettive*, atti del convegno (Milano, Biblioteca Ambrosiana, 2019), a cura di Alberto Rocca, «Studia Borromaica», 32, 2019, pp. 345-382.

## MARA 2020

Silvio Mara, *Arte e scienza tra Urbino e Milano: pittura, cartografia e ingegneria nell'opera di Giovanni Battista Clarici (1542-1602)*, Padova 2020.

## MARANGONI 1977

Giorgio Marangoni, *Evoluzione storica e stilistica della moda, Dalle antiche civiltà mediterranee al Rinascimento*, Milano 1977.

## MARCIARI 2002

John Marciari, *Girolamo Muziano and the Dialogue of Drawings in Cinquecento Rome*, «Master Drawings», 40, 2, 2002, pp. 113-134.

## MARCIARI 2013

John Marciari, *Federico Barocci: Renaissance Master of Color and Line*, «Master Drawings», 51, 4, 2013, pp. 521-524.

## MARIETTE 1741

Pierre-Jean Mariette, *Description sommaire des desseins des grands maîtres d'Italie, des Pays-Bas et de France, du cabinet de feu Monsieur Crozat*, Paris 1741.

## MCGRATH 1998

Thomas Howard McGrath, *Federico Barocci and the History of pastelli in Central Italy*, «Apollo», 148, 441, 1998, pp. 3-9.

## MEIJER 1974

Bert W. Meijer, *An Unknown Landscape Drawing by Polidoro da Caravaggio and a Note on Jan van Scorel's in Italy*, «Paragone. Arte», 26, 291, 1974, pp. 62-73.

## MEIJER 2004

Bert W. Meijer, *Ritrarre la natura: dal van Mander a Valerio Mariani*, in *Pejzaż: narodziny gatunku 1400 - 1600: materiały sesji naukowej*, a cura di Sebastian Dudzik e Tadeusz J. Żuchowski, Toruń 2004, pp. 114-143.

## MILANI 2008

Raffaële Milani, *La percezione estetica del paesaggio padano tra Quattro e Cinquecento*, in *Correggio*, catalogo della mostra (Parma, Galleria Nazionale, Camera di San Paolo, Cattedrale, Chiesa di San Giovanni Evangelista, 2008-2009), a cura di Lucia Fornari Schianchi, Milano 2008, pp. 71-77.

## MONACA 2024

Eliana Monaca, in *Federico Barocci Urbino: L'emozione della pittura moderna*, catalogo della mostra (Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, 2024), a cura di Luigi Gallo e Anna Maria Ambrosini Massari, Milano 2024, pp. 274-275, n. VII.1 e pp. 276-277, n. VII.2.

## MONBEIG GOGUEL 2004

Catherine Monbeig Goguel, *Pour une histoire du dessin florentin de paysage au seizième siècle*, in *Pejzaż: narodziny gatunku 1400 - 1600: materiały sesji naukowej*, a cura di Sebastian Dudzik e Tadeusz J. Żuchowski, Toruń 2004, pp. 183-199.

## MORETTI 2022

Massimo Moretti, *Una inedita visita di Giovanni Maria Lancisi nel museo di don Andrea Lunani alias Levalasse a Urbino: il cartone della Presentazione di Maria al tempio di Federico Barocci (e una nota sul ratto tutto divoto del S. Francesco dei Cappuccini)*, in *Sulle orme di Federico Barocci*, atti del convegno (Università degli Studi Roma Tre, 2020), a cura di Daphne De Luca ed Enzo Borsellino, Roma 2022, pp. 91-99.

## MOTTA 2003

Uberto Motta, *Castiglione e il mito di Urbino: studi sulla elaborazione del Cortegiano*, Milano 2003.

## MURATORI 1751

Lodovico Antonio Muratori, *Dissertazioni sopra le antichità italiane*, I-III, Milano 1751.

## MUSSOLIN 2022

Mauro Mussolin in *Federico da Montefeltro e Francesco di Giorgio: Urbino, crocevia delle arti*, catalogo della mostra (Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, 2022), a cura di Alessandro Angelini, Gabriele Fattorini e Giovanni Russo, Venezia 2022, pp. 210-211, cat. VI.5.

## NEGRONI 2005

Franco Negrone, *Appunti su alcuni palazzi e case di Urbino*, Urbino 2005.

## NONNER 2019

Lukas Nonner, *Cornelis Cort as a Landscape Draftsman*, «Master Drawings», 57, 1, 2019, pp. 53-70.

## OLSEN 1962

Harald Peter Olsen, *Federico Barocci*, Copenhagen 1962.

## OLSEN 1965

Harald Peter Olsen, *Some Drawings by Federico Barocci*, «Artes», 1, 1965, pp. 17-34.

## PAOLINELLI 2009

Claudio Paolinelli, *Di quel carattere Raffaellesco nelle maioliche del Ducato di Urbino*, in *Raffaello e Urbino: la formazione giovanile e i rapporti con la città natale*, catalogo della mostra (Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, 2009), a cura di Lorenza Mochi Onori, Milano 2009, pp. 244-248.

## PASCOLI 1732

Lione Pascoli, *Vite de' pittori, scultori et architetti perugini, scritte e dedicate all' maestà di Carlo Emanuel re di Sardegna*, Roma 1732.

## PASSAVANT 1833

Johann David Passavant, *Kunstreise durch England und Belgien*, Frankfurt am Main 1833.

## PEJZAŻ 2004

*Pejzaż: narodziny gatunku 1400-1600: materiały sesji naukowej*, a cura di Sebastian Dudzik e Tadeusz J. Żuchowski, Toruń 2004.

## PEMBROKE COLLECTION 1900

*Drawings. The Old Masters in the Collection of the Earl of Pembroke and Montgomery*, a cura di Arthur Strong, London 1900.

## PIETROGIOVANNA 2004

Mari Pietrogiovanna, *Aspetti del paesaggio nella grafica fiamminga della seconda metà del Cinquecento*, in *Pejzaż: narodziny gatunku 1400 - 1600: materiały sesji naukowej*, a cura di Sebastian Dudzik, Tadeusz J. Zuchowski, Toruń 2004, pp. 289-304.

PILLSBURY 1978a

Edmund Pillsbury, *The Oil Studies by Federico Barocci*, «Apollo», 108, 9, 1978, pp. 170-171.

PILLSBURY 1978b

Edmund P. Pillsbury, in *The Graphic Art of Federico Barocci. Selected Drawings and Prints*, catalogo della mostra (Cleveland, The Cleveland Museum of Art, e Yale, University Art Gallery, 1978), a cura di Edmund P. Pillsbury e Louise S. Richards, New Haven 1978, p. 57, n. 33.

PLAZZOTTA 2018

Carol Plazzotta, *From Altar to Hearth. Barocci and the Brancaneoni of Piobbico*, in *Federico Barocci: Inspiration and Innovation in Early Modern Italy*, a cura di Judith W. Mann, London - New York 2018, pp. 19-32.

POKE 2001

Christopher Poke, *Jacques Androuet I Ducerceau's Petites Grotesques as a Source for Urbino Maiolica*, «The Burlington Magazine», 143, 1179, 2001, pp. 332-344.

POPHAM 1957

Arthur E. Popham, *Parmigianino as a Landscape Draughtsman*, «The Art Quarterly», 20, 1957, pp. 275-286.

PROSPERI VALENTI RODINÒ 2004

Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, *Federico Zuccari paesaggista*, in *Pejzaż: narodziny gatunku 1400 - 1600: materiały sesji naukowej*, a cura di Sebastian Dudzik e Tadeusz J. Zuchowski, Toruń 2004, pp. 265-287.

PRYTZ 2011

Daniel Prytz, *Two Unpublished Oil Studies by Federico Barocci in the Nationalmuseum, Stockholm*, «The Burlington Magazine», 153, 1303, 2011, pp. 653-656.

RAFFAELLO 2001

*Da Raffaello a Rossini: La Collezione Antaldi. I disegni ritrovati*, catalogo della mostra (Pesaro, Palazzo Antaldi, 2001), a cura di Anna Forlani Tempesti e Grazia Calegari, Ancona 2001.

RAGGHIANI 1963

Carlo Ludovico Ragghianti, *Classicismo e paesaggio nel Seicento*, «Critica d'arte», 10, 55, 1963, pp. 1-51.

RENZETTI 1913

Luigi Renzetti, *Notizie relative a Federico Barocci e alla sua famiglia*, in *Studi e notizie su Federico Barocci*, a cura della Brigata urbinata degli amici dei monumenti, Firenze 1913, pp. 1-12.

RIDOLFI 1638

Carlo Ridolfi, *Delle Maraviglie dell'arte, ovvero le vite degli illustri pittori Veneti e dello stato*, I-II, Venezia 1638.

RINALDI 2013

Stefano Rinaldi, *Le opere*, in *Gherardo Cibo. Dilettante di botanica e pittore di paesi, arte, scienza e illustrazione botanica nel XVI secolo*, a cura di Giorgio Mangani e Lucia Tongiorgi Tomasi, Ancona 2013, pp. 131-242.

ROSENBERG 2019

Pierre Rosenberg, *Les dessins de la collection Mariette - Écoles italienne et espagnole*, I-III, Paris 2019.

ROYALTON KISCH 1999

Martin Royalton Kisch, *The Light of Nature. Landscape Drawings and Watercolours by Van Dyck and His Contemporaries*, catalogo della mostra (London, British Museum, e Antwerp, Rubenshuis, 1999), London 1999.

SACCOMANI 2004

Elisabetta Saccomani, *Il paesaggio nel disegno veneziano della prima metà del Cinquecento: i disegni da collezione*, in *Pejzaż: narodziny gatunku 1400-1600: materiały sesji naukowej*, a cura di Sebastian Dudzik e Tadeusz J. Zuchowski, Toruń 2004, pp. 201-217.

SAMMELN UND ZEICHNEN 2014

*Sammeln und Zeichnen: Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff in Rom; Handzeichnungen des 16. bis 18. Jahrhunderts aus dem Bestand der Anhaltischen Gemäldegalerie Dessau*, catalogo della mostra (Roma, Casa di Goethe, e Dessau, Anhaltische Gemäldegalerie, 2014-2015), a cura di Norbert Michels, Petersberg 2014.

SANGIORGI 1982

Fert Sangiorgi, *Committenze milanesi a Federico Barocci*, Accademia Raffaello, Urbino 1982.

SANI 2009

Bernardina Sani, *Tra disegno e pittura: il pastello come tecnica sperimentale da Federico Barocci a Rosalba Carriera*, in *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 Alessandra Giannotti e Claudio Pizzorusso, Cinisello Balsamo 2009, pp. 236-241.

SEGRETO 2018

Vita Segreto, «Come altori e maestri»: *il libro di disegni dalla parte degli artisti. Introduzione*, in *Libri e album di disegni, 1550- 1800: Nuove prospettive metodologiche e di esegesi storico-critica*, atti del convegno internazionale (Roma, Accademia di Belle Arti e Koninklijk Nederlands Instituut Rome, 2018), a cura di Vita Segreto, Roma 2018, pp. XI-XVIII.

SELLINK 2013

Manfred Sellink, *The Dating of Pieter Bruegel's Landscape Drawings Reconsidered and a New Discovery*, «Master Drawings», 51, 3, 2013, pp. 291-322.

SPIKE 1994

John T. Spike, *Federico Barocci in Urbania*, in *Federico Barocci, Giovanni Francesco Guerrieri, Domenico Peruzzini: tre disegnatori delle Marche nella collezione Ubal dini*, catalogo della mostra (Urbania, Palazzo Ducale, 1994), a cura di Feliciano Paoli, Urbania 1994, pp. 38-97.

STERNBERG-SCHMITZ 2011

Maike Sternberg-Schmitz, *Riflessioni sui disegni di paesaggio di Annibale Carracci*, in *Nuova luce su Annibale Carracci*, atti del convegno (Roma, Bibliotheca Hertziana, 2007), a cura di Sybille Ebert-Schifferer e Silvia Ginzburg, Roma 2011, pp. 203-215.

TIZIANO 2012

*Tiziano e la nascita del paesaggio moderno*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 2012), a cura di Mauro Lucco, Firenze 2012.

TOSINI 2001

Patrizia Tosini, *Girolamo Muziano e la nascita del paesaggio alla veneta nella Villa d'Este a Tivoli: con alcune osservazioni su Federico Zuccari, Livio Agresti, Cesare Nebbia, Giovanni de' Vecchi ed altri*, «Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte», 22, 2001 (1999), pp. 189-231.

TOSINI 2020

Patrizia Tosini, *Il cielo in una stanza: il disegno per le decorazioni di paesaggio a Roma nella seconda metà del Cinquecento*, in *La scintilla divina. Il disegno a Roma tra Cinque e Seicento*, a cura di Stefan Albl, Marco Simone Bolzoni, Roma 2020, pp. 63-83.

VAN GRIEKEN 2019

Joris van Grieken, *Pieter Bruegel the Elder, Hieronymus Cock, Antoine Perrenot de Granvelle and the Beginning of the Italian War of 1551-59*, in Maarten Bassens, Joris van Grieken, *Bruegel: The Complete Graphic Works*, London 2019, pp. 18-33.

VAN HOGENDORP PROSPERETTI 2008

Leopoldine van Hogendorp Prosperetti, *Un albero di guazzo: Pieter Brueghel, Giulio Clovio and Arboreal Disegno*, in *Culture figurative a confronto tra Fiandre e Italia dal XV al XVII secolo*, atti del convegno (Padova, Università degli Studi, 2007), a cura di Anna De Florian e Maria Clelia Galassi, Cinisello Balsamo 2008, pp. 147-156.

VAN MANDER 1604

Karel van Mander, *Het Schilder-Boek*, Haarlem 1604.

VASARI/BETTARINI, BAROCCHI 1966-1987

Giorgio Vasari, *Le vite de più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e del 1568*, a cura di Rosanna Bettarini, commento secolare a cura di Paola Barocchi, I-VIII, Firenze 1966-1987.

VOLPE 2007

Gianni Volpe, *Urbino: i luoghi della scienza*, Urbino 2007.

VOLPE 2009

Gianni Volpe, *Scienza, arte e architettura a Urbino*, in *L'arte della matematica nella prospettiva*, atti del convegno (Roma, Istituto Svizzero di Roma, 2006), a cura di Rocco Sinisgalli, Foligno 2009, pp. 101-113, 359-367.

WARWICK 1997

Geneviève Warwick, *Gift Exchange and Art Collecting: Padre Sebastiano Resta's Drawing Albums*, «The Art Bulletin», 79, 1997, pp. 630- 646.

WAŻBIŃSKI 2004

Zygmunt Ważbiński, «E quelli nottare con brevi segni. Su un tuo piccolo libretto il quale tu debbi sempre portare teco...». *Leonardo da Vinci e il suo ruolo nella storia della*

---

pittura paesaggista, in *Pejzaż: narodziny gatunku 1400 - 1600: materiały sesji naukowej*, a cura di Sebastian Dudzik e Tadeusz J. Żuchowski, Toruń 2004, pp. 65-91.

WEDGWOOD KENNEDY 1959

Ruth Wedgwood Kennedy, *A Landscape Drawing by Fra Bartolommeo*, «Bulletin of Smith College Museum of Art», 39, 1959, pp. 1-12.

WHISTLER 2018

Catherine Whistler, *Disegno a stampa, disegno a mano and the Development of the Independent Landscape Drawing in Renaissance Venice*, in *Jenseits des Disegno? Die Entstehung Selbständiger Zeichnungen in Deutschland und Italien im 15. und 16. Jahrhundert*, atti del convegno (Firenze, Kunsthistorisches Institut in Florenz, 2016), a cura di Daniela Bohde e Alessandro Nova, Petersberg 2018, pp. 129-145.

WHITE 1975

Christopher White, *A Rembrandt Copy after a Titian Landscape*, «Master Drawings», 4, 13, 1975, pp. 375-379.

WHITFIELD 2015

Clovis Whitfield, *Domenichino and the Caracci Landscape*, «Studiolo», 12, 2015, pp. 214-241, 352.

WITTE 2015

Arnold A. Witte, «Maniera sfumata, dolce, e vaga»: *The Recent Canonization of Federico Barocci*, «Perspective», 1, 2015, pp. 161-168.

ZERI 1989

Federico Zeri, *La percezione visiva dell'Italia e degli italiani*, Torino 1989.

ZUCCARI/RUFFINO 2007

Federico Zuccari, *Il passaggio per l'Italia*, a cura di Alessandra Ruffino, Mori (TN) 2007.

ZUENA-BARONI 2021

Martina Zuena, Luca Baroni, *The Techniques and Materials of a 16th<sup>th</sup> Century Drawing by Giorgio Vasari: A Multi-analytical Approach*, «Microchemical Journal», 170, 2021, pp. 1-7.

ZUENA-BARONI 2023

Martina Zuena, Luca Baroni, *Diving into Colours: A Multi-analytical Approach to a 16th Century Drawing by Gherardo Cibo*, «Vibrational Spectroscopy», 126, 2023, pp. 1-8.

## ABSTRACT

Partendo dai cruciali contributi all'argomento di Philip Pouncey e, soprattutto, di Catherine Monbeig Goguel, l'articolo riconsidera la personalità grafica di Antonio Cimatori, detto il Visacci, allievo eccentrico di Federico Barocci nelle Marche e in Romagna tra la fine Cinquecento e l'inizio del Seicento. L'attribuzione al Visacci di un gruppo di fogli custoditi presso l'Albertina di Vienna costituisce il punto di partenza per rivalutare l'originalità della sua produzione come disegnatore, influenzata dai modi di Federico Barocci ma aperta anche ad altri influssi quali quelli di Federico Zuccari e del Cavalier d'Arpino.

*Starting from the crucial contributions to the subject by Philip Pouncey and, above all, Catherine Monbeig Goguel, the article reconsiders the draftsmanship of Antonio Cimatori, known as Il Visacci, an eccentric pupil of Federico Barocci in the Marche and Romagna between the late 16th and early 17th centuries. The attribution to Visacci of a group of sheets kept at the Albertina in Vienna constitutes the starting point for re-evaluating the originality of Visacci's drawing work, influenced by Federico Barocci's style but also open to other influences such as those of Federico Zuccari and Cavalier d'Arpino.*

**PAROLE CHIAVE** Antonio Cimatori • il Visacci • Federico Barocci • disegno • Federico Zuccari • Cavalier d'Arpino • Fabriano • Fossombrone • Urbino • Italia

**KEYWORDS** Antonio Cimatori • il Visacci • Federico Barocci • drawing • Federico Zuccari • Cavalier d'Arpino • Fabriano • Fossombrone • Urbino • Italy

---

**CITA COME** Giulio Zavatta, *Per Antonio Cimatori, il Visacci, disegnatore: un gruppo di inediti dell'Albertina di Vienna*, «L'IDEA», 1.2 • *Disegni*, 2024, pp. 199-205, DOI 10.69114/LIDEA/2024.179-261

**URL** <https://lidea.abaroma.it/articoli/per-antonio-cimatori-il-visacci-disegnatore-un-gruppo-di-inediti-dellalbertina-di-vienna-261>

**DOI** [10.69114/LIDEA/2024.179-261](https://doi.org/10.69114/LIDEA/2024.179-261)

---

## OPEN ACCESS

© 2024 Giulio Zavatta •     4.0

## PEER-REVIEW

Presentato 27/07/2024

Accettato 14/10/2024

Pubblicato 05/11/2024

# Per Antonio Cimatori, il Visacci, disegnatore: un gruppo di inediti dell'Albertina di Vienna

✦ Giulio Zavatta

Università Ca' Foscari, Venezia



«Antonio Cimatori detto il Visacci Scolaro del Barocchi Pittore ma meglio disegnatore con penna<sup>1</sup>: con questi termini l'erudito urbinato Girolamo Vernaccia tratteggiava tra la fine del XVII secolo e gli inizi del successivo la biografia di un artista marchigiano del quale non sono ancora note le origini. Si ritiene comunque che Cimatori sia nato a Urbino intorno al 1550, formatosi nella città natale nella bottega di Federico Barocchi dopo l'immane viaggio a Roma, tappa obbligata di quasi tutti gli artisti marchigiani, dove si cercò con difficoltà di collocare un «Giovane da Urbino» presso qualche rinomato maestro, come risulta in una lettera del 1582 di Baldo Falcucci al duca Francesco Maria Della Rovere pubblicata da Gronau<sup>2</sup>. A quanto pare, tuttavia, non si riuscì né a introdurlo nella bottega di Federico Zuccari, allora assente dall'Urbe, né in quella di Scipione Pulzone; ciò nonostante ebbe certamente modo di «attendere a copiare», si immagina con disegni e pitture, le principali opere romane. Non è chiaro se il 'giovane' – il Visacci all'epoca doveva essere quasi trentenne se si presta fede all'ipotesi finora più accreditata sulla sua nascita – fosse proprio Cimatori o non fosse piuttosto il più giovane Viviani, in ogni caso l'esperienza romana era di fatto prescritta per i pittori rovereschi, e del resto è già stato rimarcato anche un possibile contatto romano tra il Visacci e il Cavaliere d'Arpino negli stessi anni<sup>3</sup>. Se il contorno di questa esperienza nella capitale dello stato della Chiesa resta sfuocato, l'alunnato presso Federico Barocchi a Urbino, e con ogni probabilità tra gli «élèves directs»<sup>4</sup> del maestro, ha dato esito a uno stile sia in pittura, sia nel disegno, di chiara matrice barocca. Come tanti allievi o seguaci di Barocchi, anche il Visacci si spostò per cercare fortuna nelle terre confinanti: certamente a Pesaro, dove occupò uno dei botteghini come pittore

di corte alla fine degli anni Ottanta del Cinquecento<sup>5</sup>, quindi tra Fossombrone e Fermo – e il presente studio intende sottolineare attraverso un forte gruppo di disegni di Cimatori conservati all'Albertina di Vienna, particolarmente significativi perché connessi al primo gruppo di sue pitture murali identificato, che la zona di operatività del pittore fu più vasta di quanto finora ritenuto – e infine a Rimini, dove si stabilì nel 1612 e rimase fino alla morte nel 1623<sup>6</sup>. Dalla città adriatica, peraltro, l'artista continuò a mantenere rapporti, anche di committenza, con le terre di origine<sup>7</sup>.

Tornando a Girolamo Vernaccia, questi reiterava il giudizio sull'eccellenza del Visacci disegnatore poco oltre, anche se in maniera apparentemente ambigua: «a dir vero io non conosco tanta bravura [come] in alcuni disegni che posseggo del Visaccio». Analogamente l'abate Colucci ricordava di questo artista: «il pregio suo era di disegnare con penna; sebbene valesse a que' tempi ancora in pittura»<sup>8</sup>. Anche Antaldo Antaldi, nobile e celebre collezionista pesarese<sup>9</sup>, che possedette numerosi fogli di Cimatori, all'inizio del XIX secolo, confermava la fama del Visacci disegnatore, ricordandolo come «buon pittore e migliore disegnatore a penna»<sup>10</sup>. La considerazione fu ribadita e diffusa da Luigi Lanzi nella *Storia pittorica*, dove venivano ricordate le qualità di Cimatori in questo modo: «il suo forte par che fosse il disegno, siccome mostrano certi suoi grandiosi profeti trasferiti dal Duomo al Palazzo apostolico. Nel dipingere val quanto basta»<sup>11</sup>. Le ripetute edizioni dei volumi dell'Abate consolidarono storicamente la miglior predisposizione del Visacci al disegno (nell'edizione del 1822 e in quella successiva inglese, con maggior precisione, «his forte lay in pen-drawing, and in chiaroscuro»)<sup>12</sup>.

Le fonti marchigiane e la letteratura artistica, dunque, tratteggiano un profilo di disegnatore eminente, specificando che le doti del Visacci

Questo studio costituisce una prima apertura di puntualizzazione storica e bibliografica sull'importanza di Antonio Cimatori disegnatore, in vista dell'imminente pubblicazione del nuovo catalogo ragionato dei suoi disegni, con nuovi contributi anche sulla conoscenza dei suoi dipinti.

<sup>1</sup> BOP, Ms. Oliveriano 1096, fol. 153v.

<sup>2</sup> GRONAU 1936, pp. 287-289; VITALI 2005, p. 94.

<sup>3</sup> MONBEIG GOGUEL 1992, pp. 109-122; MONBEIG GOGUEL 1999, pp. 105-116.

<sup>4</sup> MONBEIG GOGUEL 1992, p. 109.

<sup>5</sup> VITALI 2005, pp. 94-95.

<sup>6</sup> *Ibid.*, pp. 99-102. Sui disegni del periodo riminese del Visacci, vedi CELLINI 2005, pp. 64-66.

<sup>7</sup> ZAVATTA 2008, pp. 56-60.

<sup>8</sup> COLUCCI 1797, p. XXXI e p. 33.

<sup>9</sup> BRANCATI 2001, pp. XXIX-XXXVIII; CALEGARI 2001.

<sup>10</sup> ANTALDI/CERBONI BAIARDI 1996, p. 39.

<sup>11</sup> LANZI 1809, p. 154.

<sup>12</sup> LANZI/ROSCOE 1847, p. 446. In generale sulla fortuna dei barocceschi nelle fonti, vedi AMBROSINI MASSARI 2005, pp. 414-440, in particolare p. 433.

emergevano specialmente nei fogli a penna. Le fonti romagnole, e in particolare di Rimini, non prestano di contro nessuna attenzione alla produzione grafica, lodando genericamente la sua opera di pittore<sup>13</sup>. Un documento recentemente emerso, relativo a una commissione tarda per l'oratorio delle Stimmate di Rimini, consente tuttavia di attestare un caso di utilizzo del disegno non privo di significative implicazioni. Il 3 novembre 1621 Matteo Baglioni si accordava infatti con l'ormai anziano Visacci per la commissione di una perduta o mai realizzata pala raffigurante una «Immacolatae semper Virginis Mariae Pietatis misterium, tenente in brachijs Christum mortum habentis duos Angelos a parte superiori in nube apparentes», con un ritratto del committente «icona ab eadem Baglione sibi danda facere et pingendo rapresentare»<sup>14</sup>. Nel contratto era esplicitamente specificato, infine, che l'opera sarebbe stata approvata solo dopo aver concordato la sua forma in base ad alcuni disegni da presentare al committente: «exempli in folio manu dicto d. Antonii».

A fronte di una fortuna critica specifica sul suo ruolo di disegnatore, specialmente tra Settecento e Ottocento, con una coda novecentesca costituita solo dalla pubblicazione dei documenti da parte di Gronau e da un breve intervento di Calzini<sup>15</sup>, dopo la menzione di Lanzi sono mancati studi sull'attività del Visacci fino al profilo dei «deux Antonio da Urbino» – appunto Cimatori e Antonio Viviani – delineato da Catherine Goguel nel 1992<sup>16</sup>. Anche in questo caso, si può dire che la riscoperta moderna del Visacci sia avvenuta attraverso la valutazione dei suoi disegni piuttosto che dei suoi dipinti, e che l'artista sia 'rinato' per l'attribuzione di fogli sparsi in vari musei, sia nelle raccolte marchigiane, sia nelle grandi collezioni internazionali, oppure transitati sul mercato.

La precisa ricostruzione della studiosa, peraltro, si poteva allora avvalere di un numero molto limitato di dipinti per istituire utili confronti: il catalogo delle opere pittoriche del Visacci si è in seguito del resto scarsamente arricchito, e spesso piuttosto che collegare i disegni ai dipinti è avvenuto il contrario. Infatti, alcune pale d'altare assai manomesse si sono talvolta potute attribuire con certezza solo facendo riferimento ai relativi disegni preparatori<sup>17</sup>, meglio noti e più sicuri grazie alla costante aggiunta di esemplari dopo i saggi fondativi della Goguel.

Caso esemplare è l'attribuzione di un bel foglio del Louvre<sup>18</sup> con l'Annunciazione della chiesa di San Biagio a Roncofreddo, il primo in cui un disegno di Cimatori è stato affiancato a un suo dipinto. Nello stesso saggio del 1992, inoltre, veniva associato uno *Studio di testa femminile* conservato a Edimburgo con la fisionomia della santa Francesca Romana della chiesa di San Biagio a Roncofreddo<sup>19</sup>, proveniente dalla chiesa di Santa Maria di Scolca a Rimini, disegno



Fig. 1 Antonio Cimatori, detto il Visacci, *San Silvestro placa l'incendio di Fabriano*, pietra nera e pietra rossa, rialzi di bianco, su carta azzurra, Inv. 524. © Wien, Albertina Museum

sul quale si era, peraltro, precocemente espresso Philip Pouncey che aveva sciolto giustamente le iniziali «A.C.V.», vergate sul foglio, riferendole ad Antonio Cimatori detto il Visacci<sup>20</sup>.

Gli studi di Catherine Goguel, così, identificando e in seguito ampliando<sup>21</sup> un corpus iniziale di disegni, hanno costituito una base di confronto che ha in progresso di tempo consentito di ascrivere al Visacci un numero consistente di disegni

<sup>13</sup> Carlo Francesco Marcheselli e Giovan Francesco Buonamici si limitano, infatti, a elencare i dipinti, definendo il Visacci come allievo di Barocci senza alcun cenno alla sua attività di disegnatore (MARCHESELLI/PASINI 1972, pp. 43, 125 e relative note; BUONAMICI/ALUNNI 2015, pp. 104, 138, 140, 162 e relative note).

<sup>14</sup> Archivio di Stato di Rimini, Notaio Giovanni Manzi, vol. 2862, alla data; cfr. BIGI LOTTI-ZAVATTA 2013, p. 29.

<sup>15</sup> CALZINI 1909, pp. 110-114.

<sup>16</sup> MONBEIG GOGUEL 1992, pp. 109-122.

<sup>17</sup> Oltre ai casi qui presentati, si veda il recente PULINI 2020, pp. 6-8, in particolare l'accostamento del disegno del Visacci (Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, Inv. 11349, pietra nera, penna e inchiostro bruno, inchiostro bruno acquerellato, mm 285x195) con il dipinto, estremamente manomesso, con la *Madonna della Neve* conservato a Montegaudio, nella chiesa di San Michele Arcangelo.

<sup>18</sup> Inv. 11239, penna e inchiostro bruno, inchiostro bruno acquerellato, con rialzi di bianco, su carta grigia, 280x217 mm; MONBEIG GOGUEL 1992, p. 110.

<sup>19</sup> Inv. D 1786, pietra nera, con rialzi di bianco, su carta preparata giallo chiaro, 271x206 mm; cfr. ANDREWS 1968, p. 40, fig. 299, e MONBEIG GOGUEL 1992, pp. 110, 113 nota 19.

<sup>20</sup> ANDREWS 1968, p. 40: «The 'Antaldi' initials A.C.V. have been convincingly interpreted by Philip Pouncey as standing for Antonio Cimatori Urbinati».

<sup>21</sup> MONBEIG GOGUEL 1999, pp. 105-116.



Fig. 2 Antonio Cimatori, detto il Visacci, *San Silvestro Guzzolini placa l'incendio di Fabriano*, pittura murale. Fabriano, Chiesa di San Benedetto



Fig. 3 Antonio Cimatori, detto il Visacci, studio per *San Silvestro Guzzolini placa l'incendio di Fabriano*, pietra nera. Collezione privata

sia nelle collezioni pubbliche francesi<sup>22</sup> ed europee<sup>23</sup> sia in quelle italiane<sup>24</sup>, configurando la posizione dell'artista rispetto agli altri allievi di Barocci e nel più ampio panorama dei disegnatori dell'epoca, a partire da Federico Zuccari, per giungere agli artisti senesi, spesso confusi con Cimatori<sup>25</sup>.

I fogli progressivamente emersi e attribuiti al Visacci risultano, per quanto riconoscibili nelle fisionomie, spesso assai differenti per tecnica e intento: abbozzi sommari a penna e inchiostro bruno dal tratto sottilissimo, disegni a penna e inchiostro con linee angolose e spezzate che riprendono e talvolta enfatizzano alcuni aspetti

<sup>22</sup> Oltre ai disegni del Louvre attribuiti o proposti al Visacci (Inv. 1981, Inv. 4463, Inv. 11349, Inv. 11239, Inv. 11353, Inv. 11535, Inv. 11408, Inv. 11499, Inv. 14422, Inv. 16605, Inv. 40465, tutti pubblicati o citati per la prima volta da MONBEIG GOGUEL 1992 e 1999, salvo ZAVATTA 2008 per il disegno, Inv. 16605) sono stati individuati in Francia fogli dell'Urbinate anche a Dijon (Musée des Beaux-Arts, Inv. T 59, *La Madonna in gloria adorata da San Francesco e san Bonaventura* (?), penna e inchiostro bruno, inchiostro bruno acquerellato, 381x234 mm; cfr. MONBEIG GOGUEL 1992, pp. 111, 114 nota 28, e GUILLAUME 2004, p. 79, n. 112), a Lione (Musée des Beaux-Arts, Inv. 1962-697, *Studio di quattro santi in adorazione*, pietra nera, penna e inchiostro bruno, inchiostro bruno acquerellato, quadrettatura a pietra nera e rossa, 260x328 mm; cfr. PAGLIANO 2008, pp. 64-67, n. 14) e a Rouen (Musée des Beaux-Arts, Collection Bauderon, Inv. 975-4-335, pietra rossa e stilo, quadrettato a pietra rossa, 191x268 mm; cfr. POPOVITCH 1978, n. 62, e MONBEIG GOGUEL 1992, pp. 110, 114 nota 21).

<sup>23</sup> La conoscenza dei modi dell'artista ha consentito di individuare disegni in altri musei: Stockholm, Nationalmuseum, *Madonna con il Bambino e angeli*, Inv. 438/1863, pietra nera, penna e inchiostro bruno, 195x225 mm (BJUSTRÖM-MAGNUSSON 1988, n. 568; MONBEIG GOGUEL 1992, p. 111 e p. 114 nota 30), al quale deve essere aggiunto anche il disegno attribuito ad Antonio Viviani (BJUSTRÖM-MAGNUSSON 1988, n. 572), ma in realtà studio del Visacci per una *Madonna di Loreto* in relazione con un altro foglio con lo stesso soggetto conservato nella Biblioteca Nacional di Madrid (Inv. 1906/7708, pietra nera, penna e inchiostro bruno su carta beige, 204x267 mm) e segnalato da chi scrive nel 2020 (cfr. REDIN MICHAUS 2022, pp. 64, 68); la *Madonna con il Bambino e angeli* di Copenaghen (Nationalmuseum, Inv. GB 4774, pietra nera e gesso bianco su carta azzurra, 213x197 mm; cfr. MONBEIG GOGUEL 1992, p. 111, e FISCHER-HOLEY 2001, pp. 256-257, n. 177).

<sup>24</sup> In particolare, per i fogli conservati a Urbina, vedi CELLINI 1999, I, pp. 243-246, n. 342, p. 246, n. 343, e II, pp. 260-261, n. 365, pp. 421-422, n. 576, pp. 427-428, n. 587. Per i disegni del Visacci agli Uffizi, vedi CELLINI 1996, p. 31 nota 42; per il foglio con la *Madonna col Bambino e quattro santi* (Inv. 13943 F, con annotazione attributiva di Mario Di Giampaolo, penna e inchiostro su carta giallastra, 220x160 mm) vedi MONBEIG GOGUEL 1999, p. 109. A CELLINI (2005, pp. 64, 66 e p. 73 nota 30) si deve anche la corretta segnalazione di un disegno con uno *Santo Papa presso una fontana* dell'Istituto Centrale per la Grafica di Roma (Inv. D-FC125857r, penna e inchiostro bruno, inchiostro bruno acquerellato, su tracce di pietra nera, quadrettato a pietra nera, 232x165 mm).

<sup>25</sup> ZAVATTA 2008, pp. 56-60, in particolare p. 56.



**Fig. 4** Antonio Cimatori, detto il Visacci, *Madonna della Misericordia*, pietra nera, rialzi di bianco, su carta azzurra, Inv. 544. © Wien, Albertina Museum



**Fig. 5** Antonio Cimatori, detto il Visacci (da Federico Barocci), *Madonna della Misericordia*, penna e inchiostro bruno, inchiostro bruno acquerellato, biacca, su carta azzurra, Inv. 252. © Urbino, Galleria Nazionale delle Marche

della grafica di Barocci, disegni di piccole dimensioni a pietra nera o rossa costituiti per lo più da schizzi o da studi di singole parti, infine come detto i disegni più elaborati a penna e inchiostro bruno e acquerellati, o su carte grigio-azzurre o lumeggiate a biacca. Più complesso è invece il problema dei suoi pastelli.

Nel complesso, l'opera grafica di Cimatori, a partire dal *corpus* oggi noto (e di cui si attende a breve una più opportuna sistemazione) evoca l'immagine di un artista con tratti peculiari ma dalle soluzioni disegnative molto varie, sia dal punto di vista stilistico, sia dal punto di vista qualitativo, caratterizzato da alcuni apici, ma anche da soluzioni rapide e assai distanti da quelle del suo rinomato maestro, nonché dalla sua fama certificata dalle fonti.

#### Quattro disegni di Antonio Cimatori all'Albertina di Vienna

Nel contesto dell'approfondimento dell'opera grafica del Visacci, sembra rivestire particolare utilità la riconsiderazione di un gruppo di fogli custoditi all'Albertina di Vienna fin dalla sua fondazione, ovvero appartenenti alla collezione di Alberto di Sassonia-Teschen,

di cui solo uno è attualmente riconosciuto come opera del Visacci. Il foglio, contrassegnato dall'Inv. 524<sup>26</sup> (Fig. 1), è connotato solamente dal nome dell'artista e dai riferimenti tecnici in una delle schede più laconiche tra quelle pubblicate da Veronica Birke e Janine Kertész nel loro catalogo dei disegni del museo datato 1992, proprio l'anno della riscoperta moderna della grafica visaccasca da parte di Catherine Goguel. Lo studio finito, quadrettato a pietra rossa, risulta in realtà preparatorio per il dipinto murale con *San Silvestro Guzzolini che placa l'incendio della città di Fabriano* (Fig. 2), parte di un ciclo decorativo nella chiesa fabrianese di San Benedetto recentemente attribuito da Massimo Pulini<sup>27</sup>.

Allo stato attuale delle conoscenze non si hanno riscontri archivistici che consentano di meglio definire questo intervento del Visacci, che si impegnò nella realizzazione di alcune scene sulla vita di San Silvestro nel sottarco della cappella. Per l'iconografia in questione esiste un altro schizzo preparatorio conservato in collezione privata e già correttamente attribuito al Visacci da Julien Stock<sup>28</sup> (Fig. 3). La coppia di disegni è di particolare interesse

<sup>26</sup> Pietra nera con rialzi di bianco, tracce di quadrettatura a pietra rossa, su carta azzurra (ossidata), 355x150 mm; cfr. BIRKE-KERTÉSZ 1992, I, p. 291.

<sup>27</sup> PULINI 2020, pp. 6-8.

<sup>28</sup> Pietra nera, s.m.



Fig. 6 Antonio Cimatori, detto il Visacci, *Madonna della Misericordia*, olio su tela. © Fossombrone, Museo Civico Augusto Vernarecci



Fig. 7 Antonio Cimatori, detto il Visacci, *Deposizione di Gesù dalla croce*, penna e inchiostro bruno, inchiostro bruno acquerellato, rialzi di biacca, su carta azzurra. Inv. 856. © Wien, Albertina Museum

perché si tratta degli unici due fogli sicuramente collegabili a un affresco o dipinto su muro di Antonio Cimatori, essendo la sua attività di frescante, documentata specialmente a Rimini, andata completamente perduta. Il foglio viennese a pietra nera e rossa con i tipici rialzi di gesso bianco stesi dal Visacci con rapide sequenze di tocchi paralleli, rappresenta un esempio di notevole qualità delle potenzialità dell'artista nell'utilizzo di tecniche miste, in questo caso in prevalenza con le pietre naturali e non con la penna. Lo stesso identico uso dei rialzi di bianco ritorna nel secondo foglio dell'Albertina, con la *Madonna della Misericordia*<sup>29</sup> (Fig. 4), che è una copia di un disegno preparatorio quadrettato di Federico Barocci<sup>30</sup>, replicato dal Visacci nel foglio oggi custodito nel Fondo

Viviani della Galleria Nazionale delle Marche di Urbino<sup>31</sup> (Fig. 5). Nel foglio viennese è chiaramente individuabile la mano del Visacci nelle fisionomie dei volti – alcuni dei quali peraltro identificati, secondo una tradizione locale, con i membri della famiglia della Rovere – e in alcune abbreviazioni grafiche con linee spezzate. A conferma della proposta attributiva, il disegno della *Madonna della Misericordia* di Cimatori all'Albertina risulta preparatorio, al netto di qualche variante, per il dipinto conservato presso il Museo Civico di Fossombrone ma proveniente dal convento della Santissima Annunziata<sup>32</sup> (Fig. 6).

I disegni finora presentati si collegano, peraltro, alle due attestazioni pittoriche più meridionali finora conosciute della produzione del

<sup>29</sup> Inv. 544, Pietra, nera con rialzi di bianco, su carta azzurra (ossidata), 294x207 mm; cfr. BIRKE-KERTÉSZ 1992, I, p. 299.

<sup>30</sup> Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, Inv. 11446 F, penna e inchiostro bruno, inchiostro bruno acquerellato, rialzi di biacca, su tracce di pietra nera, quadrettato a pietra nera, su carta azzurra (ossidata), 270x190 mm; cfr. EMILIANI 2008, I, p. 304, n. 37.7.

<sup>31</sup> Inv. 251, penna e inchiostro bruno, inchiostro bruno acquerellato, rialzi di biacca, su carta azzurra (ossidata), 280x192 mm. Il disegno degli Uffizi è capostipite di almeno un'altra prova grafica, più modesta ma sempre riferibile alla mano del Visacci, passata da Lempertz (*ALTE KUNST / OLD MASTERS* 2004, lotto 1411, penna e inchiostro bruno, rialzi di biacca, su carta azzurra, 170x135 mm) come Federico Barocci e riconosciuta ad Antonio Cimatori da Julien Stock. Il confronto tra i tre fogli inediti qui presentati sottolinea che, esattamente come il suo maestro Barocci, Cimatori intenda l'attività grafica in modo orizzontale, replicando (o facendo replicare agli allievi), più volte, i modelli compositivi così da poterli riutilizzare in più occasioni. Per questi aspetti, vedi BARONI 2022, pp 303-310, con altri riferimenti bibliografici.

<sup>32</sup> CLERI 2008, pp. 89-90, n. 71.

Visacci che evidentemente, prima del definitivo trasferimento a Rimini e dopo il periodo pesarese, ampliò il suo orizzonte di committenza nelle Marche anche in zone più a sud.

Un terzo foglio conservato all'Albertina, la *Deposizione di Gesù dalla croce*<sup>33</sup>, è attribuito tramite una antica iscrizione all'incisore fiorentino Raffaello Guidi, è da ascrivere ad Antonio Cimatori per le peculiari fisionomie e per la personale tecnica disegnativa (Fig. 7). Si tratta di un disegno di notevole spessore, tra i migliori dell'artista urbinato, caratterizzato dall'inconfondibile segno a penna molto sottile, talvolta quasi filiforme, da marcate acquerellature e dall'uso sapiente dei rialzi di bianco stesi sia nel consueto tratteggio parallelo e appuntito, sia a più larghe campiture. La figura di Gesù è certamente memore della *Deposizione* di Barocci nella Cattedrale di San Lorenzo a Perugia, ma dal punto di vista compositivo risulta indipendente rispetto al fortunatissimo modello. Il foglio è, infatti, sapientemente giocato all'incrocio tra la cultura del maestro e quella di Federico Zuccari. Non è noto, allo stato attuale delle conoscenze, un dipinto di analogo soggetto del Visacci; il disegno mostra similitudini con alcuni studi sulla *Crocifissione*, come quello della Staatsgalerie di Stoccarda<sup>34</sup>, che si colloca nel periodo maturo dell'artista, ovvero nella sua fase riminese, in rapporto con opere conservate nelle Marche, a Mombaroccio.

Un quarto disegno dell'Albertina, una *Sacra Conversazione con i Santi Nicola, Agnese, Paolo e Bernardino*<sup>35</sup> (Fig. 8), vanta una notevole storia di provenienza che risale a Padre Resta, che in una iscrizione autografa sul disegno lo riconduce al fiorentino Mario Balassi, ricordato dall'Oratoriano come allievo di Ligozzi, Rosselli e Passignano, e al pittore inglese Jonathan Richardson. In maniera indipendente, Julien Stock e chi scrive hanno invece riconosciuto il foglio come tipico della produzione grafica di Antonio Cimatori, qui vicino, nel ricorso a una carta preparata dall'inusuale tono rosato, ai modi dei disegnatori toscani citati da Resta. Non è nota, allo stato attuale delle conoscenze, una pala d'altare che corrisponda al disegno, caratterizzato dal tipico segno a penna molto affilato, che sembra enfatizzare i contorni spigolosi e talvolta squadrati dei panneggi del Visacci, e da corpose acquerellature a inchiostro e rialzi a biacca. A queste attribuzioni ad artisti toscani del Seicento, peraltro, si accordava anche la precedente assegnazione del ciclo decorativo fabrianese, genericamente considerato appunto di 'scuola toscana', forse perché decora una cappella la cui pala d'altare è di Francesco Vanni. Questi, a parere di Massimo Pulini<sup>36</sup>, fu forse chiamato a dare un giudizio sui modelli preparatori presentati dal Visacci per gli aspetti decorativi della cappella. Un'ipotesi suggestiva, che potrebbe giustificare un ammiccamento del pittore urbinato ai modi del maestro senese, anch'egli come noto molto sensibile allo stile di Barocci, verosimilmente nell'anno di realizzazione della pala d'altare, ovvero il 1607.

D'altro canto, anche Goguel, fondando il catalogo del Visacci

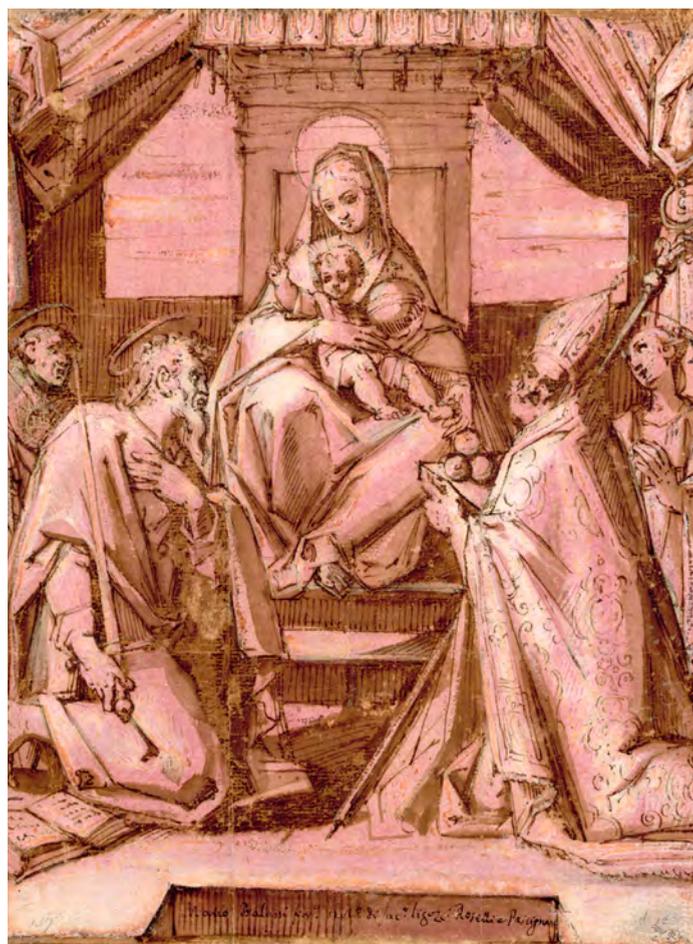


Fig. 8 Antonio Cimatori, detto il Visacci, *Sacra Conversazione con i Santi Nicola, Agnese, Paolo e Bernardino*, pietra nera, penna e inchiostro bruno, inchiostro bruno acquerellato, rialzi di biacca, su carta preparata rosa, Inv. 942. © Wien, Albertina Museum

disegnatore, notava accenti senesi nella grafica di Cimatori, ovvero in alcuni fogli «une attitude très tendue d'imploration, si fréquente dans la peinture sienoise, presque à la Casolani»<sup>37</sup>, e non manca tra i primi fogli assegnatigli dalla studiosa un *Cristo risorto accolto dalla Vergine e santi* (Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques) precedentemente, e significativamente, classificato come «école de Vanni»<sup>38</sup>.

Per questo motivo i quattro disegni viennesi, pur costituendo un corpus di ridotte dimensioni, risultano di grande interesse e possono essere considerati esemplari della migliore produzione dell'artista: da un lato, perché ampliano, collegandosi ad affreschi e dipinti, il raggio geografico di azione del Visacci, esteso dalle Basse Marche alla Romagna; dall'altro, perché le antiche attribuzioni di questi fogli ribadiscono la vicinanza di Antonio Cimatori all'orizzonte della civiltà grafica toscana e dei pittori centro-italiani che operarono, con reciproche influenze, «nel segno di Barocci». ✚

<sup>33</sup> Inv. 856, pietra nera, penna e inchiostro bruno, acquerello a inchiostro bruno, rialzi di biacca, su carta azzurra (ossidata), 317x208 mm; cfr. BIRKE-KERTÉSZ 1992, I, p. 444.

<sup>34</sup> Inv. 1922.97, penna e inchiostro bruno, inchiostro bruno acquerellato, rialzi di biacca, tracce di quadrettatura a pietra nera su carta azzurra (ossidata), 393x244 mm; cfr. ZAVATTA 2008, p. 59, fig. 8.

<sup>35</sup> Inv. 942, pietra nera, penna e inchiostro bruno, inchiostro bruno acquerellato, rialzi di biacca su carta preparata rosa, 274x209 mm; iscrizione autografa di Sebastiano Resta lungo l'alzata del gradino: «Mario Balassi Fior[entino] scol[aro] di Jac[opo] Ligozzi Ros[s]jelli e Passignano»; cfr. BIRKE-KERTÉSZ 1992, I, p. 487.

<sup>36</sup> PULINI 2020, p. 8.

<sup>37</sup> MONBEIG GOGUEL 1992, p. 111.

<sup>38</sup> Inv. 1981, penna e inchiostro bruno, inchiostro bruno acquerellato, su carta azzurra (ossidata), 395x272 mm; cfr. MONBEIG GOGUEL 1999, p. 112.

## ✚ Bibliografia

### Fonti d'archivio e Manoscritti

BOP - Biblioteca Oliveriana, Pesaro

Ms. Oliveriano 1096, Girolamo Vernaccia, *Serie degli uomini e delle donne illustri ch'ebbero per patria la città d'Urbino, con le rispettive loro notizie raccolte in compendio Biblioteca Oliveriana*, fine XVII secolo - inizi XVIII secolo.

### Testi, Studi e Ricerche

ALTE KUNST | OLD MASTERS 2004

Alte Kunst | Old Masters. Gemälde - Zeichnungen - Skulpturen | Paintings - Drawings - Sculptures u.a. aus zwei Privatsammlungen in Rom und Süddeutschland, catalogo d'asta (Köln, Kunsthaus Lempertz, 20 novembre 2004, n. 864), I-II, Köln 2020.

AMBROSINI MASSARI 2005

Anna Maria Ambrosini Massari, *Per la fortuna critica della scuola barocca*, in *Nel segno di Barocci. Allievi e seguaci tra Marche, Umbria, Siena*, a cura di Anna Maria Ambrosini Massari e Marina Cellini, Milano 2005, pp. 414-425.

ANDREWS 1968

Keith Andrews, *Catalogue of Italian Drawing: National Gallery of Scotland*, Cambridge 1968.

ANTALDI/CERBONI BAIARDI 1996

Antaldo Antaldi, *Notizie di alcuni architetti, pittori, scultori di Urbino Pesaro e de' luoghi circconvicini* (1805), edizione a cura di Anna Cerboni Baiardi, Pesaro 1996.

BARONI 2002

Luca Baroni, *A Cartoon Fragment by Federico Barocci for the Madonna del Popolo*, «Master drawings», 60, 3, 2022, pp. 303-310.

BIGI IOTTI-ZAVATTA 2013

Alessandra Bigi Iotti, Giulio Zavatta, *Antonio Cimatori a Rimini (1609-1623) e i dipinti per San Giovanni Battista*, in *Bella fede. L'Adorazione dei Magi e la Crocifissione di Antonio Cimatori detto Visacci nella Chiesa di San Giovanni Battista a Rimini. Un percorso di riflessione tra arte e fede*, Rimini 2013, pp. 20-31.

BIRKE-KERTÉSZ 1992

Veronika Birke, Janine Kertész, *Die Italienischen Zeichnungen der Albertina*, I-IV, Wien - Köln - Weimar 1992-1997, I, 1992.

BJSTRÖM-MAGNUSSON 1998

Per Bjström, Borie Magnusson, *Italian Drawings. Umbria, Rome, Naples*, Stockholm Nationalmuseum, Stockholm 1998.

BRANCATI 2001

Antonio Brancati, *Il marchese Ciro Antaldi Santinelli (1825-1907) e i disegni oliveriani*, in *Da Raffaello a Rossini. La Collezione Antaldi, i disegni ritrovati*, a cura di Anna Forlani Tempesti e Grazia Calegari, Ancona 2001, pp. XXIX-XXXVIII.

BUONAMICI/ALUNNI 2015

Giovan Francesco Buonamici, *Delle cose notabili d'Arimino*, edizione a cura di Patrizia Alunni, Rimini 2015.

CALEGARI 2001

Grazia Calegari, *Antaldo Antaldi e il suo tempo*, in *Da Raffaello a Rossini. La collezione Antaldi: i disegni ritrovati*, a cura di Anna Forlani Tempesti e Grazia Calegari, Ancona 2001, pp. XLIX-LXIV.

CALZINI 1909

Egidio Calzini, *La scuola barocca: Antonio Cimatori detto il Visacci*, «Rassegna bibliografica dell'arte italiana», 12, 7-9, 1909, pp. 110-114.

CELLINI 1996

Marina Cellini, *Disegni di Simon da Pesaro. L'Album Horne*, Milano 1996.

CELLINI 1999

Marina Cellini, *Disegni della Biblioteca Comunale di Urbina. La Collezione Ubaldini: Catalogo generale*, I-II, Ancona 1999.

CELLINI 2005

Marina Cellini, *Nel segno del maestro: considerazioni sul disegno barocco*, in *Nel segno di Barocci. Allievi e seguaci tra Marche, Umbria, Siena*, a cura di Anna Maria Ambrosini Massari e Marina Cellini, Milano 2005, pp. 60-75.

CLERI 2008

Bonita Cleri, *Pittura barocca nelle province di Pesaro e Urbino*, Pesaro 2008.

COLUCCI 1797

Giuseppe Colucci, *Delle antichità picene dell'abate Giuseppe Colucci*, I-XXXI, Fermo 1786-1797, XXXI, 1797.

EMILIANI 2008

Andrea Emiliani, *Federico Barocci*, I-II, Ancona 2008.

FISCHER 2001

Chris Fischer, *Central Italian Drawings. Schools of Florence, Siena, the Marches and Umbria: Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings, Statens Museum for Kunst*, edited by Chris Fischer and Michael Hoyle, Copenhagen 2001.

GRONAU 1936

Georg Gronau, *Documenti artistici urbinati*, Firenze 1936.

GUILLAUME 2004

Marguerite Guillaume, *Catalogue des dessins italiens: collections du Musée des Beaux-Arts de Dijon*, Dijon 2004.

LANZI 1809

Luigi Lanzi, *Storia pittorica della Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo*, Milano 1809.

LANZI/ROSCOE 1847

Luigi Lanzi, *History of Painting in Italy: From the Period of the Revival of the Fine Arts to the End of the Eighteenth Century*, translated by Thomas Roscoe, I-III, London 1847-1853, I, 1847.

MARCHESELLI/PASINI 1972

Carlo Francesco Marcheselli, *Pitture di Rimini 1754*, edizione a cura di Pier Giorgio Pasini, Bologna 1972.

MONBEIG GOGUEL 1992

Catherine Monbeig Goguel, *Les deux Antonio da Urbino, élèves de Barocci (autour de quelques dessins identifiés d'Antonio Cimatori et une proposition pour Antonio Viviani)*, in *Dal disegno all'opera compiuta*, atti del convegno internazionale di studio (Torgiano, Fondazione Lungarotti, 1987), a cura di Mario Di Giampaolo, Perugia 1992, pp. 109-122.

MONBEIG GOGUEL 1999

Catherine Monbeig Goguel, «Maniera zuccaresca» et réactions individuelles. *Observations sur les dessinateurs autour de Federico Zuccari*, in *Der Maler Federico Zuccari. Ein römischer Virtuoso von europäischem Ruhm*, atti del congresso internazionale (Firenze e Roma, Bibliotheca Hertziana, 1999), a cura di Matthias Winner e Detlef Heikamp, München 1999, pp. 105-116.

PAGLIANO 2008

Éric Pagliano (a cura di), *Dess(e)ins italiens: Collection du Musée des Beaux-Arts de Lyon: Catalogue de l'exposition suivi du répertoire du fonds des dessins italiens*, catalogo della mostra (Lyon, Musée des Beaux-arts, 2008), Parigi 2008.

POPOVITCH 1978

Olga Popovitch (a cura di), *Le Cabinet des dessins de la ville de Rouen: 1ère exposition du cabinet des dessins de la ville de Rouen*, catalogo della mostra (Rouen, Musée des Beaux-Arts, 1978), Rouen 1978.

PULINI 2020

Massimo Pulini, *Visacci urbinati e riminesi. Disegni e dipinti inediti di un pittore visionario e festoso*, «Ariminum», settembre-ottobre, 5, 2020, pp. 6-8.

REDÌN MICHAUS 2022

Gonzalo Redìn Michaus, *La collezione di disegni italiani del Cinquecento della Biblioteca Nacional d'España*, in *Disegni spagnoli e italiani del Cinquecento della Biblioteca Nacional de España*, a cura di Benito Navarrete Preito e Gonzalo Redìn Michaus, Roma 2022, pp. 59-72.

VITALI 2005

Romina Vitali, *Antonio Cimatori detto Visacci*, in *Nel segno di Barocci. Allievi e seguaci tra Marche, Umbria, Siena*, a cura di Anna Maria Ambrosini Massari e Marina Cellini, Milano 2005, pp. 94-105.

ZAVATTA 2008

Giulio Zavatta, *Disegni inediti di Antonio Cimatori detto Visacci*, «Commentari d'arte», 39/40, 14, 2008, pp. 56-60.

## ABSTRACT

Nicolas Moillon, peintre d'histoire, n'est pas un inconnu, mais son intérêt pour le paysage n'a pas encore vraiment retenu l'attention des spécialistes. Aussi, après avoir souligné quelques traits ignorés ou peu connus de sa biographie, cette étude est consacrée à son œuvre de paysagiste qui se limite aujourd'hui à cinq gravures. À partir de son inventaire après décès, nous montrons l'importance de ce genre dans son œuvre. Par le biais de ces estampes, nous mettons en lumière la place du paysage dans la gravure en France dans les années 1600-1615, les difficultés techniques que rencontrent les artistes dans l'usage de l'eau-forte et du vernis mou et les échanges entre artistes français et flamands.

*Nicolas Moillon, history painter, is not unknown but his interest in landscape has not yet really attracted the scholars attention. After having highlighted some ignored or little-known features of his biography, we study his work as a landscaper which is the current limit of five engravings. The importance he gave to this genre is also highlighted from his inventory after death. Through these engravings, we describe the place held by landscape engraving in France during the years 1600-1615, the difficulties encountered by artists in the use of etching and soft vernis, while taking into consideration exchanges between French and Flemish artists.*

*Nicolas Moillon, pittore di storia, non è sconosciuto, ma il suo interesse per il paesaggio non ha ancora catturato l'attenzione degli studiosi. Dopo aver evidenziato alcuni tratti ignorati o poco noti della sua biografia, questo studio è dedicato alla sua opera di paesaggista che oggi si limita a cinque incisioni. L'importanza di questo genere nella sua opera è messa in luce a partire dal suo inventario post mortem. Attraverso le sue incisioni, si ricostruisce l'importanza del paesaggio inciso in Francia negli anni 1600-1615, le difficoltà tecniche che gli artisti incontrano nell'uso dell'acquaforte e della vernice morbida, tenendo in considerazione gli scambi tra gli artisti francesi e i fiamminghi.*

**MOTS-CLÉS** Nicolas Moillon • eau-forte • gravure • paysage peint • paysage gravé • paysage dessiné • marchand de tableaux • Paris • France

**KEYWORDS** Nicolas Moillon • etching • engraving • landscape painting • landscape engraving • landscape drawing • picture dealer • Paris • France

**PAROLE CHIAVE** Nicolas Moillon • acquaforte • incisione • pittura di paesaggio • incisione di paesaggio • disegno di paesaggio • mercante d'arte • Parigi • Francia

---

**CITA COME** Véronique Meyer, *Nicolas Moillon (vers 1580-1619), peintre et marchand, graveur de paysages*, «L'IDEA • Disegni», I.2, 2024, pp. 207-227, DOI 10.69114/LIDEA/2024.179

**URL** <https://lidea.abaroma.it/articoli/nicolas-moillon-vers-1580-1619-peintre-et-marchand-graveur-de-paysages-266>

**DOI** [10.69114/LIDEA/2024.179-266](https://doi.org/10.69114/LIDEA/2024.179-266)

---

## OPEN ACCESS

© 2024 Véronique Meyer •  4.0

## PEER-REVIEW

Presentato 10/07/2024

Accettato 30/08/2024

Pubblicato 05/11/2024

# Nicolas Moillon (vers 1580-1619), peintre et marchand, graveur de paysages

✦ Véronique Meyer

Université de Poitiers, Laboratoire Criham



**P**ourquoi s'intéresser au paysage chez Nicolas Moillon ? C'est que cet aspect de sa production n'a fait l'objet d'aucune étude et n'a pas vraiment retenu l'attention des historiens de l'art qui se sont pourtant penchés sur son œuvre. Bien que peu nombreux, les éléments pour aborder son activité en ce domaine sont suffisants pour tenter de comprendre l'importance qu'il accorda à ce genre et à travers lui, à la gravure. Dans cette étude, j'essaierai également d'éclaircir cet aspect mal connu de l'estampe française des années 1600-1615 qu'est la gravure de paysage, et aussi l'usage de l'eau-forte, alors encore peu répandue à Paris. Après avoir présenté la biographie de Nicolas Moillon et mis en lumière quelques documents oubliés, cinq estampes selon moi de très belle qualité que Nicolas Moillon a signées de son nom seront l'objet de ces quelques pages. C'est en feuilletant un recueil de la Bibliothèque de la Sorbonne qu'elles ont attiré mon attention. Curieuse de connaître leur auteur et prenant plaisir à les regarder, le désir m'est venu de mieux les comprendre et de faire partager mon enthousiasme aux amateurs.

## La vie et de l'œuvre de Nicolas Moillon

Nicolas Moillon est originaire de Rocroi<sup>1</sup>, dans les Ardennes françaises, dont la proximité avec les Flandres n'est pas indifférente à notre propos. On ignore tout de lui jusqu'au 28 octobre 1605, lorsqu'il signe à Paris son contrat de mariage avec Marie Gilbert, fille du maître orfèvre Denis Gilbert. Veuf, son père Guy Moillon, tailleur d'habits est demeuré à Rocroi.

Les futurs époux sont tous deux de confession protestante<sup>2</sup>. La dot de 900 livres promise par Catherine Denyson, veuve de Denis Gilbert<sup>3</sup>, et la qualité de maître peintre à Saint-Germain-des-Près de Nicolas, demeurant rue Neuve-Saint-Lambert dans la paroisse Saint-Sulpice, prouvent qu'il est déjà bien établi. Il est probablement né entre 1575 et 1580<sup>4</sup>. On suppose que comme nombre de ses coreligionnaires artisans, il s'est installé à Paris après la promulgation de l'édit de Nantes le 13 avril 1598. À la signature du contrat sont présents le peintre Jacob Bunel, valet de chambre du roi, et le peintre Pierre Massan<sup>5</sup>. Si on ignore depuis quand Nicolas les connaît, on sait qu'ils restèrent liés: il apparaît le 14 décembre 1615 avec le peintre Robert Picou comme témoin de la donation de Bunel à sa femme Marguerite Bahuche, et Pierre Massan<sup>6</sup> sera chargé d'évaluer ses œuvres après sa mort. Rappelons qu'après un séjour en Espagne où il participa au décor du cloître de l'Escorial auprès de Federico Zuccaro et de Pellegrino Tibaldi, Bunel travailla à partir de 1599 à celui du Louvre et des Tuileries.

Nicolas Moillon eut au moins sept enfants dont deux sont aujourd'hui célèbres, Louise Moillon<sup>7</sup>, peintre de natures mortes, et Isaac Moillon<sup>8</sup>, peintre d'histoire, ce qui le sortit de l'oubli au milieu du XIXe siècle<sup>9</sup>. Son contrat de mariage de 1605 et les actes notariés et tableaux mentionnés dans son inventaire après décès, dressé du 30 juin au 16 septembre 1620<sup>10</sup>, ont mis en évidence quelques étapes de sa carrière et quelques aspects de sa production. Mais aujourd'hui, on ne connaît de lui que cinq

Les textes anciens et les pièces d'archives ont été modernisés par l'Auteur. Pour toutes les images du Rijksmuseum de Amsterdam, se reporter à la collection en ligne *Rijksstudio*, <[www.rijksmuseum.nl/en/rijksstudio](http://www.rijksmuseum.nl/en/rijksstudio)>, s.v. Nicolas Moillon.

<sup>1</sup> Selon son contrat de mariage (AN, MC/ET/XLIX/258, 28 octobre 1605); RAIMBAULT 2005, pp. 15-18. Pour la biographie de Nicolas Moillon, voir COYECQUE 1940, pp. 79-80; ROMANE MUSCULUS 1954, pp. 75-86; LAVEISSIÈRE 2005, pp. 19-22 et pp. 37-43.

<sup>2</sup> Calviniste, Moillon était semble-t-il assez fervent: il possédait la Bible, les *Commentaires de Calvin sur les épîtres de Saint Paul* et le *Bouclier de la foi ou défense de la confession de foi des églises réformées du Royaume de France contre les objections du sieur Arnoux jésuite*, œuvre de Pierre Du Moulin publiée en 1618 à Charenton, dont il était le pasteur et où les protestants parisiens pratiquaient alors leur culte.

<sup>3</sup> Contrairement à ce qu'indique RAIMBAULT (2005, p. 15), il s'agit de 900 livres et non de 9.000.

<sup>4</sup> La date «vers 1580» est proposée par LAVEISSIÈRE 2005, p. 15 ; celle de 1555 avancée par FARÉ (1962, I, p. 41) apparaît encore sur les sites du Musée protestant, du Musée de Reims, de DataBnF, ainsi que sur des sites de vente comme Artprice, Christie's, etc.

<sup>5</sup> RAIMBAULT 2005, p. 15.

<sup>6</sup> Sur cet artiste, voir FLEURY 1969, I, pp. 482-484.

<sup>7</sup> ALSINA 2009. Voir aussi COUTIN-DU MÉSNIÉ 2017.

<sup>8</sup> LAVEISSIÈRE 2005.

<sup>9</sup> LA MORINERIE 1862, pp. 232-235.

<sup>10</sup> AN, MC/ET/LXXXIV/1/109, retranscrit et publié par ALSINA 2009, pp. 288-298. Voir aussi COYECQUE 1940, p. 79 et SCHNAPPER 2001, p. 347.



**Fig. 1** Nicolas de Regnesson (d'après Nicolas Moillon), *Portrait d'Eustache de la Salle*, burin, s.d., Inv. SNR1-Regnesson. © Paris, Bibliothèque nationale de France, Département des Estampes et de la photographie

tableaux<sup>11</sup>, deux dessins à la plume<sup>12</sup> et cinq estampes. Le beau portrait d'Eustache de La Salle, conservé au musée de cette ville, est gravé par Nicolas Regnesson. Signée «Moillon pinxit - Regnesson delineavit [et] sculpsit» (Fig. 1) avec des vers du peintre, architecte et poète rémois Georges Baussonnet, cette estampe lui valut d'être cité par Florent Le Comte<sup>13</sup> et Michel de Marolles<sup>14</sup>, mais le graveur n'ayant pas précisé son prénom, Nicolas resta méconnu, et certains ont attribué ce portrait à son fils Isaac<sup>15</sup>.

Le 4 mars 1616, Moillon tient boutique sur le pont Notre-Dame à l'enseigne du *Franc-Gaulois*<sup>16</sup>, ce qui implique qu'il est devenu membre de la maîtrise parisienne, différente de celle de Saint-Germain, mais indispensable pour exercer *in situ*. Le 28 novembre 1617, il prend deux loges et demie en sous-location dans la quatrième travée de la foire de Saint-Germain-des-Près où il occupe déjà «trois loges en cabinet»<sup>17</sup>. Il est donc installé à deux places stratégiques pour le commerce de l'art, ce qui lui permet de s'enrichir comme l'indiquent les prêts qu'il consent et l'aisance matérielle dont témoigne son inventaire. Comme le souligne Isabelle Richefort<sup>18</sup> son train de vie est comparable à celui de son contemporain Ambroise Dubois, peintre d'Henri IV en 1595 et de la Reine dès 1606, qui travailla notamment au décor du Château de Fontainebleau.

### Quelques éléments biographiques oubliés

Ajoutons que le 24 juillet 1609 Moillon signa avec sa femme quittance à Jacqueline David veuve de Jehan Picart, maître orfèvre à Sedan, qui était exécutrice avec Jacques Androuet du Cerceau du testament de son mari<sup>19</sup>. Il est donc probable qu'il entretint des liens avec Jacques II Androuet du Cerceau, architecte du roi et concepteur du Pont-Neuf, de la Galerie du bord de l'eau du Louvre (l'actuelle Grande Galerie) et du Temple de Charenton, fils de Jacques I<sup>er</sup> Androuet du

Cerceau, auteur des *Plus célèbres bâtiments de France*, donc il possédait le *Livre de Perspective*<sup>20</sup>.

En association à égalité avec les peintres Moïse Bougault<sup>21</sup> et Nicolas Duchesne<sup>22</sup>, il participa dès le 5 mars 1610 à l'exécution de trois arcs de triomphe pour l'entrée solennelle à Paris de la reine Marie de Médicis, retour de son couronnement à Saint-Denis, preuve qu'il jouissait d'une certaine notoriété. Cette association devait durer «jusqu'à la perfection desdits ouvrages [...] sans que chacun d'eux puisse faire aucune entreprise en particulier»<sup>23</sup>. Gains et pertes devaient être partagés et les aides éventuels devaient être à la charge de leur communauté. L'assassinat d'Henri IV fit annuler cette entrée. Cependant, comme en témoigne Pierre de L'Estoile<sup>24</sup>, les parisiens purent en voir la préparation. Connue par les délibérations de la ville de Paris<sup>25</sup>, la conception des arcs fut confiée à Louis Metezeau et à Thomas Francine (Tommaso Francini), l'un architecte, l'autre ingénieur du Roi. Parmi les artistes impliqués, citons les portraitistes bien connus François, Nicolas et Jacques Quesnel, Louis Beaubrun et l'obscur Pasquier Testelin, dont il sera question plus loin. Jacob de Courcelles remplaça Nicolas Duchesne, dont le nom n'apparaît pas dans le contrat du 3 avril 1610 qui précisait que les tableaux commandés étaient destinés aux trois premiers arcs du parcours élevés au Ponceau<sup>26</sup>, à la Porte aux Peintres<sup>27</sup> et à la Porte Saint-Denis. À savoir<sup>28</sup>:

Les quatre grands tableaux en huile pour l'Arc du Ponceau et quatre figures pourfilées du même arc; plus quatre autres grands tableaux pour l'Arc de la Porte aux Peintres et six figures pourfilées audict arc, et deux figures pour les deux niches feintes au revers dudit Arc de la Porte aux Peintres; plus deux tableaux en huile au-dessus des deux niches de l'Arc de la Porte Saint-Denis, et les quatre figures pourfilées<sup>29</sup> au-dessus des colonnes. Fourniront les chassis, aiz et tout ce qu'il conviendra, et les rendront faits et parfaits d'hui en trois semaines prochain venant. Et feront les dits

11 *Portrait d'Eustache de La Salle*, daté 1613 (Reims, Musée des Beaux-Arts), *Déposition*, 1617 (Sceaux, Musée du Grand Siècle), *Moïse tiré des eaux*, 1600 (Collection particulière, reproduit par LAVEISSIÈRE 2005, p. 43), et *La femme d'Asdrubal se jetant dans les flammes après la prise de Cartage (ART D'EXTREME ORIENT 1990, n°120 reproduit)*. Dressé du 23 au 28 août 1630, l'inventaire après décès de sa veuve Marie Gilbert indique que son autoportrait revint à son fils Isaac. Le Château Sforza [Castello Sforzesco] à Milan conserve un portrait de femme qui lui est attribué avec réserve (TEMPERINI 2001, p. 271, fig. 1453). J'ai plaisir à remercier Francesca Mariano pour son aide à ce propos.

12 *Diane découvrant la grossesse de Callisto*, datée 1608 (Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, collection Saint-Morys, Inv. 21967, plume et encre brune, lavis brun, rehauts de gouache blanche, 253x180 mm: cf. LAVEISSIÈRE 2005, p. 43) et *La femme à genoux qu'un ange exhorte en lui montrant le ciel*, datée 1598 (Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, Inv. RF 54901, plume, encre noire et brune, lavis brun et gris, 193x159 mm: cf. CORDELLIER 2012, p. 61, pl. 22).

13 LE COMTE 1700, III, p. 193.

14 MAROLLES/DUPLESSIS (1872, p. 45) cite Moillon dans le chapitre intitulé «Suite des peintres qui ont vécu en France depuis 1600». Les artistes qui entourent Moillon, Michel Frédeau, Baussonnet et Selier sont originaires de Reims comme Eustache de La Salle, lieutenant des habitants de la ville, ce qui permet d'affirmer que c'est bien de lui qu'il s'agit et non, comme l'indique Georges Duplessis (*ibid.*), d'Isaac Moillon.

15 Pierre-Jean Mariette mentionne lui aussi ce portrait sans indiquer le prénom du peintre, si bien que dans la table des *Catalogues de la collection de Jean V, roi du Portugal par Pierre-Jean-Mariette* (ROUILLARD 1996, III, p. 173) hésite entre Nicolas et son fils. Parmi bien d'autres institutions, le Victoria & Albert Museum l'attribue aussi à Isaac Moillon (Inv. E.3308-1960, <[collection.vam.ac.uk](http://collection.vam.ac.uk)>).

16 COYECQUE 1940, pp. 76-82.

17 *Ibid.*, p. 79.

18 RICHEFORT 1998, p. 69 et p. 195.

19 AN, MC/ET/CXXII/384, fol. III/XX. Sur Jacqueline David, voir *PROJET FAMILLES PARISIENNES*, <[www.famillesparisiennes.org](http://www.famillesparisiennes.org)>, s.v. (dernière consultation 7 juillet 2024).

20 Il s'agit des *Leçons de perspective positive* (Paris 1576).

21 Ce peintre, natif de Châlons-en-Champagne, qui travailla à restaurer les peintures de la Galerie des Cerfs du Palais Ducal de Nancy, rédigea son testament le 16 avril 1616 (AN, MC/ET/XI/90); son inventaire après décès fut dressé le 26 avril 1616 (FLEURY-CONSTANS 2010, II, pp. 126-130, n° 348-349). Les tableaux recensés indiquent qu'il était portraitiste et peintre d'histoire; le graveur Israël Silvestre était son cousin (*ibid.*, II, p. 130).

22 En 1599, Duchesne porte le titre de peintre et valet de chambre du Roi; il travailla pour Marie de Médicis au décor du Palais du Luxembourg.

23 AN, MC/ET/XVIII/162; FLEURY-CONSTANS 2010, II, p. 126, n° 343. Sur cette question, voir PRÉAUD (1992, pp. 415-424) que je remercie chaleureusement pour ses remarques (communication écrite 8 mai 2024); et BARDON 1974, p. 181.

24 Le 8 mai 1610, Pierre de L'Estoile s'est promené en ville pour voir les préparatifs (L'ESTOILE 1881, X, p. 397).

25 AN, KK/156, fol. 475-606; elles ont été rédigées par le poète Mathurin Regnier, *Description et explication des motifs de décoration et emblèmes [...] pour l'entrée de Marie de Médicis* (REGNIER/LE GRAND 1908, XIV, pp. 426-506).

26 Probablement près de la fontaine du Ponceau, au coin des rues Saint-Denis et du Ponceau, dans le deuxième arrondissement de Paris.

27 Rue Saint-Denis, entre les actuelles rue aux Ours et rue de Turbigo.

28 REGNIER/LE GRAND 1908, XIV, p. 456.

29 Signifie entremêlé de tissus différents (FURETIÈRE 1690, III, n.p.).

tableaux suivant les dessins à eux communiqués et sujets qui leur seront baillés. Le tout moyennant la somme de 105 livres tournois pour chacun tableau et 27 livres tournois pour chaque figure pourfilée. Lesquelles sommes leur seront payées au fur et à mesure qu'ils travailleront.

Il s'agissait de représenter des figures allégoriques, des portraits et des devises, accompagnés de vers latins. Les sujets des tableaux destinés aux arcs donnent une idée du projet et de la diversité des talents de Nicolas Moillon dont l'inventaire après décès et les œuvres conservées rendent peu compte: à l'Arc du Ponceau<sup>30</sup>, deux grands tableaux et quatre petits en camaïeu; près de la statue de la Concorde, des cigognes dévorant des serpents par allusion à la Concorde exterminant la Perfidie et la Trahison et au-dessous de la Paix, un lion la queue entre les jambes symbolisant un prince doux et pacifique; au-dessus de la grande arche, les trois fils et les trois filles du roi et de la reine soutenant le globe terrestre couronné de feuilles d'olivier, et au milieu du grand arc le triomphe, Thémis sur un char tiré par deux licornes; sur les ouvertures de l'arc, des devises illustrant le Droit et l'Équité. Le grand tableau de l'Arc de Saint-Denis figurait le roi à cheval étendant le bras sur le peuple dans l'attitude du Marc-Aurèle de la Place du Capitole à Rome. Sur l'Arc aux Peintres, les grands tableaux montraient une statue d'«Henri Conservateur» avec une Fortune sur un piédestal et une statue de Jupiter, sous laquelle une effigie du «Dieu Terminus» représentait l'État<sup>31</sup>.

Les activités de Nicolas Moillon étaient assez variées: le 18 juin 1613, il expertisa les tableaux de Pasquier Testelin, peintre ordinaire du Roi et protestant comme lui, mort le 2 mai<sup>32</sup>, en présence de son fils Gilles Testelin, peintre ordinaire du Roi, tuteur de ses frères mineurs<sup>33</sup> et le 5 août, il prit en apprentissage Jacques Testelin, un de ses frères âgé de 15 ans, à la demande de la veuve, moyennant 180 livres<sup>34</sup>. Il demeurait alors sur le Pont Saint-Michel. Il eut sans doute bien d'autres apprentis, car ayant le monopole de la production et de la commercialisation, les maîtres pouvaient seuls avoir élèves et compagnons<sup>35</sup>. Le 19 janvier 1619, avec une vingtaine d'autres maîtres parmi lesquels le sculpteur Simon Guillain, le portraitiste Louis Beaubrun et les peintres d'histoire Jacques Quesnel, actif

en 1593-1629, et George Lallemand, Moillon signa les articles ajoutés aux anciens statuts de la communauté des peintres, ou maîtrise, future Académie de Saint-Luc<sup>36</sup>, ce qui laisse penser qu'il était aussi garde-juré<sup>37</sup>.

### Les paysages dans l'inventaire après décès

Bien que son inventaire après décès ait été souvent mentionné depuis sa découverte par Ernest Coyecque en 1940, seuls certains passages ont retenu l'attention, qui concernent surtout la peinture d'histoire, le portrait et le genre. Mais plusieurs mentions de paysages y apparaissent aussi comme le révèle la transcription donnée par Dominique Alsina en 2009<sup>38</sup>. On y cite au moins treize paysages de dimensions variées, peints sur différents supports et la plupart encadrés, dont le prix varie en conséquence<sup>39</sup>:

Premièrement cinq petits tableaux de paysages de huit pouces de long sur six pouces de large<sup>40</sup>, peints sur cuivre garnis de leurs bordures d'ébène noir prisés la pièce à raison de 48 sols tournois revenant audit prix à 12 livres<sup>41</sup> [...] quatre autres tableaux d'un demi lignage<sup>42</sup>, en chacun desquels est représenté un paysage, garnis de leurs bordures d'ébène noire double, peints sur bois prisés à raison de 20 livres pièce, revenant ensemble audit prix de 80 livres<sup>43</sup> [...] un moyen tableau peint sur toile sans son châssis, sans bordure, où est représenté un paysage, prisé 12 livres<sup>44</sup>, [...] deux paysages, prisés ensemble 24 livres<sup>45</sup>, [...] trois tableaux dont l'un peint sur bois, sans bordure, qui est un paysage avec mesures.

D'un genre proche, signalons<sup>46</sup>:

Quatre petits tableaux peints sur cuivre de treize pouces sur dix, garnis de leurs bordures d'ébène noire, où sont représentées les autres saisons de l'année, prisés à raison de huit livres pièce, revenant au dit prix à 32 livres<sup>47</sup> [et...] un autre tableau de moyenne grandeur peint sur bois garni de sa bordure d'ébène où est représenté un paradis terrestre, garni de sa bordure d'ébène noire double, prisé vingt livres.

Si l'inventaire attribue à Moillon certains tableaux, il n'est pas exclu qu'il en ait peint d'autres<sup>48</sup>. Certains paysages se retrouvent dans celui de sa veuve<sup>49</sup>.

<sup>30</sup> *Ibid.*, XIV, pp. 448, 482-484. Il s'agit du troisième arc, dédié à la Reine.

<sup>31</sup> *Ibid.*, XIV, pp. 475-476.

<sup>32</sup> Cité par COYECQUE 1939, pp. 323-325, Moillon demeurait alors rue du «Petit-lion». L'acte est conservé aux Archives Nationales de Paris (AN, MC/ET/LXXXVII/108).

<sup>33</sup> Ses fils Henri et Louis Testelin furent membres fondateurs de l'Académie royale de peinture et de sculpture.

<sup>34</sup> AN, MC/ET/I/69. Les notaires le nomment parfois Moïslon, mais il signe Moillon.

<sup>35</sup> Voir SCHNAPPER 2004, p. 112.

<sup>36</sup> FARÉ 1962, I, p. 41. Voir *STATUS, ORDONNANCES* 1698, p. 27, statut n. XXXIV.

<sup>37</sup> Communication écrite de Bruno Guilois (25 avril 2024).

<sup>38</sup> ALSINA 2009, pp. 288-298.

<sup>39</sup> Inventaire après décès de Nicolas Moillon, cf. AN, MC/ET/LXXXIV/109, 30 juin-16 septembre 1620. Comme le précise RAIMBAULT (2005, p. 18), l'inventaire de sa veuve dressé en 1630 mentionne une vente à l'encan après le décès du peintre.

<sup>40</sup> Un pouce égale 2,7 cm soit 21,6x16,2 cm.

<sup>41</sup> ALSINA 2009, p. 290, bas de la col. 3.

<sup>42</sup> SCHNAPPER (2001a, pp. 85-104) précise qu'il s'agit probablement d'un format de 2 pieds et demi sur 2 pieds soit 97,5 cm sur 65 cm.

<sup>43</sup> ALSINA 2009, pp. 291-292.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 292, bas de la col. 2.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 293, haut de la col. 2.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 292, haut de la col. 1.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 291, bas de la col. 1.

<sup>48</sup> S'appuyant sur ces gravures, LA MORINERIE (1862) fait de Nicolas Moillon un peintre de paysages. Mais aucun paysage peint ne lui est aujourd'hui attribué; un «Paysage boisé avec une rivière, des pêcheurs et un village dans le lointain, signé indistinctement «P. MOILLON» (PICTURES 1974, n° 279 non reproduit) est cité par LAVEISSIÈRE (2007, p. 80, n° 12).

<sup>49</sup> Preuve du succès de l'artiste et de la diffusion de ses œuvres, il est précisé qu'un *Bain de Diane* et une *Nativité* sont copiés d'après Nicolas Moillon (AN, MC/ET/LXXXIV/113, 23 août 1630). Signalé par COYECQUE (1940) cet inventaire reste à comparer avec celui de Nicolas dont la veuve a peut-être continué le commerce.

Par rapport aux autres genres abordés par les peintres, l'art du paysage semble peu développé en France entre 1595 et 1620, et il est difficile aujourd'hui de citer des artistes français qui s'y soient illustrés et de définir leurs thèmes et leur style. Dans les inventaires des bourgeois parisiens<sup>50</sup> et dans ceux des peintres et des marchands<sup>51</sup>, le paysage est minoritaire et le nom des peintres n'est pas précisé. Il est probable que la plupart sont l'œuvre des nombreux flamands et hollandais fournisseurs de la foire Saint-Germain où Moillon commerçait. Preuve des liens qu'il entretenait avec la Flandre, les bordures d'ébène noire qui apparaissent sur plusieurs tableaux de son inventaire en sont caractéristiques<sup>52</sup>, et les plaques de cuivre sur lesquelles sont peints *Moïse tiré des eaux*<sup>53</sup> et *la Descente de croix*<sup>54</sup> portent au dos la marque KW d'un pannelier anversois.

L'intérêt de Moillon pour les paysages ne se bornait pas à la peinture. Nul doute que parmi les quelques 602 dessins inventoriés il devait s'en trouver plusieurs. S'y ajoutaient encore des gravures: «un paquet de paysages imprimés» non évalué et un «gros paquet d'estampes de figures de taille-douce et de paysage, prisé 6 livres»<sup>55</sup>. Si la plupart des estampes du gros paquet sont l'œuvre de graveurs divers, il est probable que les paysages imprimés sont de lui et que les «sept planches gravées de cuivres jaunes prisés ensemble six livres<sup>56</sup>», qui réapparaissent en 1630 dans l'inventaire de sa veuve, sont les matrices de ses cinq belles eaux-fortes de paysage et de deux estampes non retrouvées de sa main. Il est aussi fait mention chez lui d'une «table d'eau-forte, prisée 20 sols», qui est soit un baquet soit une de ces tablettes qu'on mettait sur un chevalet pour faire couler l'acide sur le cuivre, comme Abraham Bosse l'explique dans son *Traicté des manières de graver en taille douce*<sup>57</sup> (Fig. 2): cette tablette ou «aix» est entourée «par le haut et par les deux côtés, d'un rebord d'environ deux pouces, pour empêcher qu'en jetant l'eau-forte elle ne se perde; ledit aix est appuyé en penchant contre un mur ou autre corps, et entre dans l'ouverture de l'auge en telle sorte, que l'eau-forte que l'on jette sur la planche qui est sur cet aix, retombe dans l'auge, et de là par le trou qui est au lieu le plus penchant du fond de ladite auge»<sup>58</sup>.

### Les paysages gravés par Moillon

Les cinq gravures de Moillon sont rares. À notre connaissance, elles sont d'abord citées dans le *Catalogue raisonné de la collection d'estampes [...] de feu J. M. de Birkenstock* en mars 1813<sup>59</sup>, puis en 1817 à Paris dans le catalogue de celle du comte Rigal, amateur



Fig. 2 Abraham Bosse, *Maniere de jeter l'eau forte sur la Planche*, eau-forte, 1645, Inv. RES-V-2227, fol. 31. © Paris, Bibliothèque nationale de France, Département des Estampes et de la photographie

d'eaux-fortes de peintres, qui était persuadé «qu'une eau-forte gravée par le Maître lui-même, peut être assimilée au dessin, où le vol rapide de sa pensée est en quelque sorte fixé et où la finesse d'expression est entièrement conservée»<sup>60</sup>. Citant cette collection, ou se reprenant les uns les autres, Georg Kasper Nagler en 1840<sup>61</sup>, Alfred Bonnardot en 1849<sup>62</sup>, Charles Le Blanc en 1856<sup>63</sup>,

<sup>50</sup> WILDENSTEIN (1959, p. 75) ne cite qu'un inventaire antérieur à 1625.

<sup>51</sup> FLEURY (1969, pp. 267-271) ne cite que cinq pièces d'archives mentionnant des paysages entre 1610 et 1626.

<sup>52</sup> Voir SCHNAPPER 2001, pp. 89-90.

<sup>53</sup> Au dos, la mention écrite XVII<sup>e</sup> siècle: «ce tableau appartient [t] à moy Courraud», avec son paraphe.

<sup>54</sup> Voir LEPROUX 2023, pp. 501-507.

<sup>55</sup> ALSINA 2009, p. 294, col. 1.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 293, col. 2.

<sup>57</sup> BOSSE 1645, p. 31.

<sup>58</sup> *Ibid.*

<sup>59</sup> CATALOGUE BIRKENSTOCK 1813, II, n° 943. Le nombre de paysages n'est pas précisé. Johann Melchior von Birkenstock, conseiller aulique de l'Empereur d'Autriche, était lié notamment avec Adam van Bartsch et le prince Albert de Saxe-Teschén.

<sup>60</sup> REGNAULT DELALANDE 1817, p. 480, avertissement non paginé.

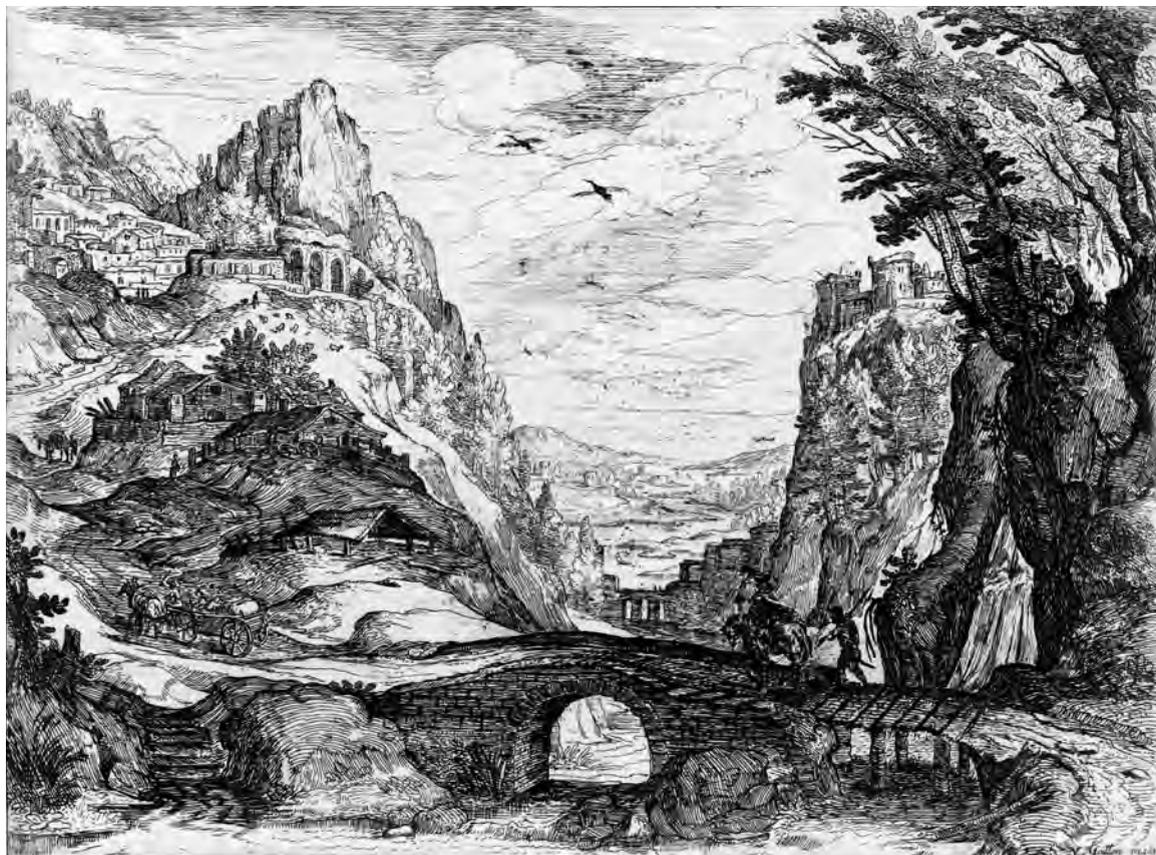
<sup>61</sup> NAGLER 1840, IX, p. 352.

<sup>62</sup> BONNARDOT 1849, p. 78.

<sup>63</sup> LE BLANC 1856, II, p. 34.



**Fig. 3** Nicolas Moillon, *Paysage montagneux avec un cavalier sur le pont*, plume et encre brune, lavis brun, rehauts de gouache blanche, 1613, Inv. Réserve, B6-e- boîte-fol. © Paris, Bibliothèque nationale de France, Département des Estampes et de la photographie



**Fig. 4** Nicolas Moillon, *Paysage montagneux avec un cavalier sur le pont*, eau-forte, 1613, Inv. RP-P-1952-753. © Amsterdam, Rijksmuseum

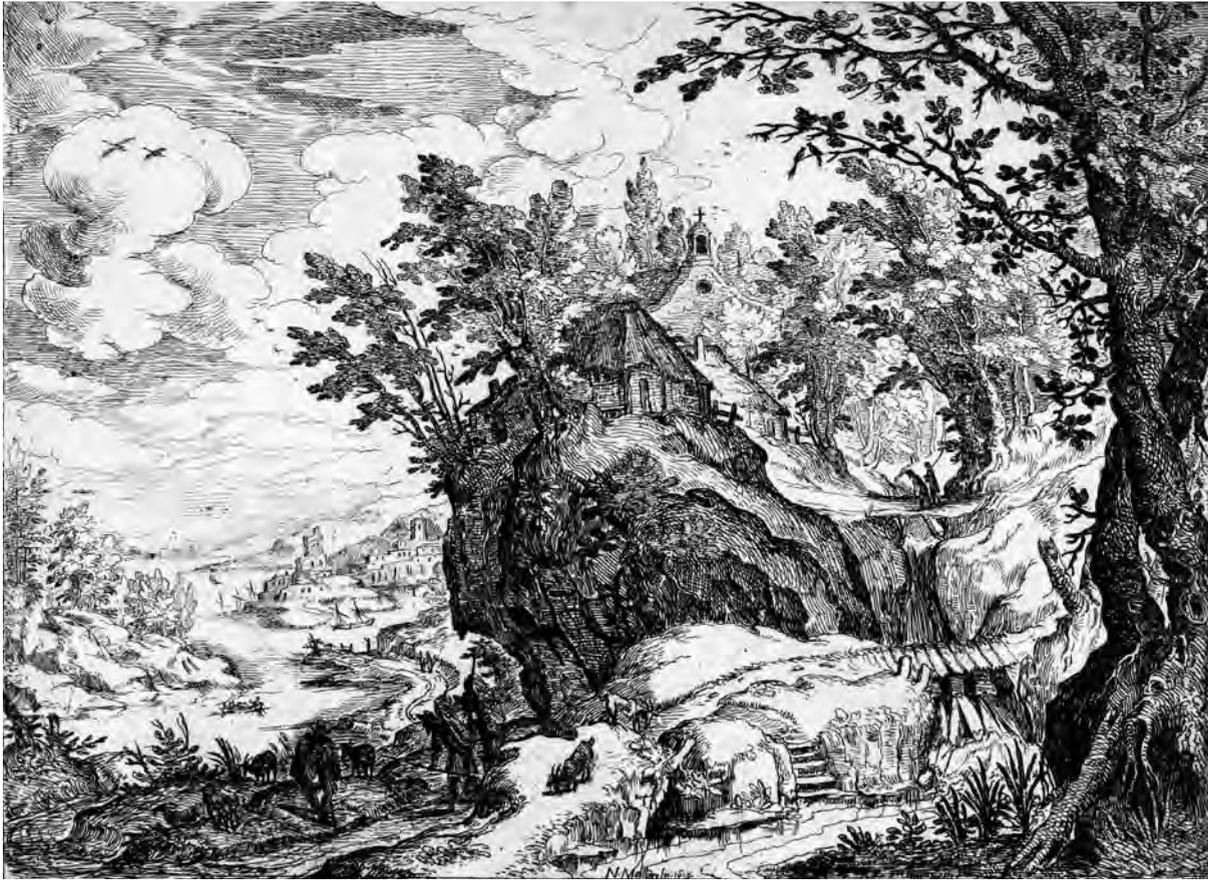


Fig. 5 Nicolas Moillon, *Paysage avec la chapelle sur un rocher*, eau-forte, 1613, Inv. RP-P-1933-295. © Amsterdam, Rijksmuseum



Fig. 6 Nicolas Moillon, *Paysage avec un ensemble de maisons sur la droite*, eau-forte, 1613, Inv. RP-P-1952-757. © Amsterdam, Rijksmuseum



Fig. 7 Nicolas Moillon, *Paysage au moulin à eau*, eau-forte, 1613, Inv. RP-P-1882-A-5861. © Amsterdam, Rijksmuseum

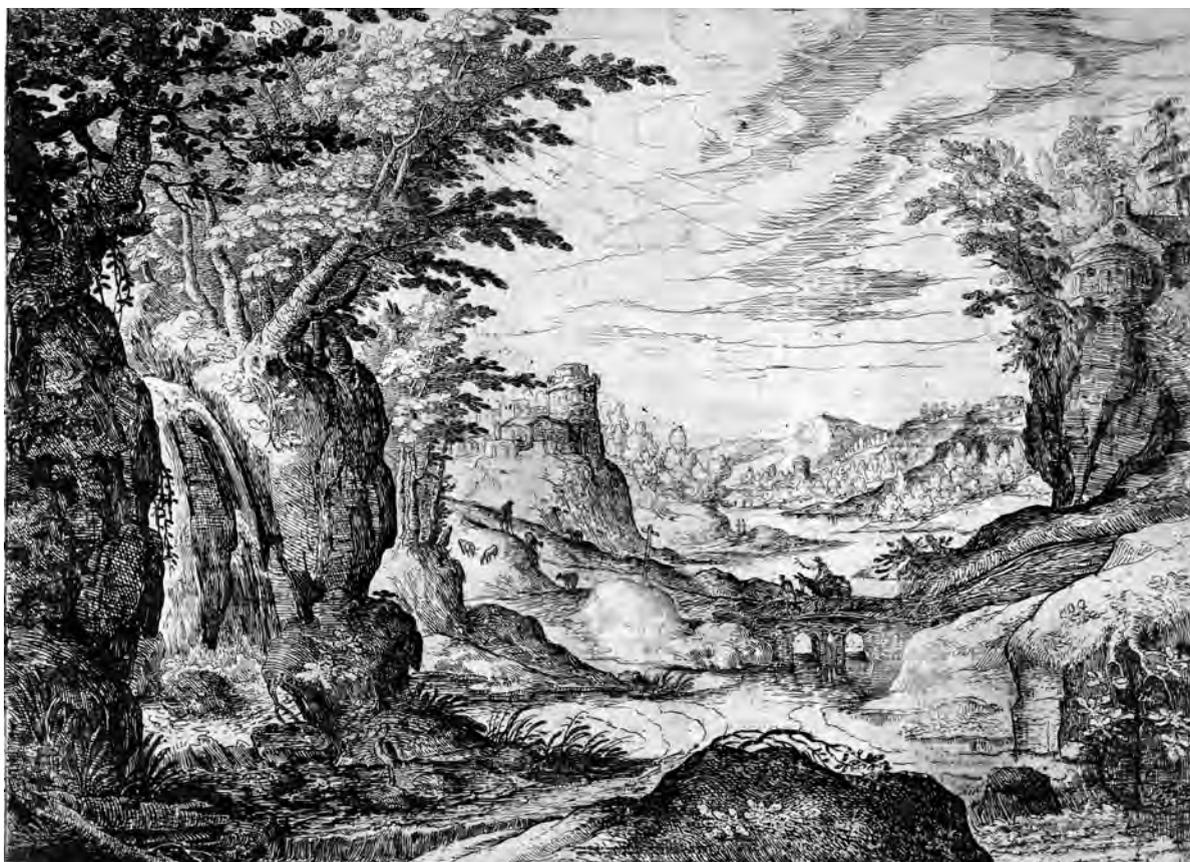


Fig. 8 Nicolas Moillon, *Paysage à l'aubergiste avec un berger et son troupeau sur la colline à gauche*, eau-forte, 1613, Inv. RP-P-1898-A-19708. © Amsterdam, Rijksmuseum

puis Michel Faré en 1962<sup>64</sup>, Thieme et Becker en 1931 et Bénézit en 1976 n'en indiquent que trois. Alfred von Wurzbach en 1910<sup>65</sup> en signale quatre et en 1956 Hollstein le premier en mentionne cinq et les reproduit<sup>66</sup>. Le Département des Estampes de la Bibliothèque nationale de France<sup>67</sup> et le Fogg Art Museum de Cambridge<sup>68</sup> n'en possèdent qu'une. Le Palais des Arts de Lyon en signale deux en 1854<sup>69</sup>; à Paris, la Bibliothèque de la Sorbonne en conserve quatre<sup>70</sup> de même que l'Albertina à Vienne<sup>71</sup>. À notre connaissance, seuls la Fondation Custodia<sup>72</sup> à Paris et le Rijksmuseum à Amsterdam possèdent les cinq<sup>73</sup>. Elles sont toutes signées «N. Moillon in», où l'abréviation «in» signifie soit «incidit» soit «invenit». De toute évidence, elles ont été inventées, gravées et éditées par Moillon lui-même, car il en possédait les cuivres et avait chez lui une table d'eau-forte. Il semble avoir travaillé d'après ses dessins et non d'après ses peintures, comme le laisse supposer une feuille conservée à la Bibliothèque nationale de France montrant un *Paysage montagneux avec un cavalier sur le pont* (Fig. 3)<sup>74</sup>. De belle qualité, ce dessin portant la signature «Moillon 1616» qui ne semble pas autographe, diffère très peu de la gravure qui est en contrepartie du fait de l'inversion au tirage (Fig. 4) et lui revient certainement. L'indication manuscrite au dos «après Moillon»<sup>75</sup> et la date «1616» au bas de la composition sont sans doute des erreurs du collectionneur, le peintre Luc Despesches<sup>76</sup>, mort en 1648.

Après le *Paysage montagneux* (HOLL. 1) vient le *Paysage avec la chapelle sur un rocher* (HOLL. 2; Fig. 5), puis le *Paysage avec un ensemble de maisons sur la droite* (HOLL. 3; Fig. 6), le *Paysage au moulin à eau* (HOLL. 4; Fig. 7) et le *Paysage à l'aubergiste avec un berger et son troupeau sur la colline à gauche* (HOLL. 5; Fig. 8). Gravés à l'eau-forte, ils mesurent de 220 à 231 mm de haut sur 305 à 314 mm de large et sont signés en bas à droite, sauf le deuxième vers le centre. Hormis le quatrième, ils sont datés de 1613. Ce sont tous des paysages montagneux avec au centre une vallée où coule une rivière, des arbres et quelques

habitations sur les collines. Regnault Delalande en 1817<sup>77</sup>, le baron de La Morinerie en 1862<sup>78</sup>, Wurzbach en 1910 et Faré en 1962<sup>79</sup> y ont vu des paysages du Tyrol, mais il est clair qu'il s'agit d'œuvre de fantaisie<sup>80</sup>. Rien ne prouve que Moillon ait vu de tels lieux, et tout indique au contraire qu'il s'est inspiré de ses prédécesseurs. Leur proximité avec les œuvres de Hieronimus Cock<sup>81</sup>, Paul Bril et Jacob Savery explique qu'en 1956 les inventaires d'Hollstein les aient classés dans les écoles flamande et hollandaise et qu'en 1980 Maria van Berge-Gerbaud ait inclus le n° 1 de Hollstein dans son catalogue des *Gravures de paysagistes hollandais du XVII<sup>e</sup> siècle*<sup>82</sup>.

### La technique de Moillon

Comme tous les aquafortistes d'alors, Moillon utilise le vernis mol, car le vernis dur ne fut inventé qu'en 1617 par Jacques Callot<sup>83</sup>. L'emploi en était assez délicat, car il ne séchait pas; une fois que le cuivre en était enduit, il fallait travailler rapidement: il était impossible de garder la planche avec le vernis pour la retravailler longtemps après. Comme le précise Félibien, le vernis dur a l'avantage de pouvoir rester sur la planche pendant six mois sans plus y toucher, alors que pour le vernis mol, «l'eau-forte ne mord pas, si on ne la met pas aussitôt qu'on a gravé, ou peu de temps après»<sup>84</sup>. Abraham Bosse explique qu'on ne peut appuyer la main sur le cuivre, et qu'il faut donc, soit utiliser un garde-main, soit poser le cuivre sur un chevalet; rien ne devait tomber sur le vernis mol, ni suif, ni graisse, ni huile, dont la trace apparaîtrait irrémédiablement sur les épreuves<sup>85</sup>. Avec une plume d'oiseau, le graveur étendait une couche mince de ce vernis sur la plaque préalablement chauffée.

Chaque graveur avait ses propres recettes pour composer le vernis, généralement issu d'un amalgame compliqué comportant entre autres de la cire et du bitume, qui devait convenir à l'acide<sup>86</sup>. Du choix de l'encre dépendait aussi l'effet

64 FARÉ 1962, I, p. 41.

65 WURZBACH 1910, II, p. 174.

66 HOLLSTEIN 1956, XIV, p. 62. Nous reprenons, sous la forme (HOLL. 1, 2, 3, 4, 5), la numérotation qui y est proposée.

67 Paris, Bibliothèque nationale de France, Département des Estampes et de la photographie, Inv. Réserve-AA3 Moillon.

68 Cambridge MA, Fogg Art Museum, Inv. M. 15704; la notice donne à tort la date de 1620.

69 ROLLE 1854, p. 352; il s'agit des n° 1 et 3 de HOLLSTEIN 1956, XIV.

70 Paris, Bibliothèque de la Sorbonne, Inv. RBA2=4-1, n° 819-822. Les gravures sont mentionnées par DUPORTAL 1919, p. 77, n° 819-822.

71 Vienne, Albertina, Inv. H/III/4/31-32 (HOLL. 1-3 et 5).

72 Paris, Fondation Custodia, Inv. 7066 A (HOLL. 1), Inv. 7066 B (HOLL. 2), Inv. 7066 C (HOLL. 3), Inv. 7066 D (HOLL. 4), de même que Inv. 68000, 7066 E (HOLL. 5).

73 Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. RP-P-1952 (HOLL. 1), Inv. RP-P-1933 (HOLL. 2), Inv. RP-P-1952 (HOLL. 3), Inv. RP-P-1882-A (HOLL. 4), Inv. RP-P-1898-A (HOLL. 5).

74 Paris, Bibliothèque nationale de France, Département des Estampes et de la photographie, Inv. Réserve, B6-e-boîte-fol, plume et encre brune, lavis brun, rehauts de gouache blanche, 235x320 mm.

75 L'inscription est suivie de son paraphe DL (communication orale de Vanessa Selbach du 16 avril 2024). Ce monogramme qui se retrouve sur quelques dessins du Département des Estampes de la Bibliothèque nationale de France a été identifié par GOMONT 2016 (pp. 241-264).

76 Le graphisme est différent de celui des dessins du Louvre et des gravures: pas de N pour Nicolas, un M minuscule et un n final plongeant qu'on ne retrouve pas ailleurs. En raison de l'inscription et de la différence de date, Barbara BREJON DE LAVERGNÉE (2014, n° 234 reproduit) hésite sur l'attribution à Moillon, dont Sylvain LAVEISSIÈRE ne doute pas (2005, p. 43).

77 REGNAULT DELALANDE (1817, p. 480) en signale trois.

78 LA MORINERIE 1862. Il les décrit brièvement: «chemins tortueux, fabriques et tours sur le penchant et sur le sommet des rochers; le tout traité dans le goût flamand, alors à la mode; seulement la pointe est lourde et manque de finesse».

79 FARÉ 1962, I, p. 41; il en va de même de Bénézit (1976, VII, p. 455).

80 Ce terme est avant tout utilisé pour Breughel et surtout pour Roelandt Savery. À la demande de l'empereur Rodolphe, ce dernier séjourna de 1606 à 1608 au Tyrol et y dessina les vues d'après nature dont il s'inspira pour ses tableaux de la Galerie du Palais à Prague.

81 ALLART 2013, pp. 344-347, n° 94; D'HAENE 2013, pp. 348-341, n° 95-96b.

82 VAN BERGE-GERBAUD 1981, p.20, n° 60.

83 Voir notamment TERNOIS 1992, p. 233, n° 196.

84 FÉLIBIEN 1685, IV, p. 58.

85 BOSSE 1645, pp. 41-44.

86 Comme le précise Abraham Bosse à propos des gravures de Frisius, cette eau-forte spécifique au vernis mol «ne vaut rien sur le [vernis] dur à cause qu'elle le dissout» (*ibid.*, p. 5).



**Fig. 9** Nicolas Moillon, *Paysage montagneux avec un cavalier sur le pont* (détail), eau-forte, 1613, Inv. Réserve, AA3 Moillon. © Paris, Bibliothèque nationale de France, Département des Estampes et de la photographie

général. Les gravures de Moillon montrent ces difficultés. Lorsqu'elles ont été conservées, leurs marges sont salies par des tâches et des griffures. On sent les difficultés qu'a l'artiste pour tracer les traits d'encadrement, qui parfois se dédoublent ou s'interrompent<sup>87</sup>. Des accidents apparaissent dans la composition, comme de petites tâches dans les ciels (HOLL. 1; **Fig. 9**), au-dessus des collines au loin ou sur la chapelle ou autour de sa signature qu'il a du mal à écrire distinctement (HOLL. 2 et 3)... Parfois il a repris certains détails comme les branches des arbres de l'angle en haut à droite (HOLL. 3). Exceptionnellement, il ajoute quelques tailles dans le dos du chevalier qui traverse le pont de pierre<sup>88</sup> (HOLL. 1; **Fig. 10-11**) et sur la colline au premier plan à gauche dans la composition de la chapelle isolée (HOLL. 5). Contrairement à la plupart des aquafortistes, ce n'est pas

au burin que Moillon a repris ses travaux, mais seulement à la pointe. Preuve des difficultés rencontrées en général par les graveurs, Bosse consacre un paragraphe au «moyen, après que les planches sont creusées à l'eau-forte de regraver ce que l'on peut avoir oublié d'y faire, ou bien ce qu'on y veut changer ou ajouter»<sup>89</sup>. De même, selon Félibien<sup>90</sup>:

Il est vrai aussi qu'il est quelquefois besoin de retoucher au burin certaines parties qui n'ont pas assez de force, ou bien que l'eau-forte n'a pas assez mangées, car il est mal aisé que dans une grande planche toutes les parties viennent à être pénétrées avec une si grande égalité qu'il n'y ait quelque chose à redire quand il vient à mettre l'eau-forte sur la planche qu'elle ne mord pas également partout, ce qui se fait avec une mixtion d'huile, et de suif de chandelle [...].

<sup>87</sup> Ce qui est net dans celles de la Sorbonne n° 820 et n° 822 (HOLL. 3 et 4); les marges de la première gravure de la collection de la Fondation Custodia (Inv. 7066 A) ont été en partie coupées si bien que les salissures ne se voient pas. Ces gravures ont été acquises par Frits Lugt lui-même.

<sup>88</sup> Ainsi, l'épreuve du Rijksmuseum présente quelques différences avec celles de la Bibliothèque nationale de France et de la Fondation Custodia (Inv. 7066 A).

<sup>89</sup> BOSSE 1645, p. 46.

<sup>90</sup> FÉLIBIEN 1676, pp. 392-393; il renvoie au *Traité d'Abraham Bosse*.



Fig. 10 Nicolas Moillon, *Paysage montagneux avec un cavalier sur le pont*, eau-forte, 1613, Inv. RP-P-1952-753. © Amsterdam, Rijksmuseum



Fig. 11 Nicolas Moillon, *Paysage montagneux avec un cavalier sur le pont* (détail), eau-forte, 1613, Inv. Réserve, AA3 Moillon. © Paris, Bibliothèque nationale de France, Département des Estampes et de la photographie

À quelques endroits, l'acide a fait éclater le vernis, notamment sur les pierres du pont dans le *Paysage montagneux avec un cavalier*, où le cuivre a été malmené (HOLL. 1; Fig. 10-11)<sup>91</sup>; Moillon a donc repris les tailles qui sont devenues plus nettes. S'ajoutent des problèmes d'encrage: dans le *Paysage au groupe de maisons vers la droite* (HOLL. 3), notamment dans l'épreuve du Rijksmuseum, les tailles les plus larges près de l'aubergiste et celles de la signature, du trait d'encadrement, des roseaux et des canards au premier plan ne sont qu'en partie remplies d'encre (HOLL. 3; Fig. 12), défaut corrigé dans les autres épreuves. De toute évidence, Moillon a encré lui-même ses cuivres, ce qui explique les problèmes auxquels il se trouve confronté, que n'auraient pas rencontrés un professionnel.

Rappelons qu'avant l'impression le papier doit être mouillé et qu'une fois l'encre entrée dans les creux, la planche doit être essuyée de sorte qu'une main passée sur elle reste immaculée; ensuite il faut poser des langes sur le cuivre recouvert du papier, et juger si la feuille est assez serrée par la presse pour chercher l'encre dans les creux... Grâce à son inventaire, on sait que Moillon utilise du cuivre jaune, ou laiton, alliage essentiellement de cuivre et de zinc alors que selon Abraham Bosse, le cuivre rouge, qui est le pur cuivre, est préférable: «il y a le jaune que l'on nomme laiton [laiton], lequel est communément trop aigre, et souvent pailleux et mal net»<sup>92</sup>. On voit que Moillon se débat avec la technique et s'en tire plutôt bien, d'autant que le vernis mou est réputé d'un usage bien plus délicat que le vernis dur. Bien que ses gravures soient rares, certaines sont mentionnées dans quelques catalogues d'estampes du XIX<sup>e</sup> siècle, à Vienne le 20 avril 1818, dans le *Catalogue d'une collection d'estampes*, chez Joseph Grünling (n° 2380, «un petit paysage»), le 5 avril 1824 (n° 533, deux paysages), avec la date erronée de 1630 et en novembre 1829 dans la vente organisée par Artaria de la collection de Michel de Held (n° 847); en 1834 à Paris dans le *Catalogue des dessins et estampes du Cabinet de Monsieur Atger* (n° 247) et en 1837 à Londres, chez Sotheby dans la *Collection of Prints of William Young Ottley*<sup>93</sup>, conservateur du département des dessins et des estampes du British Museum, où est inventorié «un petit paysage» (n° 1143).

Toutes ces estampes montrent au premier plan des terrains accidentés avec des ruisseaux et quelques roseaux, des souches d'arbres dont les racines sortent de terre (HOLL. 4), avec sur le côté des collines avec quelques arbres et dans le lointain une vallée qui s'élargit avec parfois au loin une ville (HOLL. 3) ou une rivière qui serpente (HOLL. 5), un pont de pierre, un autre de planches (HOLL. 2 et 5), des chaumières (HOLL. 2, 3, 4), un berger ici (HOLL. 5), un chevrier là (HOLL. 2), une chapelle (HOLL. 2, 5), une croix (HOLL. 3 et 5). Les petits personnages sur les chemins qui serpentent tout comme les ruisseaux, des animaux, moutons, biches (HOLL. 3), canards et hérons (HOLL. 2, 4 et 5), animent la composition et invitent le spectateur à parcourir l'espace.



Fig. 12 Nicolas Moillon, *Paysage avec un ensemble de maisons sur la droite* (détail), eau-forte, 1613, Inv. RP-P-1952-757. © Amsterdam, Rijksmuseum



Fig. 13 Nicolas Moillon, *Paysage avec un ensemble de maisons sur la droite* (détail), eau-forte, 1613, Inv. BBA2=4-3, n° 820. © Paris, Bibliothèque de la Sorbonne

Parfois les rayons rectilignes du soleil percent les nuages (HOLL. 3 et 5). Les compositions fourmillent de détails qui ressortent parfois difficilement, comme dans le paysage à l'aubergiste (HOLL. 3; Fig. 13) où sur le chemin qui monte apparaissent de

<sup>91</sup> Ce défaut est particulièrement sensible dans l'épreuve de l'Albertina et un peu moins dans celle de la Bibliothèque nationale de France, Département des Estampes et de la photographie, Inv. Réserve-AA3 Moillon.

<sup>92</sup> BOSSE 1645, p. 4.

<sup>93</sup> COLLECTION D'ESTAMPES 1818, n° 2380; NOTICE 1824, n° 533; CATALOGUE DE HELD 1829, n° 847; CATALOGUE ATGER 1834, n° 247; OTTLEY COLLECTION 1837, n° 1143.



Fig. 14 Justus Sadeler (d'après Paul Brill), *Paysage avec une ville en arrière-plan*, burin, 1613, Inv. RP-P-OB-7598. © Amsterdam, Rijksmuseum

gauche à droite, un homme en pleine lumière et dans l'ombre du coteau, un personnage tourné vers le spectateur qui s'adresse au cavalier qui le suit. Mais pas de sujets d'histoire tirés de la mythologie, de l'Ancien et du Nouveau Testament, comme c'est souvent le cas à l'époque. Moillon couvre sa planche de travaux qu'il serre pour obtenir des tons plus sombres comme dans le nuage à droite dans le paysage au moulin à eau (HOLL. 5); ici comme ailleurs, les tailles se touchent pour obtenir des zones entièrement noires pour les feuillages à l'ombre, les buttes, les rochers du premier plan et les personnages (HOLL. 3; Fig. 13). Suivant l'effet recherché, Moillon appuie plus ou moins sa pointe; parfois il érafle à peine le cuivre, comme dans le ciel au bas à gauche au-dessus de la ville (HOLL. 3). Le travail est varié et d'une grande liberté. Le peintre use de la pointe comme d'une plume; il se montre également bon dessinateur, maîtrisant parfaitement la perspective. Contrairement à celle de la plupart des aquafortistes de ce temps, sa manière ne ressemble en rien à celle des burinistes, dont il n'imité pas les tailles régulières, parallèles, doubles ou croisées. Quelques tailles profondes et

larges (HOLL. 2), dont l'encrage particulièrement gras confèrent une matérialité exceptionnelle à ses œuvres, témoignent d'une technique véritablement personnelle. Les premiers plans sont très contrastés: des collines avec des arbres font repoussoir, à droite dans l'*Aubergiste* (HOLL. 3), à gauche dans le *Paysage au berger* (HOLL. 5). Ces contrastes créent des effets de profondeur et mettent les plans en évidence. Pour cela, ménageant des zones lumineuses, Moillon laisse certaines parties vierges. Au centre et au second plan apparaissent de nouveau des contrastes, ménagés ici par une colline (HOLL. 2), là par un pont, un talus, un calvaire, qui permettent également d'évaluer les distances. Puis d'une pointe plus légère et plus fine, il traite les lointains. Pour obtenir ces effets, il recourt également à plusieurs morsures: probablement trois pour les premiers plans qui sont les plus contrastés, deux pour les seconds et une seule pour les arrière-plans. Comme Callot dans la première version de la *Tentation de Saint Antoine* travaillée au vernis mol vers 1617<sup>94</sup>, au lieu de graver toute la composition sur le cuivre et de le faire mordre plusieurs fois par l'acide en couvrant

94 Sur cette question, voir PRÉAUD 1992, pp. 415-424.



Fig. 15 Anonyme, *Paysage à la grotte avec un ermite*, eau-forte, s.d., Inv. 1845,0809.1591. © London, The Trustees of the British Museum.

les parties à modifier avec un « vernis à recouvrir », Moillon a probablement procédé plan par plan, ce qui lui a permis de n'étendre qu'une fois le vernis. La gravure à l'eau-forte est plus qu'on ne le croit une opération délicate, laborieuse et complexe, et comme le souligne Maxime Préaud, « le travail de l'estampe en général, de l'eau-forte en particulier, demande une planification extrêmement précise et rigoureuse », ce que révèle l'examen de ces cinq estampes. Moillon ne dessine pas directement sur le cuivre; sa gravure sous-entend une étude préalable et précise de la composition. Le dessin du *Paysage montagneux* (Fig. 3) en apporte la preuve, dont les plans sont nettement mis en évidence avec du lavis.

Dans cette quête de contrastes et de jeux d'ombre et de lumière, il n'est pas exclu que Moillon se soit inspiré de certains burinistes, comme de son contemporain Justus Sadeler (Fig. 14), mais sans chercher à imiter leurs travaux; ce rapprochement, qui montre également tout ce qui sépare aquafortiste et buriniste<sup>95</sup>, semble d'autant plus opportun que les Sadeler, Justus, Johannes son père et Aegidius son cousin, gravèrent plusieurs compositions de

Paul Bril, artiste que Moillon semble avoir apprécié si l'on en juge par ces cinq gravures.

### La gravure de paysages en France

Datées pour quatre d'entre elles de 1613, ce qui vaut d'être noté car les datations sont alors rares, elles constituent un jalon important pour l'histoire du paysage en France. La production de paysages par les artistes de la première école de Fontainebleau est bien connue pour les dessins et les peintures comme pour les estampes; citons celles de Léon Davent d'après Léonard Thiry, celles d'Antonio Fantuzzi et du Maître IQV, les peintures et dessins de Jean Cousin et de Niccolo dell'Abate. Mais leur activité ne s'étend pas après 1560. Quid des 50 ans qui suivent? Longue période qui se termine par le retour d'Italie de Callot. On en connaît que peu de paysages peints, dessinés ou gravés en France. Le 8 novembre 1603, Henri IV avait chargé Coenraet Van Schilperoort, son peintre ordinaire, originaire de Flandres, d'aller chercher dans son pays trois ou quatre artistes pour peindre dans l'une des galeries du Château de Fontainebleau<sup>96</sup>, quatorze grands paysages de l'appartement

<sup>95</sup> Rappelons que pour obtenir des noirs soutenus, à l'aide de tailles larges et profondes, le buriniste doit appuyer sur son burin, l'enfoncer dans le cuivre et dégager un copeau; tout se fait à la force du poignet, là où pour l'aquafortiste, c'est l'acide, laissé plus ou moins longtemps, qui creuse le métal.

<sup>96</sup> Deux d'entre eux, aujourd'hui conservés dans le château, pourraient être de Conrad Schilperoort selon DROGUET 2010, pp. 60-65, n°s 38-39.



**Fig. 16** Hieronymus Cock (d'après Matthijs Cock), *Paysage avec le sacrifice d'Isaac*, eau-forte, 1551, Inv. RP-P-1904-3656. © Amsterdam Rijksmuseum



**Fig. 17** Jan Savery, *Paysage avec des personnages sur un chemin*, eau-forte, s.d., Inv. CC-26-fol. © Paris, Bibliothèque nationale de France, Département des Estampes et de la photographie

des chasses, que la critique du XVIII<sup>e</sup> siècle attribuait à des élèves de Paul Bril; cependant, entre 1601 et 1609, c'est le français Louis Poisson, mort en 1613<sup>97</sup>, qui fut chargé de peindre des scènes de chasses pour la Galerie des Chevreuils, compositions également de grand format. En général, les français pratiquaient le petit format pour des paysages destinés aux parties hautes des lambris ou aux solives des plafonds, comme à la Galerie de la Reine au Château de Fontainebleau<sup>98</sup>. Mais aucun des rares paysages connus ne s'apparente par le sujet ni par leur style à ceux de Moillon. Les siens présentent quelques similitudes avec ceux de la première école de Fontainebleau, par exemple le *Paysage aux deux guépards* et le *Paysage à La grotte avec un ermite* (Fig. 15), tous deux anonymes, d'un style proche de celui du Maître IQV, datant des années 1542-1546, dont les rochers escarpés rappellent les œuvres de Joachim Patinir et d'Henri Met de Bles<sup>99</sup>. Ils se rapprochent aussi de ceux que Hieronymus Cock gravait lui-même à l'eau-forte d'après les dessins de son frère Matthijs (Fig. 16) ou de Pieter Brueghel l'ancien et éditait à Anvers à l'enseigne des Quatre Vents, qui contribuèrent à faire du paysage un genre majeur<sup>100</sup> en Flandre. À ces vastes panoramas, que la critique appelle parfois «paysages cosmiques», Moillon préfère néanmoins une vision plus rapprochée, avec des premiers plans en coulisse tel qu'on les trouve dans les estampes de Jacob Savery (Fig. 17) et de Paul Bril (Fig. 18-19).

Ces gravures flamandes, qui se vendaient à Paris notamment à la foire Saint-Germain, ont eu une grande influence sur les



**Fig. 18** Paul Bril, *Paysage avec un saint en prière*, eau-forte, s.d., Inv. CC-26-fol. © Paris, Bibliothèque nationale de France, Département des Estampes et de la photographie

artistes français, en particulier sur ceux qui comme Moillon n'avaient probablement pas fait le voyage d'Italie<sup>101</sup>. De plus en plus nombreux à s'installer à Paris, graveurs et éditeurs d'estampes flamands maintenaient des liens avec leurs pays d'origine, et en importaient les productions<sup>102</sup>.

Il est probable que dans le gros paquet d'estampes de figures de taille-douce et de paysage que possédait Moillon se trouvaient beaucoup de leurs œuvres.

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 57, n<sup>os</sup> 35-36, et SAMOYAUULT 1990, pp. 21-42.

<sup>98</sup> WIRTH 2010, p. 75. Connus par les gravures d'Étienne Achille Réveil d'après Charles Percier publiées par CATTEAUX-BALTARD 1858, pl. B., ces paysages représentent des vues de châteaux, de villes, qui sont sans rapport avec les gravures de Moillon. Les petits paysages étaient parfois dus à des Français: on sait qu'en 1613, le peintre Abraham Sallé signa un contrat pour décorer le cabinet du Château du Val à Rueil (aujourd'hui détruit), pour lequel, entre autres ornements, il exécuta huit paysages sur les solives et les petits panneaux (cf. BALLON-HELOT LECROART-LEVI 1985, p. 41).

<sup>99</sup> Voir JENKINS 2017, pp. 390-416.

<sup>100</sup> ALLART 2013, pp. 344-347, n<sup>o</sup> 94, et D'HAENE 2013, pp. 348-351, n<sup>os</sup> 95-96b.

<sup>101</sup> Parmi les graveurs français en Italie, citons Étienne Dupérac qui grava des paysages à Rome avant 1580, qui sont d'un style différent de ceux de Moillon, et tiennent de Carrache et de l'école bolonaise par l'importance accordée à la forêt, aux scènes villageoises et aux ruines antiques. Sa gravure blonde aux tailles très espacées est beaucoup plus régulière et plus sereine.

<sup>102</sup> Voir MEYER-LAURENS-MARIANO 2020 et notamment SELBACH 2020. Selon LLAURENS 2021-2022, ce n'est vraiment qu'à partir des années 1630-1640 que la gravure de paysage s'épanouit en France.



Fig. 19 Paul Bril, *Paysage fluvial en Campanie avec ville sur rochers*, eau-forte, s.d., RP-P-Inv. 1904-1756. © Amsterdam, Rijksmuseum

En 1645, Abraham Bosse cite pour les paysages Brueghel, Paul Bril, Abraham Govaerts et Adam Elsheimer et ajoute<sup>103</sup>:

Dans le temps de ces auteurs il n'y avait en France rien de comparable à eux en ces choses, et même, il y avait en Italie principalement à Rome, plusieurs excellents peintres en ces sortes d'ouvrages, comme Paul Bril, ci-devant nommé, pour les paysages, et Philippe Napolitano [Filippo Napoletano] et en suite Corneille Polenburg; à présent il y en a un bon nombre de ce genre, et pareillement en ce pays, et en divers lieux de l'Europe; dont je tairai les noms.

Selon Félibien, les paysages italiens de Bril sont plus beaux que les précédents<sup>104</sup>:

Mais ceux qu'il a faits les derniers surpassent de beaucoup les autres; parce qu'ayant vu ceux d'Annibal Carrache, & en ayant copié d'après le Titien, il changea beaucoup sa première manière; imitant ce qu'il y a de plus

beau dans la nature [...]. L'invention en est plus belle que dans ceux qu'il avait faits auparavant, la disposition plus noble, et toutes les parties plus agréables et peintes d'un meilleur goût. Il en grava plusieurs à l'eau-forte, parmi lesquels s'en trouve de très beaux.

Félibien remarque aussi que «les peintres flamands avaient toujours une inclination naturelle à beaucoup finir leurs paysages<sup>105</sup>; ceux qui particulièrement travaillaient en Flandre gardaient leur ancienne manière, et imitaient plutôt les tableaux de Brueghel, et de Mathieu et Paul Bril que non pas ceux des Peintres d'Italie». Il reproche aux flamands et à Roelandt Savery de se contenter «d'une expression simple et naturelle», alors qu'en comparaison Giovanni Battista Viola fait «le choix du beau»<sup>106</sup>.

Cependant le paysage flamand des années 1590-1600 n'était pas passé de mode. En témoigne une copie fidèle de la gravure de Moillon représentant *La chapelle et les maisons sur un rocher*

<sup>103</sup> BOSSE 1645, p. 53. On remarquera que tous ces paysagistes ont travaillé en Italie.

<sup>104</sup> FÉLIBIEN 1679, III, p. 323.

<sup>105</sup> Il juge qu'il n'y a pas chez les Flamands «cette beauté, ni ce vrai que nous voyons dans les tableaux des peintres d'Italie»; chez les Italiens au contraire, «il n'y a rien cependant qui ne soit entièrement achevé [...] et c'est en cela même qu'ils sont plus estimables d'avoir si bien su cacher l'art et le travail, qu'il n'y en paraît point» (*ibid.*, III, p. 143).

<sup>106</sup> FÉLIBIEN 1679, III, p. 205.



Fig. 20 Paul Bril, *Paysage à la côte rocheuse en Campanie avec deux voyageurs*, eau-forte, s.d., Inv. RP-P-OB-12.465. © Amsterdam, Rijksmuseum

(HOLL. 2), qui fut dessinée en 1618 par Mathieu Mérian<sup>107</sup>, dont les débuts remontent aux années 1609-1610 et qui séjourna à Paris en 1612 et 1615. Mérian a également gravé quelques paysages d'après Paul Bril et ceux qu'il exécuta vers 1622 sont proches de ceux de Moillon, mais d'un faire plus délicat<sup>108</sup>. Si Bosse le tient pour l'un des meilleurs graveurs à l'eau-forte de son temps et ne cite avec lui que Frisius et Callot, il remarque qu'il n'a pas assez imité le burin et que «les sorties de ses hachures finissent fort à coup, qui fait connaître aux clairvoyants que c'est à l'eau-forte». Bosse admire Simon Frisius qui séjourna à Paris de 1595 à 1605<sup>109</sup>, pour avoir «manié la pointe avec une grande liberté, et en ses hachures il a fort imité la netteté et fermeté du burin». Ces critiques sur les tailles peuvent s'appliquer à Moillon et laissent deviner les jugements portés

alors sur son art. En 1645, Bosse vante «l'eau-forte croquée» et ajoute: «tous avoueront avec moi que c'est plutôt l'invention, les beaux contours et les touches de ceux qui les ont faites qui les font estimer»<sup>110</sup>. Tenant du classicisme et vénérateur de Poussin, Félibien se montre plus nuancé en 1676<sup>111</sup> et souligne l'avantage de l'eau-forte, et notamment du vernis mol pour les paysages gravés avec «plus d'art que dans les autres qui sont gravés au burin», car la manière est «beaucoup plus expéditive qu'au burin, mais le travail en est encore ordinairement plus beau dans le paysage dont les arbres et les terrasses étant touchées avec plus de facilité, paraissent plus naturels». Revenant sur les avantages de l'eau-forte, il remarque qu'elle est préférable «pour les pièces où l'on veut faire paraître plus d'art et de dessin que de délicatesse et de douceur»<sup>112</sup>. Il ajoute

<sup>107</sup> Bâle, Musée des Beaux-Arts, Inv. U.XVI.66, plume, encre noire et quelques rehauts d'aquarelle bleu, vert et marron, 145x182 mm au lieu de 230x314 mm, dans le même sens que la gravure et dédié au dos au peintre et graveur Hans Heinrich Glaser avec la date qui «pourrait être également celle du dessin issu de l'*album amicorum* de l'artiste» (cf. WÜTHRICH-BINGSOHN 1993, p. 66, n° 43); les personnages sont plus importants, le premier plan a été agrandi et le ciel est moins nuageux.

<sup>108</sup> Mentionnons par exemple la *Caravane de mulets dans un paysage montagneux*, gravée vers 1620-1622 et éditée par Pierre II Aubry (cf. WÜTHRICH 1966, I, n° 158.584).

<sup>109</sup> MEYER 2006, pp. 245-313. Après avoir quitté la France, Frisius grava des paysages d'après Matthieu Bril, qui furent publiés par Hondius en 1611.

<sup>110</sup> BOSSE 1645, p. 2 et p. 5. On sait que dès 1623, Bosse chercha à imiter à l'eau-forte le travail du burin, qu'il pratiquait aussi; il a lui-même copié des gravures de Mérian et gravé au vernis mol (cf. PRÉAUD 2004, pp. 78-83, n°s 1-10).

<sup>111</sup> FÉLIBIEN 1676, III, p. 392.

<sup>112</sup> Dans ses *Entretiens* FÉLIBIEN (1679, III, p. 138) insiste aussi sur le fait que dans l'eau-forte «il y a beaucoup plus d'art et d'esprit», mais ne cite aucun graveur.

plus loin, «il est vrai, que pour le paysage qui se doit toucher d'une manière libre et facile, il paraît plus moelleux et moins sec, lorsqu'on se sert du vernis mol»<sup>113</sup>.

Ces quelques considérations ne sont pas à négliger, car après la première école de Fontainebleau et Jacques I Androuet du Cerceau, l'utilisation de l'eau-forte en France est peu répandue, et c'est aussi en cela que les gravures de Moillon méritent de retenir l'attention. Parmi les peintres qui s'y essaient à l'époque, on ne peut guère citer que Georges Lallemant, Louis Beaubrun qui grave le *Dessin du tableau mis sur la porte S. Jacques à Paris en 1616 pour l'entrée de Louis XIII et de la reine Anne d'Autriche*<sup>114</sup>, le problématique Gabriel Lejeune qui interpréta quatre compositions de Toussaint Dubreuil dont la *Gloire du Saint-Esprit*<sup>115</sup>, ou encore Jean Boucher qui grava à Bourges des sujets religieux et mythologiques; citons encore le dessinateur Pierre Vallet, brodeur du roi, graveur prolifique auquel Robert-Dumesnil<sup>116</sup> attribue quelque 250 estampes, parmi lesquelles outre des portraits, le *Jardin du roy très chrétien Henri IV*, recueil de fleurs en 1608 et en 1613 *Les aventures amoureuse de Théagène et Caricléa* [sic]. Évoquons aussi Robert Picou, dont la suite des *Postures de l'Amour* fut gravée à Rome en 1620. Quant à Jacques Bellange dont les gravures connurent un succès international dont attestent les copies faites par Bosse et par Mérian, il travaille à la même époque mais en Lorraine. Chez eux, pas de paysages. Il faut attendre les années 1620-1625 pour que ce genre s'affirme en France chez les peintres et les graveurs avec Callot, Daniel Rabel, La Hyre, Mauperché<sup>117</sup>...

Si comme l'a remarqué Sylvain Lavessière, le *Moïse tiré des eaux* de Moillon constitue un précieux jalon entre le style de l'école de Fontainebleau et celui du règne de Louis XIII, il en va de même de ces cinq gravures. Mais qu'en est-il des tableaux de paysage que Moillon vendait et dont il a probablement peint certains? Comment identifier les deux estampes qui nous manquent? Espérons que de nouvelles découvertes permettront d'affiner les connaissances sur l'art de Moillon et la production du paysage en France entre 1590 et 1620. Fut-il le seul graveur français à s'y essayer? Nous ne le croyons pas. Le fait que la critique ait hésité à classer ses œuvres dans l'école française montre à quel point il faut être prudent: bien d'autres dessins ou peintures anonymes ont probablement connu le même sort. ❀

---

<sup>113</sup> *Ibid.*, III, p. 245.

<sup>114</sup> WEIGERT 1939, I, p. 390.

<sup>115</sup> PRÉAUD 1989, X, pp. 53-56.

<sup>116</sup> ROBERT DUMESNIL 1842, VI, pp. 101-146.

<sup>117</sup> Voir GRIVEL 2010, pp. 63-78 et MEYER 2010, pp. 153-170.

## ✚ Bibliographie

### Sources d'archives et Manuscrits

AN - Archives Nationales de France, Paris

KK/156, fol. 475-606, 1610: Délibérations de la ville de Paris.

MC/ET/I/69, 5 août 1613: Contrat d'apprentissage de Jacques Testelin avec Nicolas Moillon.

MC/ET/XI/90, 5 mars 1610: Association entre Moysse Bougault, Nicolas Duchesne et Nicolas Moillon.

MC/ET /XVIII/162, 16 avril 1616: Testament de Moysse Bougault.

MC/ET /XLIX/258, 28 octobre 1605: Contrat de mariage de Nicolas Moillon avec Marie Gilbert.

MC/ET /LXXXIV/I/109, 30 juin-16 septembre 1620: Inventaire après décès de Nicolas Moillon.

MC/ET/LXXXVII/108, 18 juin 1613: Inventaire après décès de Pasquier Testelin.

MC/ET/CXXII/384, fol. III/XX, 24 juillet 1609: Quittance entre Nicolas Moillon et Jacqueline David.

### Archives digitales

PROJET FAMILLES PARISIENNES

Projet familles parisiennes, Index alphabétique des patronymes contenus dans les registres numérisés des archives de Paris ou de la région parisienne, Paris, <[www.famillesparisiennes.org](http://www.famillesparisiennes.org)>.

RJKSTUDIO

Rijkstudio: The Collection, Rijksmuseum, Amsterdam, <[www.rijksmuseum.nl/en/rijksstudio](http://www.rijksmuseum.nl/en/rijksstudio)>.

### Textes, Études et Recherches

ALLART 2013

Dominique Allart, dans *Hieronymus Cock, la gravure à la Renaissance*, catalogue d'exposition (Paris, Institut Néerlandais; Leuven Museum; Bruxelles, Bibliothèque Royale, 2013), Bruxelles 2013, pp. 344-347, n° 94.

ALSINA 2009

Dominique Alsina, *Louyse Moillon (Paris, vers 1610-1696). La nature morte au Grand Siècle. Catalogue raisonné*, Dijon 2009.

ART D'EXTRÊME ORIENT 1990

Art d'Extrême Orient, Haute Epoque, Tableaux anciens, catalogue de vente (Bourg-en-Bresse, Hôtel des Ventes, Marc-Arthur Kohn, 11 mars 1990), Bourg-en-Bresse 1990.

BALLON-HELOT LECROART-LEVI 1985

Hillary Ballon, Dominique Helot Lecroart, Honor Levi, *Le château et le jardin de Rueil du temps de Jean de Moisset...*, «Fédération des Sociétés historiques et archéologiques de Paris et Île de France», 37, 1985, pp. 37-94.

BARDON 1974

Françoise Bardon, *Le portrait mythologique à la cour de France sous Henri IV*, Paris 1974.

BÉNÉZIT 1976

Emmanuel Bénézit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps*, I-X, Paris 1976.

BONNARDOT 1849

Alfred Bonnardot, *Histoire artistique et archéologique de la gravure en France*, Paris 1849.

BOSSE 1645

Abraham Bosse, *Traité des manières de graver en taille-douce sur l'airain, par le moyen des eaux-fortes et des vernis durs et mols; ensemble de la façon d'en imprimer les planches et de construire la presse*, Paris 1645.

BREJON DE LAVERGNÉE 2014

Barbara Brejon de Lavergnée (éd.), *Dessins français du XVII<sup>e</sup> siècle, Inventaire de la collection de la Réserve du Département des Estampes et de la Photographie*, Paris 2014, DOI: 10.4000/books.editionsbnf.988 (dernière consultation 30 juillet 2024).

CATALOGUE ATGER 1834

*Catalogue d'une nombreuse collection de dessins anciens et estampes anciennes et modernes, gravés à l'eau-forte et au burin, par et d'après les plus grands maîtres des écoles d'Italie, d'Allemagne, de Flandre, de Hollande, d'Angleterre et de France: oeuvres, recueils d'estampes, galeries, cabinets, livres à figures, provenant du cabinet de Monsieur Atger de Montpellier*, catalogue de vente (Paris, Hôtel des Commissaires-Priseurs, 6 avril 1834), Paris 1834.

CATALOGUE BIRKENSTOCK 1813

*Catalogue raisonné de la collection d'estampes, œuvres et ouvrages d'art, tableaux, dessins, antiquités, bronzes, marbres, etc., délaissé par feu J. M. de Birkenstock, conseiller*

*aulique*, catalogue de vente (Wien, mars 1813), II, Wien 1813.

CATALOGUE DE HELD 1829

*Catalogue d'une belle et nombreuse Collection d'estampes, oeuvres et recueils, qui composaient le cabinet de Monsieur Michel noble de Held*, catalogue de vente (Wien, Mathias Artaria et Compagnie, novembre 1829), Wien 1829.

CATTEAUX-BALTARD 1858

Edouard Catteaux, Victor Baltard, *La Galerie de la Reine, dite de Diane, à Fontainebleau peinte par Ambroise Dubois en 1600, sous le règne de Henri IV*, Paris 1858.

COLLECTION DE JEAN V 1996

*Catalogues de la collection de Jean V, roi du Portugal par Pierre-Jean-Mariette*, édités par Marie-Thérèse Mandroux França et Maxime Préaud, I-III, Lisbonne - Paris 1996.

COLLECTION D'ESTAMPES 1818

*Cécile Coutin, Françoise du Mesnil, La vie silencieuse de Louyse Moillon, 1610-1696*, Paris 2017.

CORDELLIER 2012

Dominique Cordellier, *Acquisitions, Une femme agenouillée auprès d'une figure ailée, dans un paysage*, «La revue des Musées de France - Revue du Louvre», 2, 2012, p. 61, pl. 22.

COUTIN-DU MESNIL 2017

Cécile Coutin, Françoise du Mesnil, *La vie silencieuse de Louyse Moillon, 1610-1696*, Paris 2017.

COYECQUE 1939

Ernest Coyecque, *Ce qu'on trouve dans les vieilles archives notariales*, «Revue historique», 185-186, 1939, pp. 323-325.

COYECQUE 1940

Ernest Coyecque, *Notes sur divers peintres du XVII<sup>e</sup> siècle, II. Nicolas et Louise Moillon*, «Bulletin de la Société d'histoire de l'art français», 1940, pp. 79-80.

D'HAENE 2013

Virginie D'haene, dans *Hieronymus Cock, la gravure à la Renaissance*, catalogue d'exposition (Paris, Institut Néerlandais; Leuven Museum; Bruxelles, Bibliothèque Royale, 2013), Bruxelles 2013, pp. 348-341, n°s 95-96b.

DROGUET 2010

Vincent Droguet, dans *Henri IV à Fontainebleau: Un temps de splendeur*, catalogue d'exposition (Château de Fontainebleau, 2010-2011), édité par Vincent Droguet, Paris 2010, p. 57, n°s 35-36 et pp. 60-65, n°s 38-39.

DUPORTAL 1919

Jeanne Duportal, *Catalogue des estampes en feuilles conservées à la Bibliothèque de l'Université de Paris, 1<sup>re</sup> Partie: France XVII<sup>e</sup> siècle*, «Revue des bibliothèques», 1-3, 1919, pp. 52-85.

FARÉ 1962

Michel Faré, *La nature morte en France*, Genève 1962.

FÉLIBIEN 1676

André Félibien, *Des principes de l'architecture, de la sculpture, de la peinture et des autres arts*, Paris 1676.

FÉLIBIEN 1679

André Félibien, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes, Cinquième Entretien*, III, Paris 1679, pp. 1-190.

FÉLIBIEN 1685

André Félibien, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes, Septième entretien*, IV, Paris 1685, pp. 1-236.

FLEURY 1969

Marie-Antoinette Fleury, *Documents du Minutier central concernant les peintres, les sculpteurs et les graveurs du XVII<sup>e</sup> siècle, 1600-1650*, I, Paris 1969.

FLEURY-CONSTANS 2010

Marie-Antoinette Fleury, Martine Constans, *Documents du Minutier central des notaires de Paris: peintres, sculpteurs et graveurs au XVII<sup>e</sup> siècle, 1600-1650*, II, Paris 2010.

FURETIÈRE 1690

Antoine Furetière, *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts*, I-III, Den Haag - Rotterdam 1690.

GOMONT 2016

Pauline Gomont, Florent Despesches, *peintre verrier, antiquaire et collectionneur à Dijon au temps d'Henri IV*, dans *Peindre à Dijon au XVI<sup>e</sup> siècle*, édité par Frédéric Elsig, Dijon

2016, pp. 241-264.

GRIVEL 2010

Marianne Grivel, *Edition et diffusion de l'estampe de paysage en France au temps de Mazarin*, dans *Le beau langage de la nature, l'art du paysage au temps de Mazarin*, édité par Annick Lemoine et Olivia Savatier Sjöholm, Rennes 2010, pp. 63-78.

HENDRIKS-MEIJER-NEGRO 2003

Carla Hendriks, Bert W. Meijer, Angela Negro (éds.), *Northern landscapes on Roman walls, the frescoes of Matthijs and Paul Bril*, Firenze 2003.

HOLLSTEIN 1956

Hollstein's *Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts ca. 1450-1700*, XIV, Amsterdam 1956.

JENKINS 2017

Catherine Jenkins, *Flamands sur le chantier cosmopolite de Fontainebleau*, dans *François 1<sup>er</sup> et l'art des Pays-Bas*, catalogue d'exposition (Paris, Musée du Louvre, 2017-2018), édité par Cécile Scaillièrez, Paris 2017, pp. 390-416.

LA MORINERIE 1862

Léon de La Morinerie, *L'Académie de peinture*, «Archives de l'art français», 6, 1862, pp. 232-235.

LAVEISSIÈRE 2005

Sylvain Laveissière, *Chronologie: Isaac Moillon, peintre*, dans *Isaac Moillon 1614-1673. Un peintre du roi à Aubusson*, catalogue d'exposition (Aubusson, Musée de la Tapisserie, 2005), édité par Sylvain Laveissière et Nicole de Reyniès, Paris 2005, pp. 19-22 et pp. 37-43.

LAVEISSIÈRE 2007

Sylvain Laveissière, dans *Parcours d'un collectionneur: l'histoire, la fable et le portrait*, catalogue d'exposition (Sceaux, Musée de l'île de France; Arras, Musée des Beaux-Arts et Bayonne, Musée Bonnat, 2007-2008), édité par Pierre Rosenberg, Sceaux - Arras - Bayonne 2007, p. 80, n° 12.

LE BLANC 1856

Charles Le Blanc, *Manuel de l'amateur d'estampes*, I-IV, Paris 1854-1890, II, 1856.

LE COMTE 1700

Florent le Comte, *Cabinet des singularités d'architecture, peinture, sculpture et graveur, ou introduction à la connoissance des plus beaux-arts, figurez sous les tableaux, les statues et les estampes*, I-III, Paris 1699-1700, III, 1700.

LEPROUX 2023

Guy-Michel Leproux, *Les supports utilisés par les peintres parisiens au XVI<sup>e</sup> siècle d'après les inventaires après décès*, dans *Le métier de peintre en Europe au XVI<sup>e</sup> siècle*, sous la direction de Michel Hochmann, Guy-Michel Leproux et Audrey Nassieu Maupas, Paris 2023, pp. 501-507.

L'ESTOILE 1881

Pierre de L'Estoile (éd.), *Mémoires journaliers: 1574-1611*, I-XII, Paris 875-1896, X, 1881.

LLAURENS 2021-2022

Blanche Llaurens, *La migration des graveurs flamands et néerlandais à Paris dans la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle (c. 1597-c. 1645): Circulations, réseaux, collaborations et copies*, Thèse de Doctorat, Université de Poitiers, A.A. 2021-2022.

MAROLLES/DUPLESSIS 1872

Michel de Marolles, Georges Duplessis, *Le livre des peintres et des graveurs*, édité par Georges Duplessis, Paris 1872.

MEYER 2006

Véronique Meyer, *Les tribulations du graveur hollandais Simon Frisius chez les calligraphes parisiens*, «Bulletin du Bibliophile», 2, 2006, pp. 245-313.

MEYER 2010

Véronique Meyer, *La gravure de paysage en France au temps de Mazarin*, in *Le beau langage de la nature, l'art du paysage au temps de Mazarin*, édité par Annick Lemoine et Olivia Savatier Sjöholm, Rennes 2010, pp. 153-170.

MEYER-LLAURENS-MARIANO 2020

Véronique Meyer, Blanche Llaurens, Francesca Mariano, *Introduction générale*, dans *Itinéraires de graveurs et marchands d'estampes en Europe (16<sup>e</sup>-18<sup>e</sup> siècles)*, actes de la journée d'études (Université de Poitiers, 2018), édités par Véronique Meyer, Blanche Llaurens et Francesca Mariano, «Nouvelles de l'estampe», 263, 2020, DOI: 10.4000/estampe.1496 (dernière consultation 29 juillet 2024).

NAGLER 1840

Georg Kasper Nagler, *Neues allgemeines Künstler-Lexicon*, I-XIV, München 1835-1852, IX, 1840.

NOTICE 1824

*Notice d'une petite collection d'estampes anciennes et modernes*, (Wien, Hôtel dit Mehlgrube, 5 avril 1824), Wien 1824.

OTTLEY COLLECTION 1837

*The Ottley Collection of Prints. Catalogue of the very Valuable and Extensive Collection of Engravings, the Property of the late William Young Ottley*, catalogue de vente (London, Sotheby's, 10 juillet 1837) London 1837.

PICTURES 1974

*Pictures by Old Masters*, catalogue de vente (London, Christie's, 1-2 août 1974), London 1974.

PRÉAUD 1989

Maxime Préaud, *Inventaire du fonds français, Graveurs du XVIII<sup>e</sup> siècle, Bibliothèque Nationale, Département des Estampes*, I-XIII, Paris 1939-2008, X, 1989.

PRÉAUD 1992

Maxime Préaud, 'Saint Antoine', *morsures et remorsures*, dans *Jacques Callot 1592-1635*, catalogue d'exposition (Nancy, Musée Historique Lorrain, 1992) édité par Paulette Choné, Daniel Ternois, Jean Marc Depluvrez et Brigitte Heckel, Nancy 1992, pp. 415-424.

PRÉAUD 2004

Maxime Préaud, dans *Abraham Bosse savant graveur, Tours, vers 1604-1676*, catalogue d'exposition (Paris, Bibliothèque nationale de France et Tours, Musées des Beaux-Arts, 2004), édité par Maxime Préaud et Sophie Join-Lambert, Paris - Tours 2004, pp. 78-83, n° 1-10.

RAIMBAULT 2005

Christine Raimbault, *La famille d'Isaac Moillon: origines et alliances*, dans *Isaac Moillon 1614-1673. Un peintre du roi à Aubusson* (Aubusson, Musée de la Tapisserie), édité par Sylvain Laveissière et Nicole de Reyniès, Paris 2005, pp. 15-18.

REGNAULT DELALANDE 1817

François-Léandre Regnault Delalande, *Catalogue raisonné des estampes du cabinet de Monsieur le Comte Rigal*, Paris 1817.

REGNIER/LE GRAND 1908

Mathurin Regnier, *Description et explication des motifs de décoration et emblèmes [...] pour l'entrée de Marie de Médicis*, dans *Les Registres des délibérations de la Ville de Paris*, édité par Léon Le Grand, I-XV, Paris 1883-1891, XIV, 1908, pp. 426-506.

RICHEFORT 1998

Isabelle Richefort, *Peindre à Paris*, Paris 1998.

ROBERT DUMESNIL 1842

Alexandre-Pierre-François Robert Dumesnil, *Le peintre-graveur français, ou Catalogue raisonné des estampes gravées par les peintres et les dessinateurs de l'école française: ouvrage faisant suite au Peintre-graveur de Monsieur Bartsch*, I-XI, Paris 1835-1871, VI, 1842.

ROLLE 1854

Fortuné Rolle, *Bibliothèque du Palais des Arts*, Lyon 1854.

ROMANE MUSCULUS 1954

Paul Romane Musculus, *Protestants membres de l'Académie de Saint-Luc*, «Bulletin de la Société d'histoire du Protestantisme français», 100, 1954, pp. 75-86.

ROUILLARD 1996

Philippe Rouillard, *Extraits des 'Notes manuscrites' conservées au Département des Estampes et de la photographie de la Bibliothèque nationale de France*, dans *Catalogues de la collection de Jean VI, roi du Portugal par Pierre-Jean-Mariette*, édités par Marie-Thérèse Mandroux França et Maxime Préaud, I-III, Lisbonne - Paris 1996, III.

SAMOYVAULT 1990

Jean-Pierre Samoyault, *Louis Poisson, peintre d'Henri IV. Ses travaux aux châteaux de Fontainebleau et de St Germain en Laye*, «Bulletin de la Société d'histoire de l'art français», 1990, pp. 21-42.

SCHNAPPER 2001

Antoine Schnapper, *Bordures, toiles et couleurs: une révolution dans le marché de la peinture vers 1675*, «Bulletin de la Société d'histoire de l'art français», 2001, pp. 85-104.

SCHNAPPER 2004

Antoine Schnapper, *Le métier de peintre au Grand Siècle*, Paris 2004.

SELBACH 2020

Vanessa Selbach, *Charles de Mallery; un graveur flamand entre Anvers, Rome et Paris au tournant des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles*, dans *Itinéraires de graveurs et marchands d'estampes en Europe (16<sup>e</sup>-18<sup>e</sup> siècles)*, actes de la journée d'études (Université de Poitiers, 2018),

édités par Véronique Meyer, Blanche Llaurens et Francesca Mariano, «Nouvelles de l'estampe», 263, 2020, DOI: 10.4000/estampe.1508 (dernière consultation 29 juillet 2024).

**STATUTS, ORDONNANCES 1698**

*Statuts, ordonnances et réglemens de la communauté des maîtres de l'art de peinture & sculpture, graveure et enluminure de cette ville et fauxbourgs de Paris avec les sentences et arrests donnez en conséquence, tant de la jonction de l'Académie, contracts passez que vérification d'iceux*, Paris 1698.

**SZANTO-MERLE DUBOURG 2001**

Michaël Szanto, Alexis Merle Dubourg, *Une firme d'éditeurs d'estampes flamandes à Paris sous Louis XIII*, «Revue de l'art», 131, 2001, pp. 24-46.

**TEMPERINI 2001**

Renaud Temperini, *Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco. Pinacoteca: Scuole straniere*, Milano 2001.

**TERNOIS 1992**

Daniel Ternois, dans *Jacques Callot 1592-1635*, catalogue d'exposition (Nancy, Musée Historique Lorrain, 1992), édité par Paulette Choné, Daniel Ternois, Jean Marc Depluvrez et Brigitte Heckel, Nancy 1992, p. 233, n° 196.

**VAN BERGE-GERBAUD 1981**

Mària von Berge-Gerbaud (éd.), *Gravures de paysagistes hollandais du XVII<sup>e</sup> siècle*, catalogue d'exposition (Paris, Institut Néerlandais, 1981), Paris 1981.

**WEIGERT 1939**

Roger-Armand Weigert, *Inventaire du fonds français, Graveurs du XVII<sup>e</sup> siècle*, Bibliothèque Nationale, Département des Estampes, I-XIII, Paris 1939-2008, I, 1939.

**WILDENSTEIN 1959**

Georges Wildenstein, *Le goût pour la peinture dans la bourgeoisie parisienne au début du règne de Louis XIII*, «Gazette des Beaux-Arts», 1959, pp. 1-122.

**WIRTH 2010**

Stanislas Wirth, dans *Henri IV à Fontainebleau: Un temps de splendeur*, catalogue d'exposition (Château de Fontainebleau, 2010-2011), édité par Vincent Droguet, Paris 2010, pp. 63-82.

**WURZBACH 1910**

Alfred von Wurzbach, *Niederlandisches Künstler-Lexikon*, I-II, Wien - Leipzig 1906-1910, II, 1910.

**WÜTHRICH 1966**

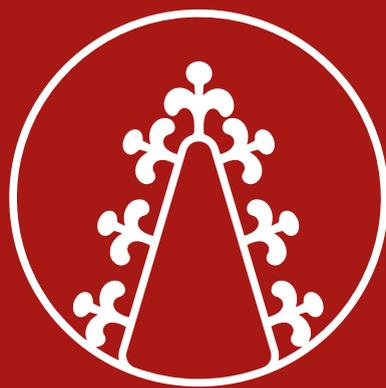
Lucas Hendrich Wüthrich, *Das Druckgraphische Werk von Matthäus Merian der Ältere*, Basel 1966.

**WÜTHRICH-BINGSOHN 1993**

Lucas Heinrich Wüthrich, Wilhelm Bingsohn, dans *Matthäus Merian des Ältere, Zeichner, Stecher und Verleger*, catalogue d'exposition (Frankfurt am Main, Museum für Kunsthandwerk et Basel, Kunstmuseum Basel, 1993-1994), édité par Wilhelm Bingsohn, Ulrike Fuss, Rosa Neugebauer et Ute Schneider, Frankfurt am Main 1993, pp. 66-67, n° 43.







ISSN 3035-2452