

Capolavori
del J. Paul Getty Museum

DISEGNI



Capolavori
del J. Paul Getty Museum

DISEGNI



Capolavori
del J. Paul Getty Museum

DISEGNI

Los Angeles
THE J. PAUL GETTY MUSEUM

In controfrontespizio:
HANS BOL
Fiammingo, 1534 –1593
Paesaggio con la storia di Venere e Adone
[particolare]
Gouache con lumeggiature in oro
su pergamena
92.GG.28 (vedere n. 56)

Al J. Paul Getty Museum:

Christopher Hudson, *Editore*
Mark Greenberg, *Direttore editoriale*
Benedicte Gilman, *Redattrice*
Suzanne Watson Petralli, *Responsabile di produzione*
Charles Passela, *Fotografo*

Testi delle Scuole Italiana, Francese, Spagnola e Inglese
a cura di Nicholas Turner; testi delle Scuole Tedesca e Svizzera
e di quelle Olandese e Fiamminga a cura di Lee Hendrix

Traduzione dall'inglese di Maria Elena L'Abbate
per Christiane Di Mattéo Translations

Produzione e progetto grafico di Thames and Hudson, Londra,
in collaborazione con il J. Paul Getty Museum

© 1997 The J. Paul Getty Museum
1200 Getty Center Drive
Suite 1000
Los Angeles, California 90049-1687

ISBN 0-89236-441-6

Riproduzioni a colori di CLG Fotolito, Verona

Stampato e rilegato in Singapore da C.S. Graphics

SOMMARIO

PRESENTAZIONE DEL DIRETTORE	6
NOTA AL LETTORE	7
SCUOLA ITALIANA	8
SCUOLE TEDESCA E SVIZZERA	54
SCUOLE OLANDESE E FIAMMINGA	70
SCUOLA FRANCESE	84
SCUOLA SPAGNOLA	116
SCUOLA INGLESE	120
INDICE DEGLI ARTISTI	128

PRESENTAZIONE DEL DIRETTORE

La scelta delle opere presentate in questo catalogo è stata realizzata tra i cinquecento disegni del Getty Museum, tutti acquisiti nel corso degli ultimi quindici anni. Una crescita così rapida merita una spiegazione.

J. Paul Getty morì nel 1976, lasciando al Museo un'inaspettata eredità del valore di settecento milioni di dollari. Installata nella sua casa di Malibù ed aperta al pubblico nel 1954, la collezione d'arte fu trasferita vent'anni dopo nella copia della villa romana voluta da Getty a questo scopo. La collezione era un'espressione del gusto personale di Getty ed ebbe sempre una portata limitata: antichità classiche, dipinti europei, mobili ed oggetti d'arte francesi erano gli ambiti artistici fino allora esplorati. I disegni non erano affatto presenti. Nel 1981 apparve evidente agli amministratori fiduciari (che stavano prendendo in esame anche i nuovi programmi di studio, conservazione ed educazione intrapresi poi dal Getty Trust) che le collezioni del Museo potevano essere non solo ampliate ma diversificate. Quando fu posto all'asta il noto studio di Rembrandt *Nudo di donna con serpente* (n. 62), George Goldner, storico d'arte nonché collezionista di disegni ed allora direttore dell'archivio fotografico del Museo, persuase il collegio fiduciario a proporne l'acquisto. Il Rembrandt venne acquistato e Goldner assunse un ruolo determinante nelle diverse decine di acquisizioni successive. Quando nel 1983 entrai a far parte del Getty, istituimmo una sovrintendenza ed un dipartimento di Disegni, alla cui collezione George Goldner dedicò dieci anni di lavoro energico e sagace. Nel 1993 gli si avvicendò Nicholas Turner, che con i suoi acquisti ha contribuito a rendere la collezione autorevole.

I disegni erano una scelta naturale per il Getty Museum. Esiste infatti un filo conduttore che li lega ai dipinti e alle sculture della collezione, e poiché molte opere di singolare bellezza appartenevano ancora a raccolte private, ci è stato possibile creare un complesso di notevole valore. I disegni, forma d'arte più diretta, costituiscono un particolare richiamo per i visitatori del Museo. La loro spontaneità contribuisce a renderli accessibili, e così il fatto che molti di noi hanno sempre fatto sforzi a disegnare.

La collezione si propone di rappresentare le diverse scuole di arti grafiche europee fino al 1900 con esempi di eccezionale pregio. Nel 1981 pochi avrebbero sperato in tale successo. Va inoltre sottolineato il prezioso contributo che le vendite all'asta delle Collezioni Chatsworth (nel 1984 e nel 1987), Holkham (nel 1991) e di altre residenze inglesi hanno apportato al prestigio della raccolta. In vie generali, comunque, il mercato ha subito un progressivo impoverimento, e i capolavori degli anni Ottanta sono diventati eccezionalmente rari. Lo spostamento del nucleo della raccolta verso opere del diciottesimo e diciannovesimo secolo si giustifica quindi con la minore disponibilità di disegni più antichi.

La collezione è stata pubblicata in una serie di cataloghi. Il primo volume, edito da George R. Goldner con la collaborazione di Lee Hendrix e Gloria Williams, risale al 1988; il secondo volume, pubblicato nel 1992, è stato curato da George R. Goldner e Lee Hendrix con la collaborazione di Kelly Pask. Il terzo volume, di Nicholas Turner, Lee Hendrix e Carol Plazzotta, uscirà nel 1997 mentre il quarto volume è ancora in preparazione.

Gli autori di questa edizione sono Nicholas Turner e Lee Hendrix, a cui vanno i miei più sentiti ringraziamenti.

Mentre scrivo si sta ultimando una galleria che ospiterà esposizioni regolari di opere appartenenti alla collezione. La galleria trova spazio nel nuovo Getty Museum, presso il Getty Center ad ovest di Los Angeles, e sarà aperta alla fine del 1997. Sono in programma anche esposizioni temporanee di disegni. La nostra speranza comunque è soprattutto di accogliere personalmente tutti i lettori che in questo libro faranno scoperte interessanti.

JOHN WALSH
Direttore

NOTA AL LETTORE

Nelle dimensioni indicate l'altezza precede la larghezza.

Elenco delle abbreviazioni dei riferimenti ai cataloghi:

Cat. I = George R. Goldner et al. *European Drawings*, vol. 1. *Catalogue of the Collections*. Malibu, The J. Paul Getty Museum, 1988.

Cat. II = George R. Goldner and Lee Hendrix. *European Drawings*, vol. 2. *Catalogue of the Collections*. Malibu, The J. Paul Getty Museum, 1992.

Cat. III = Nicholas Turner, Lee Hendrix, and Carol Plazzotta. *European Drawings*, vol. 3. *Catalogue of the Collections*. Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 1997.

1 ANDREA MANTEGNA
Italiano, 1431 circa–1506
*Studio di quattro santi: Pietro,
Paolo, Giovanni Evangelista,
e Zeno*

Penna e inchiostro marrone,
tracce di matita rossa sul libro in mano
a San Zeno
cm 19,5 x 13,1
Cat. I, n. 22; 84.GG.91



I quattro santi si trovano nel pannello sinistro del trittico *Madonna in Trono e santi*, noto come “Pala di San Zeno”, realizzato da Mantegna nel 1456–59 per l’altare maggiore della chiesa di San Zeno a Verona ed ancora sul posto. È una delle pale d’altare più belle del Rinascimento, e segna il passaggio importante nella storia della pittura dal tardo gotico al nuovo stile. Le figure dei tre pannelli sono racchiuse entro il medesimo impianto architettonico, un portico marmoreo preziosamente scolpito che gira illusoriamente dietro una ricca cornice retta da elaborate colonne. Questa articolata struttura non appare nel disegno, sebbene negli angoli sinistro e destro del foglio siano visibili i profili delle basi delle colonne.

Una delle differenze compositive principali tra il disegno ed il dipinto è il rapporto tra le figure e lo spazio che le circonda, che mostra come l’artista fosse allettato dall’idea di concentrare le figure sul lato sinistro – così da creare uno spazio aperto a destra – piuttosto che disporle uniformemente come nel risultato finale.

Mantegna è uno dei più grandi maestri del Rinascimento nell’Italia settentrionale. Promosse attivamente la rinascita delle arti e delle lettere che investì quasi tutta la penisola sulla scia dei modelli classici, e del cui fascino sono imbevute le sue opere mature.

Come i disegni 8–9, 11–13, 16, 20, 22, 51, 59, 61 e 63, questo era di proprietà dei duchi di Devonshire a Chatsworth House, in Inghilterra (si noti il marchio di collezione *D*, sormontato dalla corona ducale, che appare nell’angolo destro di questo foglio e su quasi tutti gli altri disegni).

2 LEONARDO DA VINCI

Italiano, 1452–1519
*Studi del Bambino Gesù
con l'agnello*

Penna e inchiostro marrone
e matita nera
cm 21 x 14,2
Cat. II, n. 22; 86.GG.725



Leonardo potrebbe aver realizzato questo disegno in preparazione di un dipinto della Madonna col Bambino e san Giovanni, che è andato perso ma di cui siamo a conoscenza grazie ad alcune copie, una delle quali conservata all'Ashmolean Museum di Oxford. Tre degli studi in questo foglio sono ad inchiostro, gli altri tre sono disegnati debolmente a matita nera. Il numero di diversi disegni per lo stesso gruppo figurativo indica l'approccio coscienzioso dell'artista nell'orchestrare le sue composizioni. Essendo mancino, Leonardo tracciava il disegno nella parte superiore del foglio e al rovescio nella sua caratteristica scrittura a specchio.

Leonardo è il genio più versatile dell'Italia rinascimentale – musicista, scienziato, inventore e pensatore, oltre che artista. Egli figura inoltre tra i maggiori disegnatori nella storia dell'arte europea, per la sua prodigiosa capacità di osservazione e per l'eccezionale perizia tecnica nei diversi mezzi espressivi.

L'artista, originario di Vinci, in Toscana, seguì la sua formazione a Firenze dove trascorse i primi anni della carriera, prima di trasferirsi a Milano (1481–99). Tornò a Firenze nel 1500 e vi rimase, con alcune interruzioni, fino al 1506; è a questo periodo che si fa risalire il disegno.

3 FILIPPINO LIPPI
Italiano, 1457/58–1504
*Due studi di giovane nudo
e altri studi*

Punta di metallo, lumeggiature a
biacca, su carta preparata grigia
cm 27,1 x 17,4
Cat. III, n. 25; 91.GG.33 verso



La punta di metallo, che precorre la moderna matita in grafite, è uno strumento impegnativo ma consente grande delicatezza di tocco. Il suo uso era frequente nel Quattrocento e nel Cinquecento in Italia e nei Paesi Bassi (vedere n. 11). Il composto, solitamente di polvere d'osso ed acqua, veniva steso uniformemente sul foglio conferendo ruvidità alla superficie e predisponendola a ricevere la punta di metallo. In seguito venivano applicate lumeggiature in bianco caolino, come in questo esempio. Tale materiale risultava estremamente appropriato per il disegno dal vivo.

Il pittore fiorentino Filippino Lippi, allievo di Sandro Botticelli, subì le forti influenze del maestro nell'uso ritmico della linea. In questo disegno, le pose aggraziate della figura ed il trattamento decorativo del drappeggio hanno la stessa espressività dei dipinti del periodo maturo dell'artista, drammatici e persino eccentrici negli effetti.

Gli studi del giovane nudo erano probabilmente preparatori alla figura di san Sebastiano in uno degli ultimi lavori dell'artista, la pala d'altare *San Sebastiano tra san Giovanni Battista e san Francesco* (Genova, Palazzo Bianco), compiuta nel 1503.

4 FRA' BARTOLOMEO
(Baccio della Porta)
Italiano, 1475–1517
Madonna con Bambino e santi

Matita nera con tracce di gessetto
bianco
cm 37,4 x 28,2
Cat. I, n. 5; 85.GB.288



È uno studio, con sensibili differenze, dell'incompiuta pala d'altare monocroma del Museo di San Marco a Firenze. Nel 1510 fra' Bartolomeo fu incaricato di dipingere un affresco destinato a decorare l'area centrale di una delle lunghe pareti della Sala del Gran Consiglio di Palazzo Vecchio, la sala del consiglio della Repubblica Fiorentina. L'affresco doveva essere collocato tra la *Battaglia di Anghiari* ed il suo pendant, la *Battaglia di Cascina*, rispettivamente di Leonardo e Michelangelo, sebbene l'unico ad essere avviato fu l'affresco di Leonardo. Fra' Bartolomeo elaborò la sua composizione in una serie di studi preparatori, dei quali questo è uno dei più preziosi e completi.

Divenuto frate nel 1500, Bartolomeo cessò brevemente di dipingere, ma nel 1504 ritornò alla sua vocazione.

5 MICHELANGELO
BUONARROTI
Italiano, 1475–1564
*La Sacra Famiglia con san
Giovannino (Riposo durante la
fuga in Egitto)*

Matita nera e rossa, penna e inchiostro
marrone su disegno tracciato a stilo
cm 28 x 39,4
Cat. III, n. 29; 93.GB.51

La Madonna col Bambino è un'iconografia che ricorre spesso nella lunga carriera di Michelangelo – in pittura, scultura e anche nei disegni. Qui ha scelto di rappresentare un'insolita variante al tema, che nella Bibbia non è trattato specificamente, secondo cui san Giovannino e due angeli si uniscono alla Sacra Famiglia in un interludio durante la fuga in Egitto. L'effetto scultoreo del gruppo centrale della Madonna e i due bambini è ottenuto grazie alla combinazione di diversi strumenti sovrapposti l'uno all'altro – il disegno sottostante tracciato a stilo, la matita rossa, quella nera, la penna e l'inchiostro marrone – e l'ombreggiatura a tratteggio incrociato finemente modulata. Il lavoro a penna in particolare dimostra il dinamismo del processo creativo dell'artista e come il disegno cambiasse man mano che l'idea prendeva forma. Ciò è particolarmente evidente nel capo leggermente chinato della Madonna, reso con una prospettiva dall'alto a destra e dal basso a sinistra.

Il disegno è stato datato intorno al 1530. Non si conosce a quale progetto fosse destinato, ma potrebbe essere preparatorio ad un bassorilievo in marmo. Sicuramente la composizione suggerisce la realizzazione in questo materiale, con il gruppo centrale visibilmente in maggior rilievo rispetto alle figure ai lati. Il motivo della Vergine che allatta il Bambino è presente in una scultura di Michelangelo nella Cappella dei Medici a Firenze, commissionata pressappoco in questo periodo.

Michelangelo è una delle personalità più eminenti dell'arte europea, unico per la sua perizia in quattro discipline artistiche: la scultura, l'architettura, la pittura ed il disegno. Formatosi a Firenze, trascorse il periodo tra il 1496 ed il 1501 a Roma, e lì realizzò la scultura marmorea della *Pietà* per la basilica di San Pietro. Nel 1508 Giulio II gli affidò l'incarico di affrescare la volta della Cappella Sistina, la cappella privata dei papi in Vaticano, opera che è stata riconosciuta come il più grande capolavoro della pittura italiana. Nel 1516 Michelangelo tornò a Firenze, dove fu assunto dai Medici. Dal 1520 in poi lavorò alla costruzione della loro cappella di famiglia, nota col nome di Sagrestia Nuova – adiacente ad uno dei transetti della basilica di San Lorenzo – e alla realizzazione delle tombe dei Medici all'interno della cappella.



6 LORENZO LOTTO
Italiano, 1480 circa – 1556/57
*San Martino che divide il
mantello con un mendicante*

Pennello e acquerellature grigio-brune,
biacca e matita nera su carta marrone
cm 31,4 x 21,7
Cat. I, n. 20; 83.GG.262



Martino di Tours, santo cristiano del quarto secolo, fu predicatore e fondatore dei primi monasteri francesi. È solitamente ritratto nei panni di soldato romano o vescovo ed è noto per l'atto caritatevole qui rappresentato – la divisione del mantello con un mendicante nudo. Nel disegno il mendicante si avvolge nella sua metà mentre san Martino lo guarda dall'alto, con la spada in mano ed il mantello reciso che si gonfia protettivamente sul capo del mendicante.

La prospettiva angolata dello sfondo architettonico fa ipotizzare che la composizione fosse intesa per il pannello dipinto di un organo posto in alto rispetto all'osservatore. Il movimento vivace delle figure, con il santo che si sporge da cavallo, è un'invenzione caratteristica di Lotto, mentre è tipico dell'umorismo dell'artista lo sguardo d'intesa della bestia che disorienta l'osservatore.

Il foglio è l'unico del *corpus* dei disegni dell'artista a recare la firma; [*Laur*]entius *Lotus* appare infatti sul *verso*.

7 ANDREA PREVITALI
Italiano, 1480 circa–1528
Ritratto di giovane donna
Matita nera con tracce di gessetto
bianco
cm 34,7 x 25,9
Cat. III, n. 38; 94.GB.36



Durante il Rinascimento italiano il disegno di ritratti raggiunse un alto livello di esecuzione. In questo esempio la donna, non identificata, indirizza lo sguardo direttamente all'osservatore. La sua bellezza semplice contrasta con la ricchezza del suo costume, una camicetta ornata di pizzo, e con la sua complessa acconciatura. Quest'ultima, in voga intorno al 1520–30, era nota come “cuffia” ed era realizzata con capelli intrecciati a nastri ed altri ornamenti. Sebbene il ritratto fosse probabilmente inteso per un dipinto, potrebbe tuttavia costituire un'opera a sé stante.

La paternità del disegno è incerta, ma è solitamente attribuita al pittore settentrionale Andrea Previtali. Per quanto non ci sia una rispondenza diretta con nessuno dei dipinti di Previtali, possono risultare positivi i raffronti generali con alcune sue teste femminili.



8 TIZIANO
(Tiziano Vecellio)
Italiano, 1480 circa – 1576
Scena pastorale

Penna e inchiostro marrone, matita
nera, con correzioni a biacca negli
alberi

cm 19,6 x 30,1

Cat. I, n. 51; 85.GG.98

Come indica l'antica iscrizione, questo studio di paesaggio splendidamente compiuto viene attribuito per tradizione a Tiziano, grande pittore veneziano del Rinascimento i cui disegni sono rari. Sono rintracciabili analogie compositive con particolari dei suoi dipinti, per esempio lo sfondo di *Venere e Cupido* (Cambridge, Fitzwilliam Museum).

Il soggetto è enigmatico. La donna nuda ritratta sulla destra con un drappo che le copre il viso è giustapposta incongruamente al branco di pecore, accompagnato da un cinghiale e da una capra. Più in là, due pastori riposano all'ombra degli alberi al centro della composizione. Il tratto a penna, disinvolto e squisito, rende una sorprendente ricchezza di effetti tecnici, mentre l'esecuzione meticolosa e l'attenzione per i particolari suggeriscono mirabilmente la luce, lo spazio e le diverse forme del paesaggio.



9 BALDASSARRE PERUZZI
 Italiano, 1481–1536
Ulisse e le figlie di Licomede

Penna e inchiostro marrone,
 matita nera e lumeggiature a biacca,
 quadrettatura a matita nera
 cm 17,6 x 24,2
 Cat. I, n. 30; 85.GG.39

Il disegno sembra rappresentare il guerriero greco Ulisse, eroe della guerra di Troia, che con uno stratagemma invita in un palazzo le figlie del re di Sciro Licomede per scoprire chi tra loro è Achille travestito. In un oracolo la madre di Achille, Teti, aveva appreso della morte di suo figlio durante la guerra di Troia. Così, per evitare che ciò avvenisse, lo vestì da donna e lo mandò a vivere con le figlie di Licomede. Ulisse, desideroso di svelare l'identità di Achille, offrì alle ragazze una selezione di regali – abiti, gioielli ed altri oggetti, tra cui una spada, una lancia ed uno scudo. Ordinò poi che fuori dal palazzo si udissero uno squillo di tromba ed un fragore d'armi, e mentre le figlie di Licomede erano intente a scegliere, Achille si tradì raccogliendo velocemente le armi. Sventato l'artificio, Achille promise ad Ulisse il suo aiuto nella guerra contro Troia, durante la quale incontrò la morte.

Questo è il disegno preparatorio per uno dei quattro affreschi ovali dipinti dal Peruzzi nel 1520–23 sulla volta della cupola nordorientale della loggia di Villa Madama a Roma. Un secondo ovale raffigura la scoperta di Achille.

Il foglio è quadrettato, cioè suddiviso da una griglia a matita nera, per consentire il trasferimento del progetto su un altro supporto preparatorio al dipinto. Una griglia più grande, disegnata seguendo le stesse proporzioni dello schizzo, era realizzata sulla superficie del dipinto. In seguito l'artista copiava la configurazione delle linee all'interno di ogni griglia, ottenendo una replica del disegno ingrandita e molto accurata.

10 RAFFAELLO
(Raffaello Sanzio)
Italiano, 1483–1520
*Studi per la "Disputa del
Sacramento"*

Penna e inchiostro marrone
cm 31,2 x 20,8
Cat. I, n. 38; 84.GA.920



È lo studio di uno dei gruppi figurativi in primo piano a sinistra nella *Disputa del Sacramento*. Il dipinto fa parte dei quattro affreschi nella Stanza della Segnatura in Vaticano, che insieme sono tra i capolavori più pregevoli dell'artista. Raffaello dipinse la stanza per Giulio II nel 1509–11. In tre delle scene vengono raffigurate le discipline del sapere e la *Disputa* rappresenta la Teologia. L'opera giustappone la serenità delle schiere di angeli e santi disposti regolarmente in un emiciclo, all'affanno con cui i gruppi sparsi di teologi cercano di comprendere il mistero della Fede attorno ad un altare. La figura principale di questo foglio è lo studio per il cosiddetto filosofo che nell'affresco è raffigurato con le spalle all'osservatore, al centro del gruppo a sinistra dell'altare. Il trattamento del disegno dimostra inoltre la straordinaria chiarezza e la sintesi dello stile raffaellesco.

Raffaello è uno dei grandi geni del Rinascimento italiano ed artista mirabile sia nel disegno che in pittura.

11 RAFFAELLO

(Raffaello Sanzio)

Italiano, 1483–1520

San Paolo che si strappa le vesti

Punta di metallo e lumeggiature a
biacca su carta preparata grigio-lilla
cm 23 x 10,3

Cat. I, n. 39; 84.GG.919



Questo disegno è lo studio della figura di san Paolo nel cartone dell'arazzo *Sacrificio di Listra*, uno dei sette cartoni sopravvissuti rappresentanti scene tratte dalla vita dei santi Pietro e Paolo, oggi al Victoria & Albert Museum di Londra. I cartoni sono disegni di ampio formato realizzati alla fine del processo preparatorio per trasferire i contorni della composizione sulla superficie da tessere o decorare attraverso la puntinatura o il ripasso a stilo (quest'ultima tecnica era possibile solo per i trasferimenti su supporti più rigidi del lino).

Leone X aveva incaricato Raffaello di realizzare dei cartoni per una serie di dieci arazzi destinati a decorare la parte inferiore delle pareti della Cappella Sistina. Poiché la tessitura dei motivi è eseguita dal rovescio, i cartoni erano disegnati in senso inverso rispetto al risultato finale. La figura di questo disegno è quindi un'immagine speculare a quella dell'arazzo del Vaticano.

Dopo aver guarito uno storpio, san Paolo si strappò le vesti in un gesto d'ira dinanzi al popolo di Listra, che intendeva offrire un sacrificio a lui e san Barnaba, credendoli Mercurio e Giove in sembianze umane. Quando il sacerdote di Giove portò i buoi e le ghirlande per il sacrificio, gli apostoli "si strapparono le vesti e si precipitarono in mezzo alla folla gridando" (Atti degli Apostoli, 14:14).

12 PORDENONE

(Giovanni Antonio de' Sacchis)

Italiano, 1483/84–1539

Studio per il "Martirio di san Pietro"

Matita rossa

cm 24,4 x 20,7

Cat. II, n. 36; 87.GB.91



Il soggetto di questo disegno straordinariamente suggestivo è la morte agghiacciante di san Pietro Martire, il santo domenicano vissuto nel tredicesimo secolo e noto per l'eccessivo zelo con cui perseguì gli eretici. Fu ucciso da sicari al servizio di due nobili veneziani che egli stesso aveva fatto arrestare durante l'Inquisizione. Lo studio è legato al disegno finito del Pordenone

sul soggetto, risalente al 1526–28 (Firenze, Galleria degli Uffizi), ed è senz'altro il modello per una pala sul *Martirio di san Pietro* per la chiesa dei santi Giovanni e Paolo a Venezia. Nel concorso per la realizzazione della pala a cui parteciparono anche Palma il Vecchio e Tiziano, quest'ultimo vinse il contratto. Il suo dipinto, completato nel 1530, andò distrutto durante un incendio nel 1867.

13 CORREGGIO

(Antonio Allegri)

Italiano, 1489/94–1534

Cristo in gloria

Matita rossa, acquerellature marroni e grigie, lumeggiature a biacca (in parte ossidata), su sfondo rosa; quadrettato leggermente a matita rossa; cerchio inscritto ad inchiostro marrone
cm 14,6 x 14,6

Cat. II, n. 15; 87.GB.90



Si tratta di un modello (schizzo finito) del medaglione posto al centro del sortarco all'ingresso della Cappella del Bono nella chiesa di San Giovanni Evangelista a Parma. La decorazione, retta da ambo i lati da due coppie di putti nudi, è datata generalmente al 1520–23. Correggio aveva già dipinto i famosi affreschi della cupola e dei pennacchi delle crociere nel 1520–21.

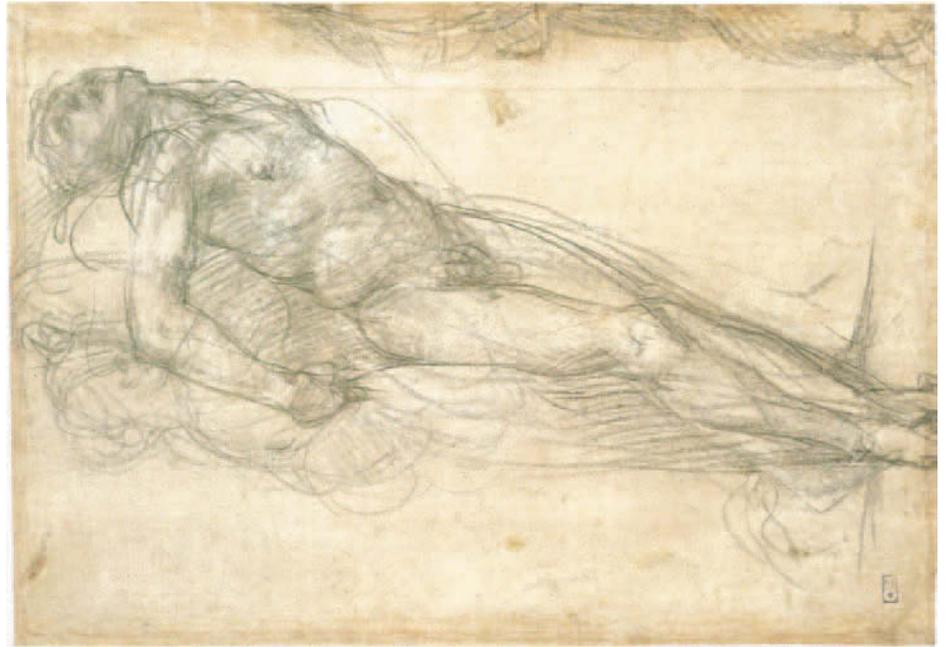
Fu il pittore più insigne della scuola di Parma durante il Rinascimento, rinomato per la grazia e la sensualità delle sue figure.

Adottò gli effetti dello sfumato di Leonardo e fu influenzato da Michelangelo.

In questo disegno si intravedono elementi della "morbidezza" dei dipinti di Correggio, ottenuti grazie a delicati effetti luministici. Caratteristiche della qualità pittorica dei suoi disegni sono anche le incantevoli varianti del rosa, risultato della combinazione della matita rossa e delle lumeggiature a biacca.

14 PONTORMO
(Jacopo Carucci)
Italiano, 1494–1557
Cristo morto

Matita nera e gessetto bianco
cm 28,4 x 40,5
Cat. I, n. 35; 83.GG.379



Questo studio appartiene ad un gruppo di disegni del Pontormo per la medesima figura conservati alla Galleria degli Uffizi di Firenze e a Rotterdam. I disegni sono in relazione ad una *Pietà*, pannello centrale di una predella (serie di piccoli pannelli raggruppati a volte nella parte inferiore di un polittico) che si trova alla National Gallery of Ireland di Dublino. Lo scopo preciso della predella rimane speculativo, ma potrebbe essere stata intesa a decorare la base di una precedente pala d'altare del Pontormo, la *Madonna col Bambino e i santi* in San Michele Visdomini a Firenze, dipinta nel 1518. Ad ogni modo la predella, in parte basata su disegni del Pontormo, dev'essere posteriore di diversi anni rispetto alla pala d'altare ed è quindi probabile che sia stata eseguita da un assistente. L'ipotesi del collegamento del disegno è consolidata dallo studio di una figura di san Francesco dall'altra parte del foglio, indiscutibilmente destinata ad essere rappresentata nella pala d'altare al Visdomini.

Tracciata debolmente sotto la figura del Cristo è visibile un'immagine femminile con il profilo rivolto verso destra. La figura è ripresa nel frammento di un altro studio sul margine destro del disegno.

Pontormo è riconosciuto come il protagonista del Manierismo, la reazione anticlassica all'Alto Rinascimento. La connotazione spregiativa del termine sottolinea l'idea di declino che si accusava nell'arte italiana immediatamente dopo il suo periodo di più alti conseguimenti. L'arte del Pontormo è l'espressione del primo Manierismo, ed è vero che l'intensità emotiva di gran parte della sua produzione pittorica e grafica è in netto contrasto con l'ideale di equilibrato classicismo precedente al suo intervento.

15 ROSSO FIORENTINO
(Giovanni Battista di Jacopo
di Gasparre)
Italiano, 1495–1540
Empedocle

Matita rossa e nera sulla linea
d'orizzonte, contorni ripassati a stilo
per il trasferimento
cm 25,1 x 14,8
Cat. I, n. 43; 83.GB.261



Il disegno è stato datato intorno al 1538–40. L'iconografia è la stessa di una stampa dell'incisore francese René Boyvin, databile intorno al 1550. Empedocle di Agrigento (attivo intorno al 444 a.C.) prese parte, nonostante il suo ricco lignaggio, alla rivoluzione mossa contro Trasideo, figlio e successore del tiranno di Agrigento Terone. Stabilendo un ordine politico democratico, Empedocle sostenne con fervore i poveri e condannò il dispotismo dell'aristocrazia. Oratore, naturalista e taumaturgo, gli furono riconosciuti poteri curativi grazie alla sua profonda conoscenza

del mondo naturale, e persino il merito di allontanare le epidemie. Non sorprende quindi che nella rappresentazione di Empedocle, Rosso abbia suggerito alcune analogie con gli attributi di san Rocco, il santo cristiano del quale si invoca spesso la protezione contro la peste.



16 GIULIO ROMANO
(Giulio Pippi)
Italiano, 1499 (?)–1546
*Allegoria delle virtù di Federico II
Gonzaga*

Penna e inchiostro marrone su matita
nera, con lumeggiature e correzioni a
biacca
cm 24,9 x 31,8
Cat. I, n. 15; 84.GA.648

Nel 1526, per commissione di Federico II Gonzaga, Giulio Romano diede inizio alla costruzione del Palazzo del Te a Mantova, residenza della famiglia Gonzaga ed uno dei primi edifici manieristi che contravvengono deliberatamente ai canoni dell'architettura classica. Lo studio fu realizzato per l'affresco ottagonale al centro del soffitto della Sala di Attilio Regolo, nel casino della Grotta. Questa parte dell'edificio fu costruita nel giardino intorno al 1530, e la decorazione fu completata nel 1534.

L'immagine è una personificazione della città di Mantova, seduta al centro, che riceve vari emblemi dalle figure astanti, allusione questa al buon governo della città sotto Federico.

I numerosi pentimenti (correzioni) ed il ritmo convulso con cui fu realizzato il disegno mostrano che in questa fase la composizione stava ancora maturando nella mente dell'artista. Uno studio precedente della stessa scena è conservato presso il dipartimento di Disegni e Stampe del British Museum di Londra, ed un modello finito (vedere n. 13) si trova al Louvre di Parigi.

Giulio, pittore ed architetto, nacque a Roma, dove fu assistente e collaboratore di Raffaello. Nel 1524 si trasferì a Mantova, presso la corte dei Gonzaga, e vi rimase fino alla morte. Lo stile del dipinto e del disegno rivelano le profonde suggestioni che le opere di Raffaello ebbero sull'artista.

17 PERIN DEL VAGA

(Pietro Buonaccorsi)

Italiano, 1500 circa–1547

Studi di figure e di architettura

Penna e inchiostro marrone,
acquerello marrone e matita nera;
in alcuni tratti i contorni sono incisi
per il trasferimento
cm 32,7 x 22,5
Cat. II, n. 30; 88.GG.132



Le esili trame architettoniche tratteggiate inizialmente sul foglio corrispondono alla decorazione di una parte della volta a botte della Sala Regia del Vaticano, la sala posta all'entrata principale della Cappella Sistina e destinata al ricevimento papale dei sovrani. L'architetto Antonio da Sangallo, detto il Giovane, iniziò la stanza nel 1540, e la volta fu completata nel 1542–45. Alla morte di Sangallo, Perin fu incaricato della decorazione della sala e degli affreschi sulle pareti, compito che fu interrotto dalla sua morte l'anno successivo.

L'iscrizione *Tiepolo* nell'angolo in basso a sinistra dimostra che uno dei proprietari del disegno lo aveva attribuito al pittore veneziano del Settecento Gian Battista Tiepolo, attivo circa due secoli dopo Perin. Senza dubbio la vivacità delle figure, con i loro costumi in maschera, e la fluidità delle acquerellature rammentano l'arte del maestro veneziano. Questa inesattezza, tuttavia, fa pensare a come sia facile ingannarsi sull'autenticità delle opere dei grandi maestri del passato, e a quanto siano inconsistenti alcune attribuzioni quando non sono supportate da riferimenti ad opere documentate.

18 PARMIGIANINO
(Francesco Mazzola)
Italiano, 1503–1540
*San Giovanni Battista,
san Girolamo, e altri due santi*

Matita rossa
cm 15,1 x 22,1
Cat. II, n. 28; 87.GB.9



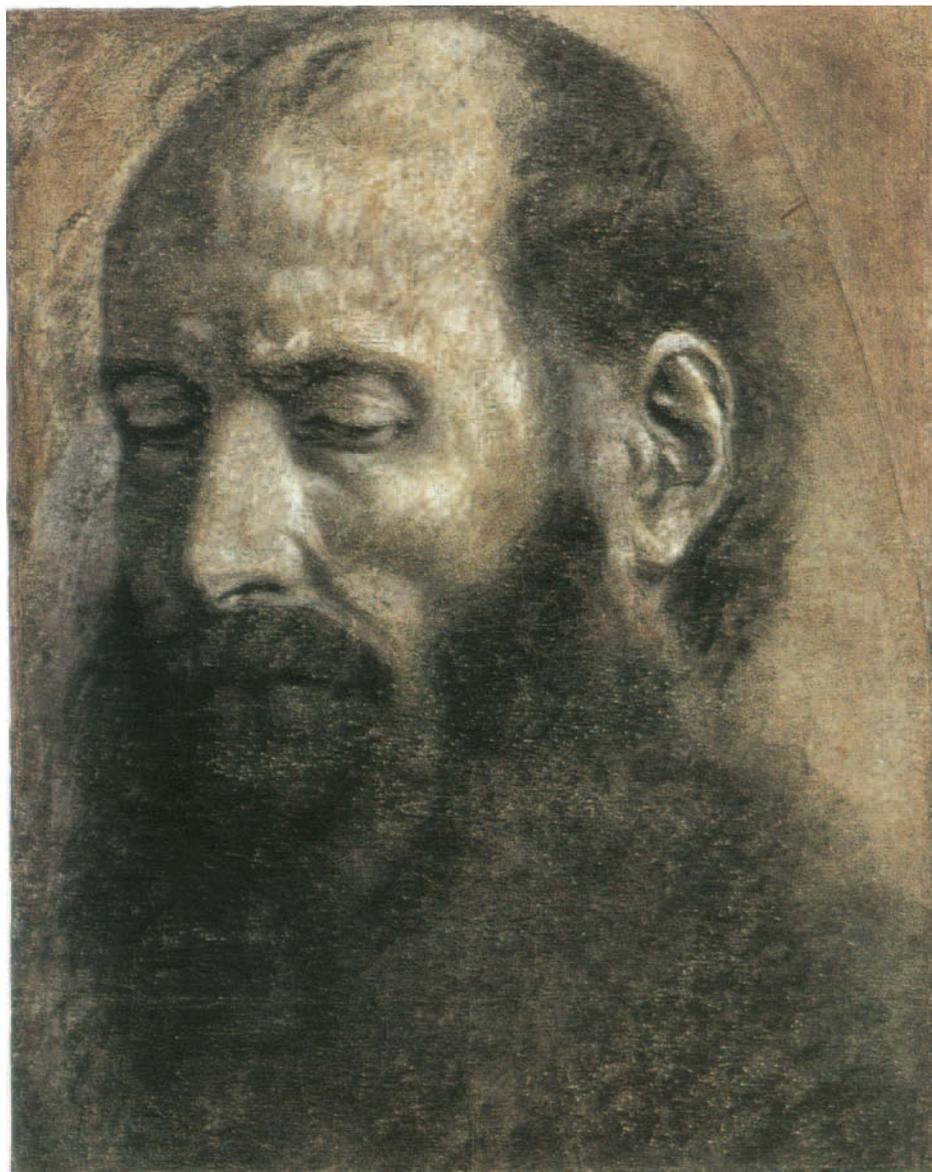
Solitamente si collega questo disegno alla *Madonna col Bambino e i santi Giovanni Battista e Girolamo* (la cosiddetta *Visione di san Girolamo*), celebre pala d'altare del Parmigianino conservata presso la National Gallery di Londra. L'artista stava ultimando la pala a Roma nel 1527, quando la città fu occupata da un'armata di Carlo V prima del sacco. Il biografo del Cinquecento Giorgio Vasari riporta che i soldati entrarono nello studio del pittore, ammirarono il dipinto, e se ne andarono lasciando il Parmigianino alla calma del suo lavoro.

Considerate le numerose dissomiglianze tra questo disegno ed il dipinto, oggi si ritiene che lo studio fosse preparatorio ad una pala d'altare precedente, forse persa o mai realizzata, probabilmente simile per molti aspetti al dipinto di Londra. Lo stile del disegno suggerisce certamente una datazione anteriore, intorno agli inizi del 1520. Se ne ha la conferma grazie alla presenza sul *verso* del foglio dello studio di uno dei cani de *La Storia di Diana ed Atteone*, affresco risalente al 1523 che decora il soffitto di una stanza della Rocca di Sanvitale a Fontanellato (nei pressi di Parma).

Parmigianino fu il caposcuola del Manierismo (vedere n. 14) ed è noto per la sconcertante tensione emotiva dei suoi dipinti, con le figure allungate, lo spazio compatto e gli agghiaccianti effetti di luce.

19 GIOVANNI GIROLAMO
SAVOLDO
Italiano, attivo dal 1508 al 1548
San Paolo

Matita nera, bianca e rossa su carta blu;
il foglio è tagliato irregolarmente ai lati
e in alto
cm 28,3 x 22,6
Cat. II, n. 45; 89.GB.54



Si tratta di uno studio della testa di san Paolo per la pala d'altare *Madonna col Bambino in gloria con santi* di Santa Maria in Organo a Verona. La pala fu dipinta da Savoldo e la sua bottega nel 1533; un'altra versione del dipinto, forse più pregevole, si trova alla Pinacoteca di Brera a Milano. Lo sguardo volto verso il basso, la folta barba corvina, e l'espressione cupa conferiscono al santo un'aria malinconica, sebbene un senso di nobiltà emerga dalla mestizia dei toni, dai lineamenti marcati, e dalle lumeggiature bianche.

Il disegno sembrerebbe un modello (vedere n. 13) a grandezza naturale. La testa corrisponde esattamente alla sua controparte dipinta non solo nelle dimensioni, ci sono perfette somiglianze anche nei contorni e nella luce. Studi come questo erano realizzati nella fase avanzata del processo preparatorio. Il fatto che il foglio sia tagliato irregolarmente in alto e sia piuttosto danneggiato potrebbe indicare che sia stato preso da un cartone (vedere n. 11).

20 PAOLO VERONESE

(Paolo Caliari)

Italiano, 1528–1588

Il martirio di santa Giustina

Penna e inchiostro grigio, acquerello grigio, lumeggiature a biacca su carta blu (sbiadita); quadrettato a matita nera

cm 47 x 24

Cat. II, n. 49; 87.GA.92

Giustina da Padova era la martire cristiana morta durante le persecuzioni dell'imperatore Massimiano (305–11 d.C.). Questo splendido e rifinito modello (vedere n. 13) fu eseguito in preparazione della pala d'altare dipinta dal Veronese e dai suoi assistenti nel 1574–75 per la chiesa di Santa Giustina a Padova, eretta nel quinto secolo sul sito del martirio della santa e restaurata dai benedettini nel sedicesimo secolo. Giustina è raffigurata come una principessa sontuosamente vestita, con una spada che le trafigge il petto e circondata dai suoi torturatori, tra cui i due soldati romani a sinistra, mentre i putti discendono dal cielo reggendo la corona del martirio e la palma.

La biacca, applicata con la punta del pennello, è straordinariamente sensibile e molteplice nei suoi effetti – dalla luce bianco brillante dei cieli nella parte superiore del disegno resa con una spessa stesura, alle lumeggiature applicate in modo più sottile nei drappeggi delle figure in basso. Il disegno è quadrettato (vedere n. 9).

Veronese, originario di Verona come il nome stesso suggerisce, era uno dei pittori più eminenti del tardo Rinascimento veneto. Il suo incantevole uso del colore, il gusto per i ricchi ornamenti, unitamente alla sua creatività compositiva e al sereno contegno delle sue figure, anticipano la pittura del suo successore, il grande artista veneziano Tiziano.



21 TADDEO ZUCCARI
Italiano, 1529–1566
*Disegno per piatto tondo con
divinità marine*

Penna e inchiostro marrone, e
acquerellature marroni su disegno
tracciato a stilo
cm 35,3 x 26,3
Cat. III, n. 55; 91.GG.58



I mostri marini sul bordo sono raffigurati mentre combattono avvinti gli uni agli altri, mentre dalla concavità del piatto, come dalle profondità dell'oceano, si erge una grande testa barbata (forse Nettuno) con lo sguardo volto verso l'alto; la sua presenza sarebbe diventata gradualmente più visibile allo svuotarsi del piatto. Quasi sicuramente il disegno era inteso per la decorazione di un piatto o di un vassoio da realizzarsi in metallo. Non era insolito nel Cinquecento in Italia impiegare artisti importanti per la decorazione di oggetti d'arte applicata come questo. Taddeo Zuccari eseguì disegni simili non solo per vassoi in metallo ma anche per maioliche, tra le quali un servizio inteso come regalo dal duca di Urbino al re di Spagna con scene tratte dalla vita di Giulio Cesare. L'esecuzione di questo foglio potrebbe risalire al 1553–56, come fanno pensare gli studi sul *verso* per gli affreschi della Cappella Mattei, in Santa Maria della Consolazione a Roma, dove l'artista lavorava all'epoca.

Taddeo Zuccari è riconoscibile per l'eccentrico stile tardomanierista. Le sue figure assumono spesso pose contorte impossibili; nelle sue invenzioni, inoltre compare anche un elemento di umorismo.

22 FEDERICO BAROCCI
Italiano, 1535 circa – 1615
La Deposizione

Matita nera e olio su carta oleata
cm 47,7 x 35,6
Cat. I, n. 3; 85.GG.26



Questo schizzo è preparatorio alla pala d'altare del Barocci *La Deposizione*, dipinta nel 1579–82 per la chiesa di Santa Croce a Senigallia, e lì conservata. L'artista optò per l'olio piuttosto che per le tecniche tradizionali associate ai lavori su carta – gessetto o penna e acquerello marrone – per essere in grado di valutare l'effetto dei diversi colori sulla sua composizione (si rimanda al n. 90 per un'altra composizione in olio su carta). Nel disegno qui riprodotto, Barocci ha lasciato incompiuta la figura inginocchiata della Maddalena, in primo piano a destra, per quanto questa appaia nella stessa posa e pressappoco nella stessa posizione rispetto alle altre figure della composizione, sia nel modello di Urbino che nella pala finita.

Barocci fu un disegnatore infaticabile e di formidabile capacità. Noto per il suo studio reiterato e ininterrotto, fece un largo uso del disegno preparatorio per i suoi dipinti. Stabilita la forma della composizione, l'artista procedeva alla realizzazione di studi successivi di ogni figura (compresi quelli separati degli arti e della testa) solitamente a carboncino e gessetto bianco su carta azzurrina. A questi seguivano altri studi più elaborati della composizione come questo, ed eventualmente il cartone (vedere n. 11). I suoi dipinti dimostrano un raffinato senso cromatico e catturano mirabilmente il nuovo pathos della Controriforma attraverso la loro delicatezza di sentimenti.

23 JACOPO ZUCCHI
Italiano, 1540 circa –1596
L'Età dell'oro

Penna e inchiostro marrone,
acquerello marrone e ocra,
lumeggiature a biacca
cm 48 x 37,8
Cat. I, n. 57; 84.GG.22



Questo splendido foglio è uno studio compositivo finito, con numerose differenze di dettagli, del dipinto di piccolo formato su tavola della Galleria degli Uffizi a Firenze, eseguito probabilmente intorno al 1570. L'Età dell'oro era la prima delle quattro età nel mondo della mitologia classica. Seguiva immediatamente la Creazione ed era un paradiso terrestre in qualche modo simile al Giardino dell'Eden cristiano. La felicità di questo periodo aureo è implicita nella coesistenza pacifica di esseri umani ed animali, come pure nella libertà concessa ai due ragazzini in basso a sinistra, ad esempio, di urinare a gara nel ruscello, non lontani dal gruppo di bagnanti nude e quasi direttamente su una papera vicina.

L'ispirazione letteraria del disegno fu fornita da un testo dello studioso Vincenzo Borghini, scritto nel 1565–67 circa. Anche i due pittori fiorentini contemporanei di Zucchi, Giorgio Vasari e Francesco Morandini detto Poppi, realizzarono illustrazioni del testo – Vasari in un disegno ora conservato al Louvre, e Poppi in un dipinto presso la National Gallery of Scotland di Edimburgo.

24 JACOPO LIGOZZI
Italiano, 1547 circa – 1627
Soldato con leopardo

Pennello, penna e inchiostro marrone,
gouache, e oro dipinto
cm 28,1 x 22,3
Cat. III, n. 24; 91.GG.53



Nell'iscrizione dell'artista in alto a sinistra leggiamo: *AZAPPI/Sonno gli soldati de Galera*; ed in basso a destra: *Leopardo*. Il termine *azappo* deriva dal turco *azap* (marino), ed aiuta a chiarire la frase precedente: questi arcieri erano soldati di marina al servizio di galee o scialuppe turche. Il foglio appartiene ad una serie di disegni, gran parte dei quali si trova nella Galleria degli Uffizi a Firenze, realizzati con pennello e vivaci colori a gouache; la serie raffigura turchi, quasi tutti accompagnati da animali esotici, come in questo esempio. Lo scopo di questi disegni rimane sconosciuto, ma sono visibilmente ispirati alle illustrazioni del libro di Nicolas de' Nicolai *Le navigationi et viaggi nella Turchia*, del 1580. Il preciso stile miniaturistico è tipico dell'opera di Ligozzi, e si prestava sicuramente agli incarichi affidatigli da Francesco I de' Medici, che prevedevano anche disegni dettagliati delle collezioni zoologiche e botaniche dei Medici.

Ligozzi lavorò alla corte granducale di Firenze sia nelle vesti di pittore e sovrintendente della galleria d'arte che in quelle di disegnatore di arazzi e di incisore su vetro. Realizzò anche dipinti di grande formato e completò opere per Palazzo Vecchio e pale d'altare per chiese di Firenze ed altri comuni. I suoi disegni a colori vanno annoverati tra i suoi lavori più squisiti.

25 AGOSTINO CARRACCI
Italiano, 1557–1602
*Gruppo di figure di “Adorazione
dei pastori” ed altri studi*

Penna e inchiostro marrone
cm 40,5 x 30,8
Cat. II, n. 12; 86.GA.726

Lo studio principale, un gruppo di pastori con figli ed animali, fu impiegato con sensibili variazioni nel dipinto perduto *Adorazione dei pastori* di Annibale Carracci, fratello di Agostino; un tema simile, comunque, sopravvive in una copia dell'allievo di Annibale, Domenichino (Edimburgo, National Gallery of Scotland).

Il cammeo dei tre uomini di profilo che sovrasta lo studio principale è una caricatura, anche se non si è accertata la loro identità (un altro gruppo di caricature è quello del pittore francese dell'Ottocento Degas, vedere n. 91). L'uomo con il pizzo nel centro a destra (evidentemente lo stesso a sinistra nell'ovale), e la piccola testa di gatto con lo sguardo perpleso diretto all'osservatore nell'angolo a destra, mostrano lo stesso tono lievemente scherzoso.

Agostino, assieme al fratello Annibale e al cugino Ludovico, promosse la “riforma” della pittura italiana alla fine del Cinquecento. Il nuovo stile stabilito dai Carracci rinnegava l'artificiosità del Manierismo che lo aveva preceduto (vedere n. 14) in favore di uno studio più approfondito della natura e dell'antico, come durante l'Alto Rinascimento. I Carracci fondarono un'influente scuola di pittura a Bologna.





26 ANNIBALE CARRACCI
Italiano, 1560–1609
*Quattro studi di uomini disegnati
su una copia di “San Giovanni
Evangelista” del Correggio*

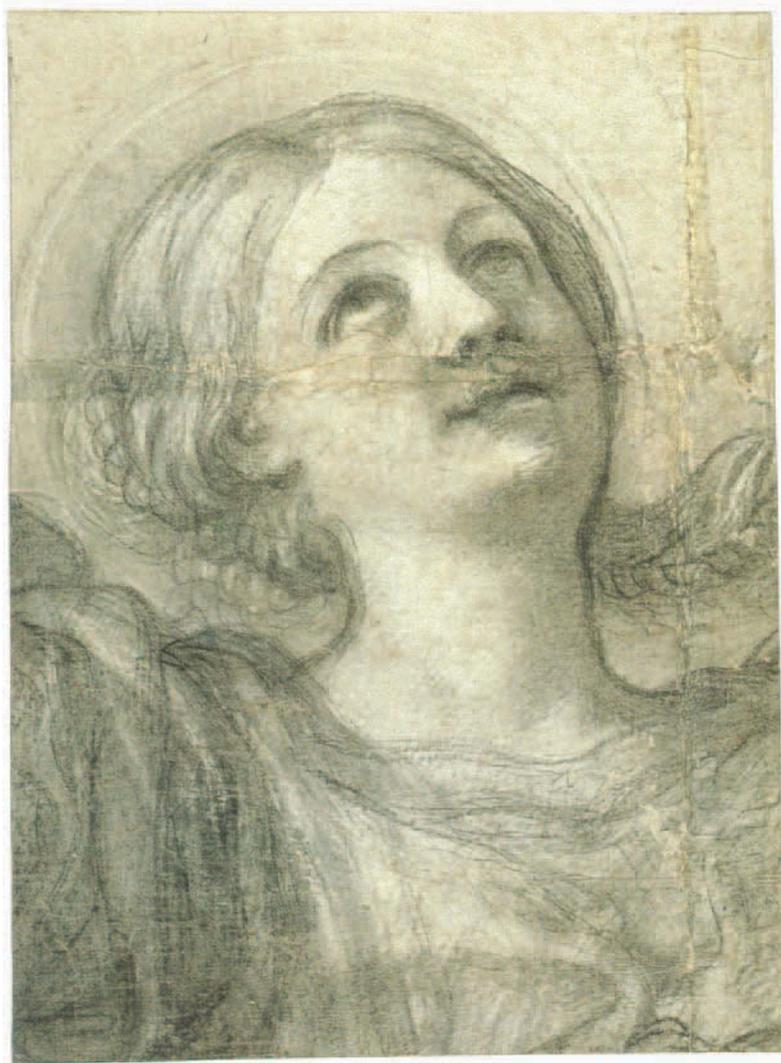
Matita nera
cm 27,7 x 20,7
Cat. I, n. 8; 85.GB.218

L'informalità di Annibale Carracci determinò il suo gusto per la rappresentazione di soggetti tratti dal quotidiano. Su questo foglio sono ritratti un uomo con cappello e barba con il profilo volto verso destra (nello studio in alto e nel centro a sinistra); un ragazzo con la testa tra le mani, visto di fronte (a destra); ed un giovane con cappello e lo sguardo volto in basso (l'immagine è semicapovolta). Gli schizzi sono disegnati su una copia del *San Giovanni Evangelista* di Correggio. La sequenza asistematica degli studi e la loro qualità verista riflette la vena anticonformista del suo temperamento. In questo foglio, datato probabilmente intorno al 1580, Annibale rivela l'abilità di rendere i suoi compagni con “istantanee” di grande vivacità e forza.

Annibale fu indubbiamente il più dotato ed originale dei tre Carracci (vedere n. 25). Assimilò gli elementi migliori della tradizione altorinascimentale combinandoli a motivi di ispirazione naturale, secondo la sua creatività. Lavorò a Bologna, sua città natale, fino al 1595, quando si trasferì a Roma al servizio della famiglia Farnese. Lì dipinse il suo capolavoro, la decorazione del soffitto della Galleria di Palazzo Farnese, 1597–1600. Insieme alla volta della Cappella Sistina di Michelangelo e alle Stanze Vaticane di Raffaello, la Galleria Farnese viene considerata tra le più grandi opere della pittura italiana.

27 DOMENICHINO
(Domenico Zampieri)
Italiano, 1581–1641
Santa Cecilia

Matita nera e gessetto bianco su carta
grigia, contorni puntinati per il
trasferimento
cm 46,7 x 34,2
Cat. III, n. 15; 92.GB.26



Si pensa che la santa vergine e martire Cecilia sia vissuta nel secondo o terzo secolo. Quando sposò il nobile romano Valerio, lo persuase ad accettare l'astinenza sessuale e a convertirsi al Cristianesimo. Cecilia e Valerio furono infine vittime del martirio del governatore romano. La santa è patrona della musica, associazione conseguente al fatto che si suonò musica nel giorno del suo matrimonio. Il culto di santa Cecilia era fortemente sentito agli inizi del Seicento a Roma in seguito alla sensazionale esumazione del suo corpo, rinvenuto nel 1599 sotto l'altare della chiesa di Santa Cecilia in Trastevere, miracolosamente preservato.

La testa corrisponde a quella della santa in *Ascensione di santa Cecilia*, affresco che decora la volta di Cappella Polet, nella chiesa di San Luigi dei Francesi a Roma, e che Domenichino realizzò nel 1612–15. La santa è levata in cielo da putti, in un'espressione d'estasi. La puntinatura dei contorni e la composizione del disegno su quattro fogli con una giuntura che unisce le due parti del viso, provano che si tratta del frammento di un cartone (vedere n. 11). Esiste, comunque, un cartone completo della stessa decorazione (Parigi, Louvre), in cui la testa della santa corrisponde più da vicino all'affresco rispetto a questo frammento. Si è supposto quindi che Domenichino non fosse soddisfatto del suo primo cartone e che avesse quindi deciso di realizzarne un altro.

28 BERNARDO STROZZI

Italiano, 1581–1644

San Francesco

Matita nera e gessetto bianco

cm 38,9 x 25,9

Cat. III, n. 47; 91.GB.40



È difficile immaginare la vita senza macchina fotografica in un'epoca in cui l'uso della fotografia e di tutti i tipi di riproduzione sofisticata in bianco e nero e a colori è così consueto. Ma fino alla metà dell'Ottocento l'unico metodo a disposizione degli artisti per preservare l'immagine di un dato oggetto era di copiarlo, molto spesso con un disegno su carta. Il pittore francese Claude Lorrain (vedere n. 70), per esempio, realizzò un intero album di riproduzioni grafiche dei propri dipinti, il *Liber veritatis*, ora al British Museum, in parte per tenersi aggiornato sui proprietari dei suoi quadri, in parte per scoraggiare copie di falsari. Sebbene solitamente meno metodici di Claude sotto questo aspetto, altri artisti conservavano album di ricordi che consentivano loro di richiamare alla mente un dipinto o il particolare di un'opera venduta da tempo.

Strozzi potrebbe aver eseguito questo disegno come ricordo del suo *San Francesco orante* risalente al 1618–20 (versioni presso il Palazzo Rosso di Genova e al Philbrook Museum of Art di Tulsa). L'estrema somiglianza del disegno al dipinto e la sua minuziosa finitura, con i chiaroscuri riportati con attenta cura, sono indizio che Strozzi eseguì questo schizzo con l'originale di fronte a sé.

29 GUERCINO
(Giovanni Francesco Barbieri)
Italiano, 1591–1666
Giovane seduto

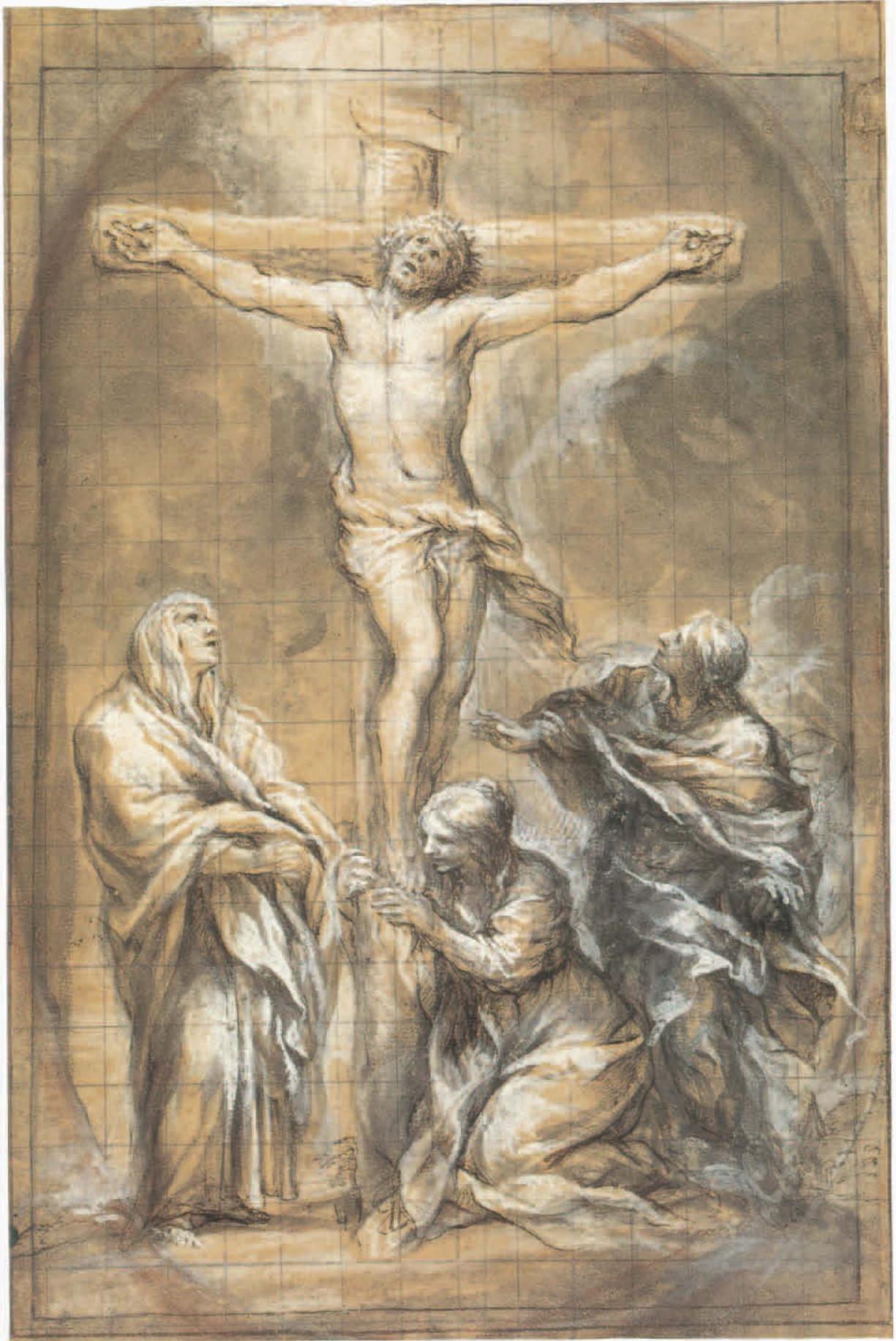
Matita nera oliata o carboncino,
lumeggiature a gessetto bianco
cm 57,2 x 42,5
Cat. II, n. 20; 89.GB.52

Gli studi dal vivo di modelli nudi che il Guercino realizzò da giovane sono magistrali per la loro evocazione della luce, la decisione del segno e la sintetica semplificazione delle forme. In questi disegni l'artista utilizzava spesso il carboncino oliato (carboncino bagnato d'olio, per rendere la linea più scura e permanente), con tocchi occasionali di gessetto bianco per le lumeggiature, su carta ruvida marroncina. Questa tecnica gli consentiva di creare effetti di luce riflessa nelle zone di ombra cupa e di suggerire la consistenza delle carni.

Nel Cinquecento e nel Seicento i nudi di questo tipo erano chiamati "accademie", perché eseguiti nello studio dell'artista o accademia. Nel 1616 il giovane Guercino creò la propria scuola di disegno di nudi dal vivo in Emilia. Così facendo, si schierava deliberatamente con la tradizione dei famosi Carracci (vedere nn. 25, 26), pionieri della disciplina accademica per gli artisti. I disegni di grande formato dei nudi del Guercino avevano probabilmente lo scopo di ispirare gli alunni. Questa ipotesi è avallata dalla presenza del modello di questo disegno in altri studi di nudi realizzati in quel periodo dal Guercino, con la stessa tecnica a carboncino oliato.

La pittura del Guercino riprese lo stile "naturalistico" stabilito in Italia dalla famiglia Carracci. All'inizio della sua carriera, l'artista centese impiegò uno stile energico reso attraverso l'uso drammatico della luce, dei cromatismi ricchi e saturati, e dei tocchi ampi e vigorosi. Le sue opere mature rivelano una sensibilità più classica.





30 PIETRO DA CORTONA

(Pietro Berrettini)

Italiano, 1596–1669

*Cristo sulla croce con la Vergine,
Maria Maddalena e san
Giovanni*

Penna e inchiostro marrone,
acquerello grigio-bruno, lumeggiature
a biacca, matita nera, su carta
marroncina; quadrettato a matita nera,
con l'ovale disegnato a matita rossa
cm 40,3 x 26,5
Cat. III, n. 35; 92.GB.79

Nel 1658–61 il grande scultore e architetto barocco Gian Lorenzo Bernini eresse una chiesa in onore dell'allora canonizzato san Tommaso da Villanova, adiacente al Palazzo Pontificio di Castel Gandolfo, la residenza papale estiva fuori Roma. Questo foglio potrebbe essere stato realizzato l'anno stesso in cui fu completato l'edificio. Si tratta di uno studio finito molto elaborato per l'ovale dipinto dal Cortona sull'altare maggiore della chiesa, eretto e riccamente decorato dall'allievo del Bernini, Antonio Raggi. La composizione della pala d'altare differisce dal disegno solo per pochi aspetti.

Il foglio rivela il caratteristico stile illusionistico di Cortona, con un largo uso di lumeggiature bianche. L'opacità del bianco gli consentì di nascondere alcuni schizzi preesistenti, specialmente nella figura di san Giovanni, i cui contorni celano in una penombra le posizioni precedenti delle braccia, della testa e della gamba sinistra. Il disegno è quadrettato per il trasferimento (vedere n. 9).

Cortona fu un grande architetto e il massimo interprete del Barocco romano in pittura. È noto per il celebre affresco dall'audace impianto illusionistico della volta del salone di Palazzo Barberini a Roma, completato nel 1639. La profusione di figure, i colori brillanti, e la complessità dell'intera composizione, con scene che si snodano intorno ad uno squarcio centrale del cielo, riassumono l'esuberanza dell'Alto Barocco.

31 GIAN LORENZO BERNINI

Italiano, 1598–1680

Progetto per una fontana

Matita nera

cm 34,9 x 23,8

Cat. II, n. 5; 87.GB.142



Il Bernini fu architetto e pittore, oltre che lo scultore italiano più acclamato dei suoi tempi. Nel 1650 Francesco I d'Este, duca di Modena, lo persuase a realizzare per lui un busto, completato l'anno successivo (Modena, Galleria Estense). Il duca fu così compiaciuto dell'elaborato ritratto che nel 1652–53 chiese al Bernini di proporgli dei disegni per una fontana che ornasse il palazzo degli Estensi a Sassuolo. Questo disegno fortemente evocativo è per la fontana di Nettuno, ancora nel cortile del palazzo. La vivacità della figura che lotta con il delfino è tipica del vigoroso stile barocco dell'artista. Incorniciata da una nicchia, indicata su entrambi i lati del disegno, la fontana fu eseguita dall'assistente del Bernini, Antonio Raggi. Uno studio più elaborato del progetto si trova al Victoria & Albert Museum di Londra.

32 SALVATOR ROSA

Italiano, 1615–1673

Il sogno di Enea

Matita nera e gessetto bianco,
contorni principali ripassati a stilo
per il passaggio sulla lastra di rame
cm 30 x 22,3

Cat. I, n. 42; 83.GB.197



Il soggetto di questo disegno è tratto dall'*Eneide* di Virgilio (8:26–34). Enea, giunto da poco in Lazio e preoccupato per la guerra imminente contro i Latini, si riposa sulle sponde del fiume. Nel sogno il dio del fiume Tevere si erge dalle acque a confortarlo, con “le chiome cinte dall’ombrosa canna, in glauco velo di sottile lino”. La composizione rispecchia vivamente quella del dipinto del Rosa sul soggetto che si trova al Metropolitan Museum of Art di New York, generalmente datato intorno al 1663–64. Di fatto il disegno non fu utilizzato per il dipinto ma come modello per un’acquaforte identica, ad eccezione di particolari minori e per il fatto che le figure sono al rovescio. Questa ed un’altra incisione, *Giasone incanta il drago*, risalgono pressappoco alla stessa data del dipinto.

Tra le figure più eccentriche della scena artistica romana del Seicento, il pittore ed incisore napoletano Salvator Rosa fu poeta e musicista oltre che artista. Una tradizione dell’Ottocento apparentemente apocrifera riferisce che in gioventù l’artista si unì ad un gruppo di briganti che infestavano i monti abruzzesi, giustificando così l’origine dei suoi paesaggi spettrali che hanno come protagonisti viandanti e banditi. Il suo eclettismo, la sua inclinazione letteraria, e la certezza del proprio genio creativo fecero di Rosa un influente precursore dell’artista romantico.

33 CARLO MARATTI
Italiano, 1625–1713
La Fede e la Giustizia in trono

Penna e inchiostro marrone,
acquerello marrone, matita rossa e
lumeggiature a biacca su carta
marrone tagliata in forma irregolare
cm 48,4 x 28,7
Cat. I, n. 23; 85.GG.41



Questo è uno studio, al rovescio ma nella stesso formato, per l'intestazione di una mappa di Roma pubblicata nel 1676 da Giovanni Giacomo de' Rossi. La mappa fu realizzata su disegno dell'artista topografico del Seicento Giovanni Battista Falda, mentre il titolo ornamentale al quale corrisponde il disegno fu un'invenzione del Maratti. Della coppia di figure, la Fede (una delle tre virtù teologali) è quella dominante. Incoronata con la tiara papale e con un fulgore di luce che le circonda il capo, stringe nella mano destra le chiavi pontificie poggiando la sinistra su un modello della chiesa. La Giustizia (una delle quattro virtù cardinali), che regola le azioni dei cittadini, siede quasi dietro di lei e regge con la mano destra i piatti della bilancia, simbolo della sua imparzialità, mentre con la sinistra stringe in grembo il fascio littorio (mazzo di verghe lignee con la scure), simbolo della sua autorità. Viste insieme le due virtù potrebbero essere intese a glorificare il governo della città da parte di Clemente X.

Maratti, l'esponente più significativo del Classicismo tardo barocco, fu il più celebre pittore romano della seconda metà del Seicento.

34 GIOVANNI BATTISTA
PIAZZETTA

Italiano, 1683 – 1754

Testa di ragazzo con pera
(*Giacomo Piazzetta?*)

Matita nera e gessetto bianco su carta
grigioazzurra, su due fogli uniti
cm 39,2 x 30,9
Cat. II, n. 33; 86.GB.677



Il disegno appartiene ad una serie nota come *Teste di carattere*, che costituisce il maggiore contributo grafico del Piazzetta. Il giovane, vestito finemente con gilè di broccato, camicia a maniche ampie, ed un cappello ornato da una piuma, ha in mano una pera e volge uno sguardo carico di significato allo spettatore. Lo stesso giovane, riconoscibile per il suo contegno affabile, appare in diversi altri lavori del Piazzetta ed è stato identificato con suo figlio Giacomo. Il disegno va raffrontato, sia per il tema che per la posizione della mano destra del modello, ad un foglio della Pierpont Morgan Library di New York, che mostra una donna che offre una pera, e ad un dipinto del Wadsworth Atheneum di Hartford che raffigura lo stesso ragazzo con una pera ma di profilo. Si è ipotizzato che la donna del disegno di New York sia la personificazione del senso del Gusto.

I disegni della serie delle *Teste*, dello stesso formato di questo esempio e a volte più grandi, sono realizzati solitamente a matita nera o carboncino, con lumeggiature a gessetto bianco, su carta grigioazzurra o marroncina. Il Piazzetta adoperava questi materiali con grande facilità, conferendo alle sue figure una sorprendente verosimiglianza. La stesura a matita era effettuata con gradi di pressione differenti, le mezzetinte leggermente ombreggiate suggeriscono una luce diffusa, mentre i passaggi disegnati più pesantemente rendono le ombre ricche e vellutate. Le forme venivano poi ulteriormente ravvivate da lumeggiature a gessetto bianco, visibili in questo esempio nel pizzo del colletto, nelle maniche di lino, nella pera e sulla punta del naso del giovane.



35 GIOVANNI BATTISTA
TIEPOLO

Italiano, 1696–1770

Fuga in Egitto

Penna e inchiostro marrone,
acquerello marrone e matita nera
cm 30,4 x 45,3

Cat. I, n. 48; 85.GG.409

La Sacra Famiglia che sale a bordo di una barca durante la fuga in Egitto non è un tema altrettanto comune nell'iconografia cristiana quanto la scena del riposo dal viaggio, sebbene si componga di elementi non atipici – un battello condotto da un barcaiolo e la Sacra Famiglia che sale a bordo assistita da uno o più angeli. Tiepolo ha interpretato la scena con grande brio e con una competenza nautica da vero veneziano. Ha scelto un vascello con il fondo piatto non diverso da quelli che ancora solcano le acque della sua città natale. Il ritmo incalzante della fuga è reso dalle acquerellature applicate con energia e dall'azione drammatica delle figure – il barcaiolo in procinto di allontanarsi dalla sponda e la Vergine che si affretta sulla passerella stringendo a sé il Bambino Gesù con Giuseppe di cui si scorgono solo la testa e le spalle.

Il disegno è stato datato intorno al 1725–35. L'informalità con cui Tiepolo interpreta questo soggetto è nettamente dissimile dalla grandiosità nobile e misurata della creazione di Michelangelo nella scena più comune del riposo della Sacra Famiglia durante il viaggio, realizzata circa due secoli prima (vedere n. 5). Certamente il contrasto tra le due figure dimostra gli enormi cambiamenti dell'arte italiana in quei due secoli.

Tiepolo, la cui arte venne una volta descritta come “tutto fuoco e spirito”, fu indubbiamente il più grande esponente della pittura italiana del Settecento ed uno degli incisori più raffinati. Il suo stile ricco, vivace e fantasioso segna il culmine della tradizione decorativa dell'arte italiana e riassume lo splendore di Venezia nel suo periodo di maggior fasto.

36 GIOVANNI BATTISTA
TIEPOLO
Italiano, 1696–1770
Veduta di una villa

Penna e inchiostro marrone e
acquerello marrone
cm 15,3 x 26,1
Cat. I, n. 49; 85.GA.297



Tiepolo fu un disegnatore di paesaggi molto versato, anche se questi soggetti costituiscono una porzione modesta del vasto *corpus* di studi figurativi pervenutici (vedere n. 35). Il motivo per cui Tiepolo avrebbe ritratto paesaggi non è del tutto chiaro, anche se potrebbero essere rappresentazioni fini a se stesse, forse un diversivo durante le visite estive in campagna. Il rapido tratteggio a penna e le acquerellature scure e fluide evocano la brillante luce del sole e gli spazi aperti veneti, distese quasi sempre pianeggianti nei dintorni di Venezia, punteggiate da ville, case e fattorie.

In questo studio, sono la scalinata e la raffinata muratura esterna in pietra ad attirare l'attenzione dell'osservatore. Lo sguardo accompagna i due visitatori che salgono le scale verso l'assolata facciata della villa, con il bel porticato e le due finestre ad arco che si affacciano su un balcone. Il disegno è stato datato intorno al 1757–59 ed è associato ad altri schizzi simili realizzati all'epoca in cui Tiepolo lavorava alla Villa Valmarana di Vicenza (1757), e ad Udine (1759).



37 CANALETTO
 (Giovanni Antonio Canal)
 Italiano, 1697–1768
*Castello di Warwick: la facciata
 orientale vista dall'interno del
 cortile*

Penna e inchiostro marrone,
 acquerello grigio e tracce di matita nera
 cm 31,7 x 57
 Cat. II, n. 9; 86.GG.727

Durante la sua visita al castello di Warwick, lo storico d'arte tedesco dell'Ottocento Gustav Waagen descrisse brevemente “le bellezze e le glorie di questo edificio feudale, al quale è sicuramente difficile trovare un rivale, in ogni caso ben preservato come questo”.

Il castello si erge a sud di Warwick, cittadina dell'Inghilterra centrale bagnata dal fiume Avon. Sebbene intorno al 915 fosse stata eretta una fortezza sul sito, l'esterno attuale è datato al quattordicesimo secolo. Questa è una veduta, realizzata quasi sicuramente sul posto, del prospetto est visto dall'interno del cortile, con la torre dell'orologio al centro. Fu in seguito rielaborata dall'artista per il dipinto del City of Birmingham Museum and Art Gallery. Una veduta disegnata dall'altro lato della stessa ala fa ora parte della Robert Lehman Collection al Metropolitan Museum of Art di New York.

Canaletto, pittore veneziano di vedute, visitò l'Inghilterra nel 1746, e lì incontrò un enorme successo documentato dalla quantità di opere di quel periodo, non solo vedute di Londra ma paesaggi di campagna con residenze della nobiltà inglese, come il castello di Warwick. La sua arte introduce una suggestione dell'atmosfera come presenza variabile in quella che altrimenti sarebbe una mera riproduzione topografica. L'artista fece spesso uso della *camera obscura*, dispositivo simile ad una scatola che proietta l'immagine del soggetto su un foglio di carta, consentendo di tracciarne i contorni. Canaletto, inoltre, ebbe un talento straordinario per la riproduzione di particolari architettonici, mentre le sue figure, spesso minuscole, sono realisticamente, anche se prosaicamente occupate in attività quotidiane. Come mostra questo disegno, Canaletto si adattò bene alla rappresentazione di scene inglesi.

38 FRANCESCO GUARDI

Italiano, 1712–1793

Rappresentazione teatrale

Penna e inchiostro marrone,
acquerello marrone e matita nera
cm 27,4 x 38,4

Cat. II, n. 19; 89.GG.51



Si tratta di una rappresentazione teatrale svoltasi alla presenza dei granduchi russi a cui i veneziani diedero il nome di “conti del Nord” (per evitare l’inconveniente di pronunciare i loro nomi in russo). Il granduca Paolo Petrovitch (il futuro zar Paolo I) e sua moglie Maria Fedorovna furono ospiti della Repubblica Veneziana tra il 18 e il 25 gennaio 1782. Qui sono ritratti mentre assistono ad una rappresentazione di commedia dell’arte messa in scena per loro il 21 gennaio. La visita fu considerata di così grande importanza che Guardi raffigurò anche altri spettacoli organizzati in onore della coppia, come un *Concerto* (Canterbury, Royal Museum) ed un *Banchetto* (San Pietroburgo, Museo dell’Ermitage).

Come il suo collega veneziano Canaletto (vedere n. 37), Guardi fu principalmente un pittore di vedute della sua nativa Venezia, anche se in vita non ricevette mai gli onori tributati al suo più illustre contemporaneo. Paragonate alle opere di Canaletto, le scene d’interno e quelle *en plein air* di Guardi sono più vivaci, con tocchi molto più liberi che suggeriscono una città più in movimento. I dipinti, come i disegni, racchiudono tutta l’energia della vita dell’epoca, l’animazione della folla, e l’euforia degli spettacoli pubblici.

39 GIOVANNI BATTISTA
PIRANESI

Italiano, 1720–1778

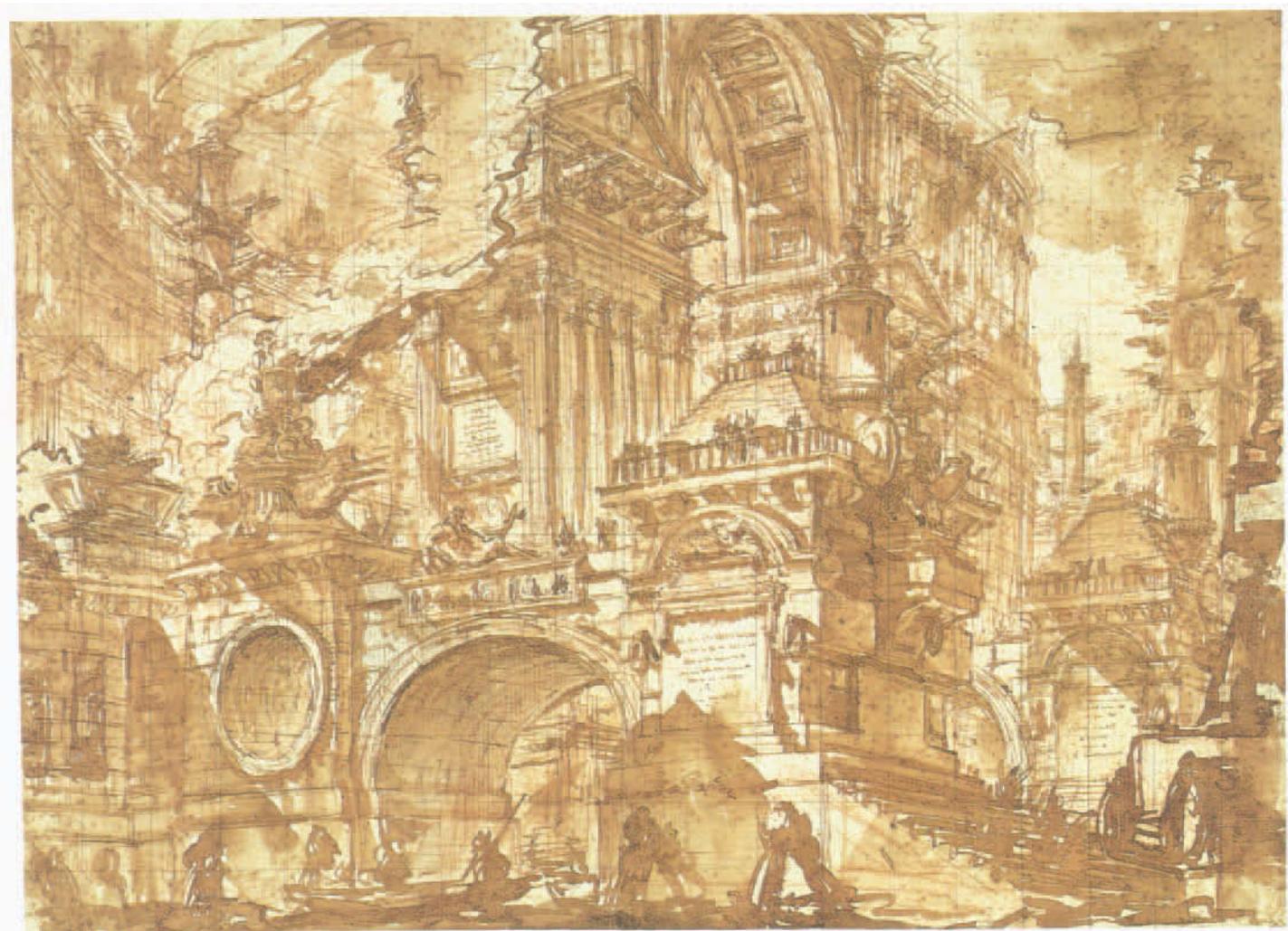
Ampio magnifico porto

Matita rossa e nera, acquerello
marrone e rossastro, quadrettato
cm 38,5 x 52,8

Cat. II, n. 34; 88.GB.18

L'inglese Horace Walpole, collezionista, intenditore ed uomo di lettere del Settecento, scrisse di una composizione di Piranesi simile a questa: "Sovrappone palazzi a ponti e templi a palazzi e scala il Paradiso con montagne di edifici." Questo disegno è uno studio nella stessa direzione, ma in formato più piccolo, per una stampa della serie *Prima parte di architetture e prospettive*, pubblicata a Roma nel 1743. La stampa corrispondente è *Parte di ampio magnifico porto* che, come descrive l'artista nel commento che accompagnava ogni tavola, servì "all'uso degli antichi Romani ove si scuopre l'interno della gran Piazza del Commercio superbamente decorata di colonne rostrali, che dinotano le più segnalate vittorie marittime". Le articolate composizioni architettoniche della *Prima parte* restituirono la visione personale e altamente fantasiosa che Piranesi aveva del mondo antico, con una "smisurata mole de' marmi e vasta ampiezza di spazio" di una complessità sconcertante.

Piranesi delinè prima i contorni a matita, in seguito aggiunse generose e vivaci acquerellature marroni e rosse per le sfumature e per alcuni dettagli. La quadrettatura a matita nera doveva facilitare il processo di trasferimento del disegno sulla lastra di rame (vedere n. 9). Questo schizzo finito fu preceduto da almeno due disegni.





40 GIANDOMENICO
TIEPOLO
Italiano, 1727–1804
Pulcinella aiutato a sedersi

Penna e inchiostro marrone,
acquerello marrone e matita nera
cm 35,3 x 47
Cat. I, n. 50; 84.GG.10

Il foglio appartiene ad una serie di 103 disegni che illustrano la vita di Pulcinella. Le origini di questo personaggio del carnevale veneziano risalgono alla commedia dell'arte, forma tradizionale d'intrattenimento popolare nell'Italia del Cinquecento e Seicento. "Furbo, pigro... sempre a fare scherzi e a dire storielle spesso oscene", Pulcinella era la vera antitesi dell'eroe nobile. Le scene di questa serie vanno dalla commedia alla tragedia, da episodi triviali ad episodi di grande serietà. In quasi tutti i disegni, la figura alta e gobba di Pulcinella appare abbigliata nel suo costume bianco, con una gorgiera al collo, un cappello a pan di zucchero, ed una maschera nera con il naso adunco, sempre divertendo i suoi compagni in ruoli diversi e spesso bizzarri. I disegni erano raccolti in un album che originariamente portava il titolo di *Divertimento per li ragazzi*, realizzato intorno al 1800.

In questo esempio Pulcinella entra barcollando nella stanza ed è aiutato a sedersi. Come in altri disegni della serie, è visibile un grande schizzo d'insieme a matita.

Giandomenico era figlio maggiore, allievo e assistente di Giovanni Battista Tiepolo (vedere n. 35).



41 GIUSEPPE CADES

Italiano, 1750–1799

Tullia sul cocchio che si appresta a calpestare il corpo del padre

Penna e inchiostro marrone,
lumeggiature a biacca e gouache,
matita nera su carta preparata
grigio-bruna
cm 49,5 x 66,4
95.GA.25

Lo storico latino Livio ci informa che Tullia, figlia del leggendario re di Roma Servio Tullio, persuase Tarquinio il Superbo ad uccidere il padre per salire al trono. Livio narra che dopo l'assassinio di Servio nelle strade di Roma, Tarquinio esortò Tullia ad allontanarsi dalla folla che si accalcava intorno al corpo esanime del padre. Ma questa diede istruzioni all'auriga di portarla "in direzione dell'Esquilino; l'auriga si fermò inorridito e strinse i freni, e mostrò alla padrona il cadavere di Servio ucciso che giaceva sulla via. A questo punto si narra di una scelleratezza nefanda ed efferata... e che Tullia forsennata, agitata dalle furie vendicatrici, abbia spinto il carro sul corpo del padre, e sul veicolo insanguinato abbia portato nella casa sua e del marito tracce del sangue del padre ucciso, essendone essa stessa macchiata e contaminata."

Il disegno rende con accuratezza il racconto di Livio, e l'artista pone deliberatamente l'accento sull'orrore dell'evento di fronte al quale solo Tullia, con il gesto di comando e lo sguardo implacabile, rimane impassibile; persino i cavalli si impennano dinanzi all'atto che sta per compiere. Sono distintivi del disegno il tratto a penna e i ritmi decorativi e formali, particolarmente riusciti nel gioco di zoccoli e piedi in basso al centro.

Nel 1771 la fama di Cades era ufficialmente riconosciuta a Roma. Il suo classicismo ricercato e teatrale lo associò alla colonia di artisti stranieri d'avanguardia, per la maggior parte britannici e scandinavi, che svilupparono una visione proromantica del mondo classico tendente a favorire grandiose e spesso violente interpretazioni di temi mitologici tratti da Omero, dalla mitologia norvegese o dall'*Ossian* di Macpherson.

42 MARTIN SCHONGAUER
Tedesco, 1450/53–1491
Studi di peonie

Acquerello e gouache
cm 25,7 x 33
Cat. III, n. 72; 92.GC.80

Durante il tardo Quattrocento si cominciò a percepire il mondo naturale in modo del tutto nuovo. L'erudizione antica legata a questo soggetto era messa in discussione da studi e disegni dal vero. A sud delle Alpi, Leonardo fu il più importante sostenitore di questo nuovo orientamento, mentre tra gli aderenti principali dell'Europa settentrionale troviamo Albrecht Dürer ed il grande pittore tedesco della generazione precedente, Martin Schongauer.

Schongauer è l'autore di questo acquerello di tre studi a grandezza quasi naturale di peonie (*Paeonia officinalis* L.) spiegate organicamente sul foglio. In alto a sinistra c'è un fiore aperto visto dal basso; l'artista ha reso accuratamente la transizione dal fogliame al calice, ai sepalì ed infine ai petali. Sotto c'è un bocciolo chiuso, e a destra un fiore completamente aperto, con una resa delicatissima degli stami e dei pistilli. L'artista ha stemperato il colore in modo tale da conservarne la liquidità, rendendo però visibili le singole pennellate. La libertà con cui Schongauer ha riprodotto le foglie e i petali mossi dal vento evoca il caratteristico aspetto lussureggiante delle peonie. È sorprendente trovare tale facilità e maestria di esecuzione in uno dei primi studi botanici dal vero pervenutoci dal Nord Europa.

Schongauer usò questo studio per alcune delle peonie che appaiono nel suo dipinto più importante, la *Madonna del roseto*, del 1473 (chiesa di Saint-Martin a Colmar in Francia). Ad attestare la sua data è anche il monogramma sul foglio, una *p* gotica che appare sui documenti dei primi anni del 1470. È molto probabile che Albrecht Dürer possedesse o conoscesse questo disegno, poiché una configurazione di peonie molto simile appare nel suo acquerello *Madonna con molti animali* del 1503 circa (Vienna, Graphische Sammlung Albertina).



43 ALBRECHT DÜRER

Tedesco, 1471–1528

Cervo volante

Acquerello e gouache; l'angolo in alto a sinistra è un'aggiunta, con la punta dell'antenna sinistra dipinta da una mano successiva

cm 14,2 x 11,4

Cat. I, n. 129; 83.GC.214



In questo foglio Dürer raffigura l'immagine monumentale di un umile cervo volante (*Lucanus cervus* L.). La scelta di un insetto come elemento focale di un'opera d'arte non aveva precedenti nel 1505, anno in cui Dürer realizzò questo disegno. L'idea che gli insetti fossero creature inferiori fu confutata solo con gli studi scientifici del Cinquecento.

Dürer si sforza di creare l'illusione dell'animale vivo che avanza piano sulla pagina. Egli posiziona l'insetto diagonalmente sul foglio perché lo sguardo si levi dal suo addome alla testa sollevata e alle mandibole aperte, ed articola cautamente le ombre per suggerire l'effetto delle zampe che sollevano il corpo dal suolo.

Malgrado l'evocazione anticipatrice dell'approccio scientifico moderno, il *Cervo volante* è anche permeato dell'empatia di Dürer per le creature dell'universo naturale. Le seghettature pronunciate delle zampe e le mandibole ramificate ed appuntite suggeriscono la somiglianza con le bestie immaginarie dei dipinti tardogotici dell'inferno o della tentazione di sant'Antonio. Il *Cervo volante* esercitò un fascino sugli artisti di diverse generazioni successive. Insieme alla famosa *Lepre*, conservata all'Albertina di Vienna, fu il più importante ed imitato studio di Dürer.

44 ALBRECHT DÜRER

Tedesco, 1471–1528

Studio del buon ladrone

Penna e inchiostro marrone

cm 26,8 x 12,6

Cat. I, n. 130; 83.GA.360



Dürer fu il primo artista del Rinascimento tedesco ad approfondire ed elaborare la rappresentazione classica del corpo umano secondo nozioni razionali di proporzione ed anatomia. I suoi sforzi culminarono nella sua celebre incisione *Adamo ed Eva* del 1504, e sono evidenti anche in questo disegno che risale allo stesso periodo e che ritrae il buon ladrone che si convertì prima di morire sulla croce accanto a Gesù.

Essendo un personaggio redento, il buon ladrone era spesso ritratto in una posizione meno contorta rispetto a quella assunta dal cattivo ladrone. Qui, la sua anatomia rivela un senso classico di unità ed integrazione; tutte le parti sono interrelate a produrre l'effetto di cedimento del corpo, con la croce piegata in avanti a causa del peso. Dürer delinea con cura ossa e tendini, nelle braccia allungate, nella pelle tesa del costato e nelle gambe serrate. Per rendere la muscolatura l'artista ha impiegato un tratteggio trasversale a tratti corti e rapidi sul petto, l'addome e le gambe. Lo studio presenta anche un difficile effetto prospettico in cui la mano sinistra del ladrone è convincentemente disegnata di scorcio sopra la testa. Secondo la teoria classica dell'arte, la posizione del corpo e l'espressione del viso dovrebbero indirizzarsi verso il fine ultimo che è la rappresentazione dei moti dell'anima. Dürer lo fa abilmente nello sguardo profondo e struggente che il ladrone volge a Cristo, mentre l'ombreggiatura del volto rafforza la profondità dei suoi sentimenti.

45 LUCAS CRANACH
IL VECCHIO

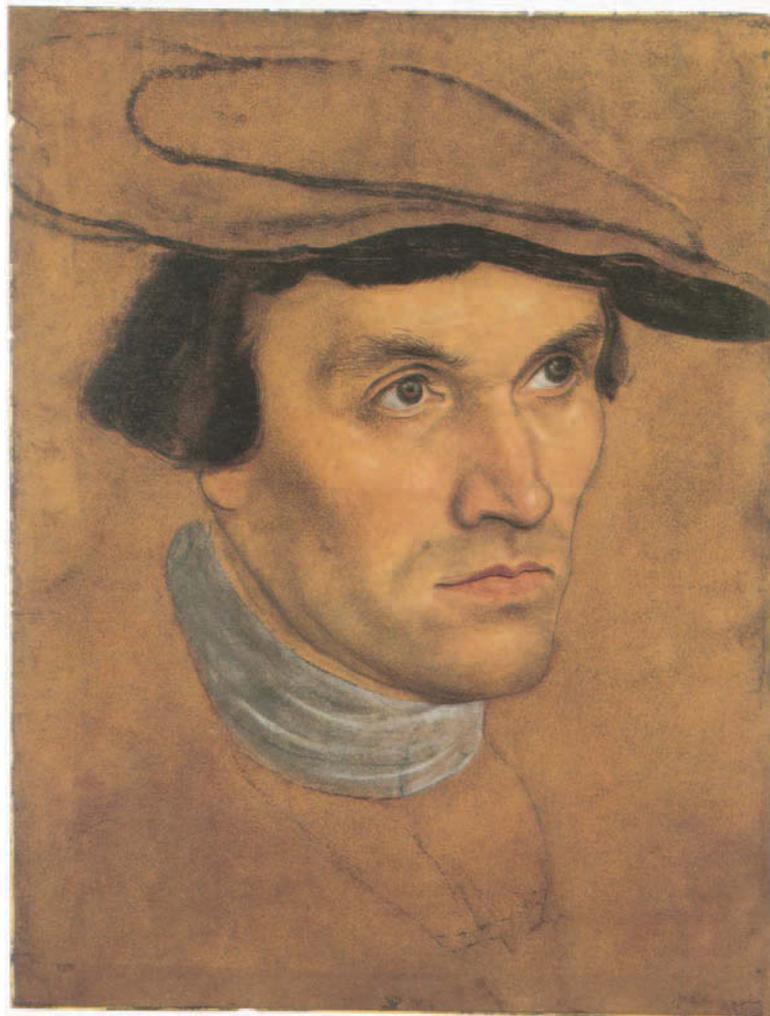
Tedesco, 1472–1553

Ritratto d'uomo

Olio su carta

cm 26,2 x 19,9

Cat. III, n. 64; 92.GG.91



Dal 1504 fino alla sua morte, Cranach fu al servizio della corte di Sassonia a Wittenberg e concentrò gran parte dei suoi sforzi artistici nella ritrattistica. Questo ritratto di un modello non identificato fu eseguito con pennello e colori ad olio su carta, tecnica non comune nei disegni dell'Europa settentrionale agli inizi del Cinquecento. Cranach impregnò la carta di olio per produrre uno sfondo brunastro ed in seguito delineò i contorni della testa. Disegnò meticolosamente il volto ripassando poi le diverse parti a penna e inchiostro nero, ad esempio le sopracciglia, le ciglia e i contorni esterni del viso. Il contrasto tra la luminosità del volto con le sue brillanti lumeggiature a biacca e lo sfondo marrone dà l'impressione che il modello avanzi dalla profondità dello sfondo. Il senso della sua presenza fisica creato da questo effetto è ancora più forte quando si osservano gli occhi grandi e intelligenti. Per l'intensità dell'espressione e la preziosa rifinitura, questo è uno tra i più pregevoli disegni sopravvissuti di Cranach.



46 JÖRG BREU IL VECCHIO
Tedesco, 1475/76 circa–1537
Scena nuziale

Penna e inchiostro nero,
acquerello marrone e arancio
diametro cm 19,8
Cat. II, n. 121; 89.GG.17

L'arte della decorazione su vetro conobbe il suo massimo sviluppo nella Germania rinascimentale, in un impiego che varia dalle enormi vetrate delle chiese ai pannelli di piccolo formato degli edifici civili. Tutti i maggiori artisti tedeschi e svizzeri del Rinascimento realizzarono modelli di decorazioni per vetrate, istoriate in seguito dai maestri vetrai.

Uno dei più incantevoli disegnatori tedeschi su vetro agli inizi del Cinquecento fu Jörg Breu il Vecchio di Asburgo. Egli eccelse particolarmente nel disegno secolare, come in questo esempio che illustra il ventesimo racconto delle *Gesta Romanorum*, un'opera del Trecento. La storia narra di un ragazzo che, maledetto dall'imperatore alla sua nascita, diviene poi suo genero. Il disegno racchiude due episodi (da sinistra a destra): nel primo l'arrivo a corte del giovane e nel secondo la visita dell'imperatrice e delle sue dame di corte alla giovane coppia che giace rigidamente nel letto nuziale.

L'uso abbondante di acquerelli chiari, i fastosi costumi e la sontuosa architettura con il letto riccamente decorato rendono questo disegno uno splendido esemplare dell'arte di Breu. L'artista combina con maestria il formato circolare del disegno alla disposizione degli elementi architettonici all'interno del tondo per conferire l'effetto di una cupola. La sua familiarità con architetture ed ornamenti classici suggerisce che potrebbe aver realizzato questo disegno dopo un viaggio in Italia nel 1514–15.

47 HANS SCHÄUFELEIN
Tedesco, 1480/85 – 1539
Cristo dà l'addio alla madre

Penna e inchiostro marrone scuro su
tracce di matita nera
cm 27,5 x 21,2
Cat. I, n. 134; 85.GA.438



Pittore e disegnatore di silografie, Schäufelein lavorò nella bottega di Dürer a Norimberga dal 1503/4 al 1516/17. Egli accompagnava spesso le sue iniziali con il disegno di una *Schäufelein* (piccola pala – questo è il significato del suo nome), come in questo disegno del 1510.

Il Nuovo Testamento non fa menzione di questo episodio dell'addio di Cristo a sua madre; le sue fonti letterarie sono rintracciabili in testi sacri del tardo Medioevo. Negli scritti la Vergine, sorretta da Maria Maddalena e da Marta, implora il figlio perché non parta da Betania. A Gerusalemme, infatti, sarà tradito e infine crocifisso. Rispondendo che deve andare per salvare l'umanità, Cristo benedice sua madre e parte dicendole che sarebbe salita al trono con lui nel regno dei cieli.

Schäufelein ritrae il momento della benedizione, inscenando l'evento davanti ad una porta in legno. A sinistra la folla di fedeli si avvia verso Gerusalemme per celebrare la Pasqua ebraica. Al centro del disegno appare una caratteristica insolita per questa scena: una chiesa gotica, riferimento forse alla Vergine Maria. Sin dal Medioevo, infatti, si pensava che la chiesa fosse la rappresentazione fisica di Maria sulla terra. Alla luce di questo simbolismo si potrebbe leggere l'immagine come una celebrazione dell'istituzione ecclesiastica nel superamento del dolore della Passione.



48 ALBRECHT ALTDORFER
Tedesco, 1482/85 circa–1538
Cristo con la croce

Penna e inchiostro nero,
acquerello grigio e matita nera
diametro cm 30,4
Cat. II, n. 113; 86.GG.465

Altdorfer era la figura principale della cosiddetta Scuola danubiana. Con questo nome venne designato il gruppo di artisti tedeschi che operarono tra Regensburg e Vienna, le cui immagini rappresentano paesaggi alpini e soggetti religiosi e mitologici con forti connotazioni emotive. Questo è l'unico disegno sopravvissuto per una vetrata istoriata.

Altdorfer sottolineava spesso l'impatto drammatico di una scena impostandola da un punto di vista insolito, come in questo caso. La caduta di Cristo è vista da un'angolazione differente che ne evidenzia il profilo smunto, la gamba sinistra piegata e la suola dei calzari. L'affollamento di figure parallelo al piano pittorico e il tratto a penna dinamico e imprevedibilmente vario comunicano la violenza e l'energia della scena. Confronti stilistici con altri lavori di Altdorfer suggeriscono una datazione intorno al 1515 o a pochi anni prima.

49 NIKLAUS MANUEL
DEUTSCH

Svizzero, 1484–1530

Cristo deriso

Penna e inchiostro nero, oro e
lumeggiature a biacca, su carta
preparata rosso-bruna

cm 31,2 x 21,7

Cat. I, n. 140; 84.GG.663



Oltre che pittore, disegnatore e decoratore di finestre istoriate, Niklaus Manuel fu anche poeta, soldato mercenario, ed attivo nel governo della città di Berna, particolarmente nel promuovere la causa della Riforma. Questo disegno d'eccellente fattura, realizzato intorno al 1513–14, potrebbe essere un'opera compiuta. L'artista disegnò la scena con linee nette ed energiche ad inchiostro nero sulla carta preparata rosso-bruna. In seguito stese con il pennello le ricche lumeggiature bianche e tocchi di pigmento d'oro nell'aureola del Cristo, ed aggiunse altri particolari con l'inchiostro nero. Un'ulteriore conferma che si tratta di un lavoro a sé stante è la riga di riquadratura, eseguita dall'artista stesso, su cui egli richiama l'attenzione con l'arguto espediente del piede del soldato che sconfinava in basso.

La vitalità del tratto a penna e la profusa lumeggiatura accrescono l'impeto violento della scena. L'artista ha ideato una composizione radiale dinamica ponendo la testa luminosa di Cristo al centro degli attacchi che gli sono indirizzati da ogni parte.

50 URS GRAF

Svizzero, 1485 circa–1527/29

Coppia di contadini che balla

Penna e inchiostro nero e marrone scuro

cm 20,6 x 14,7

Cat. III, n. 66; 92.GA.72



I disegni di Graf sono degni di nota per il tratto originale ed eccentrico e per le allusioni alla violenza e alla sessualità, temi che sembrano essere tratti dalla sua vita. Si documenta che l'artista svizzero abbia prestato servizio come soldato mercenario in diverse occasioni e che sia stato bandito dalla sua città natale, Basilea, a causa di una rissa.

Questa vena satirica e sinistra è comune alla serie di nove disegni (oggi conservati in diversi musei) che hanno come soggetto coppie di contadini che danzano in configurazioni differenti. Non si conosce lo scopo dei disegni, tutti recanti il monogramma *VG* con il *Dolch* (il pugnale svizzero) e la data 1525. Il disegno del Museo ritrae una coppia in una danza movimentata, con l'uomo che cela la testa della sua partner femminile e le dà un pizzico sulla natica. L'idea dei contadini grossolani, fecondi e pieni di energia vitale è supportata dal tratto di Graf, agile ed incisivo.



51 HANS HOLBEIN

IL GIOVANE

Svizzero, 1497–1543

*Ritratto di un uomo di chiesa
o uno studioso*

Matita nera e rossa, penna e pennello
e inchiostro nero su carta rosa preparata
cm 21,9 x 18,5

Cat. I, n. 138; 84.GG.93

Holbein si trasferì permanentemente da Basilea a Londra nel 1532, e nel 1536 divenne pittore di corte di Enrico VIII. Alla morte di Holbein nel 1543, i suoi numerosi ritratti dei membri di corte sarebbero divenuti proprietà di Enrico VIII e raccolti nel cosiddetto *great booke* (grande album), documentato per la prima volta nel 1590. I celebri disegni di Holbein della Royal Library di Windsor Castle appartengono al *great booke*, ed è possibile che questo ritratto del Museo Getty di un ignoto personaggio ne facesse parte.

Su uno schizzo tracciato sinteticamente con la matita nera l'artista aggiunse i tratti ad inchiostro. Delineò il contorno del cappello a penna, i capelli ed il grosso collo con il pennello, ed adoperò un pennino piuttosto sottile per disegnare la sagoma del viso ed i suoi particolari, come i piccoli punti sul mento che suggeriscono la crescita incipiente della barba. Il viso è modellato con estrema raffinatezza grazie all'uso di leggere applicazioni di sanguigna sul fondo rosa della carta. La ieraticità della figura e la straordinaria precisione con cui Holbein ne riproduce i lineamenti conferiscono al ritratto un'aura di autorità senza tempo.



52 GEORG PEN CZ

Tedesco, 1500 circa – 1550

*Studio per finestra di vetro colorato
con le armi dei Baroni von Paar*

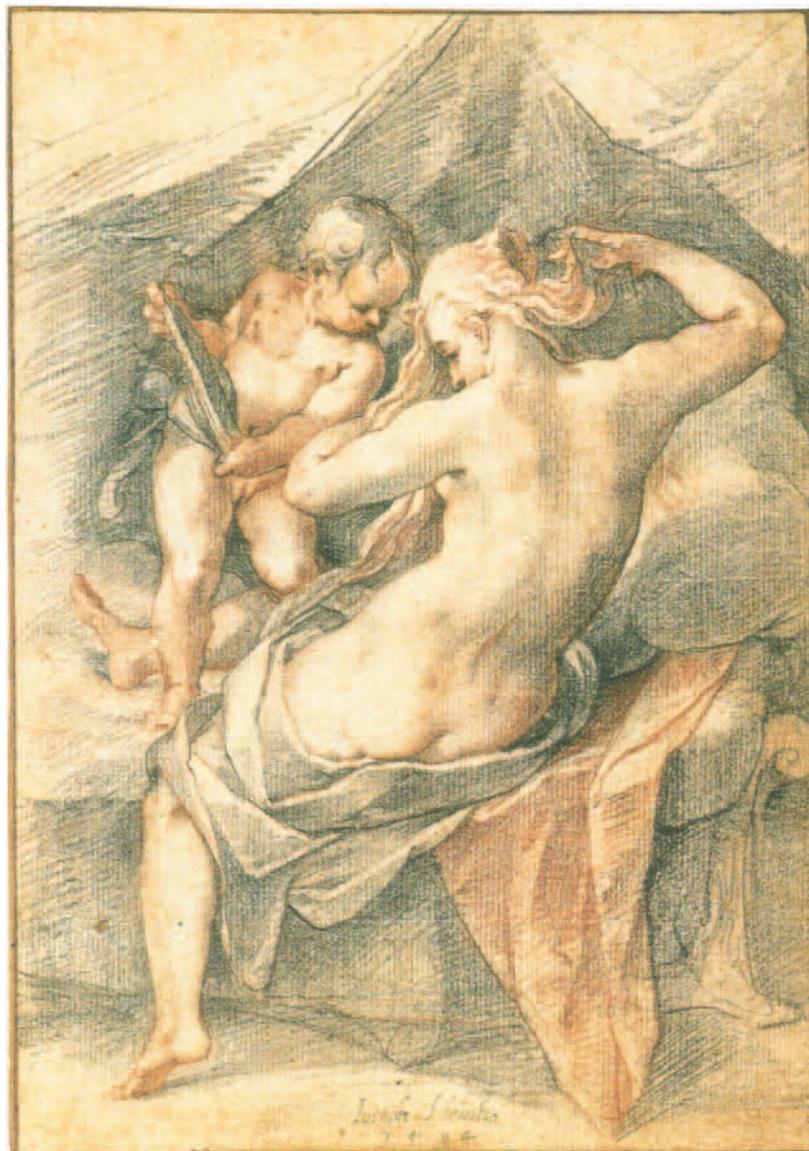
Penna e inchiostro marrone e
acquerello grigio
diametro cm 24,7

Cat. I, n. 133; 83.GA.193

Tra tutti i discepoli di Dürer, Pencz compì lo sforzo più visibile nell'emulare l'arte del Rinascimento italiano. In questo disegno per il tondo di una finestra in vetro colorato l'artista, che sembra aver visitato l'Italia due volte, rivela un'aderenza allo stile italiano sia formale che contenutistica. Lo scudo araldico del disegno è identificato nell'iscrizione del tondo con quello di Marcus Belidorus de Casnio (vissuto nel 1170), antenato della famiglia von Paar, originaria di Bergamo. L'epigrafe appesa all'albero prelude alla gloria dei suoi discendenti asserendo che: "Gli alberi genealogici degli eroi crescono con la virtù e la munificenza." Questa formula augurale è umanistica ed il suo fondamento classico è sottolineato dai caratteri tipici delle antiche iscrizioni romane. Pencz ha posto l'enfasi sui morbidi contorni scultorei della figura femminile, modellandoli con i toni sfumati delle acquerellature grigie. Ad identificare l'origine nordica del pittore è la veduta vivace del paesaggio in basso a destra, con una città turrita stagliata contro uno sfondo montuoso.

53 JOSEPH HEINTZ
IL VECCHIO
Svizzero, 1564–1609
La toeletta di Venere

Matita rossa e nera
cm 21,5 x 15,1
Cat. III, n. 67; 91.GB.66



Nel 1592 l'imperatore del Sacro Romano Impero Rodolfo II di Praga inviò a Roma Heintz, suo pittore di corte, per riprodurre graficamente i reperti antichi e per acquistare opere d'arte per la collezione imperiale. È probabile che Heintz si trovasse ancora a Roma quando eseguì questo disegno, firmato e datato 1594. La firma importante e la notevole finitura del foglio stanno ad indicare che potrebbe trattarsi di un'opera d'arte a sé stante.

Venere si pettina i lunghi capelli sotto una tenda aperta del suo boudoir. Una caratteristica molto insolita è il cherubino femminile che regge lo specchio e che sostituisce Cupido, accompagnatore abituale di Venere. La grazia ornamentale delle figure e le superfici vellutate create dal tratto a matita sono tipiche della maniera di Heintz. L'artista fu particolarmente attratto dall'opera dei maestri italiani del Cinquecento Correggio e Parmigianino, rielaborando elementi del loro stile e quello di altri artisti per produrre immagini morbidamente sensuali e spesso erotiche. La fusione della matita nera e di quella rossa, che ha precedenti cospicui nella storia del disegno italiano, è realizzata con eccezionale maestria da Heintz, sia in questo che in altri disegni.



54 ADOLF VON MENZEL

Tedesco, 1815–1905

Studi di figure

Matita da falegname

cm 37,9 x 26,3

Cat. I, n. 132; 84.GB.6

Nel 1872 Menzel trascorse alcune settimane nelle fonderie di Königshütte, nell'Alta Slesia, realizzando numerosi disegni del processo di produzione del ferro. Questi studi vennero in seguito impiegati dall'artista per la realizzazione del suo capolavoro *La fonderia*, 1875 (Berlino, Nationalgalerie), uno dei dipinti con soggetto industriale più importanti dell'Ottocento.

Questo studio per *La fonderia* è chiaramente collegato alle figure centrali della composizione, intente a spostare una barra di ferro incandescente verso i rulli mentre i colleghi mangiano e si lavano, ad indicare un cambio di turno. L'abilità quasi fotografica di Menzel nel registrare l'interazione della luce e delle forme è perfettamente evidenziata in questo disegno. Le ombreggiature rotte e mutevoli assieme alla durezza della matita da falegname accrescono il senso della fatica del lavoro fisico in cui sono impegnati i lavoratori. Questa figura monumentale incarna l'idea di Menzel dell'operaio come motore eroico nell'avanzamento e nel progresso della società.

55 FRANS CRABBE
VAN ESPLEGHEM
Fiammingo, 1480 circa – 1552
Ester dinanzi ad Assuero

Penna e inchiostro marrone scuro,
acquerello grigio e matita nera, inciso
per il trasferimento
cm 23,7 x 19,4
Cat. III, n. 80; 90.GA.4



Crabbe, attivo nella città di Malines (in fiammingo Mechelen) a nord-est di Bruxelles, fu tra i più esperti ed innovativi incisori dei Paesi Bassi agli inizi del sedicesimo secolo. Elaborò con successo l'incisione su rame, tecnica allora nascente. Questo foglio, l'unico pervenutoci, è un esempio dei precisi studi che Crabbe effettuava per le sue incisioni. Il disegno corrisponde quasi esattamente alla scala della sua incisione *Ester dinanzi ad Assuero*, che si fa risalire intorno al 1525. Sembra che l'artista abbia tracciato il disegno direttamente sulla lastra di rame, come dimostrano le linee incise attraverso l'intero foglio. Il disegno rivela inoltre il tratto fluido ed originale di Crabbe, il cui stile combina il controllo dei gesti e delle espressioni e gli effetti chiaroscurali tipici dei Paesi Bassi al tratto a penna brioso e delicato caratteristico dell'opera degli artisti tedeschi di quel periodo.

La scena è tratta dall'Antico Testamento. Ester, una bellissima giovane ebrea, sposò il re di Persia Assuero, senza però rivelargli la sua religione. Quando fu promulgato l'editto di morte contro gli ebrei, Ester supplicò il marito di risparmiarne il suo popolo, mettendo a repentaglio la propria vita. Il disegno ritrae il momento in cui il re pone lo scettro d'oro sul capo di Ester, ordinandole di parlare.

La rappresentazione di Crabbe evoca il significato che sin dal Medioevo era stato associato a questa storia come prefigurazione dell'intercessione della Vergine tra Dio ed i fedeli. Nel disegno è presente una varietà di valori tonali data dalle attente sfumature del tratteggio, in seguito riprodotte fedelmente dall'artista nell'incisione. Queste sono di particolare rilevanza nei passaggi architettonici dell'incisione, dove i toni sono tradotti in coni di luce e d'ombra che conferiscono un'austera eloquenza agli eventi.

56 HANS BOL

Fiammingo, 1534–1593

Paesaggio con la storia di Venere e Adone

Gouache con lumeggiature in oro su pergamena (miniatura) e legno (cornice)
cm 20,6 x 25,8
Cat. III, n. 77; 92.GG.28



Considerato un autorevole disegnatore ed illustratore di stampe, Bol fu ammirato più come miniatore. Nata come applicazione estesa delle miniature di manoscritti, la pittura di miniature si diffuse alla fine del Cinquecento, quando i miniatori iniziarono a produrre tali oggetti per i collezionisti.

Questa è una delle più splendide ed insolite miniature di Bol. Si compone di due parti separate: l'immagine centrale su pergamena montata su legno, firmata e datata *HBol/1589*, ed una cornice dipinta su legno preparata con calco in gesso e datata *1589*. Quest'ultimo elemento combina abilmente le caratteristiche di una cornice tridimensionale con quelle delle prime miniature dei manoscritti dai bordi illusionisticamente bidimensionali.

La miniatura di Bol raffigura la vita e la morte di Adone. Nel pannello centrale, Venere e Adone si abbracciano prima che questi parta per la caccia fatale, raffigurata a distanza, nella quale verrà ucciso da un cinghiale. Gli ovali della cornice mostrano episodi secondari: da sinistra in senso orario, Mirra, madre di Adone si unisce a suo padre in un rapporto incestuoso che originerà Adone; Mirra, in seguito alla punizione viene mutata nell'albero omonimo e dà alla luce il figlio; Venere si innamora di Adone; ed il sangue che sgorga dal corpo esanime di Adone si trasforma in un fiore di anemone.

La storia è tratta dalle *Metamorfosi* di Ovidio. Il testo classico influenzò profondamente la visione cinquecentesca della natura, in una rilettura che la interpreta come un complesso di cose e di esseri in costante flusso dovuto agli intrighi amorosi degli dei, inquieti e spesso inavveduti. L'idea di trasformazione ricorre in tutta la miniatura di Bol, compresa la cornice decorativa nella quale la miriade di elementi è densamente tessuta, tuttavia senza alcuna ripetizione.

57 HENDRICK GOLTZIUS
Olandese, 1558–1617
*Venere e Marte sorpresi da
Vulcano*

Penna e inchiostro marrone,
acquerello marrone, matita nera,
lumeggiature a biacca
cm 41,6 x 31,3
Cat. I, n. 107; 84.GG.810



Nel 1583 Goltzius fu introdotto ai disegni del suo contemporaneo Bartholomäus Spranger. Pittore di corte dell'imperatore del Sacro Romano Impero Rodolfo II di Praga, Spranger fu un pittore figurativo celebre per le sue composizioni mitologiche dalle pose deliberatamente complesse ed erotiche. Goltzius aveva uno straordinario talento nell'assimilare lo stile di altri artisti. Fu così affascinato da Spranger da produrre non solo incisioni ispirate ai suoi disegni ma anche composizioni personali basate sulla maniera di Spranger.

Questo disegno è un modello a grandezza naturale per la più grande e complessa incisione di Goltzius nello stile di Spranger, pubblicata nel 1585. La composizione, ideata interamente da Goltzius, si basa su un episodio narrato sia nell'*Odissea* di Omero che nelle *Metamorfosi* di Ovidio. Sorpreso il rapporto adultero di Venere con Marte, Apollo informa il marito di lei, Vulcano, che forgia una rete per intrappolarli, come si nota in secondo piano nel disegno. In primo piano, Vulcano ha irretito la coppia e chiama Ercole, Apollo, Giove, Nettuno ed altri dei dell'Olimpo per deriderli.

Questa orchestrazione virtuosistica di nudi, in una composizione di stravagante complessità che pare invece priva di sforzi, contribuì a garantire a Goltzius la reputazione di uno dei maggiori artisti figurativi nordici del suo tempo.

58 PIETER PAUL RUBENS

Fiammingo, 1577–1640

Studi anatomici

Penna e inchiostro marrone

cm 28 x 18,7

Cat. II, n. 85; 88.GA.86



Eseguito in un luminoso inchiostro marroncino, questo esempio appartiene ad un gruppo di disegni di Rubens che ritraggono vedute totali o parziali di *écorchés* – figure anatomiche che rivelano la muscolatura al di sotto della pelle. La figura principale mostra i muscoli della spalla, delle natiche e delle gambe ed è ritratta in una prospettiva dal basso a destra, con studi secondari della stessa figura ed un particolare del braccio sinistro visto dall’alto a sinistra. La rete di diagonali ed ortogonali creata dalle figure ed evidenziata dalle pose allungate in avanti rivela una conoscenza profonda e dinamica della forma umana. Poco dopo la morte di Rubens, l’incisore Paulus Pontius riprodusse numerosi studi anatomici dell’artista, tra cui quello del Museo, in una serie di stampe ispirate ai disegni del maestro.

Studi anatomici racchiude lo studio intenso e sintetizzante delle forme umane che Rubens intraprese durante il suo soggiorno giovanile in Italia (1600–1608). I suoi disegni riprendono l’impostazione delle sculture antiche e dimostrano una conoscenza della struttura muscolare informata probabilmente al *De humani corporis fabrica*, libro d’anatomia scritto da Andrea Vesalio nel 1543. Si notano anche le suggestioni michelangiolesche sia nell’ampio e delicato tratteggio che articola la muscolatura, sia nell’impeto delle forme dalle proporzioni eroiche.



59 PIETER PAUL RUBENS
 Fiammingo, 1577–1640
*Trebbiatore accanto a un carro,
 fattorie sul fondo*

Matite colorate con tocchi di penna
 e inchiostro marrone su carta grigio
 pallido
 cm 25,5 x 41,5
 Cat. I, n. 92; 84.GG.693

Questa scena campestre è incentrata su un carro agricolo visto dal retro in una distinta prospettiva. Sebbene il carro sia fermo, è animato da un'estrema vitalità. Le ruote e l'asse posteriori, e le sponde laterali poste obliquamente spingono all'esterno verso il piano del disegno, mentre l'asse anteriore, non allineato al retro, attira lo sguardo verso l'infinito. I variegati effetti chiaroscurali del carro e degli elementi che lo circondano conferiscono maggiore vigore ed ampiezza.

Il trebbiatore accanto al carro ne accresce la monumentalità. Le diverse posizioni del correggiato sperimentate da Rubens sottolineano l'effetto di moto verso l'alto. Un ulteriore dinamismo è dato dall'arco visuale che dall'asta piegata si estende verso il correggiato, connettendo il motivo del trebbiatore a quello del carro. L'uso di diversi mezzi grafici, dalla matita rossa e nera ed i delicati pastelli all'inchiostro marrone con cui Rubens evidenzia i cerchioni ed i chiodi in ferro delle ruote posteriori del carro, aumenta la verosimiglianza e l'immediatezza della scena.

Il carro ricorre in diversi dipinti di Rubens – *Il figliol prodigo* (Anversa, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten), *Paesaggio con carro di campagna* (San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage), e *Inverno* (Windsor Castle, Collezione di Sua Maestà la Regina). L'esecuzione del disegno è stata ipotizzata intorno al 1615–17.



60 PIETER JANSZ.
SAENREDAM
Olandese, 1597–1665
*Il coro ed il deambulatorio della
chiesa di San Bavone a Haarlem*

Matita rossa, grafite, penna, inchiostro
marrone e acquerello; contorni
puntinati per il trasferimento (*recto*);
spolverato con nerofumo per il
trasferimento (*verso*)
cm 37,7 x 39,3
Cat. II, n. 105; 88.GC.131

L'arte sottile del pittore di architetture Pieter Saenredam registra ed immortala gli edifici storici della sua nativa Olanda, prima di tutto le sue chiese. Egli dipinse alcune chiese, quella di San Bavone a Haarlem per esempio, ripetutamente e da prospettive diverse. Tra le rappresentazioni più simmetriche e bilanciate dell'interno di San Bavone, questo grande disegno dalla forma quasi quadrata si addentra con una profonda prospettiva che dalla Cappella dei Birrai attraversa le navate laterali fino alla Cappella di Natale, nella direzione opposta. Noto come disegno costruttivo, è una resa prospettica isometrica realizzata in studio, che si basa sullo studio sul posto dell'ottobre del 1634 (Haarlem, Archivi Municipali).

Il disegno del Museo esemplifica il processo meticoloso della creazione di un complesso spaziale armonioso e ben orchestrato, il cui equilibrio è intensificato dalla luce soffusa che lo pervade. Saenredam deve aver cominciato col tracciare una serie di linee orizzontali e verticali con la matita a grafite ed il righello in modo da regolarizzare la relazione tra i vari elementi architettonici e stabilire un asse centrale verticale su cui porre il punto di fuga, chiaramente visibile tra le figure in basso. In seguito rifinì elaboratamente il foglio con penna e inchiostro, guazzo ed acquerello.

Nell'iscrizione sul piedritto destro Saenredam registra la data di esecuzione del disegno, novembre 1634, e quella in cui terminò il dipinto di cui questo è uno studio, 15 ottobre 1635. Il dipinto in questione, che contiene ulteriori variazioni, si trova al Muzeum Narodowe di Varsavia.

61 ANTHONY VAN DYCK
Fiammingo, 1599–1641
La deposizione

Matita nera, penna e inchiostro
marrone, acquerello marrone e
rossastro, matita rossa e azzurra,
lumeggiature a biacca
cm 25,4 x 21,8
Cat. I, n. 86; 85.GG.97

Dopo schizzi preliminari a matita nera, Van Dyck disegnò le figure a penna e inchiostro e ritoccò gran parte della composizione con acquerellature marrone scuro. Le finissime linee a penna lasciate in vista sul torso di Gesù conferiscono una bellezza struggente, mentre i tenebrosi acquerelli creano un senso di drammatico movimento intorno al corpo esanime di Cristo. La figura di Giovanni Evangelista al centro della composizione, graziosamente girato a collegare le coppie di figure ai lati di Cristo, ricorda quelle di Leonardo o Raffaello. Nel complesso, la composizione è ispirata alla *Deposizione* di Tiziano (Parigi, Louvre), che Van Dyck avrebbe conosciuto grazie ad una copia di Rubens. Il fiammingo, comunque, si distacca dall'ampia composizione orizzontale di Tiziano in favore di un formato verticale compattamente integrato, che conferisce un'imponenza monumentale alla Vergine velata che regge il braccio del figlio morto. Si pensa che questo disegno sia stato realizzato nel 1617–18, probabilmente in preparazione di un dipinto il cui progetto fu poi abbandonato o che non è sopravvissuto.



62 REMBRANDT HARMENSZ.
VAN RIJN

Olandese, 1606–1669

Nudo di donna con serpente

Matita rossa lumeggiata a biacca

cm 24,7 x 13,7

Cat. I, n. 114; 81.GB.27



Tra i più suggestivi ed enigmatici disegni di Rembrandt di figure singole, questo è l'unico disegno di nudo femminile a matita rossa pervenutoci. Realizzato dal vivo, l'identità della donna non è stabilita, ma incorpora elementi reali ed immaginari.

Il serpente e l'acconciatura, unitamente al fatto che si stringe il seno, fanno pensare che Rembrandt prefigurasse la modella come personaggio storico o mitologico,

ma l'identità di quest'ultimo è difficile da decifrare. Mentre l'interpretazione più comunemente accettata l'ha associata a Cleopatra, recentemente si sono riconosciuti nella figura aspetti di Eva: Rembrandt utilizzò il disegno come base per la figura di Eva nell'incisione *Adamo ed Eva* del 1638.

Il disegno è un superbo esempio della maestria di Rembrandt nell'utilizzo della matita rossa. L'artista applicò energicamente la sanguigna, enfatizzando la rotondità del ventre della modella con tratti orizzontali e impartendo forza e tensione alla gambe con ombreggiature verticali. Il maestro sfruttò anche la brillantezza e la luminosità cromatica della sanguigna creando un sottostrato di gouache bianca specialmente nel braccio destro e nel torso. L'accesa qualità della matita rossa sul bianco, e la forte tridimensionalità della forma creano un senso di energia che si irradia dalla figura. Andrea del Sarto ed altri artisti dell'Alto Rinascimento avevano trovato nella matita rossa la tecnica preferita per il disegno di nudi femminili dal vivo. In questo studio vivace e monumentale Rembrandt, probabilmente in modo cosciente, dimostra una perizia grafica pari a quella dei grandi maestri del passato, spingendosi al contempo in nuove direzioni.



63 REMBRANDT HARMENSZ.
VAN RIJN
Olandese, 1606–1669
*Imbarcazione su una vasta distesa
d'acqua (Veduta del Nieuwe
Meer?)*

Penna e inchiostro marrone e
acquerello marrone su carta marroncina
cm 8,9 x 18,2
Cat. I, n. 117; 85.GA.94

Qui Rembrandt cattura eloquentemente l'architettura del paesaggio olandese, piatto e orizzontale, interrotto da una barca a vela solitaria. A bilanciare la composizione in primo piano a sinistra vi è una macchia di giunchi. La suggestione della brezza che soffia verso est, animando i giunchi e inclinando leggermente la barca a vela, rinforza la scansione spaziale della vista aperta. Lo sguardo si posa sulle increspature dell'acqua, su una lingua di terra, su una casa, e su altri elementi in lontananza fino a quando le forme percepibili si dissolvono in un gruppo di suggestivi puntini all'orizzonte. La profonda regressione e l'effetto accentuato di espansione laterale accrescono la complessità spaziale della scena. La bellezza dell'esecuzione e l'equilibrio calibrato della composizione suggeriscono che questo disegno, realizzato intorno al 1650, era inteso come opera d'arte compiuta.



64 PHILIPS KONINCK

Olandese, 1619–1688

Paesaggio fluviale

Acquerello e gouache

cm 13,4 x 20

95.GA.28

Koninck è più celebre per i suoi grandi quadri ad olio raffiguranti paesaggi, ma dipinse anche acquerelli di piccolo formato come questo esempio databile intorno al 1675, che sembra essere stato realizzato come opera d'arte indipendente. Si tratta di una veduta immaginaria, ciò nondimeno ispirata al piatto paesaggio olandese. L'elemento principale della composizione è l'asse che risulta dal lembo di terra in primo piano e porta all'infinito. Fiumi, strade, campi, tutto sembra convergere verso l'interno, indirizzando gradualmente lo sguardo dell'osservatore in lontananza. La composizione trova il suo punto di risoluzione nella zona più remota della valle del fiume.

In contrasto col modo in cui molti acquerellisti del Seicento in Olanda sfruttarono la capacità della tecnica di produrre tinte brillanti e preziose, Koninck adotta una tavolozza morbida che include colori paglierini, marroni, verdi scuri, grigi e azzurri. L'artista fa anche ampio uso, specialmente in primo piano, di pigmento opaco applicato con tocchi spessi e liberi. La tavolozza ed il trattamento pittorico dell'olandese conferiscono al paesaggio l'idea di complesso organico controllato dalla prospettiva aerea. Così la resa spaziale è più corposa e ricca di trame in primo piano, ma diviene progressivamente sbiadita e sgranata in lontananza.

65 AELBERT CUYP

Olandese, 1620–1691

Veduta della valle del Reno

Matita nera, grafite, e acquerello grigio
cm 13,2 x 23,7

Cat. II, n. 95; 86.GG.673



Questo foglio di Cuyp apparteneva ad un album di schizzi di paesaggi disegnati durante una visita a Nimega e Cleves nel 1651–52. L'artista restituì questo paesaggio non ancora identificato utilizzando tratti ricchi a matita nera per il primo piano, passando alla grafite argentata nello sfondo per rendere l'effetto della prospettiva aerea. L'ampio spazio dedicato al cielo e la compressione del paesaggio in sottili strati che si affinano progressivamente ai lati del foglio, creano un forte senso panoramico. Nonostante questa vastità implicita, la veduta sembra anche miniaturizzata per i piccolissimi particolari che la animano: edifici, barche, figure umane e persino animali al pascolo indicati con macchioline a matita in secondo piano. Sebbene Cuyp abbia rielaborato molti dei paesaggi di quest'album in dipinti successivi, questo esempio non sembra ricorrere in altre opere dell'artista.

66 JOSEPH-BENOÎT SUVÉE

Belga, 1744–1807

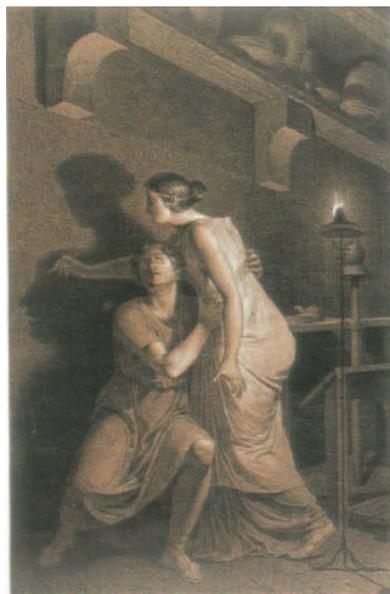
L'invenzione del disegno

Matita nera e gessetto bianco su carta
marrone

cm 54,6 x 35,5

Cat. II, n. 87; 87.GB.145

Pittore di successo, Suvée assunse la posizione di direttore dell'Accademia di Francia a Roma nel 1801 e soprintese al suo trasferimento a Villa Medici, dove si trova tutt'oggi. Questo disegno, inteso come dono al pittore Gerard van Spaendonck, è la replica di un



dipinto che Suvée esibì al Salon di Parigi del 1791 (Bruges, Groeningemuseum).

Si tratta della figlia dello scultore Butades che traccia il profilo dell'amante su una parete dello studio paterno per serbare un ricordo di lui quando sarà partito. L'arte del disegno sembra quindi avere le sue origini nella passione tra i giovani e la silhouette diviene segno della presenza viva dell'amante. Questa storia dell'invenzione del disegno, tratta dalla *Naturalis Historia* di Plinio il Vecchio, fu un soggetto ricorrente nella pittura del Settecento. Suvée rivela un interesse archeologico neoclassico per i costumi del passato e per l'organizzazione di un'antica bottega di ceramiche.

67 VINCENT VAN GOGH

Olandese, 1853–1890

Ritratto di Joseph Roulin

Canna e penne d'oca, inchiostro
marrone e matita nera

cm 32 x 24,4

Cat. I, n. 106; 85.GA.299

Come documentato da una lettera a suo fratello Theo, Vincent inviò questo disegno al pittore impressionista John Russell il 3 agosto 1888. È uno dei numerosi ritratti dipinti e disegnati di Joseph Roulin, il postino che divenne devoto amico dell'artista durante il suo soggiorno ad Arles nel 1888–89. Sebbene il disegno sia basato su una tela (Detroit, collezione privata), è molto diverso dal dipinto per la forza e la varietà del tratteggio.

È un ritratto profondamente simpatico. Il volto corrugato del postino acquista vivacità grazie alle curve e alle sfaccettature che convergono dinamicamente, articolate dall'ombreggiatura e dalle macchie puntiformi. L'unico particolare che diverge dalla frontalità accentuata della figura è la direzione dello sguardo proveniente dagli occhi molto distanti circondati dal luminoso foglio bianco. Con le linee scure e fitte rese da una penna di canna, l'artista ha delineato il cappello, la barba e la giacca. La circolarità del cappello è ripresa nella giacca, dove il tratteggio sembra teso verso il basso dal largo bottone, che agisce da fulcro alla base dei risvolti. Lo sfondo è realizzato con penna d'oca e contiene un mosaico di linee che si intersecano vigorosamente creando una tensione generale della superficie, e rinforzando l'energia sprigionata dal modello. Van Gogh scrisse nelle sue lettere che considerava Roulin una figura socratica. Ciò è evidente in questo disegno che lo ritrae come una presenza influente, un uomo sicuro, umile e al contempo illuminato.





68 JACQUES CALLOT

Francese, 1592 circa–1635

Esercito che abbandona un castello

Pennello e acquerello marrone su
matita nera

cm 10,1 x 21,8

Cat. I, n. 63; 85.GG.294

Un esercito con gli stendardi alzati abbandona un castello o una città cinta di mura per ricongiungersi nell'angolo in basso a destra al richiamo di tromba. Appesantiti da un ricco bottino, soldati a piedi e su cammelli scortano i prigionieri. Dai bastioni enormi lingue di fuoco si ergono verso il cielo scuro (il disegno a matita sottostante è chiaramente visibile).

La tecnica che Callot adoperava nei disegni e nelle miniature di stampe è stata oggetto di profonda ammirazione, e la ricchezza delle sue minuscole composizioni testimonia la sua straordinaria abilità e la sua vivida immaginazione. L'azione delle figure e la loro scenografia andrebbero apprezzate con una lente d'ingrandimento.

Non è chiaro lo scopo di questo studio, ma sembra fosse stato realizzato per una incisione assieme ad un pendant (sempre parte della collezione del Museo Getty), sebbene non si sia a conoscenza di tali stampe. Inoltre i contorni dei due disegni non sono stati ripassati per il trasferimento, ulteriore indicazione che non era stato preparato per essi alcun supporto in rame. Lo stile, il soggetto ed il formato orizzontale di questo foglio ricordano le composizioni di *Les Grandes misères de la guerre* (1633), incisioni che Callot realizzò immediatamente dopo la devastante invasione della Lorena da parte del Cardinale Richelieu, sebbene le dimensioni siano leggermente inferiori rispetto alle stampe.

Callot fu uno degli incisori più dotati ed uno dei primi grandi artisti che lavorarono esclusivamente alla realizzazione di stampe. Alla sua morte l'artista lasciò un numero prodigioso di incisioni – oltre millequattrocento!



69 NICOLAS POUSSIN

Francese, 1594–1665

Apollo e le Muse sul Parnaso

Penna, inchiostro marrone e
acquerello marrone

cm 17,6 x 24,5

Cat. I, n. 82; 83.GG.345

Il Parnaso, pochi chilometri a nord di Delfi, era il monte sacro ad Apollo e alle Muse. Apollo, seduto a sinistra del gruppo centrale, suona la viola, mentre fuori dal cerchio delle Muse che lo circondano sono visibili le figure dei poeti. Il ruscello in primo piano al centro è la fonte Castalia, sorgente d'ispirazione poetica e musicale.

Questo è uno studio preparatorio per il dipinto che si trova al Prado di Madrid, databile tra il 1630 ed il 1632. La tela è strettamente aderente al disegno generale ma differisce considerevolmente nelle pose delle figure, eccetto quella, pressappoco la stessa nelle due opere, del poeta che entra nella composizione da sinistra. Il noto affresco di Raffaello realizzato su questo tema nel 1511 (Roma, Stanza della Segnatura del Palazzo Vaticano), e più ancora un'incisione di Marcantonio Raimondi basata su un precedente progetto dell'affresco di Raffaello, esercitarono una tale suggestione sull'idea di Poussin che il dipinto del Prado deve leggersi come omaggio al grande maestro del Rinascimento italiano. Il disegno è notevole per la sua sintesi compositiva e per l'esemplificazione astratta delle forme: il fogliame degli alberi è reso con poche e rapide annotazioni, mentre le forme geometriche delle figure sono austere, in conformità all'equilibrato classicismo di Poussin.



70 CLAUDE LORRAIN
(Claude Gellée)
Francese, 1600–1682
*Figure in un paesaggio davanti a
un porto*

Penna e inchiostro marrone,
acquerello rosso-bruno, e biacca su
carta azzurrina
cm 23,7 x 33,9
Cat. I, n. 77; 82.GA.80

Lorrain fu uno dei più insigni paesisti. Come il suo quasi contemporaneo Nicolas Poussin, l'artista trascorse gran parte della sua carriera a Roma e la sua opera si ispirò fortemente alla campagna romana, così evocativa dei paesaggi idilliaci dell'età dell'oro. Nei dipinti di Claude i temi della natura, dell'ideale, dello spazio e della luce, si intrecciano a quelli dell'armonia, del riposo, del racconto biblico e del mito classico a creare uno straordinario sentimento poetico. Forse più di tutto Lorrain mostrò grande maestria nel trattamento della luce: le sue composizioni mostrano cieli limpidi ed atmosfere velate che paiono bagliori tra gli alberi, i laghi e gli edifici.

Il disegno è uno studio, diverso per alcuni aspetti, per il dipinto commissionato da François-Anibal d'Estrées, marchese di Coeuvres e ambasciatore francese a Roma dal 1638 al 1641, oggi parte di una collezione privata. Si è anche ipotizzato che possa trattarsi di un ricordo (vedere n. 28) del dipinto. La presenza degli uomini sulla barca che lottano contro i due sulla riva non è chiara. Nel dipinto, come nel disegno del British Museum, la schermaglia ha luogo su un ponte e vi sono più persone a prendervi parte.

71 HYACINTHE RIGAUD

Francese, 1659–1743

Ritratto d'uomo

Disegno a pennello e acquerello grigio
su matita nera, lumeggiature a biacca,
su carta azzurrina

cm 35,4 x 28

Cat. II, n. 74; 86.GB.612



L'identità dell'uomo rimane sconosciuta. Un tempo si credeva che fosse François-Michel Le Tellier, marchese di Louvois (1641–1691), segretario di Stato di Luigi XIV, e noto per la ferocia con cui perseguì i protestanti oltre che per il suo potere dispotico sul re e sull'esercito. L'espressione antipatica, lo sguardo diretto e penetrante, il grosso naso, e persino la posizione del mento, evocano una certa somiglianza con Louvois. C'è da dire però che Louvois, dai vent'anni in poi, aveva dei distinti baffi a punta, chiaramente assenti in questo modello, ed il suo viso era generalmente più pieno. Inoltre il disegno sembra risalire ad una data posteriore, intorno al 1710. Chiunque sia l'uomo, lo scenario opulento – una colonna classica drappeggiata con damasco, una sedia rivestita in velluto sul cui bracciolo egli poggia la mano sinistra, e la cappa sulla vita – pone l'enfasi sul suo potere e la sua ricchezza. L'artista ha indugiato particolarmente sulle trame dei tessuti degli abiti: la giacca di seta e la camicia di lino con il collo e le maniche guarniti in pizzo sono resi splendidamente dalle lumeggiature bianche.



72 ANTOINE COYPEL

Francese, 1661–1722

Crocifissione

Matita rossa e nera, lumeggiature a
biacca

cm 40,5 x 58,1

Cat. II, n. 54; 88.GB.41

I Coypel erano una famiglia di pittori francesi. Antoine studiò presso l'Accademia di Francia a Roma, dove subì l'influenza dell'allora prevalente classicismo francese. In seguito al suo rientro nel 1675–76, condusse una carriera di successo come pittore ufficiale, realizzando opere tra cui il famoso affresco per il soffitto della cappella di Versailles, eseguito per Luigi XIV nel 1708, una decorazione barocca fortemente improntata ai modelli italiani. Nelle discussioni teoriche che ebbero luogo alla fine del Seicento a Parigi tra *Rubénistes* (gli artisti in favore dello stile esuberante e dai cromatismi accesi del pittore fiammingo Rubens) e *Poussinistes* (i fautori del classicismo di Poussin e della composizione lucida), Coypel fu un portavoce dei *Rubénistes*.

Il disegno è lo studio preparatorio per un dipinto commissionato nel 1692 dal duca di Richelieu ed esposto per la prima volta nel 1699 al Salon francese, l'esposizione annuale d'arte ufficiale dell'Accademia Reale di Pittura e Scultura (detta "Salon" dal Salon d'Apollon al Louvre dove si tenevano le esposizioni). Nel dipinto (Toronto, collezione privata) compare un numero inferiore di figure, molte delle quali hanno pose diverse rispetto alla loro controparte nel disegno. Forse ironicamente, la composizione è del tutto simile al grande dipinto di Poussin realizzato nel 1644 sullo stesso soggetto, e oggi conservato presso il Wadsworth Atheneum di Hartford nel Connecticut.



73 ANTOINE WATTEAU

Francese, 1684–1721

Due studi di flautista ed una testa di ragazzo

Matita rossa e nera e gessetto bianco
su carta color paglierino
cm 21,4 x 33,6

Cat. II, n. 79; 88.GB.3

La sicurezza e la vivacità del tocco resero Watteau uno dei più grandi disegnatori della tradizione dell'Europa occidentale. Edme-François Gersaint, mercante d'arte ed amico di Watteau, riconobbe questa grande abilità ed asserì che i disegni dell'artista erano superiori in valore rispetto ai suoi dipinti. Watteau era particolarmente sensibile ai giochi di luce sul drappeggio e geniale nel cogliere l'essenza di una posa. La maggior parte dei suoi disegni ritrae figure umane, solitamente in due o più studi per foglio come in questo esempio, ma il rapporto compositivo tra gli studi non è sempre chiaro. Watteau fu un maestro della tecnica nota in francese come *trois crayons*, una combinazione di matita rossa e nera e gessetto bianco, solitamente su carta colorata.

In questo foglio l'artista ha ben osservato lo sforzo del flautista: l'espressione realistica e contenuta del musicista nell'emettere il soffio attraverso le labbra increspate si contrappone alla grazia del movimento delle sue dita sulle chiavi, mentre regge elegantemente lo strumento su un lato. Sebbene la connessione tra gli studi – uno della testa di un ragazzo nelle vesti di spettatore e altri due del flautista in posizioni diverse – non sia tipologicamente definita, questi sembrano combinarsi nell'immaginazione dell'osservatore per formare una scena unica.

Watteau fu fortemente influenzato da Rubens, nella cui opera si rintraccia l'origine del tema iconografico caro all'artista francese, le *fêtes galantes* – composizioni *en plein air* di un mondo incantato in cui giovani uomini e donne in abiti eleganti si trastullano al suono della musica, prigionieri di sentimenti amorosi.



74 FRANÇOIS BOUCHER

Francese, 1703–1770

*Figura maschile reclina con
chitarra*

Matita nera e rossa e gessetto bianco

su carta azzurrina

cm 27,9 x 44,1

Cat. I, n. 60; 83.GB.359

La figura appare in primo piano a destra nell'arazzo dal titolo *L'Opérateur*, dove è ritratta con una grande partitura musicale sulle ginocchia ed insieme ad una giovane coppia intenta a studiare una seconda partitura per voci. Boucher disegnò il giovane tenendo a mente il rovescio. Il musicista, infatti, ha il manico della chitarra nella mano destra piuttosto che in quella sinistra, in modo che l'impugnatura risultasse corretta dopo il trasferimento sull'arazzo finito (per la spiegazione del rovescio dei disegni delle tappezzerie come parte del processo di trasferimento si rimanda al n. 11). La tecnica a *trois crayons* (vedere n. 73) è applicata in maniera incantevole sul fondo in carta cerulea.

L'Opérateur è il primo di una serie di quattordici arazzi nota come *Les Fêtes italiennes* o *Les Fêtes de village à l'italienne*, realizzata dall'artista tra il 1734 ed il 1746. La composizione raffigura un ciarlatano o saltimbanco su un palco allestito tra ruderi, che vende pozioni con l'aiuto di una complice con una scimmia. A destra del palco appare un *peep-show*, mentre in primo piano ci sono gruppi disordinati di figure, tra cui bambini ed il gruppo di cantanti già citato.

Boucher fu uno dei più grandi pittori decorativi del Rococò francese. Nel 1723 si recò a Roma a studiare all'Accademia di Francia. Al suo rientro in patria nel 1731 conquistò rapidamente i favori della corte francese e della potente Mme de Pompadour, amante di Luigi XV.

75 LOUIS CARMONTELLE

(Carrogis)

Francese, 1717–1806

*La duchessa di Chaulnes
giardiniera in un viale*

Acquerello e gouache su matita rossa
e nera

cm 31,7 x 19

Car. III, n. 93; 94.GC.41



Nel 1758, Marie d'Albert di Luynes, figlia quattordicenne del duca di Chevreuse e nipote del duca di Luynes, sposò suo cugino Marie Joseph Louis d'Albert d'Ailly, vidame d'Amiens, che divenne in seguito duca di Picquigny e, nel 1769, duca di Chaulnes. Il marito partì per l'Egitto il giorno successivo il matrimonio e vi si fermò per diversi anni. Al suo rientro poi, si rifiutò di vederla e di consumare con lei il matrimonio. Condannata alla verginità, la duchessa vestiva sempre di bianco, come in questo ritratto.

La moda del giardinaggio tra le donne nobili acquistò popolarità con il fervido supporto di Maria Antonietta, che coltivò il suo hobby nella reggia di Versailles, e più ancora nel famoso Hameau, la fattoria in stile normanno costruita per lei nel giardino del palazzo.

Il disegno appartiene ad una serie di 750 ritratti che Carmontelle realizzò per i membri della corte del duca d'Orléans. Durante i numerosi eventi sociali tenuti al Palais-Royal di Parigi, Carmontelle intratteneva gli ospiti ritraendoli dal vivo con la tecnica dei *trois crayons* (vedere n. 73), alla quale aggiungeva in seguito acquerellature e biacca. Successivamente l'artista raccolse i ritratti in undici album, e l'intero *corpus* costituisce una testimonianza esauriente dei personaggi e della vita di corte prima della Rivoluzione francese, con Mozart, Voltaire e Franklin tra coloro che posarono per lui.

76 JEAN-BAPTISTE GREUZE

Francese, 1725–1805

*La maledizione paterna:
il figlio ingrato*

Pennello e acquerello grigio;

quadrettato a matita

cm 50,2 x 63,9

Cat. I, n. 74; 83.GG.231



In questa scena di Greuze il padre tende le braccia in un gesto d'ira verso il figlio che si è appena arruolato nell'esercito. La figlia si inginocchia al cospetto dell'uomo tentando di sedarlo, mentre la madre abbraccia il figlio; sulla soglia della porta il sergente che lo ha arruolato osserva la scena indifferente. Il disegno è molto simile al famoso dipinto del Louvre dallo stesso titolo, realizzato nel 1777–78. Il suo pendant, *Il figlio punito*, anch'esso al Louvre, ritrae la stessa famiglia attorno al letto di morte del vecchio che dà sfogo alla propria pena poiché il figlio, tornato al tetto paterno, si pente troppo tardi della sua cattiva condotta.

Il gusto contemporaneo non è in sintonia con il racconto moralistico di Greuze, ma il fascino che esercitò all'epoca sui paladini della religione e della moralità fu sufficiente a garantirgli il successo. I soggetti sentimentali dai toni moraleggianti a cui ammicca la sua opera divennero in voga nella pittura francese della metà del diciottesimo secolo, in parte come risultato dell'influenza dei romanzi inglesi e degli scritti di famosi autori come Jean-Jacques Rousseau, le cui speculazioni su temi morali, sociali e politici fecero presa sugli umori popolari.

L'eccessiva serietà di contenuto di molte delle opere di Greuze è spesso mira di scherno, come in questo brano dei fratelli Goncourt, critici francesi dell'Ottocento:

Osservate il suo lavoro: vedrete come, dopo aver cercato di aggraziare la bellezza, procede nell'adornare la povertà e l'indigenza. Guardate i bambini, piccoli pezzenti con i calzoni stracciati; non sono, in realtà, cupidi di Boucher vestiti da spazzacamini ed entrati in casa attraverso il comignolo? È come se la mano di un produttore teatrale avesse messo il dito in tutte le sue composizioni: le figure si muovono e si raggruppano come in un *tableau vivant*, le loro occupazioni sono frutto di artifici e il loro lavoro una pura e semplice finzione.

77 JEAN-HONORÉ
FRAGONARD
Francese, 1732–1806
“Oh! Se mi fosse così fedele!”
Pennello e acquerello marrone
su matita nera
cm 24,8 x 38,3
Cat. I, n. 69; 82.GB.165



La giovane donna abbandonata, abbigliata solamente in *négligé*, siede in ginocchio sul letto disfatto con le mani giunte per la disperazione e lo sguardo pieno di struggimento fisso sul cagnolino. La fedeltà del piccolo compagno che ricambia lo sguardo con devozione, mette in risalto l'indocilità del suo amante assente. Lo rimprovera sospirando *“S'il m'était aussi fidèle!”* – la triste citazione che è anche il titolo della stampa di questa stessa composizione dell'abate di Saint-Non, pubblicata nel 1776. Nonostante lo spirito dell'opera appaia eccessivamente mesto, c'è tuttavia un tocco di umorismo che lo compensa. La giovane donna offesa richiama nella posa le rappresentazioni della Maddalena penitente, la cortigiana del Nuovo Testamento che unse i piedi di Cristo ed i cui capelli sono raffigurati sciolti, lunghi e fluenti.

I disegni di Fragonard a pennello e acquerello sono tra i più raffinati del Settecento. La sua abilità in questa tecnica è straordinaria. Particolarmente apprezzate sono le sue acquerellature leggere e fluide che qui comunicano il senso di abbandono persino della biancheria da letto; questi passaggi sono in netto contrasto con la disarmante precisione dei piccoli tocchi con la punta del pennello che disegnano l'occhio, la narice e la bocca dell'attraente profilo della ragazza, e che sono l'essenza del disappunto sessuale che permea l'opera. Il foglio fa parte di un vasto numero di disegni che esplorano temi erotici realizzati negli ultimi anni del 1760.

I dipinti di Fragonard di paesaggi e soggetti storici, caratterizzati dal tratto disinvolto e dagli accesi cromatismi, sono tra i contributi più significativi al rococò francese.

78 JEAN-MICHEL MOREAU
IL GIOVANE

Francese, 1741–1814

“Non temere, amica mia!”

Penna e inchiostro grigio,

acquerello marrone

cm 26,7 x 21,6

Cat. I, n. 81; 85.GG.416



Si tratta di un'illustrazione del *Monument du costume*, una serie di stampe del 1776 che illustrano la vita di una donna di società ed intese a rappresentare i costumi dell'epoca. L'eroina, Céphise, reclinata su un divano, appare in apprensione per l'imminenza del primo parto. A determinare la scena è il frammento di conversazione tra lei, la marchesa (la donna dall'aspetto apprensivo seduta di fronte a lei) e l'abate (l'uomo in piedi a sinistra dall'espressione alquanto altezzosa) tratto dal testo che accompagna le stampe: “Il momento in cui sarà tutto finito [il parto], non ci penserai più... Io ho messo alla luce quattro figli e non ne ho risentito per niente.”

Il titolo della composizione è la loro esortazione a Céphise, mentre il titolo della composizione successiva nella serie, “È un maschio, signore” (l'annuncio della buona notizia al marito), chiarisce il loro punto.

La data e la firma dell'artista sono visibili nell'angolo in basso a sinistra: *JM moreau le jeune. 1775.*



79 JACQUES-LOUIS DAVID
 Francese, 1748–1825
*I littori rendono a Bruto i corpi
 dei suoi figli*

Penna e inchiostro nero
 e acquerello grigio
 cm 32,7 x 42,1
 Cat. I, n. 68; 84.GA.8

Il disegno, datato e firmato sul basamento della sedia di Bruto *L. David faciebat 1787*, è uno studio per il noto dipinto del Louvre sul soggetto, commissionato da Luigi XVI e completato nel 1789, lo stesso anno della Rivoluzione francese.

Il tema, grondante di umori repubblicani, è tratto dall'antica storia di Roma. Giunio Bruto fu nominato primo console della repubblica romana nel 509 a.C. dopo la caduta dei Tarquini, famiglia di tiranni romani. È qui raffigurato subito dopo l'esecuzione dei due figli "monarchici" che lo avevano tradito nel tentativo di ripristinare i Tarquini. Bruto è seduto ai piedi della statua della dea Roma; nel dipinto egli ha in mano la lettera indirizzata dai suoi figli a Tarquinio. A destra, sua moglie e le sue figlie soccombono al dolore alla vista dei littori che tornano con i corpi. "Quindi il dovere verso la patria supera la mera responsabilità di padre, e la felicità della famiglia è sovvertita dalla lealtà politica."

David fu uno dei più eminenti pittori neoclassici del suo tempo. Simpatizzante attivo della Rivoluzione francese, diede saggio del nuovo senso di virtù civica nei suoi dipinti. In seguito fu nominato pittore ufficiale da Napoleone Bonaparte.



80 JACQUES-LOUIS DAVID

Francese, 1748–1825

*Ritratto di André-Antoine Bernard,
detto Bernard des Saintes*

Penna e inchiostro di china,
acquerello grigio, lumeggiature a
biacca e grafite

diametro cm 18,2

95.GB.37

Durante la Rivoluzione francese, tra il decimo ed il dodicesimo giorno termidoro, anno II (28–30 luglio 1794), Robespierre ed un centinaio di seguaci furono ghigliottinati, ponendo così fine al regno del “Terrore”. David fu accusato di sostenere Robespierre e di aver firmato mandati di arresto durante il suo servizio come membro del Comitato di Salute Pubblica. Fu chiamato in giudizio il 3 agosto, prima all’Hôtel des Fermes Générales e più tardi al Palais du Luxembourg, fino al suo rilascio il 28 dicembre. Il 28 maggio 1795 fu rimesso agli arresti ed incarcerato nel Collège des Quatre-Nations, da cui fu liberato il 4 agosto.

Durante la sua detenzione al Quatre-Nations, l’artista eseguì un gran numero di ritratti dei suoi compagni di prigionia che costituisce una vivida testimonianza pittorica dei protagonisti della Rivoluzione francese. Tra i più singolari del gruppo va annoverato questo esempio dell’avvocato André-Antoine Bernard. Membro dell’*Assemblée législative* del 1791 e delegato alla *Convention nationale* del 1792, Bernard fu recluso nel Quatre-Nations con David, che lo ritrasse il 24 luglio 1795, secondo un’antica iscrizione sul supporto del disegno. Rilasciato nell’ottobre di quell’anno, Bernard fu esiliato nel 1816 per aver votato in favore dell’esecuzione di Luigi XVI; visse a Bruxelles ed in seguito emigrò in America dove morì.

L’intenso ritratto di Bernard des Saintes sembra trascendere la sua funzione di riproduzione per evocare il dramma della rivoluzione a cui avevano preso parte sia l’artista che l’effigiato.

81 ANNE-LOUIS GIRODET
DE ROUCY TRIOSON

Francese, 1767–1824

*Fedra respinge l'abbraccio
di Teseo*

Penna e inchiostro marrone e grigio,
lumeggiature a biacca e grafite
cm 33,5 x 22,6
Cat. I, n. 71; 85.GG.209



È questo uno studio preparatorio di splendida fattura per una delle illustrazioni presentate nell'edizione di lusso delle opere del grande tragediografo francese Jean Racine, pubblicata da Didot tra il 1801 ed il 1805. Girodet fu uno dei sette artisti del circolo di Jacques-Louis David che collaborarono al progetto: sono sue le cinque illustrazioni per *Andromaca* e *Fedra*. Questo esempio ritrae il ritorno di Teseo, sconvolto dalla fredda accoglienza della moglie e di suo figlio Ippolito.

Il controllato equilibrio compositivo

e la chiarezza formale e di significato sono esemplari dell'intera serie di illustrazioni. Osservando le incisioni, un critico ebbe a dire: "richiamano copie di bassorilievi; mostrano personaggi imponenti, immobili e freddi come il marmo e le figure geometriche e in pose rettilinee", commentando inoltre che gli illustratori avrebbero fatto meglio a "trarre spunto dall'opera stessa di Racine". In ogni caso le composizioni sono indubbiamente un riflesso del profondo impatto che l'austero stile neoclassico di David ebbe sul gusto francese agli inizi dell'era napoleonica.

82 JEAN-AUGUSTE-
DOMINIQUE INGRES

Francese, 1780–1867

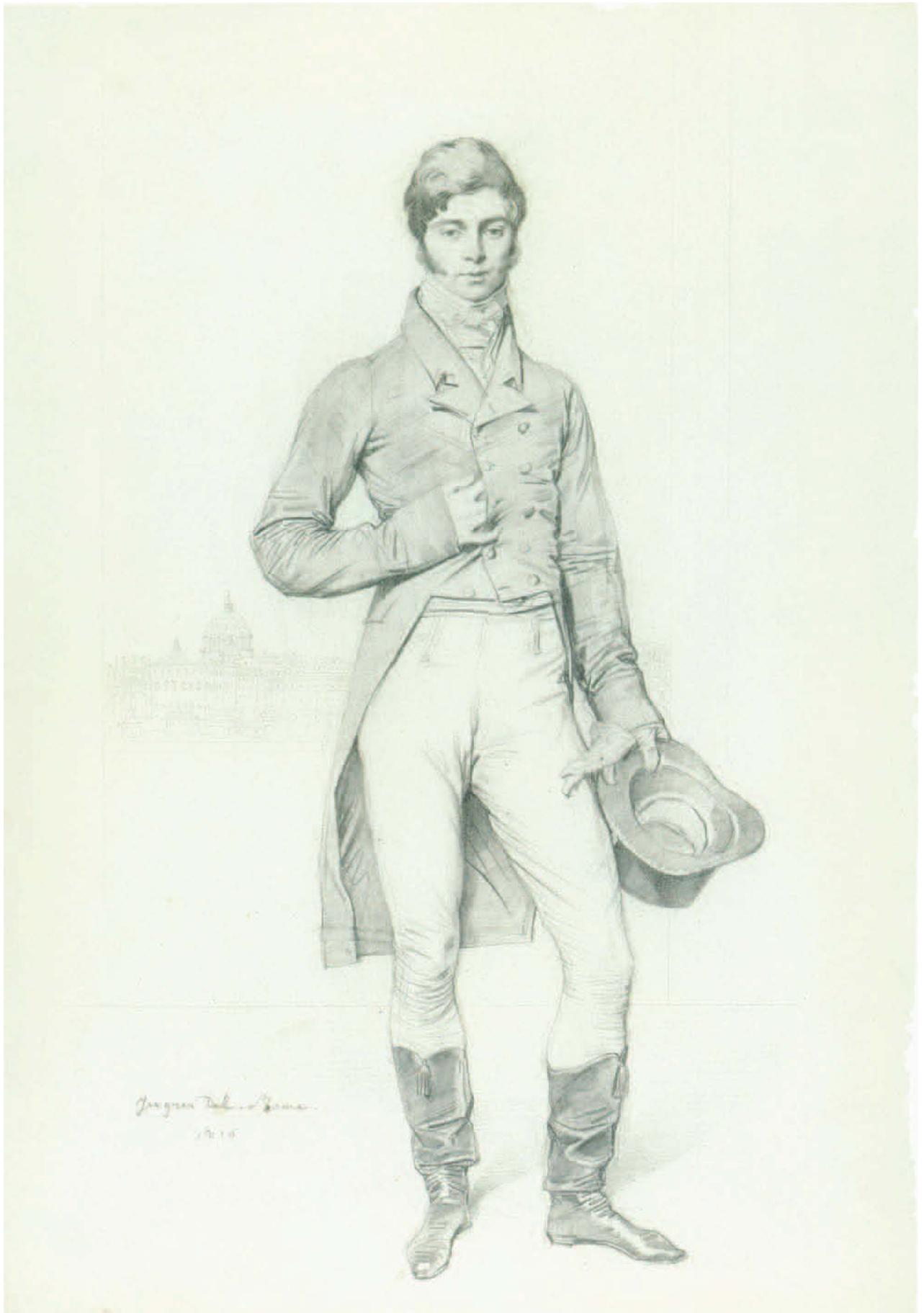
*Il duca d'Alba riceve la
benedizione del Papa nella
cattedrale di Sainte-Gudule
a Bruxelles*

Penna e inchiostro marrone,
acquerello marrone, lumeggiature
a biacca, matita rossa e nera, grafite
cm 43 x 52,9
95.GA.12

Il disegno ritrae Fernando Álvarez de Toledo, duca d'Alba, che riceve dall'arcivescovo di Malines il cappello e la spada benedetti da papa Pio V. La scena si svolge all'interno della cattedrale di Sainte-Gudule a Bruxelles, dove Alba riceve gli onori per aver soppresso l'eresia protestante. Nel 1566 Filippo II di Spagna inviò il duca nei Paesi Bassi per ristabilire l'autorità reale e sradicare il Protestantismo. Governatore generale dal 1567 al 1573, Alba costituì il cosiddetto Consiglio del Sangue, che abrogò le leggi locali e condannò a morte circa diciottomila protestanti.

Questo è uno studio elaborato e finito, con le dovute differenze, per una tela incompiuta commissionata dal quattordicesimo duca d'Alba, su cui Ingres lavorò tra il 1815 ed il 1819. Contrario a celebrare un uomo per la sua crudeltà e la sua intolleranza religiosa, il pittore, nato a Montauban, roccaforte del Protestantismo francese, non portò a compimento il dipinto. Sebbene il disegno appaia come una composizione risolta con successo, l'impostazione del dipinto cambia da verticale ad orizzontale ed il duca non è più il protagonista principale. L'artista lo ha rimosso dal primo piano, ponendolo invece, come figura minore, sul trono in cima al baldacchino, con un tappeto rosso vivo che conferisce all'intera scena l'impressione di un bagno di sangue. L'ironia della storia ha voluto che l'opera, caduta in mano ai nazisti, finisse in possesso del Maresciallo Göring; dopo il suo ritrovamento alla fine della seconda guerra mondiale, fu donata al Musée Ingres.





J. Green Del. & Sculp.
1845

83 JEAN-AUGUSTE-
DOMINIQUE INGRES

Francese, 1780–1867

Ritratto di Lord Grantham

Grafite

cm 40,5 x 28,2

Cat. I, n. 76; 82.GD.106

Ingres non amava eseguire ritratti, ma nel suo periodo giovanile a Roma si guadagnò da vivere quasi esclusivamente effigiando i facoltosi visitatori della città. La sua vera vocazione era invece la pittura di soggetti storici. “Dannati ritratti... mi impediscono di concentrarmi sulle cose importanti”, si lamentò una volta. Ma non emerge alcuna riluttanza da questo vivido disegno, nel quale la purezza astratta della linea è tipica della migliore ritrattistica dell’artista – una ricercatezza che indusse i suoi ricchi e nobili clienti a tornare da lui per altri ritratti.

Il foglio è firmato e datato: *Ingres Del. Rome./1816*. L’effigiato, il pari inglese Thomas Robinson, terzo barone di Grantham e più tardi conte di Grey, aveva trentacinque anni quando posò per Ingres. Fu probabilmente su richiesta dell’artista che Lord Grantham si tolse il guanto destro, infilò la mano destra dietro i bottoni della marsina, e piegò il braccio per stabilire un dinamico contrasto con l’aspetto rilassato del resto del corpo – il braccio sinistro che scivola lungo il corpo, la mano inguantata con il cilindro ed il guanto destro, e la posizione di semi “riposo” delle gambe. Tuttavia il bel nobiluomo guarda l’osservatore un po’ timidamente. Il disegno mostra la basilica di San Pietro sullo sfondo vista dall’Arco Oscuro, prospettiva di cui Ingres si avvale anche per altri ritratti.

84 THÉODORE GÉRICAULT

Francese, 1791–1824

Il giaurro

Acquerello e gouache su grafite

cm 21,1 x 23,8

Cat. II, n. 60; 86.GC.678



I soggetti tratti dalle opere del grande poeta romantico inglese Lord Byron divennero popolari in Europa sin dalla loro prima pubblicazione. *Il giaurro*, poemetto del 1813, è la storia di un fuorilegge cristiano ai tempi delle Crociate. Il disegno illustra il brano in cui il giaurro, sfidando le ostilità e vincendo la paura del cavallo, osserva con furia una lontana città turca nel cuore della notte:

Ei sprona il destriero: s'accosta all'erta
che sporge le sue ombre sugli abissi:
gira intorno: si spinge alla dirotta:

...

La sua fronte era china, stupido lo sguardo:
egli alzò il braccio, alzollo fieramente
e torvo scosse la mano in alto.

Géricault coglie efficacemente la risolutezza dell'eroe in questo acquerello risalente al 1820 circa, eseguito per una litografia (che all'epoca costituiva un nuovo procedimento di stampa con una matrice in pietra) pubblicata nel 1823, nella quale la città turca appare in basso a sinistra. La scena al chiaro di luna, con il cielo scuro e minaccioso, la rupe battuta dal vento, e il mare in lontananza, riflette le suggestioni del romanticismo letterario, popolare all'epoca. L'artista è figlio del suo tempo nell'adesione alla moda per la cultura islamica, derivata in parte dalle campagne di Napoleone in Egitto e Siria.

Géricault fu uno dei creatori del movimento romantico nella pittura francese. La sua arte fu fortemente ispirata dalla passione per i cavalli, che egli ritrasse con profonda empatia, come in questo esempio.



85 EUGÈNE DELACROIX
Francese, 1798–1863
La morte di Lara

Acquerello e gouache
su tracce a grafite
cm 17,9 x 25,7
94.GC.51

Il tema è tratto da *Lara*, poema di Lord Byron pubblicato nel 1814. Lara, grande feudatario spagnolo, torna dall'esilio accompagnato da Kaled, paggio "dall'aspetto straniero e di giovane età", per incontrare la collera di un barone suo vicino, Otho. Lara diviene il leader della rivolta contadina, soppressa alla fine da Otho. Nella lotta finale contro enormi difficoltà, l'eroe è ferito mortalmente da una freccia. Morirà alla presenza vigile del fedele Kaled, che si rivelerà una donna travestita innamorata di lui.

In questo acquerello Kaled è visibilmente una donna, le cui lontane origini sono rese evidenti dal cappello e dal tessuto scozzese della mantella. Intorno al 1825–30, data probabile dell'acquerello, Delacroix compì degli studi sulle armature e sui tessuti scozzesi. Più significativa in questo disegno è la sua conoscenza dei vivaci acquerelli con soggetto storico del pittore inglese Richard Parkes Bonington, attivo soprattutto in Francia agli inizi dell'Ottocento.

Delacroix fu il più insigne esponente del romanticismo francese. La disinvolture del tocco e i cromatismi accesi dei suoi dipinti lo posero in antitesi con gli esponenti della grande tradizione della pittura classica francese, in particolare Ingres.

86 HONORÉ DAUMIER

Francese, 1808–1879

Una causa penale

Acquerello, gouache, penna e
inchiostro marrone e matita nera

cm 38,5 x 32,8

Cat. II, n. 55; 89.GA.33



Il primo impiego di Daumier da ragazzo fu quello di fattorino di un usciere al Palazzo di Giustizia di Parigi. Sin da giovane poté quindi osservare gli andirivieni degli avvocati nelle loro toghe scure e fluenti, accompagnati dai clienti miserabili, avviliti e dall'aspetto persino brutale, appartenenti a classi criminali. Daumier studiò l'interazione tra questi due gruppi con eccezionale franchezza, sottolineando i gesti altezzosi ed insofferenti degli avvocati difensori, in netto contrasto con le espressioni indifese delle vittime ignoranti, cadute nei complessi ingranaggi del sistema giuridico. In questo disegno l'assassino si sporge dal banco degli imputati per "consultarsi" con il suo avvocato che chiaramente ha il controllo della conversazione, come mostrano l'indice puntato della mano destra ed il possesso di un fascio di documenti. La guardia dietro di loro è rigidamente impassibile, ignara del significato o dello scopo della conversazione. Il disegno potrebbe essere un'opera compiuta, sebbene sia correlato in qualche misura alla litografia del 1846 appartenente alla serie *Les Gens de Justice*, 1845–48.

Soprattutto caricaturista ma anche pittore e scultore, Daumier è meglio noto per le vignette politiche con cui contribuiva ai settimanali di propaganda antigovernativa *La Caricature* e *Le Charivari*. L'artista, estremamente prolifico, disegnava in media due vignette alla settimana e si dice che abbia realizzato oltre quattromila litografie prima di morire.

87 HENRI LEHMANN
(Karl Ernest Rodolphe Heinrich
Salem Lehmann)
Francese, 1814–1882
Deposizione
Acquerello grigio, lumeggiature a
gessetto bianco, matita nera e grafite,
su carta marrone
cm 42,8 x 29,2
Cat. II, n. 63; 86.GB.474



Questo è uno studio preparatorio finito per un dipinto di Lehmann nella Chapelle de la Compassion di Saint-Louis-en-l'Île, a Parigi, realizzato nel 1847. Lehmann fu ispirato da *La deposizione dalla Croce*, dipinta nel 1789 da Jean-Baptiste Regnault per la cappella del castello di Fontainebleau (Parigi, Louvre).

Il disegno è un esempio dello stile accademico di moda nei Salons francesi (vedere n. 72) dalla metà dell'Ottocento agli inizi del Novecento. La predilezione del nostro secolo per gli impressionisti ed i post-impressionisti ha impedito in qualche modo di apprezzare le splendide qualità di questo stile pittorico ufficiale, che affrontò soprattutto temi storici attingendo al repertorio classico e alla grande pittura del passato. Solo di recente l'opera di pittori "ufficiali" come Lehmann ha acquistato la propria dignità artistica per la grazia, la notevole perizia dell'esecuzione, e la forza poetica.

Lehmann si specializzò nei soggetti storici, spesso tratti dalle sacre scritture, come in questo esempio. Fu impiegato per decorazioni murali, tra cui le sale dell'Hôtel de Ville a Parigi. Nel 1861 divenne direttore dell'Académie des Beaux-Arts, e nel 1875 professore all'École des Beaux-Arts.



88 JEAN-FRANÇOIS MILLET

Francese, 1814–1875

Pastorella col gregge

Pastello

cm 36,4 x 47,4

Cat. I, n. 80; 83.GF.220

Una nube ha offuscato il sole, gettando la scena nell'oscurità. La pastorella, il suo gregge di pecore ed il cane pastore si stagliano in semi-silhouette contro il cielo pallido ed il paesaggio spoglio e scarsamente illuminato. L'attesa paziente e dignitosa faceva parte dell'interminabile routine dei contadini, la cui semplicità di vita Millet tese a nobilitare nelle sue opere. Ciò lo pose al centro di attacchi feroci da parte dei critici suoi contemporanei, che lo accusarono di tendenze socialiste.

Millet esibì il dipinto *Pastorella col gregge* (Parigi, Louvre) al Salon del 1864, dove fu acclamato come una delle rappresentazioni classiche della vita contadina. Questo è uno dei numerosi pastelli che presenta la stessa composizione – due si trovano al Museum of Fine Arts di Boston, uno alla Walters Art Gallery di Baltimora, ed un'altro faceva parte del mercato d'arte di New York.

Figlio di contadini normanni, Millet fu ispirato dall'ambiente rurale e fece della vita contadina il soggetto dei suoi dipinti. Dal 1849 si unì ad un gruppo di pittori che lavoravano a Barbizon, villaggio presso la foresta di Fontainebleau, e che si proponevano l'aderenza espressiva alla natura. La scuola di Barbizon, come fu definita in seguito, è una precorritrice importante del movimento impressionista.

89 ÉDOUARD MANET

Francese, 1832–1883

La corrida

Acquerello e gouache su grafite

cm 19,3 x 21,4

94.GC.100

La composizione ricorda la tela *Episodio di una corrida*, che Manet espose al Salon ufficiale del 1864 e tagliò in seguito alle critiche ricevute; la parte inferiore del dipinto, *Il torero morto*, è alla National Gallery of Art di Washington; quella superiore, *Torero in azione*, che richiama fortemente la parte in alto di questo disegno, è alla Frick Collection di New York.

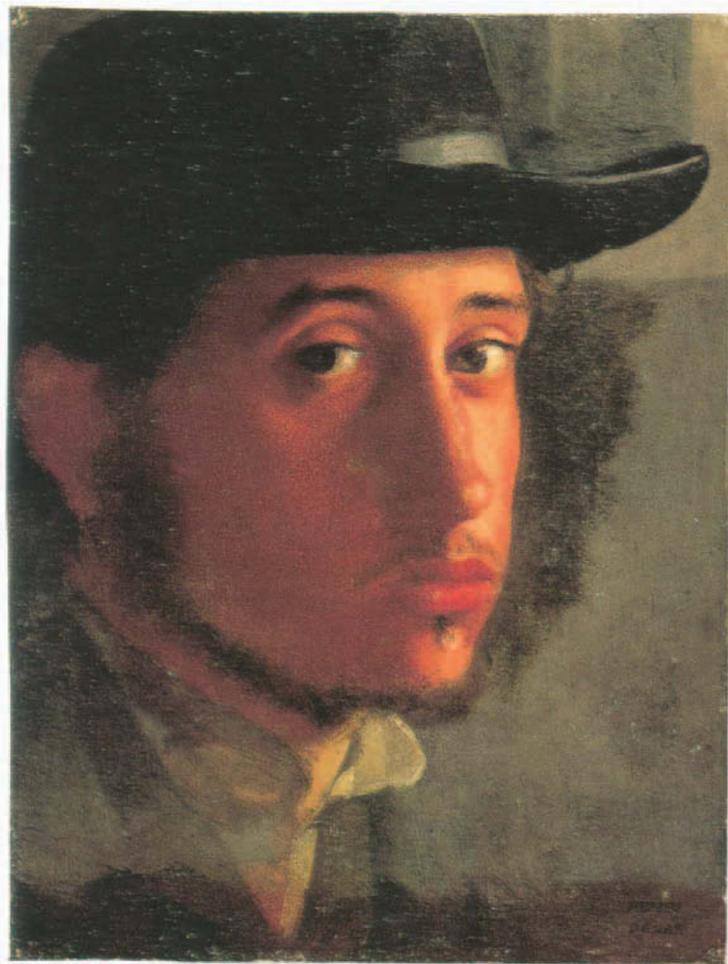
Nell'agosto del 1865 Manet compì un viaggio in Spagna. La visita lo avrebbe influenzato profondamente per il resto della sua carriera. In una lettera indirizzata ad un amico quello stesso settembre fece menzione di una “magnifica” corrida a cui aveva assistito: “Ci puoi contare che al mio ritorno a Parigi metterò sulla tela l’aspetto fugace di tutte quelle persone insieme.” Scrisse anche del “lato drammatico, con il picador ed il cavallo atterrati e colpiti dalle corna del toro e un’orda di ruffiani che cerca di controllare la bestia furiosa”. Il dipinto di Manet sul soggetto (Parigi, Musée d’Orsay) fu realizzato lo stesso anno, sebbene differisca notevolmente dal disegno per l’angolo visuale più ampio che dà l’opportunità all’artista di osservare la folla, ma riduce la tensione drammatica che sta al centro dell’opera, il toro che attacca il cavallo del picador.

Manet fu uno dei più grandi talenti artistici di tutti i tempi per il tocco straordinariamente fluido e naturale. La sua predilezione per i temi popolari (che all’epoca venne ritenuta offensiva), lo pose in prima linea nella pittura d’avanguardia del tempo. Con opere quali il *Bevitore di assenzio* (Copenaghen, Ny Carlsberg Glyptotek), rifiutato dalla giuria del Salon del 1859, *Le déjeuner sur l’herbe* e *Olympia* del 1863 (entrambi a Parigi, Musée d’Orsay), la sua arte venne acclamata come la “pittura della vita moderna”, alla quale il poeta dell’Ottocento Charles Baudelaire volse il più profondo interesse. Sebbene avesse rifiutato di prendere parte alle esposizioni impressioniste, Manet influenzò ugualmente la maggior parte degli appartenenti al movimento.



90 EDGAR DEGAS
Francese, 1834–1917
Autoritratto

Olio su carta, su supporto in tela
cm 20,6 x 15,9
95.GG.43



Il disegno, che è alla base di tutte le forme di espressione pittorica o plastica, si sovrappone spesso ad altre tecniche. Sebbene i disegni siano realizzati invariabilmente su carta, non tutti i lavori su carta sono necessariamente percepibili come disegni. Esempi come questo *Autoritratto* di Degas o *La deposizione* del Barocci (vedere n. 22), entrambi in olio su carta, sono al confine tra disegno e pittura. Considerato da alcuni un dipinto per la tecnica impiegata, l'*Autoritratto* di Degas è un'opera su carta che ha l'immediatezza del tocco e l'intimità associabili ad un disegno.

Degas eseguì questo *Autoritratto* intorno al 1857–58, durante il suo soggiorno giovanile in Italia. In questo periodo di autodidatta dipinse e disegnò prolificamente. Seguendo il consiglio di Ingres, dedicò molto tempo alla riproduzione di dipinti dei grandi maestri del Rinascimento. Degas scoprì di essere egli stesso il soggetto più congeniale per i ritratti: durante la sua permanenza in Italia, realizzò quindici o più autoritratti con diverse tecniche, la maggior parte dei quali lo ritraggono in primo piano con uno sguardo penetrante volto di lato per guardare se stesso, e quindi noi.

La conoscenza di Degas della tradizione dei grandi maestri diede al suo lavoro una solidità formale che lo distingue dagli impressionisti e dai post-impressionisti ai quali solitamente è associato. Fu introdotto a questo circolo nel 1862 dopo aver incontrato Manet, legame che si risolse nel mutamento della sua pittura dai soggetti storici a quelli tratti dalla vita parigina dell'epoca: corse di cavalli, caffè, balletti, teatri, lavanderia e bordelli (vedere nn. 91–92).



91 EDGAR DEGAS
Francese, 1834–1917
Processione a Saint-Germain

Grafite
cm 24,8 x 33
95.GD.35

Si tratta di un disegno di Degas tratto da un album di schizzi a matita e realizzato intorno al 1877 (vedere n. 92). L'iscrizione ad opera di Ludovic Halévy identifica lo studio con quello della processione alla chiesa di Saint-Germain a Parigi nel giugno del 1877. Non è difficile capire perché i diversi soggetti abbiano richiamato l'attenzione dell'artista: la ragazzina con la bella acconciatura ed una candela in mano, in basso a sinistra; l'uomo altezzoso con un fiore all'occhiello, immediatamente dietro di lei; il sacerdote dall'aspetto eccentrico, e quello quasi calvo di profilo, con un cappello in testa ed il resto dei capelli sulla nuca pettinati in avanti; e la parata di donne di mezza età non più bellissime a destra. Disegnato con grande rapidità, la linea è robusta, sintetica e sicura. Ogni testa appartiene ad un individuo riconoscibile ed osservato nei dettagli e non c'è traccia di ripetizioni o di ricadute in formule che spesso determinano la mancata riuscita delle caricature.

La fila delle tre teste femminili ritratte di profilo o quasi, in alto a destra, andrebbe paragonata alla caricatura "cammeo" dei tre uomini barbuti di profilo nel disegno di Agostino Carracci (vedere n. 25). Sia Carracci che Degas sono disegnatori di soggetti grotteschi e caricaturali appartenenti alla tradizione che risale a Leonardo da Vinci.



92 EDGAR DEGAS
 Francese, 1834–1917
Reyer e le lavandaie

Grafite
 cm 24,8 x 33
 95.GD.35

Come il n. 91, questo disegno è tratto da un album di schizzi a matita che Degas realizzò intorno al 1877, durante le soirées settimanali in casa del suo amico Ludovic Halévy, scrittore di libretti d'opera (tra cui la *Carmen* di Bizet) e di "vaudeville", nonché appassionato di balletto, come lo stesso Degas. Secondo Halévy in queste riunioni serali Degas avrebbe ritratto membri della compagnia ed eseguito studi per le sue opere. Gli schizzi abbracciano una varietà di temi ma sono ambientati soprattutto nei caffè-concerto, nei foyers o scuole di danza e rivelano l'elaborazione incessante di materiale per i suoi dipinti e le sue stampe. Nel complesso sono sopravvissuti trentotto album di schizzi dell'artista, ventinove dei quali sono alla Bibliothèque Nationale de France a Parigi.

Questi fogli mostrano il compositore Ernest Reyer seduto con un gruppo di lavandaie. L'iscrizione in alto dichiara: "da molto tempo Reyer offre un palco in terzo ordine [il più economico] ad una lavandaia." Reyer è ritratto mentre offre impacciato



un foglio di carta ad una donna che avvicina con civetteria alla guancia un ferro da stiro per vedere se è caldo. Sebbene non sia chiaro il motivo preciso dell'offerta, questa potrebbe implicare un sottinteso sessuale, specialmente alla luce del fatto che nell'Ottocento le lavandaie ricorrevano spesso alla prostituzione per integrare il loro reddito.

In seguito al famoso scandalo Dreyfus del 1898, Degas ruppe bruscamente con Halévy, nonostante la lunga amicizia che li legava sin dai tempi della scuola. Malgrado la sua formazione cattolica, Halévy era ebreo; nella spaccatura della società parigina che risultò dallo scandalo, Degas assunse una chiara posizione antisemita schierandosi contro Dreyfus. Questa svolta determina l'intensità dell'album, che rimase per lungo tempo in possesso della famiglia Halévy ed è un documento evidente del profondo legame artistico.

93 PAUL CÉZANNE

Francese, 1839–1906

Natura morta

Acquerello su grafite

cm 48 x 63,1

Cat. I, n. 65; 83.GC.221

Databile intorno al 1900, è probabilmente il più elaborato di un gruppo di grandi acquerelli di nature morte realizzati quasi alla fine della carriera di Cézanne. Questo esempio è molto vicino per composizione ad un acquerello appartenente alla Ford Collection di Grosse Pointe Shores nel Michigan, che sembra precederlo nell'esecuzione. L'acquerello del Museo Getty è pregevole non solo per il formato, il grado di rifinitura e la qualità complessiva, ma anche per l'eccezionale stato di conservazione.

La concezione monumentale delle forme di Cézanne è tutta racchiusa in quest'opera: la brocca, i due vasi – uno bianco e uno blu – e le mele prendono forma sulla tela in una rappresentazione emotiva che trascende la nostra normale percezione. Questi elementi, unitamente alla tovaglia, alla tappezzeria e alla parete dello sfondo con lo zoccolo di legno, sono rappresentati attraverso il personalissimo uso degli acquerelli, con piccole macchie sovrapposte di tinte traslucide che evocano la plasticità della materia e moltiplicano le vibrazioni luminose, malgrado l'apparente fragilità del mezzo espressivo. Il contrasto tra questi intensi passaggi di colore e le zone intatte del foglio rende ancora più evidente la pienezza suggestiva delle forme.

Cézanne fu probabilmente il più grande ed influente dei pittori impressionisti attivi in Francia intorno alla fine dell'Ottocento. Egli conseguì la visione del mondo attraverso la scomposizione dei colori e la libertà esecutiva che è alla base della "grammatica" impressionista, una nuova forza astratta ed intellettuale che pervase la sua opera dandole un senso di ordine classico, razionale e quindi senza tempo.





Donna to some Visual No. 17.

94 BARTOLOMÉ ESTEBAN
MURILLO
Spagnolo, 1617–1682
*Il giovane Giovanni Battista
con l'agnello*

Penna e inchiostro marrone
su matita nera
cm 27,2 x 19,2
Cat. III, n. 114; 94.GA.79

Il giovane Giovanni Battista siede nel deserto con la croce di giunco nella mano sinistra e la mano destra sull'agnello pasquale. L'agnello e l'iscrizione che l'accompagna, *Ecce Agnus Dei*, che solitamente appare sulla croce, sono tratti dal Vangelo secondo Giovanni (1:36): "Mirando Gesù che passava, disse, Ecco l'Agnello di Dio." Potrebbe trattarsi di uno studio preparatorio ad un dipinto, forse appartenente ad una serie che raffigura angeli ed arcangeli, poiché esiste uno studio dell'arcangelo Michele identico in stile e pressappoco delle stesse dimensioni (Londra, British Museum). Come molti disegni di Murillo, il foglio del Museo Getty e quello di Londra recano la medesima iscrizione, *Bartolome Murillo fat* (abbreviazione di *faciebat*, iscrizione latina che appare comunemente su stampe e disegni): non è una firma, ma una prova di autenticità, scritta in seguito alla morte dell'artista dal suo curatore.

Murillo fu uno degli esponenti più significativi della pittura spagnola del Seicento. Le sue opere mature hanno uno stile naturalistico e fortemente caravaggesco, in parte risultato dell'influenza del collega sivigliano Diego de Velázquez (1599–1660). Nella sua produzione posteriore Murillo ammorbidì i suoi aspri chiaroscuri in favore di un'illuminazione più calda e diffusa.

95 FRANCISCO JOSÉ DE
GOYA Y LUCIENTES
Spagnolo, 1746–1828
Disprezzare gli insulti

Pennello e inchiostro di china
cm 29,5 x 18,2
Cat. I, n. 142; 82.GG.96

Un uomo dai tratti somiglianti a quelli dello stesso Goya si volge sprezzante a due orribili nani in abito da cerimonia che lo minacciano con degli stilette; le loro uniformi sono state identificate da alcuni con quelle indossate dai generali dell'armata napoleonica. *Despreciar los ynsultos* (Disprezzare gli insulti) è il titolo che accompagna l'immagine in basso a destra, e sembra indicare la sfida di Goya nei confronti dell'occupazione militare francese in Spagna. Ciò è rafforzato dalla differenza di statura tra le figure – l'alto civile spagnolo che tratta con condiscendenza i suoi oppressori tozzi e arcigni.

Il disegno è il numero 16 dell' "Album dal bordo nero" (detto Album E), che in origine potrebbe aver contenuto fino a cinquanta disegni. L'album fu realizzato intorno al 1805, circa sei anni dopo la pubblicazione di *Los Caprichos (I Capricci)*, famosa serie di incisioni in cui l'artista muove una critica severa ai costumi e al manierismo dell'epoca. Tredici anni dopo una malattia misteriosa lasciò Goya completamente sordo e modificò la direzione del suo stile che da estroverso e decorativo si fece ossessionatamente morboso e bizzarro.

Goya fu nominato pittore ufficiale alla corte di Carlo III di Spagna nel 1786 e di Carlo IV nel 1789. Gli sconvolgimenti politici che travagliarono la Spagna durante le guerre napoleoniche, e ai quali questo disegno allude, ispirarono anche *Disastri della guerra* (1810–23), serie di incisioni che illustra con efferata crudeltà le conseguenze di quel conflitto.



Depuis les jésuites.



96 THOMAS
GAINSBOROUGH
Inglese, 1727–1788
Passeggiata in giardino

Carbocino sfumato su carta
marroncina, lumeggiato con pastello
bianco
cm 50,5 x 22,1
96.GB.13

La gentildonna e suo figlio, fino ad oggi non identificati, erano probabilmente il soggetto di uno dei celebri ritratti di Gainsborough raffiguranti personaggi dell'aristocrazia inglese. La datazione dell'opera ci è suggerita dal grande cappello e l'acconciatura vistosa della donna, in voga intorno al 1785–90. Secondo William Pearce, amico di Gainsborough, l'artista fece una gita di studio a Saint James's Park per eseguire schizzi di "signore eleganti e alla moda" preparatori a *The Richmond water-walk* (la passeggiata lungo il Tamigi a Richmond, a pochi chilometri da Londra). Il dipinto, che non fu mai eseguito, doveva raffigurare "la passeggiata di Richmond, o Windsor – ritratti". La tela era stata commissionata intorno al 1785 da Giorgio III come pendant a *The Mall in Saint James's Park* (New York, Frick Collection), uno splendido dipinto che ritrae una sfilata di dame in abiti eleganti lungo questo viale alberato, "tutte in fremito, come un ventaglio da signora", secondo la descrizione di un commentatore.

Questo disegno, insieme a quello della Pierpont Morgan Library di New York e ai due del British Museum di Londra, furono realizzati dal vivo e sono tra i più pregevoli disegni figurativi di Gainsborough. Tra tutti forse questo è il più bello per il tocco magico che rese celebri i dipinti dell'artista. La vivacità dei tratti a carbocino e le lumeggiature bianche rendono superbamente il movimento della donna – la testa girata, la leggerezza del suo andamento, persino la brezza che le increspa l'abito e muove gentilmente le foglie.

Ragazzo in blu (San Marino, Huntington Library, Art Collections, and Botanical Gardens) è la sintesi dello stile sofisticato ed elegante di Gainsborough. Le opere della sua maturità rivelano una grande armonia tra le forme umane ed il paesaggio che le circonda, reso da pennellate di straordinaria inventiva e freschezza.

97 WILLIAM BLAKE

Inglese, 1757–1827

Satana che esulta su Eva

Grafite, penna e inchiostro nero
e acquerello su stampa a colori
cm 42,6 x 53,5

Cat. I, n. 146; 84.GC.49



Sebbene William Blake sia annoverato tra i maggiori artisti del Romanticismo inglese, è meno noto di alcuni suoi contemporanei. Lo spiega forse il fondamento poetico e visionario della sua arte, espressione della sua personalissima filosofia. Le immagini suggestive che Blake propone riflettono queste visioni, che non erano, come egli insisteva “oscure o effimere chimere ma strutturate e articolate in tal dettaglio che trascende la natura mortale”. Eppure, le formule compositive e la tipologia delle figure delle sue rappresentazioni sono in forte debito con la tradizione pittorica e grafica dei grandi maestri, le cui opere aveva avuto modo di conoscere grazie a incisioni.

Così come nell’*Autoritratto* di Degas (vedere n. 90) si fondono elementi pittorici e grafici, *Satana che esulta su Eva* è al confine tra il disegno e la stampa. Appartiene ad un gruppo di dodici stampe a colori che Blake realizzò nel 1795. L’artista delineò ciascuno degli schizzi con grandi zone di colore su cartone pressato, per poi stamparli su carta e rielaborarli notevolmente ad acquerello e a penna e inchiostro. Ogni versione è quindi unica, e non si conosce alcun disegno che abbia più di tre varianti. Satana vola trionfante sulla bellissima figura nuda di Eva avviluppata nelle spire del suo alter ego, il serpente del giardino dell’Eden.

Blake si formò come incisore e si dedicò quasi interamente alla pubblicazione delle originalissime versioni illustrate della sua poesia e della sua prosa.

98 SIR DAVID WILKIE

Inglese, 1785–1841

*Sir David Baird scopre il corpo
di Tipu Sahib*

Acquerello, penna e inchiostro
marrone, e matita nera
cm 41,6 x 28
95.GG.13



Si tratta di un elaborato studio compositivo per il dipinto della National Gallery of Scotland di Edimburgo, commissionato nel 1834 e completato nel 1838. Nel disegno Sir David Baird osserva con riguardo il corpo di Tipu Sahib, l'ultimo sultano di Mysore, la cui capitolazione e morte segnarono il decisivo consolidamento della sovranità britannica in India. Sir David Baird fu sconfitto nella prima guerra di Mysore ed imprigionato dal 1780 al 1784 a Seringapatam, capitale del Mysore. Il 4 maggio 1799 egli tornò in India a capo dell'offensiva che si risolse con l'occupazione della città e la morte di Tipu.

La composizione dell'artista è basata su una descrizione che risale all'epoca del ritrovamento del corpo del sultano: "Al crepuscolo il generale Baird... venne al cancello con le lampade... per cercare il corpo del sultano; e dopo un'intensa perlustrazione fu trovato sotto un cumulo di corpi morti e portato all'interno del cancello." Nel disegno Baird sta davanti alla porta sotto cui Tipu ha ricevuto la ferita mortale. Si noti la grata in basso a destra, richiamo alla prigionia di Sir Baird.

Wilkie fu tra i più popolari ed innovativi pittori di soggetti storici in Inghilterra nella prima metà dell'Ottocento. Fu inoltre uno dei più abili disegnatori dell'epoca. La rappresentazione di vita contadina lo portò all'attenzione di un vasto pubblico, ma più tardi si concentrò sulla pittura di soggetti storici con un inevitabile cambiamento di stile. Wilkie seppe combinare elementi tratti dai grandi maestri del passato col romanticismo dei suoi contemporanei, dando vita ad uno stile nuovo e popolare di pittura di genere.



99 JOSEPH MALLORD
WILLIAM TURNER
Inglese, 1775–1851
Castello di Conway

Acquerello e gomma arabica
con tracce a grafite
cm 53,6 x 76,7
95.GC.10

Questo è il più grande ed elaborato dei quattro acquerelli sopravvissuti di Turner del castello di Conway, costruzione tardo medievale sulla costa settentrionale del Galles. Il paesaggio gallese esercitò un profondo fascino sul giovane Turner, che vi si recò spesso per realizzare schizzi. Questo esempio, risultato forse della sua visita del 1798, ci restituisce una suggestiva immagine del castello, solido e indifferente alla fatica dei pescatori intenti a tirare le barche a riva. Lo straordinario talento di Turner nel rappresentare gli effetti drammatici della luce naturale è evidente nell'esplosione dei raggi che irrompono tra le nubi ed investono il castello e la costa retrostante. Le minuscole figure dei pescatori in questo vasto e periglioso scenario sono una metafora della piccolezza dell'uomo nell'universo naturale, governato da forze fisiche che sfuggono al suo controllo.

Turner fu il protagonista insuperato della pittura inglese della prima metà dell'Ottocento, e tra i più grandi paesisti nel panorama pittorico di tutti i secoli. L'intensità drammatica e l'universalità dei suoi paesaggi erano pari a quelle dei dipinti storici dell'epoca. Tra i suoi più famosi acquerelli si riconoscono quelli legati alle visite a Venezia nel 1833 e nel 1840, ed in Svizzera, specialmente al lago di Lucerna. La celebre rappresentazione degli effetti meteorologici come espressione delle forze della natura è evidente nei suoi capolavori successivi, come *Il combattente "Teméraire"*, del 1839 (Londra, Tate Gallery) e *Negrieri che gettano a mare i morti e i moribondi*, del 1840 (Boston, Museum of Fine Arts).

100 SAMUEL PALMER

Inglese, 1805–1881

*Sir Guyon accompagnato dal
palmiere, tentato da Fedra a
sbarcare sulle isole incantate –
“La regina delle fate”*

Acquerello, biacca e gomma arabica,
su tracce a matita nera, su “London
Board”

cm 53,7 x 75,2

94.GC.50

Il soggetto è liberamente tratto da un brano de *La regina delle fate* del poeta elisabettiano Edmund Spenser, pubblicato per la prima volta nel 1590. Nella barca a sinistra sono ritratti Sir Guyon ed il palmiere, personaggio del poema con cui l'artista chiaramente si identificava. Il palmiere, *palmer* nell'originale, è un pellegrino che torna dalla Terra Santa e porta come simbolo un ramo o una foglia di palma. Fedra sta in piedi nella barca a destra, e li invita sull'Isola incantata, bagnata di luce e animata da ninfe festanti. Nel secondo libro, canto 6, del poema, Fedra rifiuta il palmiere, contravvenendo al desiderio di Sir Guyon:

Ma il *Palmiere Nero* soffriva a star lì fermo,
e a nessun prezzo o supplica avrebbe lei accettato,
di trahettar quell'uomo oltre il periglioso guado.

Questo acquerello, concepito come opera d'arte compiuta, fu esposto nel 1849 alla Old Watercolour Society. La varietà di effetti che un grande acquerellista come Palmer può ottenere è spettacolare: dal cielo splendidamente animato da nubi – “Margate mottle” (le “macchie di Margate”), come l'artista definiva questi effetti – al “protodivisionismo” (tecnica che consisteva nell'accostare sulla tela tocchi di colore puro talvolta piccoli come punti, in seguito ricomposti “otticamente” dall'osservatore) di diverse zone in primo piano, in particolare la vegetazione dell'isola a destra.



INDICE DEGLI ARTISTI

I numeri riportati corrispondono al numero di pagina

- Aldorfer, Albrecht 61
Barocci, Federico 29
Bartolomeo, Baccio della Porta,
detto Fra' 11
Bernini, Gian Lorenzo 42
Blake, William 122
Bol, Hans 71
Boucher, François 90
Breu, Jörg, il Vecchio 59
Cades, Giuseppe 53
Callot, Jacques 84
Canaletto, Giovanni Antonio Canal,
detto 48
Carmontelle, Carrogis, detto Louis 91
Carracci, Agostino 32
Carracci, Annibale 35
Cézanne, Paul 114
Correggio, Antonio Allegri, detto 20
Coypel, Antoine 88
Crabbe van Espleghem, Frans 70
Cranach, Lucas, il Vecchio 58
Cuyp, Aelbert 81
Daumier, Honoré 104
David, Jacques-Louis 95, 97
Degas, Edgar 110, 111, 112
Delacroix, Eugène 103
Domenichino, Domenico Zampieri,
detto 36
Dürer, Albrecht 56, 57
Dyck, Anthony van 76
Fragonard, Jean-Honoré 93
Gainsborough, Thomas 121
Géricault, Théodore 102
Girodet de Roucy Trioson,
Anne-Louis 98
Giulio Romano, Giulio Pippi,
detto 22
Gogh, Vincent van 82
Goltzius, Hendrick 72
Goya y Lucientes,
Francisco José de 118
Graf, Urs 63
Greuze, Jean-Baptiste 92
Guardi, Francesco 49
Guercino, Giovanni Francesco Barbieri,
detto 38
Heintz, Joseph, il Vecchio 67
Holbein, Hans, il Giovane 65
Ingres, Jean-Auguste-Dominique
98, 101
Koninck, Philips 80
Lehmann, Karl Ernest Rodolphe
Heinrich Salem Lehmann,
detto Henri 105
Leonardo da Vinci 9
Ligozzi, Jacopo 31
Lippi, Filippino 10
Lorrain, Claude Gellée,
detto Claude 86
Lotto, Lorenzo 14
Manet, Édouard 108
Mantegna, Andrea 8
Manuel Deutsch, Niklaus 62
Maratti, Carlo 44
Menzel, Adolf von 69
Michelangelo Buonarroti 12
Millet, Jean-François 107
Moreau, Jean-Michel, il Giovane 94
Murillo, Bartolomé Esteban 117
Palmer, Samuel 126
Parmigianino, Francesco Mazzola,
detto 24
Pencz, Georg 66
Perin del Vaga, Pietro Buonaccorsi,
detto 23
Peruzzi, Baldassarre 17
Piazzetta, Giovanni Battista 45
Pietro da Cortona, Pietro Berrettini,
detto 41
Piranesi, Giovanni Battista 50
Pontormo, Jacopo Carucci, detto 21
Pordenone, Giovanni Antonio de'
Sacchis, detto 20
Poussin, Nicolas 85
Previtali, Andrea 15
Raffaello Sanzio 18, 19
Rembrandt Harmensz. van Rijn 78, 79
Rigaud, Hyacinthe 87
Rosa, Salvator 43
Rosso Fiorentino, Giovanni Battista
di Jacopo di Gasparre, detto 22
Rubens, Pieter Paul 73, 74
Saenredam, Pieter Jansz. 75
Savoldo, Giovanni Girolamo 25
Schäufelein, Hans 60
Schongauer, Martin 54
Strozzi, Bernardo 37
Suvée, Joseph-Benoît 81
Tiepolo, Giandomenico 52
Tiepolo, Giovanni Battista 46, 47
Tiziano Vecellio 16
Turner, Joseph Mallord William 125
Veronese, Paolo Calieri, detto 26
Watteau, Antoine 89
Wilkie, Sir David 123
Zuccari, Taddeo 28
Zucchi, Jacopo 30

Capolavori del J. Paul Getty Museum è una collana di sette volumi, superbamente illustrati, che racchiude gli esemplari più pregevoli della collezione permanente del Museo, famosa in tutto il mondo. In ogni volume sono contenute splendide riproduzioni a colori delle opere, interpretate e descritte nei commenti storici e storico-artistici che le accompagnano, e selezionate dai curatori dei sette dipartimenti del Museo: Antichità, Arti decorative, Disegni, Manoscritti, Dipinti, Fotografie e Scultura. Insieme i volumi forniscono un indimenticabile panorama di cinque millenni d'arte, ora racchiusi in un'incomparabile collezione.

NELLA STESSA COLLANA

Capolavori del J. Paul Getty Museum
Antichità

Capolavori del J. Paul Getty Museum
Arti decorative

Capolavori del J. Paul Getty Museum
Manoscritti miniati

Capolavori del J. Paul Getty Museum
Dipinti

Capolavori del J. Paul Getty Museum
Fotografie

Capolavori del J. Paul Getty Museum
Scultura

In copertina:

Michelangelo Buonarroti
Italiano, 1475–1564

La Sacra Famiglia con San Giovannino
(*Riposo durante la fuga in Egitto*) [particolare]

Matita nera e rossa, penna e inchiostro marrone
su disegno tracciato a stilo
93.GB.51 (vedere n. 5)

La collezione di disegni del J. Paul Getty Museum, raccolta in un periodo di oltre quindici anni, è andata stabilmente consolidandosi tanto nel respiro che nella portata. Particolarmente consistente è la presenza di disegni italiani del Rinascimento – tra i quali, ad esempio, un foglio di Leonardo da Vinci con disegni su ambo i lati – anche se è altrettanto significativa quella di altre scuole, la francese in particolare. La collezione ha posto particolare enfasi sui grandi disegnatori quali David, Dürer, Gainsborough, Goya, Ingres, Piranesi, Poussin, Raffaello, Rembrandt, Rubens, Tintoretto, Tiziano, Veronese e Watteau, mentre l'acquisizione occasionale di gruppi di disegni ha rafforzato alcuni ambiti artistici come il Rinascimento tedesco e svizzero. Suddiviso in scuole nazionali, con gli artisti collocati cronologicamente all'interno di ognuna, il presente volume mette in luce i più importanti disegni della collezione, mirabili esempi dell'evoluzione del disegno europeo dal Rinascimento in poi.

THE J. PAUL GETTY MUSEUM
Los Angeles

Stampato in Singapore

ISBN 0-89236-441-6



9 780892 364411 90000