

A Elena María Santiago Páez,
che ha dedicato la sua vita alla Biblioteca Nacional de España.
Al suo impegno e tenacia ineguagliabili,
ma soprattutto alla sua profonda e immensa passione per il disegno



Disegni spagnoli e italiani del Cinquecento

della Biblioteca Nacional de España

a cura di
BENITO NAVARRETE PRIETO e GONZALO REDÍN MICHAUS

De Luca Editori d'Arte

Ringraziamo il Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut e i suoi direttori Gerhard Wolf e Alessandro Nova per averci accolto come ospiti scientifici nell'estate del 2018, sostenendo costantemente i nostri progetti e dandoci modo di sviluppare la nostra ricerca; grazie anche alla dottoressa Marzia Faietti che con il suo esempio ci ha aperto nuovi orizzonti di studio.

Siamo particolarmente riconoscenti ad Ana Santos Aramburo, direttrice della Biblioteca Nacional de España per il suo appoggio incondizionato al progetto; a José Luis Bueren Gómez-Acebo, direttore tecnico, a José González Rufo, segretario di direzione e a tutto lo staff della Sala Goya de Bellas Artes, nelle persone di Irene Pintado Casas, Isabel Ortega García e María Represa Martín, per aver facilitato giorno dopo giorno il nostro lavoro e per essere un esempio di servizio pubblico fornito alla società e ai ricercatori.

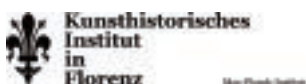
Non vogliamo dimenticare l'importante aiuto di Noelia Rodríguez Maniega, Responsabile della Sezione di Prestito Interbibliotecario e Reprografia.

Non possiamo concludere questo elenco senza esprimere la nostra gratitudine a Isabel García Toraño per il contributo dato negli anni in cui è stata nostra collaboratrice e per il sostegno fornito allo sviluppo della ricerca.

Grazie a tutti per averci aiutato ad arrivare fin qui nonostante le circostanze difficili provocate dalla pandemia globale.

Un commosso ricordo va a Javier Docampo Capilla, scomparso durante la preparazione di questo libro, che con il suo lavoro instancabile di ricerca e tutela svolto presso il Museo del Prado e la Biblioteca Nacional, ha favorito e incrementato gli studi sul patrimonio di libri, manoscritti e miniature.

«*Labor omnia vincit improbus*» (Virgilio, *Georgiche*, 1, 146)



TABULA GRATULATORIA

I responsabili scientifici del presente volume desiderano esprimere i loro più sentiti ringraziamenti alle istituzioni e alle persone che con il loro lavoro hanno reso possibile questa pubblicazione:

Patrimonio Nacional. Dirección de Colecciones Reales
Museo Nacional del Prado
Museu Nacional d'Art de Catalunya
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando
Museo Casa de la Moneda de Madrid
Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE)
Fundación Focus
Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques
Musée de Grenoble
Gallerie degli Uffizi
Fondation Custodia
The Trustees of the British Museum
The Metropolitan Museum of Art
The Morgan Library & Museum
Comune di Montecassiano
Fondazione Giorgio Cini
Fondazione Federico Zeri-Università di Bologna
Ufficio Diocesano Beni Culturali Ecclesiastici, Diocesi di Cremona
Ufficio Diocesano Beni Culturali Ecclesiastici, Diocesi di Perugia – Città della Pieve

Barbara Agosti
Cristina Agüero Carnerero
Roberto Alonso Moral
Manuel Arias Martínez
Bonaventura Bassegoda i Hugas
Anne-Catherine Biedermann

Jonathan Bober
Piero Boccardo
Marco Simone Bolzoni
Alberto Bruschi
Antonella Chiodo
Marco Ciampolini
Ascensión Ciruelos
Celeste Coppini
Michela Corso
Sabina de Cavi
Mary De Cubellis
María Luisa Cuenca
Marcella Culatti
José Luis Díez García
Laura Donati
Rhoda Eitel-Porter
David Ekserdjian
Isabel Encinas
Elena Escuredo Barrado
Elisabetta Fadda
Miguel Falomir Faus
Ester Fasino
Mauro Vincenzo Fontana
Carlos García Arranz
Carmen García Frías-Checa
Antonio Geremicca
Silvia Ginzburg
Achim Gnann
Carlos González Navarro
Francesco Grisolia
Simone Guerriero
Florence Hemici
Beatriz Hidalgo Caldas
Javier Jordán de Urrés y de la Colina
José María Lanzarote Guiral
Christian Lapeyre
José María Luzón Nogué
Federica Mancini
José Ramón Marcaida López

Emilio Marcos Vallaure
Fernando Marías
Giorgio Marini
Pedro J. Martínez Plaza
Laura Martini
Alessandro Martoni
José Manuel Matilla Rodríguez
Manuela B. Mena Marqués
Francisco Merino Rodríguez
Alfredo J. Morales Martínez
Anabel Morillo León
Carmen Morte García
Milena Pagni
Juan Ignacio Panizo
Elena Parma Armani
Anna Maria Petrioli Tofani
Luca Pezzuto
Massimo Pivetti
Maria Rosa Pizzoni
Carlos Plaza
Simonetta Prosperi Valenti Rodinò
José Riello
Furio Rinaldi
Francisco Rocha Nicolás
Delfín Rodríguez Ruíz
Cristiana Romalli
Gianni Rondolini
Xavier Salmon
Daniele Sanguineti
Eike D. Schmidt
Fernando Seco de Arpe
Gloria Solache Vilela
Laura Stagno
Patrizia Tosini
Andrés Úbeda de los Cobos
Jesús Urrea Fernández
Joan Yeguas Gassó
Giulio Zavatta
Andrea Zezza



SOMMARIO

9-11	Prefazioni ANA SANTOS ARAMBURU GERHARD WOLF	83	Sul disegno d'architettura del Cinquecento tra Italia e Spagna attraverso la collezione della Biblioteca Nacional CARLOS PLAZA
15	Dall'"oscura clandestinidad" alla conoscenza globale: il disegno spagnolo e italiano in Spagna dagli anni Venti agli anni Ottanta del Novecento MARZIA FAIETTI	93	Gaspar Becerra e il disegno architettonico "riguardante i retabli" MANUEL ARIAS MARTÍNEZ
21	Provenienza dei disegni spagnoli e italiani del Cinquecento conservati nella Biblioteca Nacional de España. Alcuni contributi ELENA M. SANTIAGO PÁEZ e BEATRIZ HIDALGO CALDAS	103	Leonardo e i manoscritti di Madrid JOSÉ RAMÓN MARCAIDA LÓPEZ
35	Sentieri del collezionismo: da padre Resta alla Biblioteca Nacional de España FRANCESCO GRISOLIA	111	CATALOGO
47	Identità e appropriazione culturale nel disegno del Cinquecento in Spagna. Fra la tradizione vernacolare e la "maniera" italiana BENITO NAVARRETE PRIETO	113	Disegni spagnoli (Schede 1-24)
59	<i>La collezione di disegni italiani del Cinquecento della Biblioteca Nacional de España</i> GONZALO REDÍN MICHAUS	160	Disegni preparatori per l'Escorial (Schede 25-38)
73	I disegni genovesi del Cinquecento e del primo Seicento conservati presso la Biblioteca Nacional de España: problematiche, proposte e novità FEDERICA MANCINI	188	Disegni di architettura (Schede 39-43)
		199	Disegni italiani (Schede 44-101)
		200	Toscana (Schede 44-52)
		218	Roma (Schede 53-61)
		238	Emilia Romagna (Schede 62-81)
		280	Marche (Schede 82-85)
		288	Genova (Schede 86-92)
		302	Lombardia e Veneto (Schede 93-98)
		314	Napoli (Schede 99-101)
		321	Estero (Scheda 102)
		325	Bibliografia
		354	Indice dei nomi



PREFAZIONE

I materiali grafici custoditi presso il Dipartimento di Belle Arti e Cartografia della Biblioteca Nacional de España formano una collezione composita e di enorme valore patrimoniale, tanto per gli autori rappresentati quanto per la varietà dei materiali contenuti. Nel complesso può essere considerata la collezione di lavori su carta più importante tra quelle conservate in un'istituzione spagnola. La sua formazione è stata parallela allo sviluppo della Biblioteca Nacional, ma è nell'Ottocento che la raccolta si è arricchita in maniera sostanziale grazie all'acquisizione di opere provenienti da collezioni private.

Vuoi per la qualità degli esemplari, vuoi per la diversità delle provenienze, la collezione di disegni è una delle più importanti di Spagna e d'Europa. Al nucleo originale che faceva capo alla Biblioteca Real Pública, denominato Fondo Antiguo da Isidoro Rosell, nel corso dell'Ottocento si unirono le raccolte di Valentín Carderera, José de Madrazo e Manuel Castellano, collezionisti appassionati, dotati della competenza e formazione culturale necessarie per acquisire numerose opere di grande valore artistico.

Sin dall'inizio il compito di ordinare, classificare, identificare e catalogare questa enorme collezione è stato svolto con il massimo impegno. Da questo punto di vista va di certo ricordato il lavoro portato a compimento da Ángel María de Barcia, che nel 1906 pubblicò il *Catálogo de la colección de dibujos originales de la Biblioteca Nacional*. Da allora studiosi e bibliotecari hanno continuato a fornire il loro contributo per approfondire la conoscenza di questa preziosa collezione.

Negli ultimi anni è stata particolarmente fruttuosa la collaborazione con diversi gruppi di ricerca, patrocinata in molti casi dal Centro de Estudios de Europa Hispánica (CEEH) o realizzata attraverso il programma Proyectos de I+D. Grazie a questi programmi è stato possibile studiare e catalogare di nuovo collezioni complete di diversi autori e periodi. Oltre alla revisione scientifica, sono stati effettuati, quando necessario, interventi di consolidamento e restauro delle opere; gli esemplari sono stati digitalizzati e sono stati organizzati incontri, congressi e mostre per allargarne la conoscenza al grande pubblico. Questo modello di ricerca ha funzionato alla perfezione perché oltre a garantire la conservazione e salvaguardia delle opere, ha consentito una maggiore conoscenza, nonché la diffusione, di materiali fino a quel momento poco noti o erroneamente attribuiti. In questo modo la Biblioteca Nacional de España assolve a uno dei suoi compiti, vale a dire fungere da sostegno alla ricerca e contribuire allo scambio di conoscenze in un settore fondamentale come quello delle scienze umanistiche.

I diversi progetti messi in atto hanno riguardato le opere di Vicente Carducho, Luis Paret, Carreño de Miranda e Rosario Weiss. Inoltre, sono state realizzate ricerche sull'opera teorica di Ceán Bermúdez e Valentín Carderera e sono state studiate e pubblicate le collezioni di disegni d'architettura e ornamentazione architettonica del periodo compreso tra il Cinquecento e l'Ottocento. Tutti questi lavori sono stati portati a compimento con la collaborazione di importanti specialisti della materia che hanno affiancato i professionisti della BNE con l'obiettivo di approfondire la conoscenza delle opere e degli artisti rappresentati nelle collezioni.

Rimaneva da portare a termine lo studio dei disegni spagnoli e italiani del Cinquecento, fino ad allora trascurati. Per questo motivo la BNE ha sostenuto il progetto dell'analisi esaustiva di questa collezione da parte di un team di specialisti coordinato dai ricercatori Benito Navarrete Prieto e Gonzalo Redín Michaus, che ringraziamo per l'impegno profuso.

Il progetto avrà come risultato ultimo un catalogo ragionato completo, che conterrà i contributi più recenti di esperti spagnoli e stranieri, legati a importanti istituzioni. Verrà anche affrontato lo studio della provenienza delle collezioni, con riferimento ai percorsi e ai canali attraverso cui si arrivava alla formazione delle raccolte. L'obiettivo è approntare

uno strumento utile per comprendere lo sviluppo del processo creativo degli artisti spagnoli e italiani del Cinquecento e la sua importanza per la storia del libro e della cultura scritta, giacché alcuni di questi disegni erano lavori preparatori per le stampe e per volumi illustrati.

La collezione di disegni del Cinquecento custodita dalla BNE include opere di artisti di spicco come Giovanni Battista Castello, Bartolomeo Passarotti, Pietro Candido, Alessandro Casolani, Camillo Procaccini, Angelino Medoro e Damián Forment, oltre a lavori fondamentali di artisti del calibro di El Greco, Parmigianino, Perin del Vaga, Luca Cambiaso e Gaspar Becerra, solo per citarne alcuni. A questi si aggiungono due oggetti tra i più emblematici della collezione della BNE: i manoscritti con disegni di Leonardo da Vinci, conosciuti come i Codici di Madrid, preziose testimonianze del suo genio e della sua immensa capacità creativa, e allo stesso tempo opere di grande valore per la storia della scienza e della tecnica.

Il lavoro di ricerca realizzato costituisce un contributo fondamentale alla conoscenza e alla diffusione di questa singolare collezione di disegni del Cinquecento: i fogli sono stati restaurati e digitalizzati e tutti i contributi degli studiosi sono stati integrati nella catalogazione. In questo modo l'offerta informativa della BNE sarà ancora più ricca e dettagliata. Nell'ambito del progetto, inoltre, è stato organizzato un congresso internazionale intitolato "Dibujo español e italiano del siglo XVI en las colecciones de la Biblioteca Nacional de España", durante il quale è stata ribadita la rilevanza del programma, sottolineando l'interesse che esso ha suscitato tra gli esperti e le istituzioni spagnole e straniere per la profondità e l'importanza delle ricerche in corso.

Nel 2021 la Biblioteca Nacional de España ospiterà una mostra con una selezione di questi disegni che consentirà al grande pubblico di scoprire il significato e la delicata bellezza di queste opere straordinarie, in cui la qualità artistica si unisce all'emozione dei segni tracciati dall'artista al manifestarsi dell'idea che, chissà, lo avrebbe portato a sviluppare un'opera importante o quanto meno gli avrebbe consentito di esprimere la propria capacità creativa nella leggerezza di un tratto. Oggi, a più di cinquecento anni di distanza, sono arrivati fino a noi, a dispetto della fragilità della carta, delle matite e degli inchiostri rudimentali e delle vicissitudini della storia.

La Biblioteca Nacional de España è orgogliosa di aver potuto conservare questa collezione straordinaria ed è grata ai tanti uomini e donne che hanno lavorato con impegno, tenacia e competenza per darci la possibilità di ammirare ancora oggi queste opere d'arte meravigliose e delicate.

Ana Santos Aramburo
Direttrice della Biblioteca Nacional de España

PREFAZIONE

Mi sento molto onorato per l'invito ad accompagnare il catalogo dei disegni della Biblioteca Nacional de España con una breve nota introduttiva. Libro curato da due stimatissimi colleghi, Benito Navarrete Prieto e Gonzalo Redín Michaus, che presenta una ricca selezione dei disegni di maestri italiani e spagnoli del Cinquecento insieme a due manoscritti di Leonardo, ivi custoditi. Per orientarmi, come prima cosa ho sfogliato il catalogo delle opere, apprezzando la diversità dei disegni, per quanto riguarda la tecnica, lo stile, la funzione, il presunto luogo di produzione, l'attribuzione a maestri italiani e spagnoli, di un Cinquecento non solo "lungo", ma anche caratterizzato da "momenti" variegati di incontri e interazioni artistici. Per un tale orientamento e per l'approfondimento sui singoli disegni, le schede sono di un valore eccezionale, non solo nel loro standard informativo altissimo, ma anche come "argomentativi", a volte si tratta di veri e propri saggi brevi.

In quanto il catalogo si presenta come proposta per una riflessione sulle dinamiche diverse ma connesse delle culture del disegno in Italia e Spagna, forma un dittico con il progetto realizzato nel 2018 dalle Gallerie degli Uffizi con la collaborazione del Kunsthistorisches Institut (KHI), cioè la mostra sui disegni spagnoli conservati al Gabinetto dei Disegni e delle Stampe. Ovviamente si tratta di due realtà molto particolari: a Firenze una collezione-isola nel mare magnum dei disegni italiani, a Madrid dei reperti collezionati in vari modi e confluiti nei fondi di una biblioteca, che con la loro ricchezza, ma allo stesso tempo con la propria natura frammentaria, permettono confronti, combinazioni e letture trasversali su più livelli.

Ci sono alcune problematiche fondamentali, condivise dai due progetti, in primo luogo la riflessione sulle nozioni "disegno italiano", "disegno spagnolo" oppure sulle geografie artistiche nell'orizzonte di quelle geopolitiche dell'epoca, incluso il dominio della Spagna da Carlo V a Filippo II in Italia, e la colonizzazione del "nuovo mondo". Qui mi riferisco ai due contributi importanti di Marzia Faietti nel catalogo fiorentino e di Benito Navarrete Prieto nel presente volume: mentre Marzia Faietti sottolinea le connessioni mediterranee, Benito Navarrete si dedica ai processi di appropriazione nella formazione del disegno spagnolo nel Cinquecento. Non vorrei qui entrare nel merito del tema, ma solo ribadire l'importanza dell'argomento, cioè il problema metodologico di combinare il lavoro tassonomico con un approccio storico-culturale. Il libro ne fornisce un brillante esempio, un lavoro induttivo, che delinea da disegno a disegno i percorsi variegati di un'Italia delle "regioni" (ma sarebbe meglio dire di una dinamica transregionale) e di una Spagna di cantieri, spostamenti, viaggi etc., che invita a riprendere la nozione di Pérez Sánchez di "disegno in Spagna" in alternativa a "disegno spagnolo".

Giocando con le "carte" in tal modo, i disegni esposti ci portano molto oltre una costellazione binaria Italia / Spagna, ci mettono a confronto, piuttosto, con delle realtà artistiche eterogenee, aperte anche ad altre esperienze, e ci permettono di ricostruire delle stratigrafie storico-artistiche attraverso i momenti importanti di incontri, confronti, dialoghi, "impatti" e ricezioni del Cinquecento, direi dalla presenza (ipotetica) di un Machuca nel cantiere di Raffaello nelle Logge vaticane al cantiere regale del Escorial con la presenza di artisti italiani come Castello, Cambiaso, Tibaldi e Zuccari, che a loro volta ripropongono, adattano e combinano in nuovi approcci modelli della prima metà del secolo. Invece di ricostruire una presunta omogeneità del modello "italiano", si giunge a esprimere la necessità per così dire cartografica di descrivere la complessità delle dinamiche. Il libro lo dimostra molto bene, e offre come contrappunto anche un capitolo sull'architettura, dotato di una sua propria dinamica, in cui il riferimento al linguaggio classico formulato e anche standardizzato dagli architetti italiani viene ripreso e "tradotto" in Spagna, con le sue esperienze architettoniche molto diverse, se pensiamo per esempio a Sevilla e in un secondo momento anche all'architettura coloniale in Messico, a cui accenna Carlos Plaza nel suo saggio. La Spagna, per esempio nel Cinquecento, è un grande laboratorio per una storia dell'arte europea e mediterranea nuova e diversa dai percorsi narrativi e concettuali tradizionali.

Partendo dalle schede e perciò in qualche modo leggendo il libro a ritroso, le righe precedenti si sono concentrate non sul suo punto di partenza, ma su quello di arrivo. In realtà la ricchezza del catalogo consiste in un approccio pluridimensionale ed equilibrato. In conclusione, vorrei solo brevemente accennare ad almeno due altre dimensioni importanti.

Riguardo la prima, ossia l'affascinante storia della collezione della BNE stessa, indagata in dettaglio, incontriamo tre pittori collezionisti spagnoli del Ottocento, con il loro interesse verso l'Italia e delle modalità di collezionare che si rispecchiano anche nello stato di conservazione dei disegni etc... Attraverso la figura di Padre Resta, si risale indietro nel tempo fino al Seicento, ma poi altre e diverse provenienze delle opere ci fanno fare un notevole balzo in avanti, portandoci sino al primo Novecento.

La seconda dimensione è rappresentata dalla storiografia relativa allo studio del disegno italiano, spagnolo (e non solo) in Spagna. Si comincia con il grande catalogo ragionato del curatore della collezione alla BNE Ángel María de Barcia, pubblicato nel 1906. Marzia Faietti nel suo saggio analizza la storiografica in un percorso "archeologico", partendo da Alfonso Pérez Sánchez e i suoi studi sul disegno, come per esempio "I Grandi Disegni nelle collezioni di Madrid" del 1977 o il catalogo di Manuela Mena Marqués i "Disegni Italiani Secoli XVII-XVIII della Biblioteca Nazionale di Madrid" del 1984, per arrivare a Diego Angulo Iñiguez (1901-1986), il rimarchevole storico dell'arte con orizzonte "globale" e *Doktorvater* di Pérez Sánchez.

Mi fa piacere aggiungere una piccola nota al saggio di Marzia Faietti per quanto riguarda il Kunsthistorisches Institut (KHI). Nei primi anni Venti, studiando a Berlino, Angulo aveva fatto amicizia con Ulrich Middeldorf, allievo di Adolph Goldschmidt. Mentre Middeldorf dal 1953 al 1968 era direttore del KHI, Angulo a sua volta, tramite una borsa di studio della Fundación Lázaro Galdiano, agevolava le ricerche di Pérez Sánchez presso quell'Istituto, che si svolsero nei mesi estivi del 1959 e del 1960.

Preparando il presente progetto, sulle orme di Alfonso Pérez Sánchez, Benito Navarrete Prieto per alcuni mesi ha fatto ricerca al KHI e del resto si può affermare che l'Istituto non solo mantiene viva una tradizione di amicizia scientifica con i colleghi spagnoli, ma anche un costante interesse nella presenza di giovani studiosi spagnoli tra i suoi borsisti. La collaborazione tra studiosi e istituzioni non l'abbiamo inventata noi ora, ci sono percorsi già tracciati che non vanno abbandonati anche per quanto riguarda le aperture interculturali, anche se queste ultime sono senz'altro da proseguire con metodi e approcci nuovi. Ma le ricerche del passato sul nostro tavolo di lavoro, consultate di nuovo durante i preparativi della mostra, rimangono validi punti di riferimento, che portiamo con noi mentre ci impegniamo a tracciare nuovi orizzonti di ricerca. Un grande ringraziamento a tutto il team per averci voluto coinvolgere in questa "avventura"!

Ringrazio in particolare Marzia Faietti per la revisione del mio italiano.

Gerhard Wolf

Direttore del Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut



DALL'“OSCURA CLANDESTINIDAD” ALLA CONOSCENZA GLOBALE: IL DISEGNO SPAGNOLO E ITALIANO IN SPAGNA DAGLI ANNI VENTI AGLI ANNI OTTANTA DEL NOVECENTO

DI MARZIA FAIETTI

Desidero tracciare un breve, e certamente non esaustivo, *excursus* storico sugli studi relativi ai disegni sia spagnoli che italiani nelle principali collezioni di Madrid dal terzo al nono decennio del Novecento, dal momento che non solo le ricerche che li riguardano si sono inevitabilmente intrecciate (e si intrecciano tuttora) per diverse e intrinseche ragioni, ma anche perché a incidere sulla loro rispettiva conoscenza furono eventi esterni comuni a entrambi. Tale panoramica concorre a mio avviso a contestualizzare il significato e gli scopi dell'odierna impresa di catalogazione di fogli italiani e spagnoli del Cinquecento selezionati nella Biblioteca Nacional de España, capitanata con passione da Benito Navarrete Prieto e Gonzalo Redín Michaus, con il sostegno costante e prezioso dell'attuale direzione dell'Istituto, nonché delle due precedenti, e con la collaborazione del Kunsthistorisches Institut in Florenz–Max-Planck-Institut. Prenderò, dunque, avvio da un'osservazione formulata nel 1977 da Alfonso Emilio Pérez Sánchez che mi consentirà di spingermi indietro fino agli anni Venti del secolo passato e procedere in avanti fino a includere gli anni Ottanta. Tra quegli estremi cronologici la Spagna conobbe, infatti, un periodo storico denso di avvenimenti destinati a influire sulle iniziative culturali e sulla stessa formazione professionale dei suoi studiosi e a gettare le basi per i decenni seguenti, fino all'epoca odierna.

Nel volume *The famous Italian drawings of the Madrid collections* del 1977¹, che l'anno seguente sarebbe stato pubblicato in italiano² (Fig. 1), Pérez Sánchez giunse a definire assolutamente eccezionale e unico per i suoi tempi il *Catálogo de la colección de dibujos originales de la Biblioteca Nacional* di Ángel María de Barcia, uscito a Madrid oltre settant'anni prima, precisamente nel 1906³: “The Catalogue, which comprises a total of 9,954 works, of which 1,404 are classified as Italian [...] as no rival as far as descriptive content is concerned compared with other catalogues of similar collections in Europe,

for it supplies a detailed record of each work, with careful attention to size, subject, origin, attributions and inscriptions, iconography, etc.”⁴. Naturalmente lo studioso non si nascondeva la presenza di attribuzioni discutibili e persino di seri errori di classificazione, ma il suo giudizio positivo era di carattere complessivo e si avvaleva del confronto con altre raccolte pubbliche in Europa. Tra queste ultime, la prima menzione era del Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, di cui venivano nominate due pubblicazioni, il catalogo della collezione Santarelli del 1870⁵ e il *Catálogo riassuntivo* di Pasquale Nerino Ferri del 1885⁶. In realtà, a dispetto dei loro titoli sarebbe più giusto definire entrambe strumenti inventari e repertoriali di fine Ottocento piuttosto che cataloghi; un aspetto tuttavia le rende simili al *Catálogo* di de Barcia, vale a dire l'assoluta mancanza di illustrazioni. Questo fatto ebbe ricadute certamente non positive per la diffusione della conoscenza dei disegni nella raccolta madrilenia. Viceversa, gli Uffizi potevano già allora disporre di vari strumenti di corredo iconografico; a questo

proposito si deve segnalare la nascita, nel 1912, de *I disegni della R. Galleria degli Uffizi*, una serie di venti fascicoli con facsimili e brevi schede di commento critico, pubblicati presso l'editore Leo S. Olschki fino al 1921⁷. Si trattava di una selezione, ma tale da integrare con un più ampio spettro di rappresentatività le ventisei tavole della prima serie di facsimili, gli *Zeichnungen alter Italiener in den Uffizien zu Florenz*, scelti e annotati da Adolf Bayersdorfer e licenziati nel 1893 a München dalla Casa Editrice Bruckmann⁸. Ancora prima, la collezione fiorentina aveva ispirato due significativi precedenti di corredo iconografico, le raccolte di incisioni di Andrea Scacciati (1766)⁹ e Stefano Mulinari (1774)¹⁰. Per quanto riguarda il Prado, per esempio, occorrerà attendere i due volumi di August L. Mayer intitolati *Dibujos originales de maestros españoles. 150 apuntes y estudios de artistas del siglo XVI hasta el siglo X*, usciti nel 1920, per usu-



Fig. 1. Copertina, *I Grandi Disegni Italiani nelle Collezioni di Madrid*, 1977.

fruire di centocinquanta illustrazioni¹¹. Parlando in termini generali, si può affermare che è proprio l'assenza o la ridotta quantità di immagini fotografiche a incidere assai fortemente sulla fortuna critica dei disegni custoditi in un'istituzione pubblica. Così come una cernita fotografica arbitraria o basata su criteri non pienamente validi può inficiare seriamente le nostre conoscenze; sotto questo rispetto ricordo il biasimo indirizzato nel 1972 da Pérez Sánchez nei confronti delle riproduzioni scelte da Sánchez Cantón per i suoi *Dibujos Españoles. Siglos X-XVII*, che videro la luce in cinque volumi nel 1930¹²: a suo parere lo studioso, che si era avvalso dei fondi fotografici del Centro de Estudios Históricos, aveva finito per scegliere "senza dubbio per scrupolo di principiante, soltanto quei disegni che, o anonimi o erroneamente attribuiti, egli era riuscito a identificare, senza invece accogliere ne [sic] riprodurre quelli che erano già correttamente catalogati"¹³. La citazione è tratta dall'*Introduzione* al catalogo dell'esposizione fiorentina sui disegni spagnoli conservati agli Uffizi curata dallo studioso all'epoca in cui sempre più fortemente manifestava il suo intento di far conoscere il disegno spagnolo giovandosi di pubblicazioni, ampiamente illustrate, e di strumenti bibliografici variegati. Ma possiamo far nostre le sue considerazioni anche in riferimento ai disegni italiani conservati in Spagna e spiegare, tramite l'assenza di una tempestiva circolazione di immagini dei fogli custoditi nella Biblioteca Nacional, una delle cause del lento procedere della loro conoscenza. Altre ragioni, ugualmente valide, si devono al relativo isolamento della raccolta, certamente meno visitata di quella agli Uffizi, ma su questo aspetto ritornerò a breve.

Il volume *The famous italian drawings of the Madrid collections* del 1977 esce in concomitanza con l'età dell'oro degli studi sul disegno spagnolo che coinvolse diversi Paesi oltre alla Spagna e produsse una fioritura di ricerche destinata in seguito a non esaurirsi fino a proseguire, con rinnovato vigore, fino ai nostri giorni. A riprova di ciò, è sufficiente considerare qualche esempio selezionato tra le opere che indagavano il soggetto in un segmento cronologico di vaste proporzioni (cataloghi di musei e di esposizioni temporanee), tralasciando la produzione grafica di singoli artisti¹⁴. Due anni dopo la mostra agli Uffizi del 1972, posta agli esordi di quella rinnovata stagione di indagini, fu la volta di una rassegna curata da Gridley McKim-Smith a Lawrence, nel Kansas, che si focalizzava sui disegni spagnoli del periodo barocco provenienti dalle collezioni del Nord America¹⁵. Preceduti da cataloghi generali di collezioni come quelli della Real Academia de Bellas Artes de San Fernando a Madrid del 1967¹⁶ e dell'Istituto Jovellanos a Gijón del 1969¹⁷, entrambi dovuti a Pérez Sánchez (dove gli artisti spagnoli venivano presentati insieme agli stranieri e in ordine alfabetico, tranne per gli anonimi, divisi invece per nazionalità), uscivano nel frattempo i cataloghi specifici sui disegni spagnoli conservati al Prado, sui quali, peraltro, a partire dal 1961 era stata avviata una sistematica campagna fotografica. Ad aprire la serie furono, nel 1972, i *Dibujos Españoles siglos XV-XVII*, ancora di Pérez Sánchez, che vi adottò come ordine di presentazione il criterio alfabetico degli artisti, suddivisi per secolo di appartenenza, sottolineando nell'introduzione la sua difficoltà a riconoscere "si algún dibujo anónimo es en realidad español y no italiano o flamenco de segundo orden"¹⁸. Nel 1975 fu la volta dei disegni spagnoli del XVIII secolo (lettere A-B), studiati da Rocío Arnáez¹⁹ e due anni dopo degli autori del Settecento compresi nelle lettere C-Z, classificati da Pérez Sánchez²⁰. La

pianificazione di tali cataloghi di disegni (sia generali che specifici sugli spagnoli) obbediva, dunque, a criteri di funzionalità tassonomica e non poteva essere altrimenti dal momento che quella era una stagione di riscoperta e divulgazione dei materiali intese quali imprescindibili premesse a ogni ulteriore ricerca. Una diversa consapevolezza sembrò emergere nella progettazione in più volumi del *Corpus of Spanish Drawings*, uscito in lingua inglese, dove al maturo Diego Angulo Íñiguez si affiancava il più giovane e infaticabile Pérez Sánchez. Nel 1975 comparve il primo volume, incentrato sull'arco cronologico compreso tra il 1400 e il 1600, privo di distinzioni in scuole e comprensivo anche degli italiani attivi in Spagna, soprattutto all'Escorial²¹; il secondo, rivolto alla scuola di Madrid tra il 1600 e il 1650 e stampato nel 1977²², adottò invece il criterio della suddivisione in scuole regionali, che sarebbe poi continuato anche nei due successivi volumi pubblicati nel corso degli anni Ottanta, che affrontavano rispettivamente la scuola di Siviglia tra il 1600 e il 1650²³ e la scuola di Valenza tra il 1600 e il 1700²⁴. In conseguenza di queste ingenti intraprese, nel 1986 usciva una monografia di Pérez Sánchez, *l'Historia del dibujo en España. De la edad media a Goya*, destinata a godere di un'ampia reputazione²⁵. A monte dei fondamentali strumenti di lavoro finora descritti, si colloca invece una pubblicazione in lingua italiana di taglio veloce e divulgativo che il medesimo studioso aveva dato alle stampe nel 1970, all'interno della collana *I disegni dei maestri* curata da Walter Vitzthum per i Fratelli Fabbri Editori; il titolo, *Gli spagnoli da El Greco a Goya*, riecheggiava quello stesso scelto pochi anni prima per l'esposizione *Spanische Zeichnungen von El Greco bis Goya* aperta nel 1966 ad Amburgo e corredata da un succinto catalogo curato da Wolf Stubbe (STUBBE 1966) dove si accostavano tra loro fogli conservati presso la notevole collezione della Hamburger Kunsthalle²⁶ ad altri pervenuti dalle tre più importanti istituzioni madrilene, il Museo Nacional del Prado, la Biblioteca Nacional de España e la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando²⁷. Nel suo breve saggio del 1970 Pérez Sánchez introduce un'osservazione che potremmo far propria anche per i disegni italiani nelle collezioni spagnole e, aspetto che in questa sede ci riguarda più specificamente, per quelli conservati alla Biblioteca Nacional: "I disegni degli artisti spagnoli sono stati e sono, in un certo qual modo, dei grandi sconosciuti. Scarsamente studiati e raramente riprodotti, sono stati oggetto di una sorta di sistematica dimenticanza e disdegno, e si è arrivati quasi a dimenticarne l'esistenza e il valore"²⁸. Certo, il disegno italiano, a differenza di quello spagnolo, non era a quelle date un illustre sconosciuto, ma lo erano, comunque, i fogli italiani conservati in Spagna. Dobbiamo, per esempio, aspettare il 1983 e il 1990 per la pubblicazione dei cataloghi che Manuela Mena Marqués dedicava ai disegni italiani al Prado rispettivamente del secolo XVII e dei secoli XVIII-XIX²⁹. Il primo dei due era uscito proprio l'anno in cui venne nominato direttore del museo Pérez Sánchez, che nell'introduzione non mancò di ricordare come la fine degli anni Sessanta segnasse una svolta negli studi grazie alla ferma volontà di Diego Angulo "de hacer definitivamente accesibles estos fondos semisecretos"³⁰. Alla stessa Mena Marqués, si deve nel 1984 il catalogo di una mostra sui disegni italiani del Seicento e del Settecento della Biblioteca Nacional, corredata di illustrazioni di formato ridotto³¹ (Fig. 2), una selezione dei quali venne esposta a cavallo tra il 1989 e il 1990 allo Spanish Institute di New York³², ma ancora prima circolò in Italia in una mostra itinerante aperta



Fig. 2. Copertina, *Disegni Italiani. Secoli XVII-XVIII* della Biblioteca Nazionale di Madrid, 1984.

a Milano, Bologna e Roma tra il 1988 e il 1989³³. Tornando agli esordi degli anni Settanta, la rarità delle riproduzioni di cui parlava nel 1970 lo studioso spagnolo o l'arbitrarietà delle scelte operate da Sánchez Cantón nelle illustrazioni che ancora Pérez Sánchez stigmatizzava nel 1972, furono, come abbiamo visto, due fra le differenti cause della dimenticanza del disegno spagnolo e, aggiungo, di quello italiano in Spagna. Un'altra motivazione dovette certo essere la limitata conoscenza delle opere in originale da parte degli studiosi della grafica del nostro Paese che per lungo tempo, e per ovvie ragioni, privilegiarono il viaggio in Italia. Viceversa, Diego Angulo Íñiguez, durante il suo primo soggiorno italiano nell'estate del 1926, non solo visitò la Galleria dei dipinti degli Uffizi rimanendo affascinato, in quanto conoscitore dei primitivi fiamminghi, dal Trecento toscano, ma volle visionare la ricca collezione dei disegni spagnoli presso il Gabinetto dei Disegni e delle Stampe³⁴. In quell'occasione raccolse delle fotografie, in parte utilizzate da Sánchez Cantón nei suoi *Dibujos Españoles* del 1930, e stabilì buoni contatti con i curatori fiorentini, in particolare con Odoardo Hillyer Giglioli con il quale intrattenne successivamente rapporti epistolari. In seguito al suo viaggio nella città toscana, Angulo Íñiguez pubblicò, tra il 1927 e il 1928 nella rivista «*Archivo Español de Arte y Arqueología*», tre contributi dedicati alla collezione degli Uffizi, uno dei quali incentrato su un foglio di Vicente Carducho, gli altri due di carattere più generale³⁵. Quanto agli studiosi di grafica italiana, la loro presenza in Spagna si registra successivamente, in un clima di fervido interesse verso quello specifico settore artistico alimentato dai colleghi spagnoli: mi basti ricordare la visita nei primi anni Sessanta di Walter Vitzthum e quella di Philip Pouncey avvenuta nel 1969³⁶. Indubbiamente si registra un certo scarto temporale ri-

spetto la collezione dei dipinti del Prado, che aveva richiamato assai prima a Madrid specialisti delle varie aree culturali, tra cui Herman Voss nel 1923 e Max Friedländer nel 1928, mentre, per quanto riguarda la pittura italiana, Bernard Berenson vi si era recato già nel 1919³⁷.

Ricolligendomi alla crescente rivalutazione del disegno italiano tra settimo e ottavo decennio del Novecento, va detto che essa giunse a ispirare il lavoro sul campo di Luigi Ferrarino, direttore dell'Istituto di Cultura Italiana a Madrid; a lui si deve, infatti, la pubblicazione dell'*Inventario dei disegni italiani della Biblioteca Nazionale di Madrid* edito nel 1974 e curato da Elena Paéz, primo numero della collana «Documenti e Ricerche», concepito come un rapido elenco, ancora una volta senza riproduzioni, dei poco più che millequattrocento disegni italiani posseduti dalla Biblioteca³⁸. Solo tre anni dopo, Pérez Sánchez lo giudicava un'abbreviata traduzione del volume del 1906 dovuto a de Barcia, con scarse correzioni, nessun aggiornamento e l'introduzione di una certa quantità di errori³⁹. Intanto, nello stesso 1977, quando gli piovevano addosso le critiche dello studioso spagnolo, Ferrarino metteva a segno il nono volume della serie «Documenti e Ricerche», ossia il *Dizionario degli artisti italiani in Spagna (secoli XII-XIX)*⁴⁰; al medesimo anno risale un cataloghetto dei disegni italiani del Museo Cerralbo a Madrid redatto con l'aiuto della direttrice del Museo, Consuelo Sanz-Pastor y Fernández de Piérola, sesto numero della collana di cui sopra, comprendente sessantotto schede, questa volta fornite di riproduzione fotografica e in alcuni casi di filigrana⁴¹. Ma anche a questa pubblicazione si potrebbero attribuire le parole spese da Pérez Sánchez per l'*Inventario dei disegni italiani della Biblioteca Nazionale di Madrid*, dal momento che Ferrarino promosse nuovamente un estratto, mirato ai disegni italiani, del catalogo generale dei fogli presso il Museo Cerralbo, uscito l'anno prima per la curatela della direttrice Sanz-Pastor y Fernández de Piérola⁴².

È, dunque, indubbio l'acuirsi di interessi verso il disegno sia spagnolo che italiano custodito in Spagna particolarmente a partire dagli anni Settanta e, per quanto riguarda i fogli di autori italiani, soprattutto evidente nelle iniziative del decennio successivo. Non mi riferisco soltanto ai cataloghi di mostre o di museo, che peraltro accentuarono le curiosità di molti autori all'estero a giudicare dalle recensioni piuttosto positive⁴³, ma anche ad articoli di introduzione alle collezioni di disegni italiani in Spagna come quello di Mena Marqués uscito nel 1985 sulla «*Revue de l'Art*»⁴⁴, la stessa rivista che aveva accolto nel 1972 un contributo di Pérez Sánchez sui fogli di Lanfranco e di Guido Reni all'Academia de San Fernando⁴⁵.

Mi chiedo se questa fioritura di studi orientata nelle due direzioni (il disegno spagnolo e quello italiano) non fosse a sua volta legata alla più generale reintegrazione della Spagna nel circuito internazionale, avvertibile già verso la fine del regime di Francisco Franco e sempre più manifesta negli anni a seguire sino a prorompere nel nono decennio del Novecento. Sarebbe infatti da verificare se tale graduale avvicinamento, attraverso imprese editoriali e mostre, a parametri e modalità di indagine consueti nelle società europee democratiche non fosse favorito dalle circostanze storiche ora accennate. Da questa prospettiva si può comprendere meglio perché gli studiosi formati da Diego Angulo ebbero modo di esprimere compiutamente una professionalità conseguita attraverso lo studio, la circolazione di idee, i viaggi, tutti aspetti (la passione per la ricerca indirizzata in varie direzioni, i rapporti internazionali, i viaggi di



Fig. 3. Diego Angulo nel Padiglione Carlo V dei giardini dell'Alcázar di Siviglia negli anni Venti.

studio frequenti) che ritroviamo nella biografia personale di Angulo⁴⁶ (Fig. 3). Oltre all'insegnamento universitario e a svariate altre cariche ricoperte durante la sua carriera, egli fu conservatore aggiunto alla direzione del Prado tra il 1942 e il 1946 – quando cominciò, tra l'altro, la catalogazione e lo studio della collezione dei disegni⁴⁷ – e direttore solo per un biennio, a partire dal settembre 1968. Prendo a prestito le parole efficaci di Pérez Sánchez per sintetizzarne l'operato al Museo durante la sua breve direzione: Angulo era “preocupado, fundamentalmente, por hacer del Museo – en contraste con la mezquindad habitual y con los intereses personales y tantas veces turbios de las ‘autoridades’ oficiales – un centro de cultura y educación, abierto y popular”⁴⁸.

Lo stesso Pérez Sánchez (Fig. 4) venne avviato dallo studioso più anziano a sviluppare ricerche sui disegni italiani delle tre più importanti collezioni madrilene, appunto, il Prado, la Biblioteca Nacional e la Real Academia de San Fernando. Di quell'iniziale impulso il più giovane collega (che avrebbe poi ricoperto la carica di direttore del Prado dal 1983 al 1991) seppe fare tesoro donandoci una produzione tanto vasta quanto capitale, ma non è compito di questo intervento rammentarla esaustivamente, dal momento che altri lo hanno fatto⁴⁹ in occasioni diverse da questa, dove l'attenzione è rivolta esclusivamente ai contributi incentrati sui disegni e per di più compresi in un arco cronologico che non travalica intenzionalmente gli anni Ottanta. Piuttosto, mi piace ricordare dei suoi inizi, caratterizzati da scarsità di mezzi e strumenti, un “pequeño volumen sobre los dibujos boloñeses y romanos” dell'Academia uscito nel 1965⁵⁰, ma anche il più corposo e generale *Catálogo de los dibujos* della medesima collezione pubblicato soltanto due anni dopo con corredo iconografico, per quanto selettivo⁵¹. Una frase dello studioso, in particolare, mi è rimasta impressa nella memoria; si trova nell'introduzione al catalogo del Prado del 1972 e recita così: “El Museo del Prado, por una serie de circunstancias difíciles de explicar, ha mantenido sus colecciones de dibujos en una especie de oscura clan-



Fig. 4. Alfonso E. Pérez Sánchez a Monaco mentre prepara la sua tesi di dottorato nel febbraio del 1961.

destinidad que los ha hecho poco menos que inaccesibles [...]”. Non vorrei concludere in modo troppo affrettato affermando che l'oscura clandestinità di cui parla Pérez Sánchez dovesse essere esclusivamente legata alle ripercussioni degli eventi storici, ma neppure sottovalutare i contraccolpi sotto il profilo culturale e dell'organizzazione dei musei inferti da tali vicende. Si ricordi, tra l'altro, come in ogni Paese sia proprio lo studio della grafica a subire, in particolari contesti storici, le conseguenze più deleterie della trascuratezza e della disattenzione culturale, certamente per una limitata comprensione della portata globale di quello che a prima vista appare solo un campo specialistico per pochi eletti, del tutto non idoneo a celebrare i fasti della politica, qualunque essa sia.

Questo è il retroterra, tracciato sommariamente, dell'impresa odierna. Il senso di quest'ultima risiede nel fatto che oggi, dopo aver assicurato l'accessibilità globale delle collezioni attraverso la messa online delle illustrazioni fotografiche e delle informazioni di base (prezioso in questo senso è, per la Biblioteca Nacional, l'apporto della Biblioteca Digital Hispánica: <http://www.bne.es/es/Catalogos/BibliotecaDigitalHispanica/Inicio/index.html>), si stanno raccogliendo altre sfide. Non si tratta soltanto, come Pérez Sánchez auspicava sullo scorcio degli anni Settanta (Fig. 5), di fare un salto di qualità nelle informazioni, ricorrendo anche agli aggiornamenti che lo studio dei disegni riceve oggi da strumentazioni tecniche più raffinate e dalle nuove tecnologie. L'intento dei due curatori del progetto è stato quello di raccogliere singoli specialisti e formare una sorta di catalogo ragionato per specifiche tematiche strettamente connesse alle opere e agli artisti rappresentati in collezione. A tale scopo alla catalogazione e alla stesura dei saggi sono stati invitati a partecipare studiosi spagnoli e italiani che attraverso i loro scritti toccano alcuni fondamentali aspetti del disegno dei loro Paesi rappresentato nella collezione della Biblioteca Nacional, partendo dalle novità apportate allo studio delle provenienze (Elena Santiago Páez e Beatriz Hidalgo Caldas) che includono anche i fogli

pervenuti al collezionista oratoriano Sebastiano Resta e poi confluiti nella raccolta madrilenia (Francesco Grisolia), per proseguire con il disegno di architettura tra Italia e Spagna nel Cinquecento (Carlos Plaza), con l'attività disegnativa relativa alle pale d'altare di Gaspar Becerra (Manuel Arias Martínez), con i disegni genovesi del Cinquecento e del primo Seicento (Federica Mancini) e, *last but not least*, con i due codici madrileni di Leonardo (José Ramón Marcaida López) che, per quanto noti, richiedono ancora molta attenzione. Viceversa, i contributi dei curatori del volume si rivolgono

ai due aspetti sostanziali dello studio del disegno: da un lato, la conoscenza filologica dei materiali e la conseguente ricerca di novità sotto il profilo della *connoisseurship* (Gonzalo Redín Michaus), dall'altro, la questione dell'identità del disegno spagnolo del Cinquecento e del suo carattere ibrido tra vernacolare spagnolo e maniera italiana (Benito Navarrete Prieto).

Potrei concludere la mia introduzione con una domanda: qual è oggi il compito di pubblicazioni come questa? In termini generali



Fig. 5. Inaugurazione della mostra *Disegni spagnoli* al Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi il 14 ottobre 1972. Alfonso E. Pérez Sánchez al centro con Giuseppe Marchini, soprintendente alla Gallerie di Firenze, e Anna Forlani Tempesti, direttrice del Gabinetto.

si dovrebbe rispondere che è proprio quello di collegare il Museo (o la Biblioteca, come nel nostro caso) e i suoi laboratori di ricerca a realtà esterne articolate e dinamiche, privilegiando studiosi provenienti da diverse aree e istituzioni culturali e provvisti di differenti specializzazioni. Tale obiettivo è stato qui pienamente raggiunto, ma non è stata neppure tralasciata la forte tensione metodologica insita nella corretta accezione della vasta gamma di significati e approcci di studio del *Disegno*, già in parte messa a punto nel Cinquecento da Giorgio Vasari⁵². In questa sede è

emersa soprattutto la questione dell'ibridismo del disegno spagnolo e, dunque, della necessità di studiarlo in riferimento ad altre espressioni grafiche, come appunto quella italiana. Da parte mia, preme ancora una volta sottolineare l'identità mediterranea che accomuna Paesi come l'Italia e la Spagna e fa dell'ibridismo, soprattutto nel Cinquecento e nel Seicento, la manifestazione più concreta e scoperta del dialogo incessante e fecondo tra grafica italiana e grafica spagnola⁵³.

Desidero ringraziare vivamente gli amici Benito Navarrete Prieto e Roberto Alonso Moral per i preziosi suggerimenti bibliografici e l'invio generoso di materiale librario.

¹ PÉREZ SÁNCHEZ 1977.

² PÉREZ SÁNCHEZ 1978.

³ BARCIA 1906.

⁴ PÉREZ SÁNCHEZ 1977, p. 28.

⁵ SANTARELLI - BURCI - RONDONI 1870.

⁶ FERRI 1890.

⁷ *I disegni* 1912-1921.

⁸ BAYERSDORFER 1893.

⁹ SCACCIATI 1766.

¹⁰ MULINARI 1774.

¹¹ MAYER 1920.

¹² SÁNCHEZ CANTÓN 1930^a.

¹³ Pérez Sánchez, in *Mostra di disegni* 1972, p. 5.

¹⁴ Per lo stato della ricerca fino a metà degli anni Settanta e sino al 1980 si vedano rispettivamente MULLER 1976, pp. 604-611 e PÉREZ SÁNCHEZ 1980^a, soprattutto pp. 5-9; ulteriori elementi di riflessione si trovano nella panoramica sullo studio del disegno spagnolo del Cinquecento e del Seicento di BOUBLI 1999, pp. 349-364, peraltro aggiornata fino alla fine del secolo scorso.

¹⁵ McKIM-SMITH 1974. Di altre due mostre svoltesi a Londra, presso il British Museum (1976) e le Courtauld Institute Galleries (1978), offre un cenno Pérez Sánchez, in PÉREZ SÁNCHEZ 1980^a, p. 7.

¹⁶ PÉREZ SÁNCHEZ 1967.

¹⁷ Quest'ultimo riedito con aggiornamenti nel 2003: PÉREZ SÁNCHEZ 1969 (II ed. con aggiornamenti, Gjión, Ayuntamiento de Gjión-Museo Casa Natal de Jovellanos, 2003^a); la collezione andò dispersa durante la guerra civile spagnola. Cfr. PÉREZ SÁNCHEZ 1980^a, p. 8 e nota 16, per il catalogo generale del Museo Cerralbo uscito nel 1976, dove la presenza degli artisti spagnoli risultava minoritaria.

¹⁸ PÉREZ SÁNCHEZ 1972^c, p. 13.

¹⁹ ARNÁEZ 1975.

²⁰ PÉREZ SÁNCHEZ 1977.

²¹ ANGULO ÍÑIGUEZ - PÉREZ SÁNCHEZ 1975.

²² ANGULO ÍÑIGUEZ - PÉREZ SÁNCHEZ 1977.

²³ ANGULO ÍÑIGUEZ - PÉREZ SÁNCHEZ 1985.

²⁴ ANGULO ÍÑIGUEZ - PÉREZ SÁNCHEZ 1988.

²⁵ PÉREZ SÁNCHEZ 1986^b.

²⁶ Si veda a questo proposito il recente catalogo HOFFMANN-SAMLAND 2014.

²⁷ LAFUENTE FERRARI 1966.

²⁸ PÉREZ SÁNCHEZ 1970, citazione a p. 5.

²⁹ MENA MARQUÉS 1983; *Eadem* 1990.

³⁰ Pérez Sánchez, in MENA MARQUÉS 1983, p. 7.

³¹ MENA MARQUÉS 1984.

³² MENA MARQUÉS 1989.

³³ MENA MARQUÉS 1988.

³⁴ PÉREZ SÁNCHEZ 1986^a, p. 28.

³⁵ ANGULO ÍÑIGUEZ 1927^a, pp. 95-96; *Idem* 1927^b, pp. 341-347; *Idem* 1928, pp. 45-55.

³⁶ Per altri studiosi ancora che in seguito visitarono la collezione dei disegni del Prado rinvio a MENA MARQUÉS 1990, p. 12 e a Turner, con la collaborazione di Matilla, 2004, pp. 20-21, che menzionano Steffi Röttgen e Ursula Fischer Pace (la prima),

Anna Forlani Tempesti, Annamaria Petrioli Tofani, Mario Di Giampaolo e Alessandro Zuccari (il secondo).

³⁷ FINALDI 2007, pp. 740-748.

³⁸ *INVENTARIO DEI DISEGNI ITALIANI* 1974.

³⁹ PÉREZ SÁNCHEZ 1977, p. 28.

⁴⁰ FERRARINO 1977.

⁴¹ *DISEGNI ITALIANI* 1977.

⁴² SANZ-PASTOR Y FERNÁNDEZ DE PIÉROLA 1976.

⁴³ Sul catalogo MENA MARQUÉS 1984 si vedano, ad esempio, TURNER 1984, pp. 439-440; BYAM SHAW 1985, p. 46. È dedicata allo stesso catalogo, ma anche a MENA MARQUÉS 1983 la recensione di SUTHERLAND HARRIS 1986, pp. 411-415.

⁴⁴ MENA MARQUÉS 1985, pp. 83-90.

⁴⁵ PÉREZ SÁNCHEZ 1972^a, pp. 53-61.

⁴⁶ Sono noti gli interessi di Angulo Íñiguez per la formazione di specialisti spagnoli in specifici settori: PÉREZ SÁNCHEZ 1986^a, p. 25.

⁴⁷ *Idem*, p. 47.

⁴⁸ *Idem*, p. 58.

⁴⁹ Per approfondimenti si vedano ALONSO MORAL 2007, pp. 93-109 e NAVARRETE PRIETO 2015, pp. 79-83, con ulteriori riferimenti bibliografici.

⁵⁰ PÉREZ SÁNCHEZ 1965.

⁵¹ PÉREZ SÁNCHEZ 1967.

⁵² FAIETTI 2011, pp. 12-37.

⁵³ Si veda in particolare quanto ho scritto in FAIETTI 2018^b, pp. 18-37.

PROVENIENZA DEI DISEGNI SPAGNOLI E ITALIANI DEL CINQUECENTO CONSERVATI NELLA BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA. ALCUNI CONTRIBUTI

DI ELENA M. SANTIAGO PÁEZ E BEATRIZ HIDALGO CALDAS

In Spagna non esistono né sono mai esistite grandi collezioni di disegni equivalenti a quelle delle Gallerie degli Uffizi, del Musée du Louvre o del British Museum, ma la raccolta della Biblioteca Nacional de España è senza dubbio una delle più importanti per quantità, qualità e varietà delle opere.

Per quanto i disegni spagnoli siano stati studiati, seppure in maniera discontinua, sin dall'inizio del Novecento e di recente la ricerca si sia occupata approfonditamente di quelli risalenti al periodo compreso tra il Seicento e l'Ottocento, lo stesso non si può dire delle opere grafiche del Cinquecento e tanto meno dei disegni italiani. Salvo poche eccezioni, questi ultimi sono rimasti praticamente sconosciuti fino al 1978, anno in cui Pérez Sánchez incluse i più importanti nel suo *I grandi disegni italiani nelle collezioni di Madrid*¹. Nel 1984 fu allestita una mostra con una selezione di opere del Seicento e Settecento accompagnata da un catalogo di Manuela Mena². In anni recenti è stato pubblicato il catalogo ragionato in tre volumi riguardante i disegni d'architettura e ornamento architettonico risalenti al periodo compreso tra Cinquecento e Ottocento³, in cui si analizzano fogli importanti di architetti come Domenico Fontana, Pietro da Cortona e Carlo Fontana, cinque lavori di Gian Lorenzo Bernini⁴ e alcuni album italiani del Cinquecento di un certo interesse, tra cui quelli di Giovanni Vincenzo Casale, Giovanni Battista Montano e uno di García Reinoso che include disegni sia spagnoli sia italiani.

L'opera pionieristica e fondamentale che fece scoprire la collezione fu il *Catálogo de dibujos originales de la Biblioteca Nacional* pubblicato da Ángel María de Barcia nel 1906⁵. Molte delle attribuzioni da lui proposte sono valide ancora oggi, soprattutto quelle spagnole, un aspetto notevole questo considerato i pochi strumenti di cui disponeva, la scarsa o inesistente bibliografia e le limitate informazioni grafiche. Grazie al catalogo conosciamo con sufficiente precisione la provenienza immediata dei fogli fino a quella data, perché Barcia indicò alla fine di ogni scheda da quale collezione proveniva il disegno e si tratta di notizie certe perché lui stesso si era occupato dell'acquisizione di due raccolte⁶. Nella prima parte di questo saggio Elena M. Santiago introduce brevemente i tre pittori spagnoli dell'Ottocento le cui collezioni costituiscono il nucleo del patrimonio della Nacional⁷, e racconta come queste furono formate e come arrivarono alla Biblioteca; nella seconda parte Beatriz Hidalgo coglie la difficile sfida di indagare sulla possibile collocazione di questi disegni prima dell'Ottocento – un tema che nessuno ha affrontato fino a ora – basandosi sui pochi indizi suggeriti dai fogli: iscrizioni, marchi, segni, passe-partout, ecc.

In *Noticia del plan general de clasificación adoptado en la Sala de estampas de la Biblioteca Nacional* pubblicato nel 1873, Isidoro Rosell spiegava in che modo avesse organizzato la sala

dopo la sua creazione e quali fossero i fondi più importanti. Quanto ai disegni, ne parlava molto brevemente, limitandosi a dire che circa 500 provenivano dal cosiddetto *Fondo antiguo* e 1.800 erano stati acquisiti con la collezione Carderera.

I disegni del *Fondo antiguo* della Biblioteca Nacional, prima Biblioteca Real Pública, avevano una provenienza diversa, poco nota, e la maggioranza era conservata insieme ai fondi della sezione dei manoscritti. Tra quelli che ci interessano figurano il piccolo album denominato "Aniello Falcone" e i disegni di Giovanni Guerra, analizzati in questo catalogo rispettivamente dal professor Francesco Grisolia⁸ e dalla professoressa Elena Parma Armani⁹. Fanno parte del fondo antico anche alcuni interessanti disegni di architettura e ornamento architettonico, tra cui il cosiddetto "Album sivigliano"¹⁰.

Tuttavia, le collezioni più importanti della Biblioteca, collegate tra loro come vedremo, furono acquisite nell'Ottocento ed erano state messe insieme da tre pittori, José de Madrazo (1781-1859), Valentín Carderera (1796-1880) e Manuel Castellano (1826-1880), i quali comprarono gran parte dei disegni appartenuti a raccolte più antiche che ancora circolavano in Spagna.

La collezione Valentín Carderera

Fu la prima a entrare a far parte della Biblioteca nel 1867, dando luogo alla creazione della Sezione di stampe e belle arti. Comprende disegni, stampe, libri illustrati e materiali cartografici. In questo modo si volle in qualche modo compensare l'istituzione per la perdita del suo Museo de Antigüedades che era stato incorporato nel Museo Arqueológico Nacional di recente fondazione.

Valentín Carderera y Solano, erudito, studioso di iconologia, disegnatore, pittore, viaggiatore e collezionista¹¹, fu un personaggio molto rappresentativo della sua epoca nonché uno dei promotori in Spagna dei principi del Romanticismo, appresi durante il soggiorno a Roma dal 1822 al 1831¹². In Italia era nata anche la passione per il collezionismo di disegni, stampe e libri, che continuò a coltivare dopo il rientro a Madrid. Nel 1836 fu incaricato dalla Real Academia de Bellas Artes de San Fernando di esaminare le opere d'arte che, provenienti dai monasteri espropriati¹³ delle provincie di Valladolid, Palencia, Burgos e Salamanca, dovevano entrare a far parte dei musei provinciali creati da poco. Quest'incarico e i numerosi viaggi in tutta la penisola iberica gli consentirono di scoprire molte opere d'arte che poi acquisì e riunì in una collezione. Insieme ai Madrazo, suoi amici fraterni, Carderera diventò una figura centrale del collezionismo spagnolo. Mantenne contatti con i principali appassionati d'arte spagnola, anche stranieri, e a molti

di questi ultimi fornì informazioni per i loro libri e aiuto concreto per acquistare alcune opere e farle uscire dal paese. Probabilmente a causa delle difficoltà economiche dovute alle ingenti spese necessarie per portare a compimento la pubblicazione della monumentale *Iconografía española*¹⁴, dovette vendere parte delle stampe e dei disegni che possedeva, riuscendo comunque a conservare le opere più importanti. In seguito a una serie di azioni strategiche mirate all'acquisizione della collezione da parte dello Stato¹⁵, il 22 dicembre 1866 l'Academia de Bellas Artes de San Fernando redasse una relazione per raccomandarne l'acquisto¹⁶ nella quale si legge che i disegni¹⁷ occupavano quattro cartelle: "una riservata agli italiani contiene 367 disegni, tra cui uno o due di Raffaello, altri di Perin del Vaga¹⁸, Penni, Singaro, opere eccellenti di Tibaldi, Parmigianino¹⁹, Guido e alcuni di autenticità dubbia. Un'altra cartella contiene 330 disegni tedeschi, fiamminghi, olandesi e francesi; tra i primi spicca un foglio minore di Wolgemut, maestro di Albrecht Dürer, e altri della sua scuola; uno molto importante di Van Dyck²⁰, di P. Potter e altri. Sono 630 i disegni di pittori spagnoli, tra cui Be-

cerro²¹, Berruguete, Joanes, Barroso, Caxes, Luis de Vargas, Ribalta, Carducci, Cano, Murillo, Ricci, Claudio Coello, insieme a molti altri di autori incerti, secondari e di poca importanza ma necessari in un certo senso per conoscere il progresso e la decadenza dell'arte. Una cartella piccola contiene disegni di buona fattura di Goya e di tutti i pittori suoi contemporanei". Le carte topografiche spagnole includevano novantaquattro disegni originali di piante, alzati e varie prospettive eseguiti da architetti e scultori celebri e vi era poi "un'altra cartella con 329 disegni di elementi architettonici e decorazioni di dimensioni minori, opera di antichi artisti italiani e spagnoli".

Per quanto molte attribuzioni dei fogli italiani siano insostenibili, la raccolta comprendeva sicuramente disegni di Arcimboldo²², Borgia, Fontana, Giordano, Maratti, Giaquinto, Juvarra, Piranesi e Tiepolo.

Tra il 1875 e il 1877 Isidoro Rosell riunì i disegni delle cartelle in sei album rispettando, crediamo, la disposizione scelta dal collezionista²³.



Fig. 1a. Gian Lorenzo Bernini, *Decorazione della Cappella Cornaro di Santa Maria della Vittoria*, 1647-1651, penna su tracce di matita nera e rossa, 255 x 146 mm. Collezione Valentín Carderera (Madrid, Biblioteca Nacional de España, DIB/15/20/50).



Fig. 1b. *Progetto per il campanile di San Pietro in Vaticano*, 1645-1646, penna e inchiostro diluito seppia, 575 x 279 mm. Collezione Valentín Carderera (Madrid, Biblioteca Nacional de España, DIB/14/46/40).

Carderera, tuttavia, non aveva incluso nella vendita diverse opere importanti. Nel 1940 la Biblioteca acquistò dalla famiglia Amunátegui, un ramo degli eredi di Carderera, 176 disegni, la maggior parte dei quali eseguiti dallo stesso collezionista²⁴. Vi erano però anche opere italiane, come lo straordinario album di disegni di architettura del Cinquecento di Giovanni Vincenzo Casale (1539-1593)²⁵, composto da dieci stampe e 161 disegni. Di questi 101, cioè la maggioranza, erano dello stesso Casale²⁶; gli altri erano opera del suo maestro Montorsoli²⁷, di Perin del Vaga²⁸, e del nipote e assistente di Casale, Alessandro Massai. Sul primo foglio dell'album, Carderera scrisse di averlo comprato nel 1839 dall'architetto Pedro Camporredondo per la somma di 3.000 *real*. Docente di meccanica e costruzioni presso la Escuela de Arquitectura de Madrid²⁹, in cui insegnarono anche Carderera e Pedro de Madrazo, Camporredondo mise insieme un'importante raccolta di libri che costituì il nucleo di base della biblioteca della stessa Escuela de Arquitectura³⁰, ma non è stato possibile scoprire in che modo fosse entrato in possesso dell'album.

Attraverso gli esempi presentati in questo saggio e nel catalogo, vedremo come la provenienza dei disegni della collezione Carderera sia molto varia e il loro stato di conservazione sia a volte molto scadente perché Carderera era un collezionista quasi compulsivo, più interessato alla quantità che alla qualità delle opere che acquistava. E se a volte è possibile ricostruire la provenienza dei disegni spagnoli, soprattutto quelli di Goya – della cui opera grafica (sia stampe, sia disegni) fu il maggior collezionista – finora è stato impossibile scoprire da chi e dove comprò i disegni italiani. Nella documentazione di e su Carderera di cui disponiamo, infatti, non si trova alcun riferimento o informazione relativa a quei disegni. Probabilmente alcuni circolavano nel paese dal Cinquecento, eseguiti o portati in Spagna dai pittori italiani che lavorarono nell'Escorial³¹, oppure erano stati acquistati dai pittori spagnoli che dal Cinquecento all'Ottocento visitarono l'Italia. Altri ancora potrebbero essere stati portati in Spagna dai nobili che svolsero incarichi importanti in Italia. Logicamente Carderera ebbe l'opportunità di acquistarne molti nei nove anni (dal 1822 al 1830) in cui visse a Roma, ma le domande sul luogo d'acquisto o sul venditore degli importanti disegni di Bernini per la decorazione della cappella Cornaro di Santa Maria della Vittoria³² o quelli del progetto per il campanile di San Pietro in Vaticano³³, rimangono ancora senza risposta (Fig. 1).

La collezione José de Madrazo

Benché parte della collezione di José de Madrazo sia stata acquisita dalla Biblioteca nel dicembre 1898, vale a dire quasi trent'anni dopo quella di Carderera, ne parliamo in questa sede perché le due raccolte sono strettamente collegate tra loro.

Nel corso della sua carriera il pittore neoclassicista José de Madrazo y Agudo (1781-1859) raggiunse un tale grado di potere grazie alle cariche che rivestì da giustificare l'appellativo di "gran pontefice e arbitro assoluto delle Belle Arti". Poiché la sua vita e la sua opera, così come quelle dei figli Federico, Pedro e Luis e del nipote Raimundo, sono oggetto di una cospicua bibliografia recente e di facile accesso, qui ci limiteremo a parlare brevemente della sua collezione di disegni che al momento risulta suddivisa tra la



Fig. 2. Pietro de Rossi, *Scuola di disegno all'aperto*, 1656 circa, penna e inchiostro, 214 x 314 mm. Collezione José de Madrazo (Madrid, Biblioteca Nacional de España, DIB/15/17/25).

Biblioteca Nacional de España, il Museo Nacional del Prado e, probabilmente, alcune collezioni private spagnole e straniere.

Il soggiorno a Roma tra il 1803 e il 1819³⁴ fu fondamentale, non solo per il suo apprendistato e il successivo riconoscimento di esperto d'arte, ma anche per la formazione delle sue collezioni³⁵, inclusa quella di disegni.

Secondo un elenco incluso nell'inventario dei suoi beni stilato nel 1864³⁶, Madrazo aveva raccolto circa 3.000 disegni che dovevano andare in eredità ai suoi sette figli, suddivisi in parti uguali come il resto delle proprietà. Non riuscendo a venderli con facilità, i figli decisero di mutuo accordo di dividerli in lotti e poi spartirsi i proventi della vendita. Ciò dimostra lo scarso interesse suscitato dai disegni nel mercato dell'arte spagnolo, ma i Madrazo erano esperti ed erano in grado di muoversi anche a livello internazionale³⁷.

In quest'elenco piuttosto sommario i disegni sono ripartiti in quindici grandi gruppi che corrispondono ad altrettante cartelle. I dati forniti sono molto generici e risulta pertanto impossibile identificarne la maggioranza. Per esempio: "1) Disegni di Raffaello, Polidoro, ecc., 50; 2) Disegni di A. del Sarto, Guido, ecc., 68; 3) Disegni di autori spagnoli, 100; 6) Disegni moderni del Settecento, ecc., 65; 7) Disegni antichi, 123; 8) Disegni di Cades, Mengs e Marron, 123; 13) Disegni di architettura, 230; 15) Quarantasei disegni di Bossi e 146 controprove, 192 // Un volume di disegni di Bossi, 143 // Disegni originali inglesi avvolti in carta, 8 // Una battaglia, disegno originale di Lebrun (foglio singolo), 8 // Un volume, foglio, copertina. Disegni originali dei Carrecci (sic), 8 // Un volume, disegni di Carlo Maratti, 8 // Un volume di disegni vari italiani del Seicento 8 // Un volume di pergamena. Disegni vari, caricature, ecc., 8".

Oltre a questo c'è un elenco dei settantotto disegni originali incorniciati che decoravano le pareti del cosiddetto "studio grande", in cui vengono indicati con i nomi solo quelli di Guercino (i numeri 1 e 2), Luca Giordano (n.3), Correggio (5), Claudio Coello o Lorenese? (6), Alonso Cano (7), Rivelles (11 e 12), Polidoro da Caravaggio (13), Pellegrino Tibaldi (14), Pietro Testa (18) e Murillo (25). Dei disegni numerati dal 27 al 78, non risulta l'autore.

Di questi 3.000 disegni, il cui valore totale fu stimato in 6.219,50 *pesetas*, conosciamo l'ubicazione soltanto dei 1.084 che si trovano

nella Biblioteca Nacional e dei 584 del Museo del Prado, che li acquistò dai discendenti di José de Madrazo nel 2006 e nel 2012³⁸.

Nel prologo del *Catálogo* del 1906³⁹ Barcia, che nel dicembre del 1898, quando i disegni entrarono nella Biblioteca, era direttore della Sezione delle stampe, scrive che questi provenivano dal lotto che spettava a Cecilia, figlia di José de Madrazo. Poiché la donna era morta nel 1853, prima di suo padre, erano andati a suo figlio Isidoro Gil y Madrazo, e alla morte di questi al fratellastro Álvaro Gil y Albacete⁴⁰, che li aveva venduti alla Biblioteca nel 1899. La vendita fu effettuata tramite un intermediario perché Álvaro ricopriva una carica importante all'interno della stessa biblioteca⁴¹. Barcia aggiunge: "In questi disegni predominano gli italiani del Cinquecento e Seicento, anche se non mancano alcuni spagnoli importanti degli stessi secoli. Molti conservano traccia del periodo trascorso in fondo al mare, perché la nave che trasportava le casse di D. José de Madrazo provenienti dall'Italia era naufragata nel golfo del Leone, non lontano dalla costa francese"⁴².

La Biblioteca conserva un inventario stringato della vendita, effettuata dall'intermediario D. Francisco López Acebal⁴³ il 30 dicembre del 1898, di 1.092 disegni per la somma di 5.000 *pesetas*. Nell'elenco è indicato il numero di opere di ogni artista, ma non il loro titolo. Malgrado ciò è possibile identificare la maggior parte dei disegni perché nel catalogo Barcia annotò la provenienza di ciascuno e nell'inventario risultano indicate le misure approssimative. I fogli sciolti sono suddivisi in tre gruppi a seconda delle dimensioni: piccoli (252), medi (383) e grandi (103). Alla fine sono elencati i disegni rilegati dei Carracci (47), di Maratti (92) e di "Aniello Falcone e altri (caricature) 55" (Fig. 2). A questi se ne aggiungono altri 160 non classificati. Confrontando l'inventario con il catalogo si evince che nel redigere il primo qualcuno fece confusione perché in realtà i disegni di Maratti, secondo Barcia, erano cinquanta⁴⁴ e quelli dei Carracci (Agostino, Annibale e Ludovico) erano ottantotto o 117 se si contano anche quelli che Barcia attribuisce a Paolo, Francesco e Antonio Carracci.

Volendo catalogare tutti i disegni della Biblioteca⁴⁵ per scuole e in ordine cronologico, Barcia unì le collezioni di Carderera, Madrazo, Castellano, Izquierdo e il Fondo antico formando nuovi album che nel corso del tempo si sono scompaginati a causa dell'acidità della carta e della colla utilizzata. Ciò ha fatto sì che sia andata perduta la maggior parte dei montaggi originali tramite i quali, forse, si sarebbero potute identificare le collezioni precedenti all'Ottocento, giacché nei disegni i marchi dei proprietari sono appena visibili. Tra i pochi riconoscibili figura quello del conte Gelozi o Gerosi (Lugt 545) impresso su un disegno di un artista di cultura bolognese vicino a Prospero Fontana⁴⁶.

Com'era prassi dell'epoca, le attribuzioni indicate nell'inventario

della vendita sono in gran parte esagerate; persino Barcia ne mise in dubbio molte, ma di certo la collezione comprendeva disegni importanti, soprattutto di artisti spagnoli, come la *Testa di fanciulla* di Velázquez⁴⁷, il cui secondo supporto, stranamente, è costituito da un disegno di Federico de Madrazo raffigurante il fratello Raimundo.

José de Madrazo comprò disegni italiani non solo durante il lungo soggiorno a Roma dal 1803 al 1819⁴⁸, ma anche dopo il ritorno a Madrid; molti di quelli presi in Italia sono identificabili dalle macchie di umidità e dai danni subiti a causa del naufragio della nave che li trasportava in Spagna, avvenuto nel 1818. Purtroppo nell'abbondante corrispondenza con i figli⁴⁹, e in quella che i figli mantenevano tra di loro in cui si affrontano temi legati alla compravendita di quadri, libri e stampe⁵⁰, si trovano pochissimi riferimenti ai disegni. Se a questo si aggiunge l'assenza di marchi dei proprietari precedenti, si capisce come sia quasi impossibile ricostruire la loro provenienza.

Oltre alle opere del Cinquecento incluse nel presente catalogo, di autori quali Parmigianino, il Cavaliere d'Arpino, Bernardino dell'Acqua, Ludovico Cigoli, Agostino e Annibale Carracci, Angelino Medoro, ecc., la collezione Madrazo comprendeva disegni del Seicento, tra cui spiccano quelli di Orazio Borgianni, Jacopo da Empoli, Ferraù Fenzoni, Giovanni Lanfranco e i molti di Carlo Maratti, fogli di artisti del Settecento come Sebastiano Conca, Corrado Giaquinto, Paolo de Matteis, Giuseppe Passeri e la collezione di caricature citata in precedenza, che furono tutti studiati da Manuela Mena⁵¹.

Stante l'impossibilità di localizzare il resto dei disegni della collezione di José Madrazo, potrebbe essere interessante analizzare insieme i due lotti conosciuti – quello della Biblioteca Nacional e quello del Museo del Prado – perché, come abbiamo potuto comprovare in alcuni casi, è evidente che le due raccolte si integrano.

La collezione Manuel Castellano

Manuel Blas Rodríguez Castellano de la Parra, noto come Manuel Castellano (Madrid 1826-1880), fu un personaggio interessante e poliedrico: pittore di scene storiche e costumiste, in particolare di corride, autore drammatico, nonché figurinista, era ben introdotto nel mondo della cultura e del teatro di Madrid, fu collezionista di disegni, stampe, fotografie e curiosità di ogni genere⁵². Negli anni settanta dell'Ottocento il direttore della Biblioteca Nacional, Juan Eugenio Hatzenbusch, decise di far fronte alla mancanza di risorse per l'acquisizione di nuovi fondi avviando una politica di scambio di duplicati di opere con collezionisti che potevano offrire materiali interessanti. Nel 1871 e nel 1876 fu-



Fig. 3. Isidro Velázquez, *Facciata principale della Casa del Labrador ad Aranjuez*, 1803, penna, pennello, matita, inchiostro nero e acquerelli colorati, Collezione Manuel Castellano (Madrid, Biblioteca Nacional de España DIB/14/9/10).

rono portati a compimento due scambi vantaggiosi per la Biblioteca con Castellano⁵³ e nel luglio del 1880, tre mesi dopo la morte del pittore, Ramón Rodríguez Castellano, suo nipote ed erede, vendette alla Biblioteca un numero cospicuo di stampe, libri illustrati e fotografie⁵⁴, e quasi 1.500 disegni. La maggior parte di questi ultimi hanno per soggetto le corride, sono riproduzioni di indumenti antichi e moderni, forse per il teatro, scene e ritratti di personaggi storici e contemporanei tutti eseguiti dallo zio. Benché vi siano opere molto importanti di artisti spagnoli del Cinquecento e del Seicento, come il rarissimo disegno di *San Giovanni Evangelista* di El Greco⁵⁵ o il *San Giuseppe con il Bambino* di Murillo⁵⁶, predominano gli autori del Settecento, come il cospicuo gruppo di disegni e calchi dell'incisore Manuel Salvador Carmona, o quelli dei pittori Francisco Bayeu, Mariano Salvador Maella e alcuni attribuiti a Goya. I più importanti, tuttavia, sono i numerosi progetti di edifici e piante di Madrid e i disegni degli architetti più illustri della seconda metà del Settecento e della prima metà dell'Ottocento, come Antonio González Velázquez, Ventura Rodríguez, Isidro Velázquez e Juan de Villanueva⁵⁷.

Nel catalogo del 1906, in cui non sono incluse tutte le opere che la Biblioteca possiede attualmente, solo nove disegni spagnoli del Cinquecento risultano provenienti dalla collezione Castellano: quello di El Greco, tre di Eugenio Cajés⁵⁸, due di Francisco Ribalta, che oggi sono attribuiti uno a Giovanni Battista Castello⁵⁹ e l'altro a un anonimo valenziano⁶⁰ e i restanti tre anonimi. Quanto ai disegni di artisti italiani – il presente catalogo ne propone nove risalenti al Cinquecento quasi tutti con nuove attribuzioni⁶¹ – si tratta per la maggior parte di opere posteriori.

Dopo la morte di Isidoro Rosell avvenuta nell'aprile del 1879, Ángel María de Barcia si fece carico della Sezione delle stampe e, di conseguenza, dell'acquisto Castellano. A quanto si legge nel suo catalogo⁶², i disegni di questa collezione provenivano, in gran parte, da quella dell'architetto e bibliotecario Juan Lloret, che li aveva comprati (o forse era stato suo padre) a Valencia da un altro collezionista di cui Barcia non ricordava il nome. Le opere si riconoscono perché Castellano era solito annotare a inchiostro sul verso del foglio la data e il luogo in cui lo aveva acquistato. In effetti, fatta eccezione per i fogli di architettura, sul verso della maggior parte dei disegni della raccolta si legge l'iscrizione "Madrid-1879". Poiché l'anno è quello della morte di Lloret si suppone che Castellano abbia comprato la collezione dai suoi eredi.

Juan Antonio Lloret y Reyner nacque a Écija (Siviglia) nel 1820 e studiò a Madrid. Dopo aver frequentato i Reales Estudios de San Isidro, nel 1843 si iscrisse al corso di architettura dell'Academia de Bellas Artes de San Fernando e nel 1846 conseguì il titolo di maestro architetto. Nella BNE sono conservati diversi progetti relativi a questa fase della sua formazione⁶³. A partire dal 1860 è documentata⁶⁴ la sua carriera all'interno del Cuerpo de Archiveros y Bibliotecarios y Anticuarios, istituzione in cui arrivò a ricoprire il ruolo di funzionario. Nel 1868 riuscì a farsi trasferire da Valencia all'Archivo Histórico Nacional di Madrid; in alcuni periodi lavorò anche all'Archivo Central de Alcalá, dove nel 1874 potrebbe aver conosciuto Barcia, anche se questi, a differenza di quanto fece con altri colleghi, non lo citò nelle sue memorie⁶⁵.

Molti disegni comprati da Castellano provenivano da Madrid ed erano collegati all'Academia de San Fernando. Come si vedrà dagli esempi analizzati più avanti, su alcuni è impresso lo stesso

marchio che comprare in altri fogli di Carderera e di Madrazo, cosa che fa supporre che avessero una comune origine madrilenà. Poiché Lloret e Castellano erano morti, Barcia non ebbe modo di verificare la provenienza precedente della collezione, ma le ricerche di Beatriz Hidalgo lasciano aperte alcune ipotesi.

Acquisizioni del Novecento

Nel 1940 e nel 1950 la Sezione di belle arti si arricchì di lotti di disegni che dopo la guerra civile spagnola non erano stati reclamati dai proprietari, provenienti dalla Junta de Incautación y Recuperación de obras de Arte. Le uniche informazioni che li riguardano sono i semplici elenchi che certificano il loro ingresso nel deposito della Biblioteca e la loro accettazione da parte di Enrique Lafuente, all'epoca direttore della sezione; non esiste alcun dato sulla provenienza precedente di queste opere. Si trattava di disegni di genere diverso: opere spagnole dei secoli dal Seicento al Novecento, alcuni fogli francesi della fine dell'Ottocento e alcuni italiani interessanti studiati in questo catalogo⁶⁶.

Marchi e iscrizioni sui disegni della Biblioteca Nacional de España: indizi sulle loro origini

Il fatto che gran parte di questi disegni provenga da collezioni di artisti non ci sorprende, perché è risaputo che sin dall'antichità gli artisti sono stati anche grandi collezionisti. Il fenomeno, diffuso in tutta Europa, Spagna compresa, era dovuto a due fattori diversi: i disegni si collezionavano per pura passione oppure per essere usati come una sorta di campionario di modelli e per l'apprendistato degli allievi di bottega⁶⁷.

Nel caso delle opere grafiche della collezione Carderera, alcune, evidentemente, erano collegate a collezioni del secolo precedente e in particolare a quelle di artisti spagnoli che raccolsero importanti lavori su carta dei loro connazionali, di pittori italiani che lavorarono in Spagna, in particolare a corte e all'Escorial, e dei loro discendenti e discepoli. Come vedremo, alcuni disegni italiani non avevano una relazione diretta con la Spagna, ma circolavano nel paese da molto tempo mentre altri hanno una provenienza sconosciuta.

La collezione del pittore Francisco de Solís, che probabilmente era nato nel 1629 e vantava un ricco bagaglio culturale grazie agli studi ecclesiastici, era famosa già quando lui era in vita⁶⁸. Nel Settecento, a quanto pare, i suoi disegni finirono nelle mani di molti artisti, o almeno così sosteneva Ceán, il quale però omise il fatto che lui stesso e il suo amico e grande collezionista Jovellanos ne possedevano diversi esemplari⁶⁹. Tale scelta appare comprensibile, visto che, pur includendo nel *Diccionario* alcune opere che appartenevano a privati, Ceán non menzionò tutte quelle che conosceva, preferendo indicare solo quelle che facevano parte di collezioni istituzionali⁷⁰.

Oggi non è chiaro né dove Solís abbia acquistato i disegni né in che modo si dispersero dopo la sua morte, avvenuta nel 1684. Sappiamo però che nel 1685, la sua vedova, Lucía Barragán, che li aveva ereditati tutti, si trovò nella necessità di pagare dei debiti e diede procura di amministrare e vendere i suoi beni mobili all'asta



Fig. 4. Dall'alto in basso e da sinistra a destra: riga superiore, firma di Solís e attribuzione scritta da Solís sul disegno della BNE, DIB/13/10/23; in basso a sinistra: attribuzione scritta da Solís e sua firma sul disegno della BNE, DIB/13/9/3; alla sua destra: firma di Francisco Solís nella valutazione da lui fatta dei dipinti del conte di Medellín, 18/10/1674, AHPM, protocollo 9839, fol. 227r.

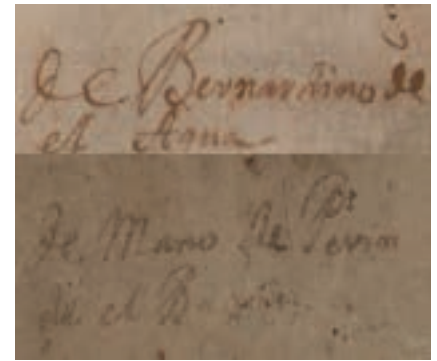


Fig. 5. Iscrizione di Francisco Solís sul disegno della BNE, DIB/16/42/1 che lo attribuisce a Bernardino del Agua e, sotto, attribuzione a Perin del Vaga scritta da Francisco Solís sul disegno della DIB/15/13/20 (Madrid, Biblioteca Nacional de España).

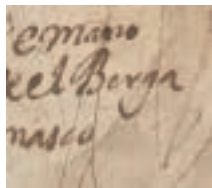


Fig. 6. Dettaglio del disegno del Museo del Prado (MNP001856), *Marte e Apollo*, di Giovanni Battista Castello, il Bergamasco, in cui si può vedere l'iscrizione di attribuzione.



Fig. 7. In alto: bordo inferiore del disegno della BNE, DIB/13/8/38, con attribuzione ad "Anibal", firma "Solís" e valutazioni in real. In basso: due dettagli della foto di un disegno perduto attribuito a Michelangelo, con le sue iscrizioni, e a destra il disegno completo, forse di Gaspar Becerra, *Studio di due mani sinistre*. Foto dell'Istituto del Patrimonio Cultural de España, MCD, Archivo Moreno, 05136-A.

a un collezionista d'arte: Manuel de Porras o Porres⁷¹. Nel testamento con cui lasciava i suoi beni artistici ai trinitari scalzi di Madrid, Porras sosteneva di avere una grande collezione di disegni di "insigni pittori antichi e moderni e diversi artisti" raccolta in quattro libri grandi e alcuni non registrati, altri ancora legati e messi tra fogli di pergamena oppure sciolti, collocati tra le pagine di libri o incorniciati⁷². Non sappiamo se sia stato lui ad acquistare alcuni o tutti i disegni di Solís – per i quali non risultano vendite all'asta – ma non abbiamo neppure prove per escluderlo. Di fatto, nel documento testamentario Porras sosteneva di essere entrato in possesso dei disegni nel corso di "molti anni" e dunque non provenivano soltanto dalla collezione Solís⁷³. Specificava, inoltre, che la collezione doveva essere collocata nella "libreria grande" del convento della Trinità di Madrid in modo che non andasse dispersa, confidando nel fatto che la pena della scomunica agisse come deterrente per i furti. Avvertiva: "È dunque mia volontà che i suddetti padri trinitari non li possano vendere" e "li riuniscano in libri, a seconda delle dimensioni, affinché questi fogli di disegni e stampe non rimangano sciolti"⁷⁴. Nel 1699, poco dopo la morte

di Porras, uno dei monaci del convento, Dionisio Paredes, vendette alcuni dipinti, disattendendo così la volontà del collezionista⁷⁵. Forse in quell'occasione furono ceduti anche alcuni dei disegni che pare fossero arrivati al convento.

Grazie alla firma che Solís apponeva sui suoi disegni a mo' di marchio di proprietà, opere di artisti spagnoli, alcuni dei quali avevano studiato o lavorato in Italia, e parecchi fogli di pittori italiani del Cinquecento, tra cui Polidoro da Caravaggio, Annibale Carracci o Jacopo Tintoretto⁷⁶, furono identificati all'interno di collezioni spagnole da altri paesi. Alcuni fanno parte dei fondi della Biblioteca Nacional⁷⁷. Almeno due furono acquisiti con la collezione Carderera: uno attribuito a Federico Barocci⁷⁸ e l'altro ad Andrea del Sarto⁷⁹ (Fig. 4).

Dal confronto con la firma di Solís (Fig. 4) presente sulla stima dei dipinti effettuata per il conte di Medellín nel 1674⁸⁰ è stato accertato che entrambe le iscrizioni sono autografe. Oltre alle "D" identiche, le firme risultano scritte dalla stessa mano sia per i prolungamenti della prima "S" sia per la forma allungata verso il basso dell'ultima; questo tratto si riconosce anche nella firma vergata con mano tremante sul testamento pochi giorni prima di mo-

rire⁸¹. Nel disegno attribuito a “Baroccio”, inoltre, compare una stima in *real* che è presente in altri fogli della collezione del pittore⁸².

Un’iscrizione nella cosiddetta “scrittura corsiva”, finora la grafia più riconoscibile di Solís⁸³, attribuisce un disegno della collezione Carderera a Perin del Vaga⁸⁴ (Fig. 5) e uno della collezione Madrazo a Bernardino del Aqua⁸⁵ (cat. 38). La stessa scrittura identifica come eseguito dal Bergamasco un noto disegno del Museo del Prado, su cui si legge anche la firma del collezionista⁸⁶ (Fig. 6).

Su un disegno a matita rossa della collezione Madrazo, attualmente attribuito a Cristoforo Roncalli, compaiono un’attribuzione a “Anibal” Carracci⁸⁷ (cat. 60 e Fig. 7) scritta in quella che è definita “una grafia pulita”, la firma di Solís e tre diverse stime in *real* che dimostrano i vari passaggi di mano. La stessa calligrafia (Fig. 7) attribuisce a Michelangelo un disegno perduto, che oggi conosciamo solo da una fotografia⁸⁸, sul bordo inferiore del quale si nota il marchio che è stato messo in relazione con Mariano González Sepúlveda (1774-1842), figlio di Pedro González de Sepúlveda (1744-1815), colui che dal 1783 e il 1815 fu incisore capo della Casa de la Moneda. Si tratta di una M maiuscola (Fig. 8) con una linea curva o tilde in cima, indentificata da Reyes Durán che la riconobbe in vari documenti scritti di suo pugno⁸⁹. Questo marchio compare in diversi disegni della Casa de la Moneda e, come vedremo, anche in alcuni fogli della BNE. Attualmente, il Museo della Casa de la Moneda ritiene che il segno riconduca a Mariano, perché lo si trova in molti disegni dello scultore Roberto Michel (1720-1786) acquisiti nel 1840, che pare fossero di sua proprietà⁹⁰.

In ogni caso, nella voce inedita del *Diccionario* dedicata all’incisore e conservata nella BNE, Ceán Bermúdez (BNE, Mss. 21455/8, scheda 59), che era amico di Pedro González de Sepúlveda, scrisse che questi possedeva una “collezione ampia e raffinata” di stampe e di “disegni originali dei migliori maestri italiani e spagnoli”. Tuttavia, è noto che nel 1816, un anno dopo la morte di Pedro, i suoi figli vendettero una selezione di disegni della collezione al pittore Vicente López per la sua scuola d’arte – passati nel 1839 al Real Museo, l’attuale Prado⁹¹ – sui quali non compare il marchio M.

Già nel catalogo dei disegni della BNE del 1906, Barcia affermava che alcuni esemplari della collezione di Pedro González de Sepúlveda erano entrati a far parte della collezione Carderera⁹². Dal momento che nella Biblioteca Nacional sono stati localizzati diversi fogli con il marchio M, è possibile che Carderera li abbia acquistati da Mariano González Sepúlveda o dalle sue eredi⁹³. Alcuni di questi disegni sono della scuola italiana del Cinquecento, altri di artisti spagnoli vissuti all’inizio del secolo successivo, come per esempio Vicente Carducho, sul cui disegno per una *Annunciazione*, databile tra il 1606 e il 1624⁹⁴, si osserva il marchio, lo stesso che compare in un foglio che era appartenuto a Carderera di Pedro de Mena y Medrano oggi al Getty⁹⁵.

Un altro caso degno di nota è quello del disegno della BNE che rappresenta un frammento del *Giudizio universale* di Michelangelo⁹⁶ (cat. 8). Basandosi su un commento dello storico Ceán Bermúdez, che nel suo *Diccionario* osservava che Sepúlveda (padre) possedeva un “pezzo del Giudizio di Michelangelo copiato a matita da Becerra”⁹⁷, Barcia lo identificava come quello conservato nella BNE. È noto che il Museo del Prado conserva un altro disegno, proveniente dalla Colección Real, in cui è raffigurato un altro particolare dello stesso affresco⁹⁸. L’iscrizione visibile su questo secondo foglio, secondo cui si tratterebbe di una copia eseguita da Becerra,



Fig. 8. Lo stesso segno grafico su due diversi disegni: a sinistra un disegno di anonimo italiano, *Adamo ed Eva* (BNE, DIB/13/9/27); a destra di anonimo fiammingo/italiano del XVI secolo, *Casa de la Moneda*, Madrid (Inv. 362).

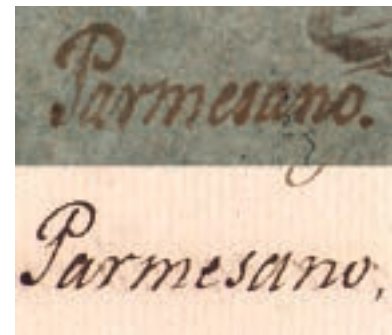


Fig. 9. In alto: l’iscrizione di J.A. Ceán Bermúdez che attribuisce a “Parmesano” il disegno della BNE, DIB/13/9/25, sotto, la stessa parola “Parmesano” nel manoscritto autografo di Ceán Bermúdez (Madrid, Biblioteca Nacional de España, Mss. 21458/5, p. 7 verso).

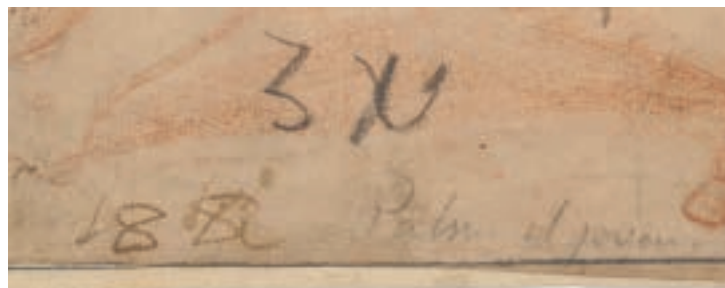


Fig. 10a. Dettaglio della parte inferiore del disegno DIB/13/9/9 (Madrid, Biblioteca Nacional de España), con iscrizioni di mani diverse.

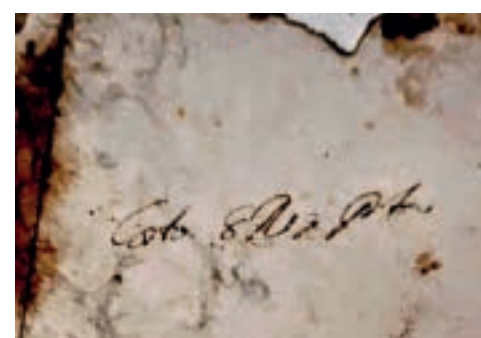
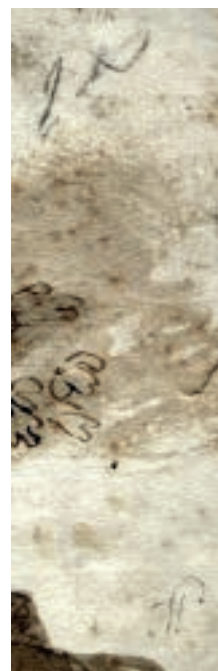


Fig. 10c. Verso del disegno della BNE, DIB/13/9/9.

Fig. 10b. Dettaglio del lato destro di un disegno di anonimo fiammingo/italiano del XVI secolo della Casa de la Moneda, Madrid (inv. 362). In alto è visibile una X che termina a punta di freccia, in basso una M con una tilde in cima.

pare scritta nella grafia di Solís o per lo meno in quella che compare in molti disegni della sua collezione⁹⁹. Benché ancora oggi non sia chiaro quale dei due sia appartenuto a Sepúlveda, se si accetta quanto indicato da Ceán, dovrebbe trattarsi di quello conservato nel Prado¹⁰⁰. Nell’inventario dei disegni della Casa de la Moneda redatto dall’incisore Pedro González de Sepúlveda nel 1812, figura un *lucidado*, cioè un ricalco, in cui è copiata una parte

del disegno originale di Michelangelo per il *Giudizio universale*. D'altra parte lo stesso incisore aveva annotato nel proprio diario del 1784 che il disegno originale (si suppone del Buonarroti) si trovava nel "Museo de don Bernardo Iriarte" ¹⁰¹. Il ricalco compare di nuovo nell'inventario del 1826 del Dipartimento delle incisioni della Casa de la Moneda, firmato da suo figlio Mariano González de Sepúlveda, in cui è elencato anche "Un altro [disegno] uguale originale" che rappresentava "un pezzo di Giudizio universale" ¹⁰². È possibile allora che quest'ultimo sia il foglio di Bernardo Iriarte entrato nella collezione della Casa de la Moneda? Ovviamente, l'inventario conferma che la collezione comprendeva un disegno raffigurante un particolare del celebre affresco ed è possibile che non si trattasse di un originale di Michelangelo, bensì di uno dei due eseguiti da Becerra di cui si ha notizia. I dati di cui disponiamo attualmente non ci consentono di stabilirlo con certezza. In alternativa si può ipotizzare che i due fogli di Becerra provenissero dalla collezione di Sepúlveda e che, addirittura, facessero parte di un unico disegno, cosa che però non è possibile verificare fino a quando non saranno svolte analisi tecniche sulla carta.

Provengono dalla collezione di Juan Agustín Ceán Bermúdez (1749-1829), il primo storico dell'arte e fonte indispensabile per lo studio del disegno spagnolo, due fogli con il timbro di Carderera attualmente conservati nella BNE. Su questi è visibile l'attribuzione autografa di Ceán al "Parmesano", il nome in castigliano con cui era noto il Parmigianino (cat. 63 e Fig. 9). La calligrafia del disegno che raffigura una donna inginocchiata ¹⁰³ è identica a quella del manoscritto autografo del suo *Discurso sobre el discernimiento de los originales y las copias*, conservato nella BNE, in cui sostiene, appunto, di possedere "disegni finiti" di grandi maestri italiani come "Julio Romano, Polidoro, Parmesano, [e] Tibaldi" ¹⁰⁴. Lo stesso risultato si ottiene confrontando l'attribuzione scritta sul foglio che rappresenta *Circe che offre da bere ai compagni di Ulisse* ¹⁰⁵ con il suddetto manoscritto e con un altro conservato anch'esso nella biblioteca e intitolato *Historia del grabado* ¹⁰⁶. Le piccole differenze tra le iscrizioni dei due disegni potrebbero essere dovute all'età o al momento in cui furono scritte.

Un disegno che ben esemplifica le diverse provenienze di alcuni esemplari della Biblioteca è un'opera eseguita con varie tecniche – penna, matita rossa e una combinazione di entrambe nelle figure rappresentate – che alcuni specialisti attribuiscono a Parmigianino (cat. 63) ¹⁰⁷. Nella parte inferiore (Fig. 10a) è visibile una X tracciata a matita e terminante a punta di freccia che sembra essere lo stesso marchio che si trova (Fig. 10b) in un anonimo fiammingo o italiano del Cinquecento o degli inizi del Seicento della Casa de la Moneda, recante a sua volta il marchio di Mariano González Sepúlveda (Fig. 8) ¹⁰⁸. Oltre al timbro utilizzato per identificare la collezione Carderera quando fu acquisita dalla Biblioteca, sul disegno associato a Parmigianino compare un'iscrizione di sua mano che lo attribuisce a *Palma el joven* e a sinistra di questa, in inchiostro bruno, una delle stime collegate alla collezione Solís: una R grande e voluttuosa che figura, per esempio, nel già citato disegno del Bergamasco conservato al Prado ¹⁰⁹. Sul verso di questo foglio (Fig. 10c), si legge un'iscrizione che ne indica il prezzo: *Costo 8 R[eale]s P[lat]a*. Stime dello stesso tipo e segnalate con la stessa scrittura si trovano in alcuni disegni della Casa de la Moneda con il marchio di Mariano González Sepúlveda ¹¹⁰, così come in un foglio degli Uffizi ¹¹¹ e nel citato disegno sparito attribuito a Michelangelo ¹¹² (Fig. 7).



Fig. 11. Recto e verso del disegno *La Geografia* attribuito a Pellegrino Tibaldi, con il marchio di Georges Danyau, una D iscritta in un cerchio nero (Madrid, Biblioteca Nacional de España, DIB/18/1/8218).

Un altro esempio dell'origine diversa e in molti casi complessa dei disegni della BNE ci è offerto dal foglio attribuito a Pellegrino Tibaldi (Fig. 11) messo in relazione con gli affreschi della Biblioteca dell'Escorial ¹¹³. L'opera appartenne all'ispanista Paul Lefort (1829-1904), il quale, com'è noto, si impossessò di buona parte della collezione di Ceán Bermúdez, e figurava come lotto 327 nel catalogo dell'asta della collezione Lefort tenutasi a Parigi il 28 gennaio 1869 ¹¹⁴. Fu venduta per 11,50 franchi e in precedenza era appartenuta al bibliofilo e collezionista francese Georges Danyau (1832-1894), come si vede dal marchio presente a destra sul recto (una D all'interno di un cerchio in inchiostro nero) identificato come Lugt 720 ¹¹⁵. Sul verso c'è un'iscrizione in francese sul soggetto del disegno che riprende l'ultima parte del testo del catalogo dell'asta, secondo cui l'opera raffigurava la *Geografia* ed era collegata ai dipinti della Biblioteca dell'Escorial. Un'annotazione, vergata nella stessa grafia, precisava la provenienza dalla "Vente Lefort", vale a dire la vendita all'incanto di quella collezione. Il disegno fu acquistato dalla Biblioteca Nacional nel 2002 da un antiquario che lo aveva comprato a Parigi, e dunque probabilmente era appartenuto a uno dei compratori dell'asta parigina del 1869, nella quale diversi fogli rimasero invenduti ¹¹⁶.

Proveniente dalla collezione Danyau, e poi passato alla Lefort, nella cui asta è stato registrato come lotto 44, è anche un disegno di Alonso Cano, conservato al Prado, che il museo acquistò dal restauratore, collezionista e amico di Carderera, Isidoro Brun (1819-1898). Grazie alla mediazione di Carderera e del suo agente a Parigi Florencio Choquet (come dimostra la corrispondenza conservata nella BNE ¹¹⁷), Brun entrò in possesso di gran parte dei disegni di Lefort che non erano stati venduti nel 1869, tra i quali figurava appunto quello di Cano che successivamente passò, insieme al resto della collezione, a Fernández Durán, il quale lasciò tutto in eredità al Prado. Dalla stessa corrispondenza intercorsa tra Valentín Carderera e Lefort e Florencio Choquet si apprende che, oltre a fungere

da intermediario nella vendita di molti disegni dell'asta a Brun e al banchiere e politico José María Fontagud Gargollo, Carderera ne acquistò alcuni¹¹⁸. I due fogli di Danyau dimostrano che l'ispanista ebbe altre fonti di acquisto di disegni spagnoli oltre alla collezione Ceán e che all'epoca i disegni sia di autori spagnoli sia di artisti stranieri che avevano lavorato in Spagna circolavano all'estero¹¹⁹.

Lo stesso Lefort aveva comprato buona parte della collezione di Francisco Solís, come raccontava in una lettera a Manuel Zarco del Valle l'8 gennaio 1869 (conservata alla BNE), annunciandogli l'imminente vendita all'incanto della propria collezione di disegni e il desiderio che fosse acquisita dall'Academia de Bellas Artes de San Fernando, o dal Museo del Prado, stando a quanto disse a Carderera¹²⁰.

Grazie a un'altra lettera conservata alla BNE e scritta da Lefort a Carderera il 17 gennaio 1869 per informarlo dell'asta è stato possibile accertare che non solo i due si scambiarono disegni, ma anche che lo spagnolo ne regalò diversi al francese¹²¹. Una prova di questi scambi o dell'acquisto da parte di Carderera di alcuni disegni di Lefort può essere data dal confronto di alcuni passe-partout delle collezioni Carderera e Fernández Durán (Fig. 12 e 15)¹²². Secondo Sánchez Cantón, che partecipò alla stesura dell'inventario dei disegni di Fernández Durán quando il Prado ricevette la sua donazione, il collezionista aveva comprato tutti i disegni appartenuti a Isidoro Brun il quale, a sua volta, ne possedeva diversi di Lefort¹²³.

Oggi è difficile stabilire se i passe-partout azzurro intenso con diverse righe nere, a volte con modanatura dorata, di cui sono ancora dotati alcuni disegni della collezione Carderera, provenissero da Lefort o da Brun, posto che l'aragonese conosceva entrambe le raccolte e comprò e scambiò disegni con l'ispanista francese. L'elemento dimostra comunque che le due raccolte si mescolarono. Va segnalato inoltre che nella collezione di Brun entrarono esemplari di molte altre collezioni e che nel suo patrimonio si trova una ricca varietà di passe-partout oltre a questi e che l'azzurro era un colore piuttosto diffuso¹²⁴.

Altri tipi di marchi o segni visibili nei disegni italiani e spagnoli del Cinquecento della BNE non hanno una provenienza chiara, ma indagando su questo aspetto è emersa una relazione con altre importanti collezioni spagnole del Settecento e dell'Ottocento. È questo il caso per esempio, di un disegno attribuito a Bernardino Poccetti¹²⁵ (Fig. 12), la cui iscrizione, così come il marchio e la numerazione (pare relativa a una stima) che l'accompagnano, corrispondono ai marchi e alla calligrafia di una serie di attribuzioni in italiano (Fig. 13 e 14a) presenti in un gruppo di disegni, anche questi italiani, che facevano parte della collezione sparita del politico e pensatore illuminato Jovellanos (1744-1811), dei quali tuttavia esistono delle riproduzioni. Degli oltre ventotto disegni recanti questa iscrizione alcuni erano del fiorentino Giovanni Battista Foggini ma molti, risalenti al Cinquecento e al Seicento, erano attribuiti ad artisti toscani, come lo stesso Poccetti, e ad altri provenienti da regioni diverse.

La BNE conserva altri tre disegni della scuola italiana del Cinquecento che a giudicare dalle iscrizioni avevano questa stessa provenienza. Uno finora attribuito a Simone Cantarini¹²⁶ (cat. 84 e Fig. 14b), un altro è una matita rossa attribuita a Ventura Salimbeni¹²⁷ (cat. 47 e Fig. 14a); in entrambi i casi è sconosciuta la provenienza prima dell'arrivo alla BNE. Il terzo disegno, facente parte della col-



Fig. 12. Dettaglio dell'angolo in basso a destra del disegno della BNE, DIB/15/13/22, in cui si notano il marchio della collezione Carderera e, sotto, l'iscrizione e il numero del "collezionista italiano".

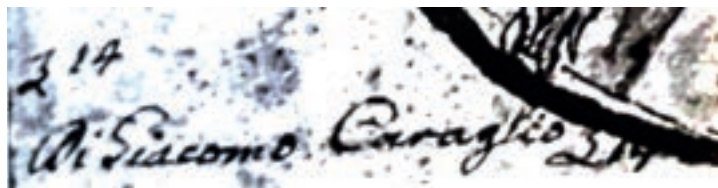


Fig. 13. Dettaglio del disegno del Cinquecento, *Lotta dei Centauri*, attribuito a Gian Giacomo Caraglio; inchiostro diluito. Collezione Jovellanos. (Legado Alfonso E. Pérez Sánchez, Fondazione Focus, Siviglia).



Fig. 14a. In alto, a colori, dettaglio dell'iscrizione del disegno della BNE, DIB/18/1/1376/r, in basso, in bianco e nero, attribuzione a Giacomo Caraglio di un disegno della Collezione Jovellanos; a destra, in bianco e nero, attribuzione a Ventura Salimbeni su un esemplare della Collezione Jovellanos.

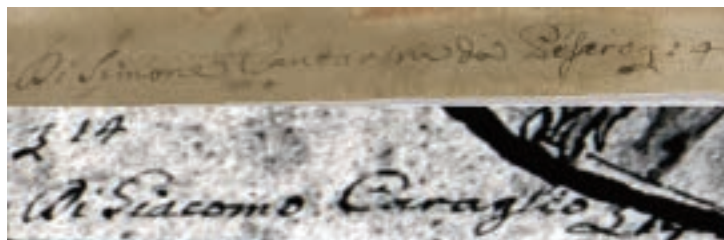


Fig. 14b. In alto, a colori, dettaglio del disegno della BNE, DIB/18/1/1250 con iscrizione del "collezionista italiano"; in basso: iscrizione della stessa mano sul disegno attribuito a Giacomo Caraglio della Collezione Jovellanos.

lezione Carderera, reca sul verso un'attribuzione a "Primaticcio" – oggi è stato riassegnato a Belisario Corenzio – e una valutazione in lire in italiano visibile su altri fogli della Biblioteca¹²⁸. Evidentemente, disegni con questa origine circolavano in Spagna a cavallo tra il Settecento e l'Ottocento, cioè quando Jovellanos stava mettendo insieme la sua collezione con la collaborazione di Ceán¹²⁹. Si potrebbe persino ipotizzare che Jovellanos e Ceán si fossero scambiati o avessero comprato insieme alcuni di questi disegni che poi sarebbero passati a Carderera, idea rafforzata nel caso del disegno attribuito a Poccetti (Fig. 12) dal passe-partout azzurro, lo stesso di alcuni fogli collegati a Lefort e Isidoro Brun (Fig. 15)¹³⁰.

Un marchio a matita nera (Fig. 16), di forma difficile da descrivere, compare in diversi esemplari italiani e soprattutto spagnoli, alcuni dei quali molto importanti come uno di El Greco ¹³¹ (cat. 24) della collezione Castellano e tre attribuiti a Velázquez, due della collezione Carderera e uno della collezione Madrazo ¹³². Il foglio di El Greco reca anche un'iscrizione in quella che sembra la calligrafia di Solís ¹³³. Il marchio di cui dicevamo si trova in altri disegni italiani della collezione Madrazo, tra cui un Cigoli (Fig. 16 e cat. 50), e in alcuni esemplari della stessa scuola cinquecentesca di provenienza ignota ¹³⁴. È importante precisare che tale segno è visibile in opere delle collezioni spagnole del Settecento; seppur quasi cancellato è presente in un foglio di Valdés Leal appartenuto a Ceán Bermúdez, come risulta dal catalogo dell'asta Lefort, oggi custodito al Prado ¹³⁵. Lo si può osservare anche in un disegno italiano del Seicento, in un altro spagnolo del Settecento della collezione Jovellanos ¹³⁶ e in uno attribuito ad Antonio del Castillo che fa parte del lascito di Fernández Durán al Museo del Prado ¹³⁷. Si trova inoltre in un disegno di Claudio Coello del 1679 che il collezionista Rodríguez Moñino comprò al Rastro di Madrid il 28 gennaio 1955 e che oggi è conservato alla Real Academia de la Lengua ¹³⁸. Stranamente, il marchio compare molte volte insieme a un altro, anch'esso di origine sconosciuta, che raffigura una Z (Fig. 16), come nel caso del foglio anonimo del Seicento, forse italiano, in cui sono presenti altri marchi e pure la firma del collezionista Solís ¹³⁹. La Z, solitamente tracciata a matita e in alcune occasioni a inchiostro, si trova senza il segno precedentemente descritto in altri disegni e in particolare in tre italiani del Cinquecento conservati nella BNE e provenienti dalla collezione Madrazo ¹⁴⁰ e in un anonimo madrileno della seconda metà del Seicento facente parte della collezione Jovellanos ¹⁴¹.

Che Carderera attingesse a diverse fonti di acquisto è evidente dalla varietà di marchi e iscrizioni, molti sconosciuti, che costellano i suoi disegni. Ne è un esempio il foglio che Barcia attribuiva a Parmigianino ¹⁴², oggi riassegnato all'ambito di Farinati (cat. 98), raffigurante *La deposizione di Cristo*, che sembra avere due marchi falsi (Fig. 17a). Il primo è una stella a otto punte, o quattro punte di freccia, molto simile a Lugt 2908 ¹⁴³ (Fig. 17b) che a sua volta è associato, seppur con qualche riserva, al venditore e collezionista di



Fig. 15. Dettaglio del passe-partout del disegno attribuito a Vincenzo Carducho del Museo del Prado (MNP000082), *Un frate certosino*.



Fig. 16. Dettaglio del disegno della BNE, DIB/15/16/36 attribuito al Cigoli, *Cristo in gloria*, 1579, in cui si notano due segni a matita: una "Z" e un segno di difficile descrizione, simile a una "t". In basso, in blu, il timbro della Biblioteca Nacional de España, Lugt 399.

disegni (molti italiani del Cinquecento) Nicholas Lanier (1588-1666) e in passato era stato collegato al celebre conte di Arundel (1585-1646) – avido collezionista di disegni di Parmigianino – che fu cliente del primo ¹⁴⁴. Nel caso della stella del foglio della Biblioteca (Fig. 17a), le punte sono più arrotondate e si toccano al centro, mentre nel marchio registrato nella Fondation Custodia (Fig. 17b), lo sono di meno e sono separate al centro. La prima stella inoltre sembra essere disegnata a penna e non stampata, motivo per cui si ritiene che sia falsa. Per di più il marchio è identico a quello visibile in un disegno di Andrea Boscoli (1560 ca. - 1607) – con attribuzione a Zuccari – e riconosciuto come falso dalla Fondation Custodia insieme ad altri due falsi (Fig. 17a, in basso): una stella che imita il marchio di Lanier e le iniziali P.L., associate al pittore Peter Lely (1618-1680) ¹⁴⁵. Anche nel disegno della BNE compaiono le iniziali P L (Fig. 17a, in alto), un'imitazione di uno dei tre marchi associati alla grande collezione di Peter Lely ¹⁴⁶. In questo caso le lettere sono più distanti rispetto a quelle considerate autentiche ¹⁴⁷ (Fig. 17c), più squadrate e con le parti finali più corte. Lely arrivò a possedere diversi disegni di Parmigianino, provenienti in gran parte dalla collezione Lanier e qualcuno da quella del conte di Arundel ¹⁴⁸, fatto risaputo questo perlomeno dalla fine dell'Ottocento ¹⁴⁹ e che forse spinse i falsari a imitarne il marchio perché conferiva più valore all'opera in questione.

La collezione di Madrazo, come abbiamo visto, comprendeva diversi esemplari del Cinquecento. Tre di questi, conservati alla BNE (catt. 48, 52), recano l'iscrizione "Zucari" (sic), presente anche in un disegno del Prado proveniente dalla stessa raccolta attualmente messo in relazione con la cerchia di Zuccari ¹⁵⁰. Le condizioni delicate in cui versano tanto il foglio del Prado quanto un altro della Biblioteca, riattribuito nel presente catalogo ad Alessandro Casolani ¹⁵¹ (cat. 48), farebbero pensare che facessero parte dei bagagli di Madrazo trasportati dall'Italia nel 1818 a bordo di una nave che naufragò ¹⁵². Stando all'elenco del carico, la settima cassa conteneva i disegni antichi della collezione custoditi in sei cartelle, mentre la sesta pare fosse riservata alle opere dello stesso Madrazo ¹⁵³. Il disegno di Casolani mostra i danni provocati dall'acqua a molti esemplari della collezione: frammenti di altra carta incollati nel recto, macchie di umidità, perdite di carta e sul verso resti di



Fig. 17a. In alto: il marchio "PL" e la stella a quattro punte di freccia sul disegno della BNE, DIB/13/9/26; in basso: gli stessi segni su un disegno della Fondation Custodia, Frits Lugt, Parigi, inv. 9171.



Fig. 17b. Marchi Lugt 2908 Fondation Custodia, Frits Lugt, Parigi.



Fig. 17c. Marchi di Peter Lely, Lugt 1734, 2092, 2093 e 2094, Fondation Custodia, Frits Lugt, Parigi.



Fig. 18. A sinistra: iscrizione di J.A. Lloret sul verso del disegno della BNE, DIB/18/1/321; a destra: il verso del disegno della Collezione Castellano attribuito a Fra' Bartolomeo (BNE, DIB/16/36/12) con due iscrizioni della stessa mano, in alto le scritte sono a matita e in basso sono indicate luogo e data a china.

un passe-partout azzurro che troviamo in un altro foglio del Prado, anche questo con evidenti danni da umidità¹⁵⁴. Gli altri due disegni della BNE attribuiti a Zuccari danneggiati da macchie di umidità sono stati restaurati¹⁵⁵.

Quanto ai disegni di Madrazo che si trovano in condizioni impeccabili, se ne deduce che furono comprati dopo il naufragio oppure arrivarono in Spagna con la seconda spedizione di opere dell'agosto 1819¹⁵⁶. In buono stato di conservazione, per esempio, è un foglio fiorentino del Cinquecento con resti di un timbro sconosciuto¹⁵⁷.

Ci sono poi diversi disegni spagnoli e italiani del Cinquecento che provengono da questa collezione e recano la stessa numerazione. Molti rappresentano figure associate a santi o personaggi religiosi e hanno in comune un numero scritto a matita a destra o a sinistra¹⁵⁸ (DIB/18/1/2194). Alcuni non figurano nel catalogo di Barcia, e dunque sono sprovvisti di un'indicazione diretta di provenienza, ma potrebbero aver fatto parte della collezione Madrazo in quanto contrassegnati da una numerazione che li collega a quella.

Come affermato all'inizio del saggio, in molte occasioni i fogli della collezione Castellano presentano l'iscrizione "Madrid" seguita dalla data 1879 per indicare l'origine della loro acquisizione. E benché questo elemento sembri corroborare la spiegazione di Barcia secondo cui gran parte delle opere era stata venduta da Juan Lloret, esistono alcuni indizi che fanno pensare a un'origine diversa per alcuni dei disegni della collezione Castellano. In questo senso va ricordato che nel 1876, durante lo scambio di incisioni duplicate della Biblioteca

con disegni di Alenza posseduti da Castellano, Rosell scelse tra i fogli che questi aveva comprato dalla suocera del pittore nel 1871 un disegno che pensava fosse di Pablo Céspedes e che oggi è impossibile identificare per mancanza di una descrizione¹⁵⁹.

D'altra parte, sul verso di due disegni della collezione Castellano – uno dei quali italiano del Cinquecento anticamente attribuito a Fra Bartolomeo (Fig. 18) – si trova un riferimento a un precedente proprietario scritto in una calligrafia dell'Ottocento che dai raffronti sembra essere quella di Juan Antonio Lloret: "me lo diede Ribelles il 2 settembre / pare che fosse della fabbrica di arazzi"¹⁶⁰. Nell'altro foglio, risalente all'Ottocento¹⁶¹, si legge soltanto: "Ribelles". L'opera è stata dunque messa in relazione con il pittore José Ribelles Helip¹⁶² (1778-1835), nato a Valencia, come suo padre anche lui artista, di cui Castellano possedeva qualche disegno¹⁶³. Ribelles morì nel 1835 e dunque non poté conoscere Castellano, che era nato nel 1826, e neppure Lloret, nato nel 1820; l'iscrizione potrebbe però riferirsi al suo unico figlio, Julián Ribelles Ulzurrun (1815?-1870), che seguì la carriera militare e fu autore di alcune cartine geografiche¹⁶⁴. Ribelles Ulzurrun fu compagno d'armi del capitano Nicolás Lloret, insieme al quale realizzò nel 1851 un *Itinerario topográfico de Las Rozas a Aranda de Duero por Segovia y de Galapagar a Navacerrada*¹⁶⁵. Questi era sicuramente il fratello del Lloret da cui Castellano comprò gran parte dei suoi disegni, visto che nel 1858 vivevano entrambi nella stessa casa¹⁶⁶. È possibile che Juan Antonio Lloret sia entrato in possesso di alcuni disegni appartenuti a Ribelles Helip proprio tramite questo contatto, ma allo stato attuale delle nostre conoscenze è impossibile sapere quanti fossero né in che forma avvenne esattamente l'acquisizione.

Una conferma del passaggio diretto delle opere da Lloret a Castellano ci viene data dallo stesso Barcia, che nel 1898, nell'anticipazione di quello che sarebbe stato il suo *Catálogo de los Retratos de Personajes Españoles* (1901), rivelò che: "Il nostro collega D. J. A. Lloret fu proprietario della ricca collezione di disegni originali acquistata dal pittore D. Manuel Castellano e alla morte di costui dalla Biblioteca. Per questo motivo qui si trovano tanti ritratti di Lloret"¹⁶⁷. Che i due si conoscessero bene si deduce anche dal fatto che almeno uno dei ritratti della BNE a cui allude Barcia fosse stato disegnato proprio da Castellano e che alcuni disegni eseguiti da Lloret facessero parte della collezione del pittore¹⁶⁸.

¹ PÉREZ SÁNCHEZ 1978.

² MENA MARQUÉS 1984; la mostra fu presentata anche in Italia tra il 1988 e il 1989 con il titolo "Disegni italiani".

³ *Dibujos de Arquitectura y Ornamentación*, 1991-2018, 3 voll.

⁴ Tutti i disegni della Biblioteca Nacional de España citati in questo saggio sono accessibili sul sito web della BNE: bdh.bne.es.

⁵ BARCIA 1906.

⁶ Barcia non incluse tutti disegni presenti nel fondo della BNE nel 1906, alcuni perché erano molto deteriorati, altri perché forse non sapeva dove collocarli all'interno del catalogo.

⁷ Altre informazioni sul Servicio de Dibujos y Grabados della Biblioteca Nacional de España e sulle sue collezioni si trovano in SANTIAGO PÁEZ 1992.

⁸ Si veda qui il saggio di F. Grisolia, pp. 39-59.

⁹ Cat. 61a,b,c,d.

¹⁰ DIB/14/22. Quarantasei disegni di autore anonimo eseguiti tra il 1590 e il 1600. *Dibujos de Arquitectura y Ornamentación*, 1991, T. I, pp. 11-35.

¹¹ Di e su Carderera esiste una ricca bibliografia a partire dall'Ottocento, ma noi ci

atteniamo solo alla più recente. In LANZAROTE GUIRAL 2019^b, Lanzarote fa una sintesi della sua vita e della sua opera con particolare riferimento alla sua attività di collezionista e cita la bibliografia precedente.

¹² ELIA 2014.

¹³ CALVO MARTÍN 2007-2008, pp. 229-266; ARANA COBOS 2010, pp. 15-33; CALVO MARTÍN 2014, pp. 99-107 analizzano l'importante collezione di disegni appartenuta al monastero di Valparaíso che, grazie alla mediazione di Carderera, fu trasferita alla Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

¹⁴ Carderera, *Iconografía española*, 1855-1864.

¹⁵ Carderera ne parlò in un articolo pubblicato nel 1865 sulla rivista "El Arte en España", pp. 103-113.

¹⁶ Pubblicata nel "Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando", giugno 1882, pp. 146-160.

¹⁷ Op. cit., p. 153.

¹⁸ Vedi cat. 44.

¹⁹ Si riferisce al disegno che ora è attribuito a Mazzola Bedoli in questo catalogo. Vedi cat. 67.

²⁰ ELÍA 2014, p. 91. Nel diario del viaggio di ritorno in Spagna del 1831 Carderera annota che a Marsiglia “Comprai stampe e un bel disegno di Vandic (sic)” che potrebbe essere questo della Biblioteca Nacional (DIB/16/36/30), o quello conservato presso la Fundación Lázaro Galdiano.

²¹ Vedi quelli esaminati in questo catalogo.

²² Vedi cat. 95.

²³ MSS/19025 Memorias de los trabajos de la Biblioteca Nacional. BNE-A, BN 2936/006.

²⁴ LANZAROTE GUIRAL 2019^b e GARCÍA-TORAÑO MARTÍNEZ 2018, cat. n. 41-159, pp. 103-198, schede redatte da Lanzarote. I suoi disegni sono conservati anche presso la Fundación Lázaro Galdiano, il Museo Nacional del Prado e la famiglia Carderera.

²⁵ Analizzati da Bustamante García e Marías Franco in BUSTAMANTE GARCÍA - MARÍAS 1991^a, pp. 211-312; LANZARINI 2000^a, pp. 183-202; LANZARINI 2000^b, pp. 57 e 70-78.

²⁶ Tra gli altri, l'importante serie di progetti per la Certosa di Evora, in Portogallo, *op. cit.*, *Dibujos de Arquitectura*, BNE/DIB/16-49 nn. da 49 a 58).

²⁷ BNE/DIB/16-49/97.

²⁸ BNE DIB/16-49/133. In questo volume cat. 44.

²⁹ PRIETO GONZÁLEZ 2004.

³⁰ ALBI 1994 p. 94.

³¹ Francesco da Urbino, catt. 25-27; Niccolò Granello, cat. 28; Federico Zuccari, catt. 29-30.

³² BNE/DIB/15/20/50. *Disegni italiani*, catalogo della mostra, a cura di Mena Marqués, 1988, cat. 3, pp. 26-27.

³³ BNE/DIB/14/46/40. SANTIAGO PÁEZ 1991^b, cat. 158, pp. 121-122, scheda di D. Rodríguez Ruiz.

³⁴ JORDÁN DE URRIÉS 1992 e 1994.

³⁵ ALAMINOS LÓPEZ, SALAS VÁZQUEZ 1998.

³⁶ Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM), Protocolo 30979. L'elenco dei disegni e altro materiale interessante collegato a diversi membri della famiglia furono pubblicati da M. Agulló y Cobo in AGULLÓ Y COBO 1985^a, pp. 99-136. L'autore osserva che l'ubicazione dei disegni è sconosciuta.

³⁷ MARTÍNEZ PLAZA 2018^{a-b-c}.

³⁸ *Colección y Biblioteca Madrazo in Memoria del Museo Nacional del Prado*, 2006, pp. 49-60. Nel 2006 il Museo Nacional del Prado acquisì un'importante raccolta di disegni, stampe, fotografie, documenti e libri dalla famiglia Daza Campos, discendenti di Luis de Madrazo y Kuntz, sposato con Luisa de Madrazo y Garreta, rispettivamente fratello e figlia di Federico de Madrazo. Nel 2012 il museo comprò da D^a Elena de Madrazo, nipote di Ricardo de Madrazo y Garreta, figlio di Federico de Madrazo, 2.635 lettere, 34 agende-diari, e più di 300 tra disegni, stampe e foto. Ringrazio José Manuel Matilla e Gloria Solache per le informazioni e l'aiuto che mi hanno dato per consultare i fogli del Gabinetto disegni e stampe della collezione Madrazo del Museo.

³⁹ BARCIA 1906, p. 7.

⁴⁰ Cecilia Madrazo si sposò il 27 maggio 1849 con il drammaturgo Isidoro Gil y Baus († 1866). Morì molto giovane, nel 1853, lasciando un figlio di cinque mesi, Isidoro Gil y Madrazo. Nel 1859 il vedovo si sposò di nuovo con Bernarda Albacete con la quale ebbe un figlio, Álvaro Gil y Albacete, nato nel 1862, che ereditò i disegni alla morte del fratellastro Isidoro Gil Madrazo nel 1868.

⁴¹ Álvaro Gil y Albacete (1862 - attivo fino al 1931) Laureato in diritto civile e canonico. Entrò nel Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Anticuarios nel 1894 e l'anno dopo iniziò a lavorare nella Biblioteca Nacional dove fece carriera fino a occupare il ruolo di Segretario nel 1909, quando il Direttore era Marcelino Menéndez Pelayo. Andò in pensione nel 1931 (pratica personale BNE A BN 3127/032). Evidentemente continuava ad avere rapporti con la famiglia Madrazo. Il legame con la Biblioteca e l'amicizia con Barcia probabilmente lo indussero a pensare che quella fosse la destinazione migliore per la collezione ma non potendo venderla direttamente perché lavorava nella biblioteca dovette servirsi di un intermediario, Francisco López Acebal.

⁴² La nave naufragò non lontano da Arles, nel golfo del Leone, il 4 marzo 1818. I dipinti e i disegni subirono gravi danni a causa dell'acqua e del sale. Per quanto si procedette il prima possibile ad asciugarli e restaurarli, i disegni, che viaggiavano in sei cartelle insieme ad altre due di incisioni e ad altrettante opere già incorniciate, presentano grandi macchie prodotte dall'umidità e dai passe-partout che si incolarono gli uni agli altri. Per separare i fogli è stato necessario strapparne la maggior parte e la loro perdita rende più difficile l'individuazione della provenienza delle opere.

⁴³ López Acebal si era sposato nel 1892 con María de Albacete Gil y Zárate, imparentata con il venditore Álvaro Gil Albacete. Scrittore e giornalista, ampliò gli orizzonti della cultura spagnola degli inizi del Novecento attraverso la rivista “La lectura” (1901-1920) e la casa editrice omonima a cui si deve la pubblicazione della raccolta dei classici castigliani; svolse anche una fondamentale attività di rinnovamento pedagogico lavorando presso la Institución Libre de Enseñanza.

⁴⁴ Alcuni disegni che Barcia attribuì a Maratti conservano la numerazione che avevano nell'album, a volte nell'angolo superiore a destra, in altri casi nell'angolo inferiore. A questi va aggiunto un altro gruppo di disegni di dimensioni maggiori. Molte attribuzioni di Barcia sono cambiate. Vedi Mena 1984.

⁴⁵ Vi lavorò fino alla pensione nel 1911.

⁴⁶ Analizzato in cat. 74.

⁴⁷ BNE, DIB/16/40/22.

⁴⁸ Il soggiorno di José in Italia tra il 1803 e il 1819 è stato studiato con grande attenzione da J. Jordán de Urriés y de la Colina (1992); E. Alaminos López ed E. Salas

Vázquez (1998) si sono occupati della formazione della sua collezione di dipinti, mentre J. Docampo Capilla (2007) ha analizzato quella della sua biblioteca.

⁴⁹ Díez GARCÍA 1998.

⁵⁰ MADRAZO Y KUNTZ 1994 e MADRAZO, FAMILIA 2017.

⁵¹ MENA MARQUÉS 1984; MENA MARQUÉS 1988.

⁵² Onfray 2019 analizza i vari aspetti della sua attività e il suo coinvolgimento nella vita sociale madrilen della seconda metà dell'Ottocento attraverso la corrispondenza conservata nella Biblioteca Nacional.

⁵³ Il 2 giugno 1871 viene autorizzato lo scambio di 867 duplicati di stampe della BNE con 24.000 fotografie, 248 incisioni e 800 esemplari di periodici rari di varie epoche (REVISTA DE ARCHIVOS... 1871, p. 117), (ONFRAY 2019, p. 90), e 201 testi drammatici manoscritti (HARTZENBUSH 1872, p. 9) tutti appartenuti a Castellano. Nel 1876, un altro scambio di duplicati con quarantacinque disegni e quattro acqueforti molto rare di Leonardo Alenza, una prova unica all'acquaforte dello stemma di Jovellanos, lavori di Goya, e un disegno che secondo Rosell era di Pablo de Céspedes ed era appartenuto ad Alenza e che non abbiamo potuto localizzare (ROSELL Y TORRES 1876, pp. 192-193). Ci sono altri fogli della collezione Castellano su cui è indicata l'appartenenza ad Alenza come il disegno di Pascuale Cati (DIB/13/10/31) o l'anonimo spagnolo del Seicento che rappresenta una *Scena di battaglia* (DIB/18/1/4004).

⁵⁴ *Lista de las estampas y dibujos comprados a Don Ramón Rodríguez y Castellano en 5 de Julio 1880*. BNE-A, BN 0016/048. Include oltre ai quasi 1.500 disegni, 1.485 incisioni, 800 litografie, 394 tra *aleluyas* e caricature, 507 fotografie con paesaggi e monumenti italiani, quadri, ritratti, ecc. e altre 287 “meno buone ma interessanti per la collezione”; un album intitolato *Illustrations of the Battle of Waterloo* con incisioni di George Jones, 1816, con trentadue tavole; *The Landscape Annual for 1830* pubblicato da R. Jennings con cinquantadue tavole; *Libro de figuras, que demuestran todas las posiciones del manejo del arma del exercicio establecido por Su Mag. en su Infanteria y Dragones* di Manuel Mariano Rodríguez, Madrid, 1762, con trentadue tavole, rilegato in pergamena e un album con ventiquattro tavole indicato come “República francesa” che non è stato identificato. Il tutto fu pagato 6.500 pesetas.

⁵⁵ In questo volume cat. 24.

⁵⁶ BNE, DIB/16/40/11, anche se il disegno che reca sul verso l'iscrizione di Castellano “di Murillo e autentico” è il DIB/13/14/60 che Barcia attribuisce a Cornelio Schut e rappresenta una *Madonna con il Bambino*.

⁵⁷ Analizzati in GARCÍA-TORAÑO MARTÍNEZ 2009.

⁵⁸ DIB/15/1/12; DIB/15/1/14; DIB/15/1/16 e tre anonimi.

⁵⁹ In questo volume cat. 87.

⁶⁰ DIB/13/1/18.

⁶¹ Catt. 18-19-20-53-73-85-90-94.

⁶² BARCIA 1906, pp. 6-7.

⁶³ MOLEÓN 2018, pp. 259-264.

⁶⁴ PÉREZ BOYERO 2014-2016, T. II. Actas del Consejo Asesor. Dopo aver cominciato a lavorare nel 1861 come assistente di terzo grado, Lloret fece carriera fino a diventare funzionario del Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Anticuarios il 17 febbraio 1872. Fino al 1868 visse a Valencia. Trasferito a Madrid, prestò servizio presso l'Archivo Histórico Nacional e l'Archivo Central de Alcalá de Henares (Crespo 1966, pp. 316-317).

⁶⁵ BARCIA 1994.

⁶⁶ DIB/18/1/1376 (cat. 47), e DIB/18/1/1250 (cat. 84).

⁶⁷ Vedi PÉREZ SÁNCHEZ 1986^b, in particolare il capitolo 3; NAVARRETE PRIETO 2006, pp. 9, 14-16; BAKER – ELAM – WARWICK 2017.

⁶⁸ PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO 1797, p. 602; MIRÓ 1973, p. 402; CRUZ VALDOVINOS 1996, pp. 423-24.

⁶⁹ CEÁN 1800, vol. IV, p. 385; BOIX 1922, p. 17; MIRÓ 1973, p. 406; PÉREZ SÁNCHEZ 1978, p. 6; BANNER 2007, p. 360; HIDALGO CALDAS 2016^a, pp. 128 e 132.

⁷⁰ Su Ceán, il suo metodo di lavoro e le sue collezioni, vedi SANTIAGO PÁEZ 2016.

⁷¹ Agulló y Cobo (2003, p. 238) dedica a questo collezionista un saggio esaustivo.

⁷² AGULLÓ Y COBO 2003, p. 241; BANNER 2007, p. 360.

⁷³ Id.

⁷⁴ AGULLÓ Y COBO 2003, p. 247.

⁷⁵ AGULLÓ Y COBO 2003, p. 244.

⁷⁶ Per esempio, un disegno del Prado adesso attribuito a un seguace di Polidoro, Museo Nacional del Prado (MNP) D1415 e D1416; TURNER 2004, pp. 357-358; BANNER 2007, p. 363. Oppure quello attribuito a Tintoretto della collezione Jovellanos, vedi PÉREZ SÁNCHEZ 2003^a, p. 488, cat. 208.

⁷⁷ PÉREZ SÁNCHEZ 1978, pp. 5 e 20; PÉREZ SÁNCHEZ 1986^b, p. 103; NAVARRETE PRIETO 2006, p. 15. Oltre ai disegni descritti nei paragrafi successivi, la BNE conserva nei suoi fondi altri esemplari del Seicento della collezione Solís che non vengono citati per questioni di spazio.

⁷⁸ BNE, DIB/13/9/3 (Fig. 24 del saggio di G. Redín Michaus); PÉREZ SÁNCHEZ 1978, p. 56. È stato attribuito a Orazio Samacchini da Diane de Grazia nel 1989, opinione condivisa anche da Marzia Faietti nel 2003 (annotazioni sul passe-partout della fotografia del disegno). Riguardo ai disegni descritti successivamente, tutta la bibliografia precedente non viene inclusa a meno che non faccia riferimento a iscrizioni e marchi. In ogni caso è possibile consultare il catalogo online della BNE.

⁷⁹ BNE, DIB/13/10/23. Già Barcia (1906, p. 35, n. 7768) riteneva che l'iscrizione fosse di Solís. Si tratta di una copia di una delle figure disegnate da Domenico Beccafumi per il pavimento del Duomo di Siena studiate da G. Redín Michaus.

⁸⁰ AHPM, P. 9839, fol. 227r. Documento citato in SALTILLO 1951, p. 170; MIRÓ 1973, p. 404.

⁸¹ AHPM, P. 12552, fol. 232v. Documento citato in MIRÓ 1973, pp. 401, 404. Il testamento è datato 14 settembre 1684, quando Solís era già a letto malato. Morì il 26 dello stesso mese.

⁸² Si confronti con la stima visibile sul verso di un disegno firmato da Solís e con attribuzione a Berruguete – sul recto – conservato al Louvre (RF 43240). Per il Berruguete vedi BOUBLI 2002, n. 35, p. 54.

⁸³ Sulle diverse calligrafie usate da Solís, vedi BANNER 2007; FINALDI 2016, pp. 43-44.

⁸⁴ BNE, DIB/15/13/20. Un altro disegno, il DIB/13/13/27, reca un'attribuzione al *Ca-ballero Ballón* (Baglione), che già secondo Manuela Mena (1984, p. 33, n. 3) era stata scritta da Solís, nella stessa calligrafia di questi disegni.

⁸⁵ BNE, DIB/16/42/1. Rosa López Torrijos (1985^a, p. 107) già segnalava che la scrittura poteva essere di Solís.

⁸⁶ MNP, D001856; ANGULO ÍÑIGUEZ – PÉREZ SÁNCHEZ 1975, p. 35, n. 111; TURNER 2004, p. 84; BANNER 2007, p. 363; HIDALGO CALDAS 2016^b, p. 314.

⁸⁷ BNE, DIB/13/8/38.

⁸⁸ Foto della Fototeca del Patrimonio Histórico, Archivo Moreno, 05136_A. È riprodotta in FINALDI 2016, p. 44, fig. 16, il quale ritiene che la scrittura dell'iscrizione del disegno scomparso sia di Solís.

⁸⁹ Reyes Durán González-Meneses (1980, p. 6) non indica i documenti a cui si riferisce. Il marchio non si trova nell'inventario che redasse nel 1826 in qualità di incisore capo della Casa de la Moneda (Archivo Histórico Nacional (AHN), FC-Mº HACIENDA, 7565, exp. 7).

⁹⁰ AHN, FC-Mº Hacienda, Leg. 7529, exp. 1; Encinas 2020, p. 36.

⁹¹ BEROQUI 1933, p. 96; Díez 1999, pp. 141-142, 146.

⁹² BARCIA 1906, pp. 17, 31, 276.

⁹³ Mariano si sposò con sua nipote, Bibiana Siles Michel, da cui ebbe due figlie, una delle quali pare morì giovane. Vedi TORRES LÁZARO 2010, pp. 254-255.

⁹⁴ BNE, DIB/13/10/21; DIB/13/9/27; DIB/13/1/58. Per la datazione del disegno di Carducho, vedi PASCUAL CHENEL – RODRÍGUEZ REBOLLO 2015, p. 80.

⁹⁵ Secondo il conte della Viñaza (1894, vol.3 p. 41) Carderera possedeva entrambi i disegni per le statue dei sovrani cattolici del presbiterio della cattedrale di Granada. Il museo Getty conserva (94.GA.82) quello della regina Isabella la Cattolica su cui compare questo marchio. Vedi TURNER, HENDRIX, PLAZZOTA, 1997, p. 274, cat. 113, in cui viene descritto come marchio sconosciuto. Lo si trova anche in un disegno accademico del Settecento: BNE/18/1/9245

⁹⁶ BNE, DIB/13/1/24.

⁹⁷ CEÁN 1800, vol. I, p. 107, n. (I).

⁹⁸ PÉREZ SÁNCHEZ 1972^c, p. 22.

⁹⁹ MNP, D000003. L'iscrizione recita: “disegno a mano propria di Becerra/ tratto dal Giudizio di Michelangelo a Roma”.

¹⁰⁰ SALAS 1969; PÉREZ SÁNCHEZ 1980^a, pp. 32-33.

¹⁰¹ DURÁN GONZÁLEZ-MENESES 1980, p. 12.

¹⁰² DURÁN GONZÁLEZ-MENESES 1980, p. 13.

¹⁰³ BNE, DIB/13/9/25.

¹⁰⁴ BNE, Mss. 21458/5, pagina 7 verso.

¹⁰⁵ BNE, DIB/18/1/8468.

¹⁰⁶ BNE, MSS/21458/4.

¹⁰⁷ BNE, DIB/13/9/9.

¹⁰⁸ Riprodotto in DURÁN GONZÁLEZ-MENESES 1980, p. 178, cat. 93; nella scheda non si fa riferimento alla X con la freccia.

¹⁰⁹ Si trova anche nel disegno di J. Ribera raffigurante una testa di guerriero conservato al Prado, MNP, D002190. Sul Ribera vedi FINALDI 2016, cat. 1.

¹¹⁰ Riprodotto in DURÁN GONZÁLEZ-MENESES 1980, p. 171, cat. 85. Si tratta di un anonimo italiano della fine del Cinquecento o inizi del Seicento con attribuzione a Barocchi. In questo caso la stima è “Costo 18 Rs”.

¹¹¹ Il Ribera conservato agli Uffizi è riprodotto in NAVARRETE PRIETO 2016^d, pp. 401-402, cat. 258; in questo caso l'iscrizione è sul recto del foglio.

¹¹² FINALDI 2016, p. 44, fig. 16.

¹¹³ BNE, DIB/18/1/8218

¹¹⁴ Sulla vendita dei disegni di Ceán da parte della figlia Beatriz, vedi BATICLE 1962; HIDALGO CALDAS 2016^a, pp. 116-118, 311-312. Per sapere cosa accadde durante e dopo l'asta della collezione Lefort, vedi HIDALGO CALDAS 2020.

¹¹⁵ Per sapere il prezzo ottenuto per i disegni della collezione Lefort si può consultare la copia del catalogo con le note di Louis Soullié, specialista di vendite all'asta, conservata nella Biblioteca del Museo del Prado. HIDALGO CALDAS 2016^a (p. 117) e 2020.

¹¹⁶ Come risulta dal registro della Biblioteca, fu venduto da “Ana Chiclana, S.L.”.

¹¹⁷ HIDALGO CALDAS 2020.

¹¹⁸ HIDALGO CALDAS 2020.

¹¹⁹ Nell'annuncio relativo all'acquisto della collezione di Ceán da parte di Lefort nel 1864, si precisa che il francese aveva una collezione già prima di quell'acquisizione. Vedi “La Chronique des Arts et de la Curiosité”, 7 febbraio 1864; Baticle 1962; HIDALGO CALDAS 2016^b, p. 311.

¹²⁰ BNE, MSS/22519/237; HIDALGO CALDAS 2020.

¹²¹ BNE, MSS/23291/74, n. 7; HIDALGO CALDAS 2020.

¹²² Per esempio quello di un disegno attribuito a Poccetti e conservato alla BNE (DIB/15/13/22) e quelli dei disegni di Vicente Carducho (D000082) e Simone Cantarini (D000711) oggi al Museo del Prado.

¹²³ SÁNCHEZ CANTÓN 1930^b, vol. II, introduzione; SÁNCHEZ CANTÓN 1931, pp. 94-98; MATILLA 2004, pp. 42-43.

¹²⁴ Per altre provenienze dei disegni della collezione di Isidoro Brun, vedi LAVIT 2017.

¹²⁵ BNE, DIB/15/13/22.

¹²⁶ BNE, DIB/18/1/1250. Oggi riattribuito a Fenzoni da Tosini, vedi questo catalogo cat. 84. Nella collezione Jovellanos ce n'era uno attribuito a Cantarini del quale tuttavia non esistono immagini. Vedi PÉREZ SÁNCHEZ 2003^a, p. 135, cat. 139. In ogni caso la somiglianza della scrittura del disegno della BNE con quella del “collezionista italiano” si può riscontrare anche dal raffronto con due disegni di Jovellanos riprodotti in PÉREZ SÁNCHEZ 2003^a, cat. 513 (p. 141) e 215 (p. 233).

¹²⁷ BNE, DIB/18/1/1376. La raccolta di Jovellanos comprendeva un disegno attribuito a questo artista dallo stesso collezionista. Vedi PÉREZ SÁNCHEZ 2003^a, p. 455, cat. 72.

¹²⁸ BNE, DIB/13/12/19. La stima in lire corrisponde a una mano più moderna e si trova anche sul verso del DIB/13/10/33, della collezione Carderera oggi alla BNE.

¹²⁹ HIDALGO CALDAS 2016^a, p. 112. Sugli acquisti di Ceán, vedi SANTIAGO PÁEZ 1996, pp. 54-55; SANTIAGO PÁEZ 1997, pp. 27-29; HIDALGO CALDAS 2016^b, pp. 309-310. Inoltre, sulla collezione Jovellanos, vedi PÉREZ SÁNCHEZ 2003^a e GONZÁLEZ SANTOS 1994.

¹³⁰ Si veda il passe-partout del disegno MNP D0000082 (non incluso nell'immagine del sito web del Prado). Per il collegamento di questo disegno con Lefort e Brun, vedi HIDALGO CALDAS 2016^a (p. 128) e 2020.

¹³¹ BNE, DIB/16/39/12.

¹³² BNE, DIB/16/40/20; DIB/16/40/21 e DIB/16/40/22 (Col. Madrazo). Gli altri disegni spagnoli del Seicento su cui compare sono il DIB/15/2/15 e il DIB/16/39/17, a cui se ne aggiunge uno di Lorenzo Tiepolo che fu attivo in Spagna, il DIB/13/13/5. Lizzie Boubli (2015, p. 561) sostiene che il marchio compare nel foglio di El Greco (cat. 24) e nella *Testa di fanciulla* della collezione Carderera (BNE, DIB/16/40/21) e per tanto debba considerarsi un marchio spagnolo.

¹³³ È molto simile a quella con cui è indicata l'attribuzione del disegno di Berruguete del Museo del Louvre (RF 44343) e che secondo Lizzie Boubli (2002, n° 4, p. 29) è probabilmente di Solís. BOUBLI 2015, p. 561.

¹³⁴ Disegno di Cigoli: BNE, DIB/15/16/36, Vedi qui cat. 50. Altri disegni: BNE, DIB/18/1/3898, DIB/18/1/2418, DIB/18/1/3832.

¹³⁵ MNP, D000196; HIDALGO CALDAS 2016^b, p. 324, cat. 8.6.

¹³⁶ Riprodotti in PÉREZ SÁNCHEZ 2003^a, p. 622, cat. 721 e p. 572, cat. 491.

¹³⁷ MNP, D000106. Oggi è classificato come anonimo spagnolo della seconda metà del Seicento, vedi PÉREZ SÁNCHEZ 1972^c, p. 162, F.D. 1208.

¹³⁸ BLAS, CIRUELOS, MATILLA 2002, p. 69, cat. 19.

¹³⁹ BNE, DIB/16/1/6. Vedi Fig. 18 saggio di G. Redín Michaus.

¹⁴⁰ BNE, DIB/16/8/19, DIB/15/15/30, DIB/16/9/11.

¹⁴¹ Riprodotto in PÉREZ SÁNCHEZ 2003^a, p. 567, cat. 731.

¹⁴² BNE, DIB/13/9/26.

¹⁴³ Per le informazioni sul marchio presenti nelle diverse edizioni del catalogo di F. Lugt 1921, 1956 e 2010, vedi il sito web della Fondation Custodia: <http://www.marquesdecollections.fr/>

¹⁴⁴ J.A. Gere e P. Pouncey (1983, n. 271, pp. 168-169) misero in relazione il marchio con la collezione Arundel per un disegno di Tibaldi, anticamente attribuito a Correggio, che identificarono con la registrazione di un disegno preparatorio per *La notte* di Correggio presente nel catalogo della collezione di Thomas Lawrence. Sulle collezioni di Lanier e Arundel e sui loro marchi, vedi Wood 2017, in particolare pp. 90-96. Nella collezione di Arundel, per esempio, i fogli che furono incisi per essere riprodotti non recano impressa nessuna stella. Le prove sembrano indicare che si tratti di un marchio di metà Seicento, vedi Wood 2017, pp. 92-93.

¹⁴⁵ Parigi, Fondation Custodia, Frits Lugt Coll., Inv 9171. Sui marchi del disegno della F. Custodia, vedi la scheda online dell'opera.

¹⁴⁶ In questo caso imita il Lugt 2093. Sui marchi della collezione Lely, vedi DETHLOFF 2017.

¹⁴⁷ I tre marchi riconosciuti dalla Fondation Custodia sono Lugt 2092, 2093 e 2094. Ne esiste un quarto molto diverso nella configurazione, più simile a una X con due semicerchi a ogni lato, che tuttavia risulta anch'esso documentato, il Lugt 1734

¹⁴⁸ DETHLOFF 2017, pp. 128-31.

¹⁴⁹ È in questo periodo che viene pubblicata l'autobiografia di Roger North (1887), esecutore testamentario di Peter Lely, colui che mise il timbro P. L. ai disegni della sua collezione. DETHLOFF 2017, pp. 123 e 128-129. Tuttavia il diario di John Evelyn, colui che nel 1683 cercò di comprare disegni di Arundel dal nipote di questi per conto di Vander Douse – il quale gli disse che Lely ne aveva già preso alcuni dei migliori – fu pubblicato nel 1819 (curato da W. Bray nel 1818). DOBSON 2015, vol. 3, pp. 95-96.

¹⁵⁰ BNE, DIB/18/1/1364; DIB/13/9/43 (attribuito in questo catalogo a Bernardino Monaldi, cat. 52), DIB/18/1/1363 e MNP, D7652. Nel caso del primo è incluso il nome: “Federico Zuccari”.

¹⁵¹ BNE, DIB/18/1/1364.

¹⁵² Sette casse contenti dipinti e disegni viaggiarono insieme al bagaglio dell'Infante Francisco de Paula con destinazione Barcellona, ma la nave naufragò non lontano da Arles il 4 marzo 1818. JORDÁN DE URRÍES Y DE LA COLINA 1994, p. 144; MARTÍNEZ PLAZA 2018^c, pp. 406, 408. Sulla collezione che José de Madrazo si portò dall'Italia nel 1818, vedi i due articoli citati in questa stessa nota.

¹⁵³ Così risulta nell'inventario del bagaglio da imbarcare nel 1818 e nella nota delle casse preparate per la spedizione in cui è indicato il loro peso, entrambi conservati nell'Archivio del Museo del Prado ma privi di collocazione. Il primo è analizzato in MARTÍNEZ PLAZA 2018^c.

¹⁵⁴ MNP, D7603. Associato alla mano di Lazzaro Tavarone.

¹⁵⁵ È importante tenere presente che i disegni vengono restaurati per quanto possibile e dunque nei casi in cui i fogli non siano stati catalogati da Barcia – che di solito ne indica la provenienza – non sempre è possibile desumere dalle loro

condizioni catastrofiche che fossero coinvolti nel naufragio. D'altra parte va notato che un certo numero di disegni della collezione Carderera sono considerevolmente deteriorati ma recano comunque il suo timbro; lo stesso accade con alcuni fogli di Castellano. Per verificare i vari stati e la possibile provenienza di un disegno sarà sempre necessario consultare il database fotografico nella Sala Goya della BNE.

¹⁵⁶ Da Civitavecchia furono inviati venti colli, ma sfortunatamente non si hanno notizie di relativi inventari. JORDÁN DE URRÍES Y DE LA COLINA 1994, pp. 147-148; MARTÍNEZ PLAZA 2018^c, pp. 409.

¹⁵⁷ BNE, DIB/13/10/29. Sul passe-partout della sua fotografia, B.W. Meier sottolinea che si tratta di una copia del frontespizio del Ricettario Fiorentino del 1567.

¹⁵⁸ BNE, DIB/18/1/2194; DIB/18/1/2200; DIB/16/1/19; DIB/18/1/3861.

¹⁵⁹ Rosell 1876, pp. 192-193.

¹⁶⁰ BNE, DIB/16/36/12. Su questo disegno, vedi le note 50 e 51 del saggio di G. Redín Michaus nel presente catalogo.

¹⁶¹ BNE, DIB/18/1/3768.

¹⁶² Su José Ribelles vedi BARRIO MOYA 1995 e VALVERDE 1977.

¹⁶³ BNE, DIB/15/11/40

¹⁶⁴ BARRIO MOYA 1995, p. 169; PÉREZ MARTÍN 2013, p. 56. Vedi alcune delle sue cartine conservate nell'Archivo del Ministerio de Defensa, per esempio: Ar.E-T.8-C.4-235; Ar.M-T.2-C.9-184(1).

¹⁶⁵ Nell'Archivo del Ministerio de Defensa di Madrid: Ar.M-T.2-C.9-183. Ingegnere militare, era stato destinato alla Capitaneria generale di Valencia con il grado di capitano e nella primavera del 1853 aveva redatto un altro rapporto sull'itinerario tra Valencia e Alicante (N. Lloret 2011). Un terzo fratello, Antonio María, nel 1855 era avvocato a Madrid.

¹⁶⁶ Secondo "El indicador de Madrid para el año 1858" (LÓPEZ 1857, pp. 68-69), vivevano in calle de Caballero de Gracia 31 e poiché dividevano entrambi i cognomi dovevano essere fratelli.

¹⁶⁷ BARCIA 1898, p. 93.

¹⁶⁸ DIB/15/30/24. Barcia (1906, p. 367) sostiene che anche il numero DIB/15/30/22 fu fatto da Castellano. Oltre ai tre ritratti di Lloret, nella BNE si conservano un ritratto infantile eseguito da Lloret (DIB/18/1/330/1) e un certo numero di disegni architettonici. Per questi ultimi vedi Moleón 2018, pp. 258-264. Benché uno solo di questi rechi l'iscrizione "Madrid 1879", è probabile che, al pari dei disegni fatti da e di Lloret, tutti facessero parte della collezione Castellano.

SENTIERI DEL COLLEZIONISMO: DA PADRE RESTA ALLA BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA

DI FRANCESCO GRISOLIA

Lo studio delle provenienze dei disegni è un territorio poco esplorato al di fuori del mondo anglosassone e in Italia quanto in Spagna non esiste una lunga e consolidata tradizione in tale settore. È una situazione connessa anche alle ricerche sul collezionismo di grafica, che nei due paesi non vantano la dedizione riscontrabile, ad esempio, nel Regno Unito, divario che negli ultimi decenni si è iniziato a colmare¹. In questo contesto la storia dei disegni italiani conservati nella BNE (come in altre raccolte spagnole) appare un campo da dissodare, foriero di risultati inediti e carichi di conseguenze per la conoscenza sia della collezione madrilenas sia in merito alla circolazione dei disegni in Europa nell'arco di più secoli.

Sono note le origini dei principali nuclei di disegni italiani della BNE: *in primis* l'antico fondo che faceva parte della Biblioteca Real e dunque delle collezioni reali, da cui proviene materiale solo in parte riconducibile a determinati personaggi; vi sono poi le collezioni acquisite a partire dal XIX secolo, tra cui quelle di artisti quali José de Madrazo e Valentín Carderera, entrambi attivi a Roma². Nonostante queste coordinate non è sempre possibile stabilire nessi sicuri con le accessioni e pochissimo è noto sulle fonti cui attinsero i personaggi coinvolti. Ne consegue che rispetto al totale dei fogli della BNE siano rari, con sparse e talvolta importanti eccezioni, gli esemplari al momento riconducibili a collezioni più antiche. Emerge, dunque, la necessità di approfondimenti mirati, che possano consentire di risalire alle attività di scambio dei disegni, non solo italiani, avvenute nel corso del Sette-Ottocento, nel Seicento o addirittura nel XVI secolo.

In questa prospettiva l'individuazione e l'analisi dei disegni transitati nelle mani del collezionista oratoriano Sebastiano

Resta (Milano, 1635-Roma, 1714; Fig. 1) e confluiti alla BNE concorrono a un obiettivo ampio e a lungo termine, ovvero far luce sul cruciale fenomeno del collezionismo di disegni in Europa tra Sei e Settecento, per il quale siamo ancora privi di una chiara visione di sintesi, oltre che di un approccio metodologico condiviso e soprattutto di rilevanti e ormai imprescindibili informazioni specifiche. Ancora da ricostruire sono molte vicende del dibattito culturale dell'epoca così come gli scambi intensi avvenuti tra eruditi, artisti, mercanti e collezionisti, fino a giungere al percorso collezionistico (e dunque anche attributivo) di migliaia di disegni conservati in collezioni pubbliche. La figura di padre Resta appare in tal senso nodale, tanto da poter essere considerato, per più ragioni e senza timori di smentite, il più determinante collezionista di disegni italiani attivo a cavallo dei due secoli, fondamentale anello di raccordo con l'allora emergente interesse per questo genere di opere al di fuori della penisola, Spagna compresa³.

Nato e formatosi a Milano alla metà del Seicento e attivo in prevalenza a Roma almeno dal 1661 fino alla morte, padre Resta è stato ampiamente riabilitato dalla critica rispetto ai giudizi negativi di cui fu oggetto nel Sette-Ottocento, frutto di un rigore eccessivo e astorico e della scarsa conoscenza del personaggio. La sua attività riguardò migliaia di disegni di ogni epoca e scuola, rintracciati, ottenuti, studiati e montati in decine di album di varia natura e fisionomia, solo in parte giunti a noi integri⁴. Ogni libro di disegni restiano possedeva una peculiare identità: era spesso elaborato per un destinatario e sulla base di puntuali istanze critiche e storiografiche, senza mai rinunciare a interpretazioni stilistiche di opere e artisti, aprendo così il varco ai più moderni studi sul disegno e alla pratica della *connoisseurship*. Resta non fu un mero ac-



Fig. 1. Carlo Maratti, *Caricatura di padre Sebastiano Resta*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (inv. D-0841).

cumulatore di fogli, etichetta certo stretta a vari altri collezionisti del tempo, e a differenza dei suoi facoltosi ‘clienti’ egli non possedeva una raccolta personale e durevole, essendo i disegni sostanzialmente di passaggio nelle stanze dell’Oratorio alla Chiesa Nuova e i proventi delle vendite destinati a finanziare le opere pie della Congregazione romana. Sono fattori di per sé sufficienti a classificarlo come collezionista atipico, attratto non tanto dal possesso delle opere ma soprattutto dal ruolo di esse all’interno delle vicende dell’arte, dalle idee e dalle storie che i disegni svelano.

Tra Roma e Madrid

I personaggi della proficua rete di intrecci di padre Resta furono molteplici: mecenati e artisti, collezionisti e letterati, eruditi e mercanti d’arte, uomini di chiesa e di potere, tra i quali non mancarono sovrani e viceré spagnoli. Figura chiave nelle sue attività fu proprio un celebre collezionista spagnolo, Gaspar Méndez de Haro y Guzmán (1629-1687), settimo marchese di El Carpio, quarto duca di Olivares, ambasciatore di re Carlo II a Roma dal 1677 al 1682 e viceré di Napoli dal 1683 alla morte⁵. Già Alfonso Pérez Sánchez ipotizzò che le attività collezionistiche del marchese del Carpio e il suo interesse per la grafica, documentato ancor prima di stabilirsi in Italia, dovettero essere di stimolo per la nobiltà madrilenas, facendola accostare ai disegni: un ruolo di volano per il collezionismo iberico, non solo di grafica, messo in evidenza dai più recenti studi sul personaggio⁶. Alla luce del ruolo sempre più definito di Resta nella formazione della collezione del viceré, in gran parte giunta a Madrid con la sua eredità e lì venduta all’asta dal 1689, è possibile affermare che l’oratoriano ebbe di riflesso un peso rilevante per gli sviluppi del collezionismo di disegni in Spagna tra la fine del Seicento e l’inizio del Settecento, pratica che anche grazie a tale *input* si andrà dotando, a livello europeo, di una componente critica per l’epoca inedita e di spessore, molto apprezzata dai contemporanei.

Nella collezione del Carpio si assiste, ad esempio, all’ampliamento del gusto e all’accoglimento di più scuole artistiche italiane proprio grazie all’apporto di padre Resta, riconosciuto dagli studi come il principale artefice e ‘consulente’ nella formazione e nell’allestimento della ingente raccolta di disegni del collezionista spagnolo. Non fu questo il primo né l’ultimo nodo, ma di certo il principale, di un filo rosso tra i traffici del padre filippino e la Spagna. Vanno infatti ricordati i suoi contatti, meno diretti ma significativi, con i re spagnoli Filippo IV, Carlo II e Filippo V, oltre che



Fig. 2. Sebastiano Resta, iscrizioni e dettagli di riquadrature in disegni della Biblioteca Nacional de España.

con altri viceré di stanza a Napoli. Fu già Filippo Resta, padre dell’oratoriano e pittore dilettante, a omaggiare Filippo IV con un dipinto ritenuto del Correggio raffigurante la *Madonna della Cesta*⁷ e a mediare per la vendita di una *Orazione nell’orto* dello stesso artista al generale Luis de Benavides Carrillo, marchese di Caracena e governatore del Ducato di Milano (1648-1655), da presentare al sovrano spagnolo⁸. Inoltre, stando alla testimonianza di Giuseppe Allegranza, Filippo si trasferì in data imprecisata a Napoli, lasciando così intuire precocissimi legami tra il figlio oratoriano e la città⁹. La strategia paterna fu rinnovata e proseguita da Sebastiano, il quale, con l’intento di stimolare relazioni proficue, nel 1681 e ancor prima donò disegni a Fernando Gioacchino Fajardo marchese de los Veléz, viceré di Napoli predecessore del Carpio¹⁰. Allo stesso modo, nel 1691 e per mezzo del potente cardinal Portocarrero, inviò

a re Carlo II sia un presunto disegno di Raffaello per l’*Andata al Calvario* o *Spasimo di Sicilia* oggi nel Museo del Prado¹¹, sia uno studio preparatorio per la suddetta *Orazione* del Correggio¹². Infine, epilogo degno di un prolungato legame, Resta omaggiò Filippo V con un intero volume di disegni.

Quest’ultimo album, menzionato in più scritti dell’oratoriano¹³, fu da lui inviato a Madrid nell’estate del 1701 tramite il pittore napoletano Francesco Tanca, che da quanto sappiamo raggiunse il sovrano, e ancora grazie alla mediazione del citato cardinal Portocarrero. Per cause ignote l’album non entrò o forse semplicemente non rimase nella collezione reale e circolò fino a quando – dopo alcuni oscuri passaggi che coinvolsero il pittore di corte Michel-Ange Houasse e un suo anonimo allievo, durante i quali alcuni disegni potrebbero essere stati rimossi – esso fu acquistato nella capitale spagnola entro il 1746 dal mercante e collezionista fiorentino Giovanni Filippo Michelozzi. Questi lo portò a Firenze e nel 1779 il volume, già da lui restaurato e risistemato e recante il titolo *Trattenimenti pittorici*, fu acquisito dall’allora Real Galleria fiorentina, dove andò definitivamente smembrato nel corso dell’Ottocento¹⁴.

Sulla base della ricostruzione effettuata da chi scrive, i *Trattenimenti pittorici* mescolavano oltre 170 disegni di ogni epoca e scuola: da presunti fogli di Masaccio e Donatello fino a Carlo Maratti e Giuseppe Passeri, passando inevitabilmente per il Correggio oltre che per i manieristi e per i Carracci e la loro scuola. L’album fu concepito per Filippo V secondo un criterio analogo a quello utilizzato per la nota *Galleria portatile* della Biblioteca Ambrosiana, ovvero offrendo un panorama di scuole e artisti dal Ri-

nascimento fino al Seicento-inizio Settecento, con una chiave però molto particolare: il legame, per quanto possibile nella scelta e nell'organizzazione dei disegni, con il ruolo del re per la città di Milano, di cui era appena divenuto duca. Si tratta di un fatto rilevante per la continuità dei rapporti di Resta con la Spagna e attestante l'ulteriore presenza, all'aprirsi del Settecento, di suoi fogli a Madrid oltre a quelli negli album del Carpio, un altro eventuale serbatoio di disegni dell'oratorio per il collezionismo locale e da qui alla Biblioteca Nacional. Sappiamo, infatti, che dall'album risultavano mancanti 38 disegni già al momento del suo ingresso agli Uffizi e non si può escludere che una parte di essi fosse stata immessa sul mercato dell'arte madrileno nel corso della prima metà del Settecento.

L'album già Michelozzi non è l'unico materiale restiano collegato a Filippo V. Un libro di disegni passato in asta a Londra nel 1966 recava sulla coperta l'arme del sovrano relativa agli anni in cui era duca di Milano (1700-1714), attestando così una provenienza dalla sua collezione¹⁵. In esso, andato smembrato, era presente almeno un foglio transitato nelle mani dell'oratorio, recante una sua tipica iscrizione e autografo di Rubens¹⁶. Tali fattori hanno condotto parte della critica a un equivoco, trascinatosi per lungo tempo, ovvero l'identificazione del volume con quello donato da Resta a Filippo V, corrispondente invece ai citati *Trattenimenti pittorici*¹⁷. Non è al momento possibile stabilire se il filippino abbia avuto un ruolo, diretto o meno, nella formazione dell'album, né se il foglio di Rubens vi confluì a seguito della dispersione degli album Resta-Del Carpio oppure, da non escludere, se possa trattarsi proprio di uno di essi, venduto come gli altri a Madrid e in seguito contrassegnato con l'arme di Filippo V. Ad ogni modo, l'immissione sul mercato di un album di proprietà del sovrano spagnolo rafforza l'ipotesi di un percorso analogo per quello a lui effettivamente inviato da Resta nel 1701, che Michelozzi ottenne entro il 1746.

Oltre a quanto finora esposto, che attesta la circolazione in Madrid di fogli restiani già in tempi molto precoci, sia quando l'oratorio era in vita sia poco dopo la sua morte, vanno considerati i possibili acquisti avvenuti in seguito e da parte di più personaggi: anzitutto in Italia e segnatamente a Roma, dove, come accennato, gli spagnoli Madrazo e Carderera (dalle cui raccolte proviene parte dei

fogli qui trattati) si formarono e comprarono disegni, rispettivamente nel 1803-1819 e nel 1822-1831; ma anche a partire da quelle località in cui la dispersione del materiale restiano si era avviata da tempo e in particolare nel Regno Unito, dove alla vendita della collezione di John Lord Somers (1717) furono smembrati gli album che Resta aveva creato per il suo principale acquirente, il patrizio pistoiese e vescovo di Arezzo Giovanni Matteo Marchetti¹⁸.

Disegni Resta nella Biblioteca Nacional de España: il Cinquecento

Solo una porzione dei molti disegni di Resta reperibili a Madrid è conservata nella BNE, tanto più se ci limitiamo a quelli del Cinquecento e di inizio Seicento e alle identificazioni sicure, di cui in questa sede saranno vagliati alcuni esempi. Alcuni fogli della biblioteca, infatti, presentano provenienze ancora incerte e in corso di approfondimento sotto il profilo restiano; altri risalgono al pieno Seicento e sono distanti dalla cultura cinquecentesca e tardomanierista che pure caratterizza artisti ancora attivi nei primi decenni del XVII secolo. Svatiati, inoltre, sono i disegni già dell'oratorio conservati in altre collezioni madrilene, su tutte quelle del Museo del Prado e della Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Va tuttavia osservato che gli esemplari della BNE offrono un repertorio piuttosto esauriente degli inter-

venti critici del nostro collezionista sui disegni da lui posseduti o per i quali ha fornito una consulenza.

Come è possibile riconoscere i disegni Resta, portandoli quindi alla luce e consentendo di avviare una ricostruzione delle loro vicende? Un primo e più evidente elemento comune sono le iscrizioni che il padre oratorio, vero grafomane, era solito apporre in più forme e contenuti al di sopra dei disegni oppure intorno a essi, sulle pagine degli album come sulle carte di controfondo, quando possibile lungo il margine inferiore (Fig. 2). Oltre ad esse ricordo anche il codice alfanumerico riportato sui disegni staccati dagli album Resta-Marchetti-Somers, sopra ricordati: non sorprende che nessuno di questi sia stato finora rintracciato nella BNE, i cui fogli possiedono una storia collezionistica che difficilmente, per più ragioni, incontra



Fig. 3. Sebastiano Resta, postille alla Vita di Giovanni De' Vecchi in G. Baglione, *Vite de' pittori, scultori et architetti* [...], Venezia 1642, Biblioteca Nazionale Marciana (Marcianus It. IV, 125), p. 128.

quella di opere immesse sul mercato inglese nella prima metà del Settecento.

Le iscrizioni individuabili su vari fogli della BNE sono ben confrontabili con la riconoscibile grafia che, presente in altri disegni di indubbia provenienza Resta, nei suoi album, nelle postille ai testi della storiografia artistica da lui commentati (Fig. 3) e nei suoi carteggi, costituisce la prova più immediata. Bisogna poi considerare che molte iscrizioni, apposte sulla pagina di un album smembrato oppure su di un foglio in seguito smarginato, sono andate irrimediabilmente perdute. In questi casi, come anche a supporto dei precedenti, intervengono elementi che potremmo definire di tipo contenutistico, ovvero i disegni citati da Resta, con riferimenti talvolta di grande aiuto per la ricerca; e ancora la tipologia e il tono di certe iscrizioni, che si sposano con le sue idee sugli artisti, sia stilistiche, sia storiografiche, sia di mera cronologia come le date di nascita e di morte. Vi sono, infine, le riquadrature a penna e i montaggi usati dal collezionista, ulteriori elementi di *display* e di valorizzazione dei fogli (cfr. Figg. 2, 5-9)¹⁹. Sono tutti fattori che possono consentire un'identificazione oppure ribadirla.

I disegni di seguito considerati rappresentano a pieno le esigenze storiografiche che segnarono le attività del padre oratoriano, consentendo un viaggio cronologico e anche geografico lungo la penisola italiana. Tra i meriti di Resta, infatti, vi fu quello di aver dato voce a scuole regionali italiane, tra cui quelle del Meridione d'Italia, e a periodi e stili, come la Maniera, all'epoca poco o per nulla considerati dalla critica e ancor meno dal collezionismo di grafica. Sommate al suo già menzionato e precoce ruolo per la fortuna del collezionismo di disegni in terra spagnola, tali aperture non fanno che ribadire il peso nella storia del collezionismo europeo e iberico.

Esemplare è il caso del disegno attribuito da Resta al pittore Antonio Solario detto Lo Zingaro (cat. 62), oggi ricondotto dalla critica (*in primis* da Philip Pouncey) al bolognese Francesco Raibolini detto il Francia e connesso alla *Vergine annunciata* della cappella Vaselli in San Petronio a Bologna; il foglio fu ritagliato, forse dallo stesso oratoriano, scontornando la figura e potrebbe essere stato oggetto di altro genere di interventi²⁰. Ciò che più interessa è il tentativo del collezionista di ricostruire una genealogia artistica dell'arte del meridione e in particolare delle vicende pittoriche partenopee del Cinquecento. L'oratoriano elabora varie fonti, sia scritte (come le *Vite* di Giorgio Vasari e Giovanni Baglione o la prima edizione dell'*Abcdario* [sic] di padre Pellegrino Antonio Orlandi), sia tradizioni orali assimilate, direttamente o meno, da Napoli, dove soggiornò in più occasioni, oppure da altre località per mezzo dei suoi numerosi contatti. Vi sono poi le fonti figurative, costituite dalle opere di artisti lì attivi o presunte tali, che lo indussero anche a errori attributivi, più che comprensibili per l'epoca. Resta vede in questo foglio della BNE, quel passaggio, intimamente vasariano, dalla seconda alla terza età. In tal modo la misteriosa figura di Antonio Solario diventa per lui il Perugino partenopeo o,



Fig. 4. Marco Pino, *Crocifisso*, penna, inchiostro bruno, 126 x 41 mm. Madrid, Biblioteca Nacional de España (DIB/16/38/1); prov.: S. Resta, J. de Madrazo.

come recita la sua riconoscibile iscrizione nella parte bassa del foglio sul quale è incollato il disegno, lo "Zingaro/ primo riformatore della Pittura, in Napoli" (ai piedi della figura aveva scritto "Zingaro"). Com'è frequente nei suoi commenti, il dato stilistico dialoga con quello storiografico, il tutto molto prima dei resoconti sugli artisti napoletani, come noto talvolta fallaci, che avrebbe fornito Bernardo De Dominici²¹. È molto probabile che il foglio abbia fatto parte dei dodici disegni attribuiti a Solario che proprio De Dominici ricorda come parte della collezione del citato marchese del Carpio²².

Una provenienza precisata dall'oratoriano per un altro disegno dello Zingaro, già parte degli smembrati album Resta-Marchetti-Somers, fu un libro di disegni del pittore Andrea De Leone, che a sua volta lo aveva avuto da Ferrante Spinelli, principe di Tarsia²³. Nel commento al medesimo disegno leggiamo anche, in una sintesi estrema, i risultati critici delle suddette attività: "In Napoli ne' primi tempi fu Giotto, ne' secondi li Donzelli fiorentini, nel terzo secolo il Zingaro, doppo lui il grand'Andrea da Salerno et il Calabrese sudetto; doppo Marco da Siena, che lasciò infiniti seguaci deboli e di nissun nome. Venne poi l'ultimo secolo de caravaggeschi per una e per l'altra parte del cav[alier] Giuseppe e c[avalier] Belisario. Infine la scola carraccesca". È questa una suddivisione su cui torneremo, utile a intendere alcune scelte di Resta. Sull'ultimo punto, la scuola carraccesca, non è qui possibile soffermarsi, ma si segnala la presenza, nella BNE e altrove in Madrid, di più fogli con possibile provenienza Resta riferiti ai Carracci o alla loro scuola²⁴.

Tra gli artisti sopra ricordati dall'oratoriano, nella BNE è conservato proprio un disegno di Marco Pino, raffigurante un *Crocifisso* (Fig. 4), già ascripto a Matteo da Siena a causa di un'errata lettura dell'iscrizione restiana e accettato come autografo di Pino da Andrea Zezza nella sua monografia sul pittore²⁵. Anche in questo caso l'assegnazione di Resta denuncia la visione storica che segnò la sua ricerca collezionistica e allo stesso tempo l'occhio del conoscitore, sia che si tratti di una sua personale idea oppure, fatto non raro, della conferma di una precedente attribuzione. Il foglio di Madrid può essere messo in rapporto con più materiale restiano, tra cui un altro disegno autografo di Pino, risalente al suo lungo soggiorno napoletano e oggi a New York, The Morgan Library & Museum, recante un'iscrizione dell'oratoriano che ci aiuta a comprendere ulteriormente il suo pensiero sul ruolo dell'artista senese e le connesse riflessioni cronologiche e di genealogia artistica: "Marco de Pino Senense dipinse 1575/ discepolo p[rim]a del Mecarino poi di Perino poi dipinse sotto Daniel Volterrano. Il Lomazzo lo fa discepolo di M[ichel]. A[n]gelo]. Bonarota"²⁶. Resta considerava Pino come l'ultimo rappresentante del pieno Cinquecento partenopeo, ricordando in un suo album di disegni che «In Napoli certamente si vedono belle cose e molte»²⁷.

In un altro commento a un disegno finora non rintracciato, contenuto nel libro intitolato *Secolo d'oro*, dedicato al Cinquecento, il pittore è così ricordato: "[...] Marco de Pino detto Marco da Siena

celebre in Napoli e capo della terza scuola, finita quella dello Zingaro corrispondente alla nostra di Pietro Perugino e la seconda d'Andrea da Salerno corrispondente alla n[ostr]a di Raffaele, ma li scolari di costui declinarono in modo che nissuno, di tanti, meritò nome"²⁸. Nel medesimo commento l'oratoriano esibisce infine un piglio da conoscitore, ostentando notevole sicurezza nel cogliere lo stile dei disegni dell'artista, che in questo caso individua in uno a lui giunto sotto il nome di Taddeo Zuccari, ma che "Sebbene pare di Zuccaro nondimeno è di Marco da Siena, l'ebbi dal Signor Giac.o scolaro del Signor Morandi per del Zuccaro, ma lo credo certo di Marco da Siena". Come sopra accennato, istanze storiografiche ed esercizi di *connoisseurship* appaiono costantemente intrecciati nel lavoro di Resta. Sul piano delle provenienze, oltre al disegno ora citato e ricevuto da un allievo del pittore Giovanni Maria Morandi, un altro foglio restiano ritenuto opera di Marco da Siena proveniva dalla collezione del canonico viterbese Arcangelo Spagna²⁹.

La provenienza Resta più nota e rilevante della BNE è certamente il cosiddetto album di Aniello Falcone, oggetto di più interventi da parte della critica³⁰. Realizzato per il marchese del Carpio, era composto in origine di 41 pagine a fronte delle attuali 29, elemento su cui si tornerà, per un totale odierno di 44 disegni. Va ricordato che, oltre a vari disegni di Falcone, Resta vi inserì quelli di artisti attivi in vario modo a Napoli nel tardo Cinquecento-inizio Seicento, fornendo in tal modo una ricostruzione, una vera e propria storia dell'arte in figura di quel fondamentale momento della cultura artistica locale, il tutto attraverso il disegno. Alcuni studi sono riferibili ad autori di cultura e formazione cinquecentesche e risultano per lo più ancora anonimi o di non chiara collocazione. Si tratta di almeno sette disegni, in parte collocati dalle iscrizioni sotto i nomi di artisti formati nel Cinquecento ma attivi fino al primo Seicento e non necessariamente – aspetto apparentemente singolare – in area meridionale. Troviamo così attribuzioni ai toscani Giovanni Balducci e Pomarancio, al siciliano Giovanni Bernardino Azzolino e al romano Prospero Orsi.

Il foglio con *Gruppo di tre figure*, raffigurante forse la *Chiamata di Pietro e Andrea*, era anticamente assegnato a Giovanni Balducci detto il Cosci (Fig. 5), allievo e collaboratore di Giovanni Battista Naldini a Firenze e a Roma e a lungo attivo a Napoli da inizio Seicento³¹. Non corrispondendo stilisticamente ai disegni del pittore fiorentino, di cui Resta aveva invece posseduto alcuni autografi, è stato più volte rifiutato dalla critica, compreso l'ultimo intervento di Mauro Vincenzo Fontana nella recente monografia sull'artista. Per questo interessante studio ancora in cerca di autore non si può escludere una

provenienza partenopea, in comune con altri disegni del libretto e di aiuto per motivare l'iscrizione attributiva che pare vergata proprio dalla mano dell'oratoriano, forse dovuta a qualche collegamento pittorico. Allo stesso modo è ipotizzabile l'autografia, come di fatto supponeva Resta, di un disegnatore attivo a Napoli tra il tardo Cinquecento ed entro il secondo decennio del Seicento, che nella conduzione della penna evoca la maniera di alcune prove grafiche di Battistello Caracciolo, artista rappresentato nell'album³².

Al di là del dato attributivo, l'oratoriano conferma la propria indagine sull'arte del Vicereame per mezzo della grafica, anche mediante ipotesi su pittori forestieri ma lì attivi. Del resto il suo interesse per Balducci, artista curiosamente assente nei citati album Marchetti-Somers, è dimostrato anche da alcuni interventi a penna sulla Vita edita da Baglione³³ e da un foglio agli Uffizi, in questo caso autografo, con *Adorazione dei magi* e in cui leggiamo l'attribuzione e l'arguta osservazione di Resta sulla maniera di "Cosci a' stile del Parmeggiano"³⁴. Il foglio è giunto nella collezione fiorentina con la donazione di Emilio Santarelli, molto probabilmente a seguito della protratta dispersione della collezione Del Carpio e dunque virtualmente connesso al disegno conservato a Madrid.

In relazione a quest'ultima ipotesi, che vede coinvolto il citato collezionista fiorentino Michelozzi, chi scrive aveva segnalato un documento secondo cui della sua raccolta facevano parte "524 Di-

segni in 13 tometti legati in sommacco rosso, raccolta fatta dal Marchese del Carpio Vice Ré di Napoli, di buoni autori"³⁵. È estremamente probabile, considerato il piccolo formato, che i tredici album facessero parte dei "quattordici libri in 4°, coperti di marochino lavorati d'oro ogn'uno col suo numero, dove vi sono disegni originali di varij autori", registrati nell'inventario del viceré³⁶, e quindi che il libretto di disegni mancante, il quattordicesimo del gruppo, sia da identificare proprio con il piccolo album del Carpio confluito nella BNE e qui considerato³⁷.

A fine album troviamo un pittorico studio per un *Dio Padre* (cat. 59), che l'iscrizione attributiva a penna, a mio avviso riconducibile a Resta seppur con qualche dubbio, ascrive a "C. Pomaranci", ovvero Cristoforo Roncalli detto il Pomarancio dal suo paese di origine in Toscana, ma da tempo rifiutato come tale³⁸. Seguendo l'indicazione fornita dalla scritta è possibile notare il nesso con opere realizzate dal pittore per due chiese romane nel primissimo Seicento: il *Dio Padre in gloria con angeli* sulla volta del coro di San Silvestro in Capite a Roma, che vide anche la partecipazione di Cristoforo Casolani e di Giuseppe Agellio; il *Dio Padre in gloria con angeli musicanti* nel coro di San Silvestro al Quirinale, di Roncalli e del citato Agellio, con una corrispondenza ancora più stringente nella figura del Pa-



Fig. 5. Scuola napoletana inizio XVII sec.? (Resta: G. Balducci), *Gruppo di tre figure*, penna, inchiostro bruno, inchiostro diluito bruno e grigio, 138 x 73 mm. Madrid, Biblioteca Nacional de España (DIB/15/65/28); prov.: S. Resta, M. del Carpio.



Fig. 6. Anonimo italiano inizio XVII sec. (Resta: G. B. Azzolino), *Pentecoste*, penna, inchiostro bruno, inchiostro diluito bruno e grigio, 120 x 92 mm. Madrid, Biblioteca Nacional de España (DIB/15/65/37); prov.: S. Resta, M. del Carpio.

dre Eterno³⁹. Ed è a quest'ultimo, nativo di Sorrento e attivo soprattutto nell'Urbe come allievo e collaboratore di Roncalli, che il foglio è stato correttamente attribuito dalla critica, collegandolo in particolare al *Dio padre in gloria* affrescato dall'artista su di una cupoletta in palazzo Mattei di Giove⁴⁰. Se non quest'ultimo lavoro, Resta di certo conosceva bene quelli nelle citate chiese romane; inoltre il ruolo di Agellio nelle decorazioni, oggi ben noto grazie ai documenti, era già segnalato da Baglione⁴¹. Da notare che nel commento a un disegno della *Galleria portatile* egli annotava, echeggiando chiaramente Baglione, che "Il Casolani e l'Agelio aiutarono il loro Maestro Cav. Cristofaro Roncalli detto il Cav. Pomaranci nella Cuppoletta di S. Silvestro delle Monache, et in qualche altra opera ancora in Roma"⁴². Ma la maniera grafica del 'creato' del Pomarancio, differente da quella del maestro e solo di recente approfondita dagli studi di Fontana, dovette molto probabilmente sfuggirgli⁴³. Da qui l'attribuzione a Roncalli, proposta o condivisa che fosse, per un disegno indubbiamente di qualità e affine alla produzione grafica del pittore toscano, del quale Resta possedeva svariati fogli e che fu tra i capiscuola più attivi a Roma tra tardo Cinque e inizio Seicento⁴⁴.

Nonostante la presenza a Napoli di alcune sue opere, Roncalli non si recò mai nella città né la sua presenza è registrata dalle fonti note a Resta. Appare quindi arduo cogliere le ragioni del suo inserimento, per di più in chiusura dell'album, tra tanti esempi di grafica partenopea o creduti tali, un apparente corto circuito che riguarda altri fogli e più volte segnalato dalla critica⁴⁵.

Va anzitutto considerato il fatto che svariati disegni, di certo scelti e posizionati in maniera molto ponderata dall'oratoriano, risultano oggi staccati e che molto probabilmente tra le pagine asportate, in linea con il suo *modus operandi* solitamente pignolo e didattico, vi fosse anche un qualche corollario testuale, come ad esempio un proemio o un elenco degli autori connesso allo svolgersi della storia dell'arte figurata nell'album, che in questo caso appare insolitamente muta. Sono dunque le suddette lacune, a mio avviso, a compromettere una piena lettura e ricezione delle scelte adottate da Resta nella selezione e nell'organizzazione dei disegni, ma guardando ad altri album da lui creati e scavando tra i suoi molti scritti è possibile avanzare ipotesi sul ruolo, oltre che sul presunto autore, di quelle opere la cui presenza può sembrare priva di significato.

Nel caso dell'ultimo disegno citato, ad esempio, va osservato che negli scritti restiani la figura del Pomarancio appare più volte connessa ad importanti artisti napoletani che il collezionista ebbe modo di conoscere. Un disegno di Roncalli fu a lui donato nel 1698 da Francesco Solimena⁴⁶ e non va sottovalutato l'apprezzamento di Salvator Rosa, che egli ebbe modo di conoscere, ricordato dall'oratoriano nel commentare un disegno: "Mi diceva Salvator Rosa che nella grandezza delle figure questo [Pomarancio] aveva preso la proportion più d'ogn'altro pittore, che in quel gran Tempio [San Pietro] habbia operato"⁴⁷.

In generale Resta sembra manifestare l'intenzione di mostrare disegni di personalità della scena romana che ebbero un ruolo più o meno diretto, ma ai nostri occhi non sempre immediato, nell'evoluzione delle vicende artistiche partenopee e sugli esiti, anche stilistici, di alcuni autori. Nell'album della BNE troviamo anche disegni ascritti a Prospero Orsi, di seguito trattati, e uno a Nicolas Poussin, apparentemente a confronto con un disegno di Andrea de Leone⁴⁸. È poi significativo che in un altro volume proveniente dalla collezione del marchese del Carpio, apparso sul mercato londinese nel 1973 e per il quale sono state più volte notate affinità con l'album di Madrid a causa della presenza di svariati fogli ascritti ad autori napoletani, vi fosse sia un disegno del Pomarancio sia uno di quel "Ricci siciliano" più avanti esaminato⁴⁹.

Altro disegno meritevole di attenzione è lo studio per una *Pentecoste* (Fig. 6) inserita all'interno di una scenografia architettonica⁵⁰. Resta lo riteneva di mano del siciliano Giovanni Bernardino Azzolino, come leggiamo dalla sua iscrizione attributiva, completa dell'attenta precisazione sulla parentela con Jusepe de Ribera detto lo Spagnoletto, ignota a De Dominici e ignorata a lungo anche dagli studi moderni⁵¹. Nonostante l'antica e rarissima attribuzione e l'indubbia vicinanza compositiva con la *Pentecoste* firmata dall'artista nella chiesa di Santo Stefano a Caiazzo, messa in evidenza da Pierluigi Leone de Castris, il foglio non pare accettabile, come più volte sottolineato da Viviana Farina, quale opera grafica di Azzolino, i cui fogli autografi noti sono pochi. Il disegno è riconducibile a mio avviso ad un artista ancor più cinquecentesco e arretrato dell'avanzato Azzolino (morto nel 1645), attivo possibilmente



Fig. 7a-7b. Scuola romana seconda metà XVI sec. (Resta: P. Orsi), *Grottesche*, penna, inchiostro bruno, inchiostro diluito bruno, 154 x 135 mm. Madrid, Biblioteca Nacional de España (DIB/15/65/38-39); prov.: S. Resta, M. del Carpio.

in area partenopea o comunque meridionale, forse ancora a inizio Seicento. Le figure, infatti, caratterizzate da una apprezzabile sintesi grafica e da un minuto tratteggio a penna, parallelo o incrociato, in vista di una funzionale resa chiaroscurale, mostrano un afflato ancora manieristico e credo conforme agli esiti di un disegnatore connesso all'ambito toscano-romano. L'approfondimento su questo spinoso foglio dovrà passare anche dall'esame dell'architettura in cui è rinchiusa la scena, un impianto scenografico che richiama alla mente quello dell'*Assunzione della Vergine* di Daniele da Volterra nella cappella della Rovere alla Santissima Trinità dei Monti (1543), specie per il dettaglio eloquente dello spazio quadrato coronato da un'apertura circolare o per i capitelli che sembrano formati da volute, e quindi essere ioni, ancora una volta come nella chiesa romana.

Resta prestò anche attenzione a un genere, quello del disegno decorativo nel suo senso più ampio, raccogliendo una tipologia di studi all'epoca e per lungo tempo ignorati da collezionisti e critica. L'oratorio li inseriva all'interno dei suoi album con lo scopo di visualizzare, affiancare e comprendere le maniere di vari artisti,

anche molto noti, dedicatisi a questa categoria di opere e l'evoluzione del gusto per determinati soggetti fino all'inizio del Settecento. Esemplare è il caso dell'album della Biblioteca comunale di Palermo intitolato *Libro d'Arabeschi*, studiato da Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, poiché contenente esclusivamente disegni decorativi, fra i quali troviamo anche studi di architettura, progetti per oreficerie, rari lucidi usati per le incisioni⁵².

È quindi con questo intento restiano di non tralasciare nulla della cultura figurativa di una scuola e di un'epoca che ritengo possa essere motivata la presenza, ancora all'interno del cosiddetto album di Aniello Falcone già del marchese del Carpio, di quattro disegni con studi di grottesche, incollati su due pagine differenti (Fig. 7a-7b)⁵³. Ritenuti da Resta di Prospero Orsi o "Prosperino", come recitano le iscrizioni e come Baglione ricordava Orsi ("Prosperino delle grottesche"), la loro presenza è stata finora ritenuta inspiegabile. Ma al di là di un desiderio di completezza per generi da parte di Resta e del marchese del Carpio – va infatti notato che nell'album, ancor più considerando le varie pagine asportate, non manca quasi nulla, paesaggi esclusi – è ragionevole pensare che

la scelta di questi studi fosse dovuta anche alla volontà di un confronto con fogli invece distanti dal loro preziosismo manierista, se non proprio con disegni di ambito carraccesco. Illuminante è la spiegazione data dall'oratoriano in merito all'inserimento di un disegno nella *Galleria portatile*, anch'esso ritenuto di Prosperino Orsi: "Però, poco importa sia di questi o del Faenza [Marco Marchetti] di altri simili, perché qui s'è messo per preludio alla rinovazione della Pittura languente con l'aiuto della Scuola Bolognese più moderna nei Carracci" ⁵⁴.

Restando nel solco di scelte derivanti da possibili direttrici Roma-Napoli, occorre ricordare il rapporto di Orsi sia con il cavalier d'Arpino sia quello, anche di amicizia, con il Caravaggio, che gli valse il soprannome di "Turcimanno" dello stesso, un tipo di relazione tenuto spesso in gran conto dall'oratoriano nelle sue ricostruzioni. Non si può quindi escludere che il legame di Prosperino con i due pittori attivi a Napoli sia una chiave di lettura per la presenza di questi quattro disegni, da chiarire e comunque non disgiunta dalle prospettate ragioni di genere e di stile. Alla luce di queste considerazioni risulterebbe coerente, seppur solo ipotizzabile, la presenza nell'album di Madrid di studi assegnati all'Arpino e in seguito staccati, come del resto si trovavano nel citato album venduto nel 1973, o addirittura di fogli ascritti a Merisi, che pure Resta inserì nei suoi libri di disegni ⁵⁵.

I quattro studi non possono essere confermati come autografi di Orsi, pur essendo riconducibili all'ambiente romano del tardo Cinquecento, intorno a Luzio Luzi se non proprio di sua mano come alcuni fogli collocati in altri album, tra cui il citato *Libro d'Arabeschi* ⁵⁶. Essi fanno parte di una tipologia decorativa di repertorio, che risale alle decorazioni di Giovanni da Udine e approda alle stanze di Palazzo Farnese a Caprarola, fino a ritrovarsi, in soluzioni molto affini per stile e dettagli a quelle dei disegni di Madrid, nelle grottesche affrescate proprio da Orsi in palazzo Locatelli ad Assisi, consonanze che non dovettero sfuggire a padre Resta ⁵⁷.

Infine nel piccolo album del Carpio troviamo due fogli ancora anonimi con studi di angeli in volo tra nuvole, che meritano qualche riflessione. Anche in questo caso si tratta di problemi ancora aperti sia sul piano attributivo sia, di riflesso, per quanto concerne il loro ruolo nell'album. Per quello a matita rossa con sei angioletti o *Gloria di cherubini* (Fig. 8), che esibisce un tratto molto raffinato e anatomie ben definite e tornite, Manuela Mena Marqués



Fig. 8. Ambito di Domenico Zampieri detto il Domenichino, *Gloria di cherubini*, matita rossa, 87 x 133 mm. Madrid, Biblioteca Nacional de España (DIB/15/65/11); prov.: S. Resta, M. del Carpio.

aveva proposto il nome del Domenichino ⁵⁸. Quello su carta cerulea con la colomba dello Spirito Santo circondata da angeli e nuvole (Fig. 9), invece, eseguito a matita nera molto leggera, pennello e inchiostro grigio-marrone e biacca (parzialmente ossidata) su carta cerulea, appare più pittorico e ricorda a mio parere esercizi grafici lanfranchiani ⁵⁹. La presenza di questi due studi può ancora una volta essere giustificata dall'impianto storiografico che sot-

tendeva l'album, in parte perduto per via delle asportazioni effettuate in tempi precoci, ma che sembrerebbe corrispondere alle sopra riportate parole di Resta, il quale nell'evoluzione dell'arte partenopea innestava a ragione, dopo le esperienze del cavalier d'Arpino e di Belisario Corenzio, il ruolo della "scola carraccesca" ⁶⁰, dal Domenichino a Lanfranco ai loro seguaci ed emuli locali.

Questa ricostruzione della scuola napoletana è ribadita anche in quel risultato ben maturo delle esperienze restiane ovvero la più volte citata *Galleria portatile*, dove, a commento di un foglio del "Cav. Belisario Greco in Napoli", si legge: "Marco de Pino da Siena, Pittore della 3a Scuola Napolitana cominciando dal Zingaro à numerare la prima, da Andra Sabbatini da Salerno e Marco Calabrese la seconda, per terza poi quella di Marco da Siena, per quarta questa del Cav. Belisario e di Fabritio Santa Fede, poi del Cav. Giuseppe con quella del Caravaggio e Spagnoletto, poi Domenichino e Lanfranchi, infine Luca Giordano etc." ⁶¹. Non stupirebbe dunque, se le attribuzioni restiane per i due studi con angeli, oggi perdute, fossero riferite all'ambito carraccesco e nello specifico all'attività partenopea del Domenichino e di Lanfranco o di qualche loro collaboratore. Le osservazioni sopra avanzate per i disegni ascritti da Resta a Prosperino mi sembrano in accordo con questa possibile ricostruzione dell'impianto originario dell'album. Ritengo che restare in ambito napoletano o di artisti non oriundi ma attivi nel meridione sia al momento una scelta prudente per lo studio di questi due fogli così come di gran parte di quelli citati. È verosimile, infatti, che i disegni inseriti da Resta nel cosiddetto album di Aniello Falcone siano stati da lui reperiti direttamente a Napoli oppure grazie ai suoi vari contatti locali, fonte spesso generosa di disegni ⁶².

Tornando ai fogli sciolti di provenienza Resta, non conservati in volume ma individuabili grazie alle sue inequivocabili iscrizioni, di un certo interesse sono due disegni riferiti dall'oratoriano a pittori del tardo Manierismo romano: Girolamo Muziano e Giovanni De' Vecchi, a riprova della sua apertura verso l'arte della Maniera ⁶³.

Nello studio per un *San Matteo e l'angelo* (cat. 54) all'interno di un pennacchio, la scritta, chiaramente tagliata sulla sinistra e dove leggiamo "[entr]ambi di Muziano", è indubbiamente di padre Resta. L'iscrizione potrebbe riferirsi a un altro foglio che faceva coppia con quello in esame sulla stessa pagina di un album oppure, più semplicemente, al verso del medesimo disegno, ove troviamo altri *Studi di santi*⁶⁴ (cat. 54). Sul piano stilistico si possono entrambi accettare, come con-

fermato da Patrizia Tosini, quali autografi di Muziano; una delle possibili destinazioni può essere individuata nella progettazione della incompiuta cappella Mattei all'Aracoeli, per la quale tuttavia il contratto prevedeva le mezze figure di evangelisti all'interno di tondi da inserire nei pennacchi. Resta, che stando ai suoi commenti apprezzava molto i disegni di Muziano e ne aveva posseduti vari a lui attribuiti, a volte erroneamente e non tutti identificati, collocava l'artista tra i principali esponenti di quello che, evocando il lessico di Baglione, definiva "secolo pratico" ovvero la lunga stagione del Manierismo⁶⁵. In un album incentrato sulla Maniera, che per la parte romana molto deve alla lettura delle Vite redatte da Baglione, Muziano è collocato a capo di una delle quattro scuole della Maniera romana individuate dall'oratoriano, mentre nelle altre tre troviamo Taddeo Zuccari, Federico Barocci e, infine, i Carracci, questi ultimi come esempio di superamento dell'artificio manierista e ad anticipare il secolo successivo⁶⁶.

Indubbiamente autografo e tipico dell'artista è il bel foglio con *Deposizione nel sepolcro* (cat. 58) ascrivito al pittore toscano Giovanni De' Vecchi, attivo a Roma tra Cinque e Seicento e collegato, come indicato da Resta nell'iscrizione, alla pala d'altare (1595) della cappella Cesi nella Chiesa di Santa Prassede a Roma, oggi collocata nella sagrestia⁶⁷. All'opera sono stati riferiti altri studi con varianti compositive e iconografiche (tra Deposizione, Trasporto e Compianto), cui ritengo di poter qui aggiungere un disegno passato di recente sul mercato dell'arte con errata attribuzione, di differente composizione e identificabile come un *Trasporto al sepolcro*⁶⁸. Si tratta di fogli similmente caratterizzati da un utilizzo molto pittorico di inchiostri colorati, vera cifra stilistica di De' Vecchi disegnatore, a prefigurare la cromia della pittura e a volte con un valore autonomo, segnati da accostamenti tipici del tardo Manierismo e di questo artista in particolare. Da notare che uno di essi, ora al The Cleveland Museum of Art, proviene dal sopra ci-



Fig. 9. Ambito di Giovanni Lanfranco, *Gloria di angeli con lo Spirito Santo*, penna, inchiostro bruno, Inchiostro diluito bruno, matita nera e lumeggiatura bianca, 98 x 143 mm. Madrid, Biblioteca Nacional de España (DIB/15/65/19); prov.: S. Resta, M. del Carpio.

tato album recante l'arme di Filippo V di Spagna, andato venduto e smembrato nel 1966⁶⁹.

Nell'iscrizione a penna in basso leggiamo un eloquente e calzante commento di Resta: "Sgangerata e sproporzionata cosa del manierato Giovanni de Vecchi del Borgo S. Sepolcro fatto poi per un altare in S[ant]a Prassede" (cfr. Fig. 2). Il tono e la libertà di questo giudizio sono in accordo con altre iscrizioni dell'oratoriano. Pur rivalutando il disegno manierista e anche nel precoce tentativo di ristabilir-

ne il legittimo ruolo nella storia dell'arte, egli è sempre ben consapevole della distanza tra queste opere e i vertici classicisti raggiunti dagli artisti che erano considerati dalla cerchia belloriana l'apice delle arti, ovvero Raffaello e Annibale Carracci per il passato e Carlo Maratti per il suo tempo. De' Vecchi appare una decina di volte tra le pagine dei libri di disegni assemblati da Resta a noi noti, interesse dimostrato anche dalle sottolineature e dalle estese glosse alla biografia dell'artista edita da Baglione, reperibili all'interno di tre differenti esemplari delle sue Vite (Fig. 3)⁷⁰. In queste ultime riecheggia coerentemente la valutazione di "sproporzionato" tributata da Resta al disegno della BNE, venendo ribadita proprio per ciò che concerne la produzione grafica del pittore: "Per salvare la faccia che li ho dato nelle sproportioni, dico che quella gliela trovo più ne' disegni che faceva che nelle opere, perché poi nel dipingere si correggeva, per esempio voleva far un pezzo di panno per istudio faceva quel panno bene e quei membri su i quali faceva il panno, li faceva bene secondo la mente sua, ma poi segnava il resto delle figure con tanta improporzione che non si ponno guardare q[ue]lle cose"⁷¹.

Un foglio testimonia l'interesse dell'oratoriano per la grafica veneziana, scuola anch'essa al tempo poco considerata dal collezionismo di disegni⁷². Assegnato a Palma il Giovane, può certamente essere confermato come autografo⁷³ (cat. 97). Come sottolineato da Resta nell'iscrizione lungo il margine inferiore, si tratta di studi da due celebri figure di Michelangelo: l'*Aurora* e il *Crepuscolo* per la tomba di Giuliano de' Medici nella Sagrestia Nuova di San Lorenzo a Firenze. L'osservazione "all'antico et a' Michelangelo" si riferisce senza dubbio all'interesse mostrato dal veneziano sia per il grande scultore toscano sia, implicitamente, per la statuaria antica. Sono rari gli studi noti di Palma collegati in modo così diretto a opere di Michelangelo, che pure dovette influenzarlo e che egli studiò nel corso dei suoi soggiorni al di fuori della laguna⁷⁴. Con-

fronti con fogli e con dipinti autografi del pittore veneziano evidenziano che ci troviamo di fronte al medesimo autore, palesando lo stesso modo di costruire le figure con la penna o mescolando le due matite, nera e rossa, e anche quanto l'eredità michelangiolesca e la riflessione sull'antico siano state di fatto accolte e rielaborate⁷⁵. Sono tutti elementi di stile riscontrati da Resta nei disegni del veneziano, come testimonia un'arguta iscrizione a commento di un foglio: "Giacomo Palma. Nato in Venetia 1544, morto 1628. Si vede che fu discepolo del Tentoretto, ma anche haveva studiato per otto anni a Roma massime a Raffaele et a Polidoro e più a Michel Angelo"⁷⁶.

Concludo questo itinerario tra i fogli di provenienza Resta con un disegno di notevole interesse (cfr. cat. 99), che ci consente di tornare al Sud della penisola, nello specifico in Sicilia e all'interesse dell'oratoriano per la diffusione del raffaellismo nel meridione. L'iscrizione nel basso (cfr. Fig. 2), nella quale ritengo di poter riconoscere la grafia restiana, recita "Ricci scol[ar]o di Polidoro in Sicilia"⁷⁷. Resta si riferisce alla figura piuttosto nebulosa di un allievo di Polidoro da Caravaggio citato dalle fonti, identificabile con Mariano Riccio oppure con il meno studiato figlio Antonello, entrambi ritenuti a lungo dalla critica seguaci di Polidoro da Caravaggio a Messina, quando invece il secondo può essere considerato un allievo solo per discendenza⁷⁸.

Nei suoi scritti, soprattutto in commenti ai disegni conservati negli smembrati album Somers, Resta fa altre volte riferimento alla scuola di Polidoro e a Ricci. In una nota a un disegno collocato all'interno della *Galleria portatile*, assegnato però al senese Bartolomeo Neroni detto il Riccio, egli riporta, a riprova delle sue ampie conoscenze e del suo serrato corpo a corpo con le fonti, l'elenco dei molti Ricci/Riccio a lui noti, tra i quali ritroviamo "Un Ricci in Messina allievo di Polidoro"⁷⁹. Non si conoscono disegni autografi di Mariano o di Antonello Riccio e l'antica attribuzione di Resta si configura come una vera rarità. Da notare che anche nel sopra citato album passato in asta a Londra nel 1973, parte della collezione del marchese del Carpio, era presente un foglio collocato dall'oratoriano sotto il nome di "Ricci siciliano"⁸⁰. Un altro ancora faceva parte del secondo tomo della Serie grande in quattro tomi, *Il secolo d'oro*: "Del Ricci messinese scolaro del Polidoro da Caravaggio", identificabile grazie all'iscrizione alfanumerica tipica dei disegni Resta-Marchetti-Somers con un disegno anonimo conservato al Louvre⁸¹.

Se il disegno di Madrid può ricordare studi di Polidoro nelle soluzioni tecniche e formali e anche nelle tipologie facciali, l'autore non può essere oggi riconosciuto come uno stretto o immediato seguace del collaboratore di Raffaello; per il momento, in via prudentiale e anche conservativa dell'attribuzione tradizionale, può essere dubitativamente mantenuto il nome del più tardo Antonello Riccio.

L'assegnazione di Resta all'allievo di Polidoro, artista la cui produzione grafica era al tempo, come oggi, sostanzialmente ignota, fu forse non esclusivamente stilistica ma dovuta a qualche altra ragione, tra cui una tradizione attributiva per il disegno, fatto non infrequente e spesso sottovalutato nel giudicare le proposte dei collezionisti del passato, oppure un collegamento con un'opera al-

l'epoca ascritta all'artista, presumibilmente a Messina e oggi ignota o perduta. È infatti molto probabile che Resta avesse ricevuto il foglio della BNE da uno dei suoi contatti siciliani, tra cui il pittore-collezionista messinese Agostino Scilla, fuggito dalla città nel 1678 e dal quale comprò, tra gli altri, disegni provenienti dalla bottega polidoresca⁸².

Tra la Milano di Resta e la Sicilia dove morì Polidoro, dalle collezioni di Roma e Napoli fino a quelle di Madrid, un ulteriore filone di indagine per l'individuazione delle provenienze di disegni di Resta (e non solo dei suoi), complesso e meno battuto, è il sopra accennato studio dei montaggi e delle riquadrature eseguite in vari modi e forme intorno alle opere (Fig. 2). I confronti tra le riquadrature a penna, a linea doppia oppure singola come il foglio di Palma e quelli dell'album del Carpio, presenti su fogli di indubbia provenienza restiana da una parte e rilevabili su certi disegni della BNE dall'altra, con soluzioni molto vicine se non sovrapponibili, mostrano le potenzialità di questo approccio per lo studio delle collezioni di grafica. Per alcuni fogli della BNE è in tal modo ipotizzabile una origine restiana, che non è qui possibile trattare e che andrà verificata e approfondita valendosi dell'eterogeneo materiale, tanto figurativo quanto testuale e documentario, legato al collezionista⁸³.

All'intuizione di Pérez Sanchez ricordata in apertura, relativa al ruolo del marchese del Carpio per gli sviluppi del collezionismo di disegni in Spagna, è dunque possibile aggiungere con sicurezza il nome di Sebastiano Resta, consulente del viceré e veicolo di trasmissione ad aristocrazia e sovrani spagnoli di un gusto che proprio verso l'ultimo quarto del Seicento si avvia a far decollare, con avvisaglie in tutta Europa, quella che sarà la grande stagione del collezionismo di grafica del secolo successivo. Tra le varie testimonianze di Resta sull'album inviato a Filippo V, colpisce il proposito (che suona quasi come una certezza) espresso in una lettera del giugno 1701 al vescovo Marchetti: "[...] vorrei che questo libro fusse una bomba in Madrid per la conseguenza maggiore"⁸⁴. Tale affermazione, insieme ad altre, rende manifesta la consapevolezza del collezionista e conoscitore milanese di quanto, a inizio secolo, fosse vergine e ricettivo il terreno spagnolo in relazione al disegno e nello specifico al disegno italiano.

L'effetto desiderato da Resta si era già innescato anni prima, soprattutto grazie alla circolazione dei disegni del Carpio. Una conseguenza tangibile sono proprio i fogli di provenienza restiana oggi identificabili nella BNE; il lascito invece meno visibile, ma senza dubbio il più rilevante, consiste nell'esistenza di corposi fondi di disegni italiani nelle collezioni spagnole, eredità di una pratica che molto deve alla sua figura. Tra di essi troviamo anche una inedita e gustosa caricatura disegnata da Carlo Maratti, conservata ancora a Madrid ma nella collezione della Real Academia de San Fernando, nella quale credo siano da riconoscere, per più ragioni e in accordo con altre raffigurazioni, le fattezze del nostro attivo collezionista dal naso adunco⁸⁵ (Fig. 1). Il padre oratoriano Resta, rosario stretto in mano, occhiali tondi e spessi, vistosa gobba, appare davvero provato dalla sua passione per i disegni, molti dei quali destinati ad arricchire le collezioni spagnole, tra cui quella della Biblioteca Nacional.

Ringrazio i curatori Benito Navarrete Prieto e Gonzalo Redín Michaus per il coinvolgimento nel progetto, per la loro disponibilità e per gli scambi nel corso delle ricerche. Sono grato per ogni aiuto a: Barbara Agosti, Michela Corso, Mary De Cubellis, Marzia Faietti, Mauro Vincenzo Fontana, Silvia Ginzburg, Beatriz Hidalgo Caldas, Giorgio Marini, Carmelo Occhipinti, Luca Pezzuto, Maria Rosa Pizzoni, Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Elena María Santiago Páez, Patrizia Tosini, Andrea Zezza.

¹ Sul collezionismo di disegni in Spagna nel XVII secolo si veda il recente LOPEZ-FANJUL Y DíEZ DEL CORRAL 2015, con bibliografia. Per il XVIII secolo: il fondamentale MENA MARQUÉS 1975; HIDALGO CALDAS 2013; MENA MARQUÉS 2015. Un recente esempio che mette in luce il ruolo dei *provenance studies* all'interno del più vasto abbraccio della ricerca storico-artistica è il lavoro di Benito Navarrete sui disegni spagnoli agli Uffizi (NAVARRETE PRIETO 2016^a), dove le relazioni Italia-Spagna emergono anche sul piano del collezionismo di grafica e coinvolgono, significativamente, personaggi citati nel presente studio.

² Sulla storia della collezione di disegni della BNE si veda: BARCIA 1906, pp. 5-9; PERÉZ SÁNCHEZ 1978, pp. 19-23; MENA MARQUÉS 1988, pp. 13-15; SANTIAGO PÁEZ 1992; l'aggiornato contributo di Elena María Santiago Páez e Beatriz Hidalgo Caldas nel presente volume.

³ Su padre Resta e i suoi album di disegni si rimanda in sintesi a: WARWICK 2000; PIZZONI, PROSPERI VALENTI RODINÒ 2016; BIANCO - GRISOLIA - PROSPERI VALENTI RODINÒ 2017; per altra bibliografia si veda le note successive.

⁴ Considerando i libri tuttora integri e quelli di provenienza Resta-Marchetti-Somers, smembrati ma noti da varie fonti e documenti e in parte identificati, si possono stimare oltre 30 volumi certi per un totale di circa 5000 disegni; tuttavia se si considerano anche i disegni raccolti per conto di altri collezionisti e gli album per loro allestiti le cifre sono indubbiamente maggiori.

⁵ Sull'importante figura del VII marchese del Carpio, la sua collezione di disegni e i rapporti con Resta mi limito a rinviare a: CACCIOTTI 1994, pp. 136-140 per i disegni; WARWICK 2000, *ad indicem*; MARIAS 2003; PROSPERI VALENTI RODINÒ 2008; FARINA 2009; FARINA 2010; FRUTOS SASTRE 2009, in part. pp. 430-442 per il ruolo di Resta; LOPEZ-FANJUL Y DíEZ DEL CORRAL 2011; BIANCO 2017, pp. 17-19; EPIFANI 2017, *passim*; PEZZUTO 2019, in part. pp. 82-104.

⁶ PÉREZ SÁNCHEZ 1978, p. 12: "Forse l'influenza del Carpio mosse un poco la nobiltà madrilenà e perfino i regnanti a interessarsi ai disegni". Su questi aspetti si veda: FRUTOS SASTRE 2009; FRUTOS SASTRE 2010; LOPEZ-FANJUL Y DíEZ DEL CORRAL 2010; LOPEZ-FANJUL Y DíEZ DEL CORRAL 2011.

⁷ PIZZONI 2015^a, pp. 70-73, su questo episodio e altri citati di seguito; PIZZONI 2017, p. 145, con bibliografia sul dipinto e sulle sue vicende collezionistiche.

⁸ In postille di Resta all'*Abecedario* di padre Orlandi leggiamo: "dell'originale che fu pagato 760 doppie di Spagna dal Marchese Giovan Francesco Serra in Milano e donato a Re Filippo IV di Spagna. Hora questo sta dal Marchese di Conversano, Corriere Maggiore di Filippo V ed io n'ho un altro originale"; "[...] il Cristo all'Orto fu messo in una Alcova del Re, dove poi lo conservò il Re Carlo II col disegno dell'istesso Cristo che gli donai io, et il Re Filippo V ancor tiene in ella nova Alcova il mio disegno" (NICODEMI 1956, pp. 280, 313). Si veda: SACCHETTI LELLI 2005, p. 59; WARWICK 2000, p. 8 e p. 86 nota 32; e in particolare PIZZONI 2015^a, pp. 70-73, con bibliografia.

⁹ ALLEGRAZZA 1781, p. 296: "Ma questo gusto derivò egli [Resta] certamente da suo Padre, il quale, trapiantata la sua casa da Milano in Napoli, non fece a noi ritorno, né qui ristette, che pel matrimonio della d'Adda [...]". Cfr. BORA 1976, p. 9; PIZZONI 2013, p. 121 nota 26. Su Filippo Resta: BIANCO - GRISOLIA - PROSPERI VALENTI RODINÒ 2017, *ad indicem*.

¹⁰ All'interno di uno degli album Marchetti-Somers, commentando un disegno di Tintoretto Resta ricordava un altro foglio dell'artista: "[...] lo donai questo mese di gennaio 1681 al signor Vice Re di Napoli, e pure al medesimo ne donai un altro, copia di mano di Jacomo Palma [...]". (LANSDOWNE 802, L 112); si veda EPIFANI 2006-2007, p. 88; GRISOLIA 2017, p. 228.

¹¹ In alcune postille e lettere di Resta si legge: "Il Padre Resta trovò del 1691 in Bologna il disegno di Raffaele, e lo mandò al Re Carlo 2.o figlio di Filippo IV" (PROSPERI VALENTI RODINÒ 2013^a, p. 161); "Nel 1691 il padre Resta trovò in Bologna parte del disegno originale di Raffaele e lo mandò al Re d[on] Carlo 2.do regnante per mezzo dell'Em[inentissim]o Card[in]al Portocarrero" (PIZZONI 2015^b, p. 101). Fernandez Lodo-vico Emanuele Portocarrero (1635-1709), influente ecclesiastico e politico, nominato viceré di Sicilia nel 1677, è un altro personaggio spagnolo il cui ruolo nei rapporti di Resta con la Spagna (si veda SACCHETTI LELLI 2005, *ad indicem*) e in generale nelle vicende del collezionismo tra i due paesi attende di essere approfondito.

¹² Sul disegno del Correggio inviato a Carlo II si veda qui la nota 8 e una lettera inviata a destinatario anonimo, parte del fascicolo che custodisce il carteggio di Resta con Giuseppe Ghezzi: "Hebbi poi anco il disegno in carta parimente senza l'angelo (che mi fu donato da un caro amico che cura d'esser nominato) che era meravigliosamente contornato e lueggiato, tanto che lo stimai degno dell'alcova del re di Spagna Carlo II, già che per opera di mio padre, il re Filippo IV aveva acquistata la pittura con doble 750 di Spagna di borsa del signor Marchese Serra maestro di campo generale, et in apparenza del governatore di Milano, Marchese di Carazena. Et ho avviso dal pittor Tanga che ancora tal disegno si conserva nell'alcova del re Filippo V, benché la pittura sia rovinata affatto per una lampada" (*Notizia di pittura* 2018, p. 153). In una lettera inviata all'amico e collezionista bolognese Giuseppe Magnavacca: "Il conte di Conversano prima dalla camera del re Filippo V, e

Tanca quando portò il mio libro al re lo vidde in stanza del re col disegno originale che io avevo mandato a Carlo II" (GRISOLIA 2020 c.d.s. e PIZZONI c.d.s.).

¹³ Oltre alle note precedenti si veda ad esempio: WARWICK 1997, pp. 635 ("unfortunately unidentifiable today"), 638; SACCHETTI LELLI 2005, pp. 31-36.

¹⁴ Per approfondimenti su questo album, per le sue vicende e per lo studio dei disegni: AGOSTI 2001, pp. 13 sgg., 170-172, 475, primo a segnalarne acquisizione e presenza nella collezione fiorentina; PROSPERI VALENTI RODINÒ 2002, pp. 63-64, 74-75; da ultimo GRISOLIA 2020 e GRISOLIA 2020 c.d.s., con bibliografia completa.

¹⁵ Christie's London, 22 novembre 1966, pp. 16-27, nn. 69-131; a p. 16 si specificava: "This group of drawings was part of the collection of King Philip V of Spain. The album from which they are taken is numbered V of a series, is bound in red leather tooled with gold, and bears the Spanish royal coat-of-arms used from 1700 until 1714, when the arms of the Duchy of Milan, ceded by Austria, were removed".

¹⁶ Sul disegno di Rubens con iscrizione di padre Resta, ora al Metropolitan Museum di New York: LOGAN-SAEGER 2005, cat. 23, dove è erroneamente asserito che Resta "mounted it in an album that he presented to Philip V of Spain in or shortly after 1701". Molti disegni sono confluiti in collezioni britanniche (cfr. SCRASE 2011, catt. 82, 580) e americane. Per un disegno di Giovanni De' Vecchi che faceva parte di questo album si veda più avanti e nota 69.

¹⁷ Su questo equivoco si veda GRISOLIA 2020 c.d.s., con bibliografia.

¹⁸ Sui cosiddetti album Resta-Marchetti-Somers, smembrati solo dopo che tutte le note restiane di corredo ai disegni furono trascritte nel manoscritto Lansdowne 802 (Londra, British Library; in corso di pubblicazione a cura di chi scrive) e che ogni foglio fu contrassegnato con un codice alfanumerico in modo da poter risalire all'album originario e alle note: POPHAM 1937, p. 11; GIBSON-WOOD 1989; WARWICK 2000, pp. 10-14, 36-54.

¹⁹ Su questo elemento si veda più avanti e si rimanda in breve a: WARWICK 2008; Grisolia 2020.

²⁰ DIB/16/42/14, Barcia 7635, proveniente dalla collezione Carderera (Lugt 432). Sul disegno si veda da ultimi ROSSONI 2018, p. 59; PEZZUTO 2019, pp. 102-103, 203 fig. 13; la scheda di Marzia Faietti nel presente volume (cat. 62). Altri due disegni attribuiti da Resta ad Antonio Solario erano inseriti nel primo tomo della Serie grande in quattro tomi, intitolato *Pittura nascente, crescente et adulta* (LANSDOWNE 802, G 115) e nel *Parnaso de' Pittori* (LANSDOWNE 802, I 26). Su Resta e la figura dello Zingaro: Pezzuto 2019, pp. 46-51.

²¹ Sono tutte operazioni critiche, queste di Resta, di recente approfondite in Pezzuto 2019, con bibliografia.

²² DE DOMINICI 2017, tomo I, pp. 298-299: "Così [dello Zingaro] nelle case di varii particolari, amatori delle antiche pitture, ancor si veggono molte opere sue, e nella raccolta de' disegni de' primi pittori, che ultimamente avea unita don Gaspar d'Haro, Marchese del Carpio e Viceré di Napoli, si pregiava averne ben dodici di mano del Zingaro ne' libri suoi. Così nella famosa raccolta del padre Resta, della Congregazione dell'Oratorio di Roma, mi viene accertato da professor di pittura, che l'ha veduto, che ve n'erano acquarellati di nero e rosso bellissimi, affermandomi ancora il suddetto professore che altri ne possedeva il rinomato ed erudito Giovan Pietro Bellori, nell'alma città di Roma, fra suoi scelti disegni, che poi l'ebbe in un con gli altri il celebre Carlo Maratta [...]". Si veda: FARINA 2009, p. 348; PROSPERI VALENTI RODINÒ 2014, p. 59; ZEZZA 2017, p. 29; AGOSTI 2015, pp. 47-48; EPIFANI 2017, pp. 304, 320; PEZZUTO 2019, p. 103.

²³ "[S]an Sebastiano del Zingaro capo della scola napoletana circa a i tempi di Pietro Perugino. Non mi fu possibile in Napoli trovare altri. Questo l'hebbi da Andrea de Lione pittore da un libro ch'egli hebbe dal duca di Tarsia vecchio." (LANSDOWNE 802, G 115; PEZZUTO 2019, pp. 43, 167). Sul ruolo di Andrea De Leone e di Ferrante Spinelli per la raccolta di disegni napoletani di padre Resta, oltre che per altri suoi legami napoletani: FARINA 2009, pp. 345, 348; FARINA 2010, pp. 184-185; DI PENTA 2016, *ad indicem*; EPIFANI 2017, pp. 307-309; PEZZUTO 2019, pp. 104-109 e *ad indicem*.

²⁴ Per alcuni fogli noti, conservati nella Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: PROSPERI VALENTI RODINÒ 2008. Su Resta collezionista di disegni carracceschi: WOOD 1996; PROSPERI VALENTI RODINÒ 2013^b, pp. 69-81.

²⁵ DIB/16/38/1, proveniente dalla collezione Madrazo: ZEZZA 2003, p. 235 fig. V.57 e p. 317, n. C.19; PEZZUTO 2019, pp. 103-104 e p. 208 fig. 19. Tre disegni di Pino erano nell'album *Secolo d'oro* (LANSDOWNE 802, K 290, 294, 295). Su Resta e Pino: PEZZUTO 2019, pp. 70-72, 177-178.

²⁶ New York, The Morgan Library & Museum, Drawings and Prints, n. IV, 189. Su questo disegno: ZEZZA 2003, p. 317, n. C.23; EPIFANI 2006-2007, p. 52 nota 50; PEZZUTO 2019, p. 104 nota 257, p. 209 tav. 20.

²⁷ LANSDOWNE 802, K 290. Cfr. PEZZUTO 2019, p. 177.

²⁸ LANSDOWNE 802, K 295. Cfr. GRISOLIA 2017, p. 225; PEZZUTO 2019, pp. 71, 178.

²⁹ LANSDOWNE 802, K 294. Cfr. EPIFANI 2006-2007, p. 56; EPIFANI 2017, p. 319; PEZZUTO 2019, pp. 113, 178.

³⁰ DIB/15/65. Su questo album, oltre che su Resta e il disegno napoletano: BARCIA 1903; MENA MARQUÉS 1988, pp. 121-181 (interamente riprodotto); FARINA 2002-2003, pp. 19 ss.; FARINA 2009, pp. 339-340, 345, 349-354; FRUTOS SASTRE 2009, pp. 437-438; FARINA 2010, pp. 188-190; EPIFANI 2017, pp. 307-308.

³¹ DIB/15/65/28: MENA MARQUÉS 1984, p. 34 scheda 4; MENA MARQUÉS 1988, p. 162, n. 28; FARINA 2009, p. 351; FONTANA 2019, p. 295, cat. E20.

³² Cfr. le osservazioni di FARINA 2009, p. 351.

³³ Cfr. AGOSTI - GRISOLIA - PIZZONI 2016, p. 132.

³⁴ Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe delle Gallerie degli Uffizi, inv. 724 S (in PROSPERI VALENTI RODINÒ 2008, p. 32 nota 46; FONTANA 2019, p. 30, fig. 12, p. 241, cat.

D1). Un altro disegno di Balducci, ma recante l'iscrizione attributiva di Resta a "Naldino in stile di Parmegianino" è l'inv. 723 S della medesima collezione fiorentina (PROSPERI VALENTI RODINÒ 2008, p. 12, fig. 10; FONTANA 2019, p. 243, cat. D10).

³⁵ GRISOLIA 2009, pp. 9-10 nota 38.

³⁶ CACCIOTTI 1994, p. 175 nota 35; FARINA 2009, p. 357, n. 41.

³⁷ Cfr. FARINA 2009, p. 342, che fa correttamente notare la corrispondenza di formato dell'album con i libri in quarto citati negli inventari.

³⁸ DIB/15/65/42: MENA MARQUÉS 1988, pp. 180-181, n. 42; FONTANA 2020, pp. 189-192, fig. 6; la scheda di Mauro Vincenzo Fontana nel presente volume, cat. 59. La presenza di iscrizioni di mani differenti sui fogli dell'album fu rilevata già da SAXL 1940, p. 76 nota 3.

³⁹ GIFFI 1999, figg. 9, 12, con documenti relativi alla partecipazione degli artisti citati.

⁴⁰ FONTANA 2020, pp. 189-192, figg. 5-6.

⁴¹ BAGLIONE 1642, pp. 291, 316.

⁴² BORA 1976, p. 273, n. 163.

⁴³ Sui disegni di Agellio: FONTANA 2015^b e 2020.

⁴⁴ Altri disegni di Roncalli, tra i quali si celavano forse fogli della sua cerchia, furono inseriti da Resta negli album *Saggio dei Secoli* (LANSLOWNE 802, B 76), *Arena dell'Anfiteatro pittorico* (LANSLOWNE 802, D 33), *L'Arte in tre Stati* (LANSLOWNE 802, H 47, 55 (dono di F. Solimena), nei cosiddetti libro L o *Secolo pratico* (LANSLOWNE 802, L 176, 184) e libro N (LANSLOWNE 802, N 110).

⁴⁵ Sulla presunta estraneità all'album di alcuni disegni e sugli inserimenti apparentemente arbitrari: PROSPERI VALENTI RODINÒ 2008, p. 7; FARINA 2009, pp. 349, 354; EPIFANI 2017, p. 307.

⁴⁶ LANSLOWNE 802, H 55; segnalato già in WARWICK 2000, p. 200 nota 30.

⁴⁷ LANSLOWNE 802, L 176, in riferimento alla pala d'altare, a olio su ardesia, con la *Morte di Anania e Saffira*, commissionata al Pomarancio per la Cappella Clementina nella basilica di San Pietro, poi trasferita nel 1726 in Santa Maria degli Angeli; cfr. FARINA 2009, p. 360 nota 59; FARINA 2010, p. 196 nota 31; GRISOLIA 2016, p. 36 nota 11. Il ricordo di questo apprezzamento di Rosa per Roncalli è presente anche in una postilla restiana alla Vita del Pomarancio pubblicata da Giovanni Baglione: "di questo quadro dicea Salvator Rosa che meglio di tutti havea preso il sito" (GRISOLIA 2016, p. 38; AGOSTI - GRISOLIA - PIZZONI 2016, p. 56).

⁴⁸ Su quest'ultimo accostamento: FARINA 2009, p. 351.

⁴⁹ Christie's, London, *Important Old Master Drawings*, 20 marzo 1973, pp. 5-21 (nn. 1-39). Su questo album: FUSCONI - PROSPERI VALENTI RODINÒ 1983-1984, p. 254 nota 12; FARINA 2002-2003, pp. 26 sgg.; FARINA 2009, pp. 344-347, 354-356; FARINA 2010, pp. 188-194; FRUTOS SASTRE 2009, pp. 440-441; EPIFANI 2017, pp. 310-314.

⁵⁰ DIB/15/65/37: MENA MARQUÉS 1988, pp. 172-173, n. 37; LEONE DE CASTRIS 1991, p. 318; FARINA 2009, p. 354; FARINA 2010, p. 189; LEONE DE CASTRIS 2010, pp. 44, figg. 3-4, 46; FARINA 2013, pp. 27-29, dove sono notate affinità con la grafica di Belisario Corenzio e con i riformati toscani.

⁵¹ Si veda in proposito l'Introduzione alla Vita di Gio: Bernardino Siciliano di V. Farina, in DE DOMINICI 2017, tomo III, vol. I, p. 229; FARINA 2009, p. 35; FARINA 2010, p. 189.

⁵² PROSPERI VALENTI RODINÒ 2007.

⁵³ DIB/15/65/38-39: MENA MARQUÉS 1988, pp. 174-176, nn. 38-39; PROSPERI VALENTI RODINÒ 2008, p. 7. Su Resta, Prosperino e gli studi di volte e decorazioni a grottesche: PROSPERI VALENTI RODINÒ 2007, pp. 18, 21, 22-26.

⁵⁴ BORA 1976, p. 279, n. 166.

⁵⁵ Su Resta e il Cavalier d'Arpino: Bolzoni 2013, *ad indicem* e AGOSTI - GRISOLIA - PIZZONI 2016, *ad indicem*, per alcune osservazioni dell'oratoriano. Su Resta e Caravaggio: WARWICK 2000, *ad indicem*; AGOSTI - GRISOLIA - PIZZONI 2016, *ad indicem*; PEZZUTO 2019, *ad indicem*.

⁵⁶ PROSPERI VALENTI RODINÒ 2007, *ad indicem* e p. 99, cat. 40b, per un disegno attribuito da Resta a Orsi. Disegni riferiti a Prosperino erano anche nel libro L o *Secolo pratico* (LANSLOWNE 802, L 303) e nella *Galleria portatile* (BORA 1976, n. 166 e p. 279).

⁵⁷ Per le grottesche di Caprarola, di Villa d'Este a Tivoli e altre di ambito zuccaresco: MOREL 1985; ACIDINI LUCHINAT 1998-1999, passim. Per l'analoga decorazione di Orsi in palazzo Locatelli: BARROERO - CASALE - FALCIDIA - PANSECCHI - TOSCANO 1980, n. 152. Un altro foglio fu assegnato da Resta a un misterioso "Prosperino bolognese", da identificare forse con Prospero Orsi (ipotizzando una svista sulla provenienza dall'artista) oppure con il bolognese Prospero Fontana: anch'esso non autografo di nessuno degli artisti citati, si trova Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, all'interno in un altro libro di disegni che è stato ricondotto da Prospero Valenti Rodinò (2008) alla raccolta del marchese del Carpio ma per il quale non si può escludere una provenienza da quella di Carlo Maratti; come rilevato dalla studiosa si tratta di un progetto per il portone della Basilica di Santa Maria a Loreto, commissionato nel 1590 ad Antonio Lombardo il giovane, del quale tuttavia non sono noti disegni (PROSPERI VALENTI RODINÒ 2008, p. 17, n. 2).

⁵⁸ DIB/15/65/11: MENA MARQUÉS 1988, pp. 140-141, n. 11 (Anonimo del XVII sec.); FARINA 2009, p. 351 (Anonimo di area bolognese).

⁵⁹ DIB/15/65/19: MENA MARQUÉS 1988, pp. 152-153, n. 19 (Anonimo inizio XVII sec.); FARINA 2009, p. 351, che suggerisce di porlo in ambito emiliano.

⁶⁰ Vedi sopra e nota 23.

⁶¹ BORA 1976, pp. 278-279, n. 155.

⁶² Si veda sopra e note 22, 23, 46, 47.

⁶³ Su Resta e il Manierismo si veda: PROSPERI VALENTI RODINÒ 2007; GRISOLIA 2017.

⁶⁴ DIB/16/8/3, proveniente dalla collezione Madrazo: TOSINI 2008, p. 451 (non ancora verificato come autografo); la scheda di Patrizia Tosini nel presente volume, cat. 54.

⁶⁵ Fogli attribuiti a Muziano furono inseriti negli album intitolati *Saggio dei secoli* (LANSLOWNE 802, B 65) e *Parnaso de' pittori* (LANSLOWNE 802, I 123, 124), ma la maggior

parte trovò posto nel terzo tomo della cosiddetta Serie grande in quattro tomi, dedicato alla Maniera o, come definito da Resta, *Secolo pratico*, contenente ben 344 disegni (LANSLOWNE 802, L 115, 135-138, 141, 144-146, 156-157, 164). Un altro, oggi rifiutato, fa parte della Galleria portatile (BORA 1976, n. 114). Per disegni e considerazioni di Resta su Muziano: SACCHETTI LELLI 2005, p. 326; AGOSTI - GRISOLIA - PIZZONI 2016, *ad indicem*; PROSPERI VALENTI RODINÒ 2018, pp. 33-34.

⁶⁶ LANSLOWNE 802, libro L o *Secolo pratico*; GRISOLIA 2017, p. 204.

⁶⁷ DIB/13/9/15, proveniente dalla collezione Madrazo: si veda la scheda di Patrizia Tosini nel presente volume, cat. 58.

⁶⁸ Alain Castor-Laurent Hara, Parigi, Drouot Richelieu, 25 ottobre 2017, n. 3 (come Baccio Ciampi), forse riferibile a un'opera perduta con lo stesso soggetto.

⁶⁹ Christie's London, 22 novembre 1966, p. 20, n. 91 (già al n. 22 dell'album a cui apparteneva, sul quale si veda sopra); TAN BUNZL 1969, n. 90; TURNER 1994, n. 130; KNORN-EZERNIEKS 2013, n. 63; Pandolfini Casa d'Aste, Firenze, 23 giugno 2016, n. 153. Un altro disegno riferibile alla pala in Santa Prassede è conservato a Oporto, Escola Superior de Belas-Artes, inv. 6.

⁷⁰ Disegni attribuiti a De' Vecchi erano presenti anche nel citato libro L o *Secolo pratico* (LANSLOWNE 802, L 56-57, 69, 139-140, 182), in un album miscellaneo senza titolo o libro M (LANSLOWNE 802, M 54, 85), nella *Galleria portatile* (BORA 1976, n. 152) e nell'album, sopra menzionato, conservato anch'esso a Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (PROSPERI VALENTI RODINÒ 2008, pp. 20-21, n. 11, fig. 28). Per altre note di Resta su De' Vecchi: AGOSTI - GRISOLIA - PIZZONI 2016, *ad indicem*.

⁷¹ AGOSTI - GRISOLIA - PIZZONI 2016, p. 101.

⁷² Su Resta e il disegno veneziano: WARWICK 2000, *ad indicem*; PROSPERI VALENTI RODINÒ 2015, pp. 13-14; WHISTLER 2016, *ad indicem*; i due contributi, in preparazione, di Simo-netta Prospero Valenti Rodinò e di chi scrive, rispettivamente sui disegni di scuola veneta del Quattrocento e del Cinquecento nelle raccolte di padre Resta.

⁷³ DIB/13/9/10, proveniente dalla collezione Carderera (Lugt 432): si veda la scheda di Giorgio Marini nel presente volume, cat. 97. Erano numerosi i disegni assegnati da Resta a Jacopo Palma il Giovane, solo in parte identificati e inseriti negli album *Arena dell'Anfiteatro pittorico* (LANSLOWNE 802, D 45-46), *Parnaso de' pittori* (LANSLOWNE 802, I 129), nel libro L o *Secolo pratico* (LANSLOWNE 802, L 131, 165-166, 227), in due album miscellanei e senza titolo noti come libro M (LANSLOWNE 802, M 96-97, 99) e libro N (LANSLOWNE 802, N 71) e anche nella *Galleria portatile* (BORA 1976, n. 112 e p. 275). Su Resta e Palma il Giovane si veda anche: AGOSTI - GRISOLIA - PIZZONI 2016, *ad indicem*.

⁷⁴ Ugualmente tratta dall'*Aurora* è la figura femminile in un disegno a penna di Palma conservato a Londra, British Museum, inv. 1862.0809.21 (S. Mason Rinaldi in MASON RINALDI 1990, sotto cat. 70).

⁷⁵ Si vedano ad esempio alcuni disegni autografi conservati a Venezia, Museo Correr, inv. III 8478 e 8571 (*Le tre Grazie* e *Studio per Betsabea*) e l'olio su tela con *Offerta a Venere* (Parigi, collezione Pardo) dove la figura ben riprende quella femminile ispirata a Michelangelo nel disegno della BNE (si veda rispettivamente S. Mason Rinaldi in MASON RINALDI 1990, cat. 5a, 51b, 82).

⁷⁶ LANSLOWNE 802, D 46.

⁷⁷ DIB/15/16/10, proveniente dalla collezione Carderera (Lugt 432): PEZZUTO 2019, p. 109 nota 268, tav. 18; la scheda di chi scrive nel presente volume, cat. 99.

⁷⁸ Su Mariano e Antonello Riccio si rimanda brevemente a: HYERACE 1986; PUGLIATTI 1993, pp. 153-160, 248-255; ABBATE 2001, pp. 281-287; HYERACE 2016.

⁷⁹ "Della famiglia Ricci trovo molti pittori./ Un Pietro Ricci Milanese lo trovo scolaro di Leonardo da Vinci/ Un Ricci in Messina di Polidoro/ Andrea Ricci del Dominichino in Napoli/ Domenico Ricci di Paolo Veronese/ Felice Ricci del Brusasorci figlio di Domenico/ Giovanni Battista Ricci da Novara che dipinse tutto/ S. Marcello, e per così dire mezza Roma/ e questo presente Bartolomeo Neroni detto/ Mastro Riccio da Siena" (BORA 1976, p. 270); un elenco analogo è in LANSLOWNE 802, H 31b: "[...] un altro Ricci in Palermo scolaro di Polidoro [...]".

⁸⁰ Si veda qui la nota 49.

⁸¹ LANSLOWNE 802, K 219b; corrispondente al disegno riportato nel manoscritto LANSLOWNE 803: "Riccio Messinese 1506/ Dead Christ Altar V. 27". Il disegno, inedito, conservato a Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 11461, di cui è nota la provenienza Somers, è attribuito ad Anonimo italiano della fine del XVI secolo e raffigura un progetto per un altare con un *Cristo sepolto dagli angeli* e una *Madonna col Bambino*; il foglio appare compatibile con la mano di uno dei Ricci messinesi e potrebbe quindi costituire, insieme al disegno della BNE e in attesa di approfondimenti, un raro autografo di Mariano o, più probabilmente, di Antonello.

⁸² Su Resta e il messinese Scilla: LANSLOWNE 802, K 102, 106, 202; FUSCONI - PROSPERI VALENTI RODINÒ 1983-1984, pp. 254 nota 13, 255 nota 37; ABBATE 2007, pp. 42-43; PEZZUTO 2019, pp. 90, 176. Su Scilla collezionista si rimanda a Hyerace 2001. Altri corrispondenti siciliani di Resta furono, da Palermo, i padri oratoriani Giuseppe del Voglia e Francesco Girgenti e il pittore Antonino Gianguzzo (PROSPERI VALENTI RODINÒ 2007, pp. 17-19; ABBATE 2007).

⁸³ Su riquadrature e montaggi usati da Resta e per alcuni esempi: BORA 1976; WARWICK 2000 e 2008; GRISOLIA 2020 e c.d.s.

⁸⁴ Sebastiano Resta a Giovanni Matteo Marchetti, 10 giugno 1701 (SACCHETTI LELLI 2005, lettera 56, p. 247).

⁸⁵ Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, inv. D-0841, pietra nera su carta bianca, 282x203 mm, all'interno di un album con caricature acquistato dall'Accademia nel 1775 da Rosalía O'Moore, vedova di Andrea Procaccini, allievo di Carlo Maratti.

IDENTITÀ E APPROPRIAZIONE CULTURALE NEL DISEGNO DEL CINQUECENTO IN SPAGNA. FRA LA TRADIZIONE VERNACOLARE E LA “MANIERA” ITALIANA

DI BENITO NAVARRETE PRIETO

Malgrado gli sforzi realizzati dalla storiografia con la pubblicazione di corpus di opere, cataloghi e saggi sul disegno spagnolo del Cinquecento, la ricerca della definizione o idiosincrasia grafica degli artisti spagnoli di quel secolo si scontra con un problema di base¹, vale a dire l'esiguità di esempi significativi, utili per illustrare l'attività grafica dei pittori e degli scultori iberici. Un quadro non esaustivo della situazione ci viene fornito dagli studi effettuati finora, principalmente quello pionieristico di Angulo Íñiguez-Pérez Sánchez² a cui di recente si è aggiunto il lavoro più teorico di Boublil³. In quest'ultimo in particolare si tenta di affrontare la questione del peso del vernacolo, come elemento che si comincia a definire a partire dal 1580 con le *Anotaciones a la poesía de Garcilaso* di Fernando de Herrera, che insistendo sull'uso del castigliano come lingua propria della letteratura spagnola finisce con il difendere una cultura scritta in lingua volgare. Di certo nella trattatistica spagnola si constata una chiara differenziazione tra il concetto più mentale e ideativo di *diseño* inteso come progetto e quello di *dibujo* circoscritto allo schizzo o al disegno della figura. Tale distinzione si osserva in alcuni testi del Cinquecento, per esempio in *Medidas del romano* di Diego de Sagredo, primo trattato di architettura in lingua castigliana a cui si dovettero la diffusione e la fortuna in Spagna tanto di Vitruvio quanto di Alberti⁴, in cui il termine disegno è utilizzato come sinonimo dei *lineamenta* albertiani, una formazione di linee precisa e uniforme concepita con la mente e portata a compimento con spirito e ingegno erudito⁵. Nel Seicento tale distinzione, per quanto indicata a volte con termini sostitutivi o sinonimi, viene ripresa nella trattatistica d'arte da autori come Carducho, Pacheco e Jusepe Martínez.

È qui che formulare una definizione del disegno spagnolo diventa difficile, soprattutto per il suo carattere di strumento o esercizio d'apprendistato di natura tecnica più che attività mentale o progettuale. In Spagna fu un mezzo più che un fine in sé stesso, al contrario di quanto accadde in Italia, dove la parola disegno assunse un significato pieno, comprensivo di uno sviluppo intellettuale. Come segnalato da Pérez Sánchez⁶, ciò non ha impedito che tra le caratteristiche principali del disegno spagnolo ci fossero anche abilità, idee brillanti e invenzioni, malgrado si riscontrino una generale assenza di sensibilità per la storia e di composizioni ambiziose dal punto di vista narrativo. Nel recensire la mostra “Dibujo español de los Siglos de Oro”, Jonathan Brown ha azzardato una riflessione sugli elementi dell'arte del disegno che erano stati indicati come tipicamente spagnoli:

La maniera piatta, non volumetrica, di tradurre le forme, indotta e parzialmente determinata dall'apparente preferenza per la penna e l'inchiostro come mezzi tecnici. Il tipico ghirigoro,

linea calligrafica degli antichi disegni spagnoli, enfatizza il movimento della superficie e tende a vanificare l'illusione di profondità e rilievo, che invece è fondamentale nel disegno italiano rinascimentale e barocco”⁷.

Secondo Manuela Mena è più corretto parlare di disegno in Spagna (come recita il titolo del lavoro di Pérez Sánchez) che non di disegno spagnolo, soprattutto per il Cinquecento – epoca in cui la personalità e l'identità grafica non si erano effettivamente sviluppate – e sottolineare la personalità dei singoli artisti, alcuni stranieri e altri formati in Italia, piuttosto che rivendicare l'identità di un paese riflessa nello stile⁸. Per Mark McDonald ciò che contribuisce a segnare la personalità del disegno spagnolo, soprattutto alla fine del Cinquecento, è l'influenza dei pittori dell'Escorial⁹. Indipendentemente dalle forme impiegate da ogni artista in questo processo di apprendistato, il contributo delle forme straniere – che fossero italiane o fiamminghe – risultò decisivo per la creazione di un'identità che rendesse unici, o perlomeno diversi, gli artisti spagnoli. Va tuttavia ricordato che fu proprio a causa di questa affinità di stile, se non addirittura appropriazione, o emulazione delle forme italiane, che in alcune occasioni si commisero errori nelle attribuzioni. In questi errori emerge inevitabilmente un elemento comune, il Mediterraneo che unisce il carattere degli artisti di entrambi i paesi e che spiega il contesto comune o la comunanza di forme¹⁰. Alla luce di questo fattore, si comprende come mai gli elementi condivisi finiscono con il diventare più importanti di quelli nazionali, regionali o locali.

Volendo indicare un aspetto che, in termini generali, distingue il disegno spagnolo, dovremmo senz'altro riferirci all'elemento religioso o devozionale che caratterizza molte creazioni. Tuttavia, questa componente devota è fortemente radicata anche nella tradizione fiamminga, come seppe osservare Francisco de Hollanda nei suoi *Diálogos*, contrapponendo la pittura fiamminga a quella italiana per sottolineare la supremazia della seconda in quanto destinata a una clientela più esigente. Interessante a questo proposito risulta la testimonianza di Nino Serni, rappresentante dei Gonzaga a Roma, il quale nel 1532, quando Sebastiano del Piombo si apprestava a dipingere la *Pietà* per il segretario Francisco de los Cobos, ebbe a dire che “li spagnoli per parer buon cristiani et divoti sogliono amare queste cose pietose”¹¹.

Il carattere devozionale si apprezza particolarmente nel disegno di un artista anonimo raffigurante *L'Addolorata* conservato nella Biblioteca Nacional de España (BNE)¹², direttamente ispirato alla famosa scultura vestita della *Madonna della solitudine* realizzata da Gaspar Becerra (1520-1568) per il convento della Victoria di Madrid di cui abbiamo testimonianza solo da un'antica fotografia ri-



Fig. 1. Anonimo spagnolo, *Madonna della Solitudine*, penna a inchiostro bruno, inchiostro diluito bruno su carta vergata, 123 x 127 mm. Madrid, Biblioteca Nacional de España (DIB/16/1/18).



Fig. 2. Gaspar Becerra, *Madonna della Solitudine*, scultura, 1565 circa, Colegiata de San Isidro. Fotografia Archivio Moreno, Instituto del Patrimonio Cultural de España.

salente all'epoca in cui la statua era venerata nella collegiata di San Isidro di Madrid prima che fosse distrutta nel 1936¹³. Il raffronto tra questa immagine e il disegno della BNE (Figg. 1, 2) ci consente di notare come i valori che il trattatista Antonio Palomino de Castro y Velasco attribuiva alla scultura dell'artista di Baeza – capace di esprimere dolore, affetto, tenerezza, costanza e rassegnazione – siano presenti anche nel disegno, che presumibilmente è una delle prime riproduzioni grafiche di quell'opera. Con ogni probabilità il disegno è un pezzo ritagliato da un foglio con il progetto di un retablo, poiché vi si osservano la resa tipicamente spagnola della decorazione a candelabri e a grottesche e l'immagine racchiusa in un riquadro, perché verosimilmente doveva essere dipinta dentro un medaglione. In effetti ciò che qui predomina è da una parte la ricca decorazione vegetale, tipicamente rinascimentale, e dall'altra l'intensità devozionale dell'immagine, la stessa che Becerra seppe infondere nell'originale. Tuttavia questo elemento è connaturato non solo all'arte spagnola ma anche a quella fiamminga e oggi non possiamo insistere sui postulati sostenuti da quegli storici che associavano gli spagnoli alla spiritualità e alla religiosità e sui luoghi comuni ribaditi soprattutto dalla storiografia di impronta nazionalista¹⁴.

Tornando al tentativo di definizione del disegno spagnolo in riferimento all'uso della penna e delle forme piatte e all'assenza di profondità di cui parlavamo in precedenza, vorrei mettere in relazione queste caratteristiche con il disegno della BNE che qui attribuisco a Damián Forment¹⁵ (1480-1540), uno dei primi artisti del Rinascimento attivo tra Valencia, Saragozza, Barcellona e La Rioja, che seppe introdurre le nuove tendenze nelle sue opere. Il foglio conservato alla BNE tra le Adiciones a Barcia (AB), che raffigura *Giuseppe d'Arimatea e Nicodemo con gli attributi della Passione*, vale a dire la corona di spine e i chiodi di Cristo¹⁶, è una testimonianza significativa considerata l'assenza di disegni ascrivibili con

sicurezza alla mano di Forment se si esclude lo schizzo visibile sul contratto stipulato il 27 giugno 1539 per la realizzazione di alcune figure del tabernacolo della cattedrale del Salvatore di Saragozza¹⁷. Il motivo per attribuire con fermezza il disegno all'artista di Valencia è dato dalla somiglianza tra i tipi barbuti e le figure degli apostoli del gruppo scultoreo della *Dormizione di Maria* conservato nel Museo Nacional d'Art de Catalunya (Figg. 3, 6), e proveniente dall'antica chiesa di San Michele di Barcellona dove si trovava dal 1535 circa¹⁸. In particolare, il collegamento tra le due opere risulta evidente dal confronto tra le figure di Nicodemo e Giuseppe d'Arimatea (Figg. 4, 5) e gli apostoli barbuti e con i capelli ricci della parte centrale del suddetto gruppo. È interessante notare che Forment utilizzò questi personaggi barbuti in alcuni tipi iconografici sviluppati pochi anni dopo la realizzazione di quest'opera, per esempio nel *Sant'Andrea* del retablo di Santo Domingo de la Calzada o, seppure in posizione invertita, nel *San Giuseppe* inginocchiato della *Natività* conservata presso il museo di Sitges che gli è stata attribuita di recente¹⁹. Tale circostanza sembra confermare l'ipotesi di Carmen Morte secondo cui Forment assegnava un'importanza primaria ai propri disegni impedendo persino ai suoi discepoli di consultarli, come dimostra una clausola del contratto del 1532 in cui accetta come apprendista il figlio di Felipe Bigarny. Il giovane Gregorio si impegnava espressamente a non prelevare alcun disegno senza il suo permesso²⁰. Forment, dunque, era consapevole del valore di queste invenzioni che erano all'origine delle sue composizioni e che poi scambiava con altre figure o usava come modelli da offrire ad altri artisti, diventando l'ideatore di composizioni utilizzate da altri scultori²¹. È per questo motivo che non si può escludere che il suo discepolo Arnao de Bruselas abbia lavorato con alcuni dei suoi modelli, circostanza evidente nel gruppo scultoreo raffigurante i dodici apostoli di Genevilla, in Navarra²², molto vicino, in particolare le teste, sia al gruppo del MNAC sia al disegno qui presentato.

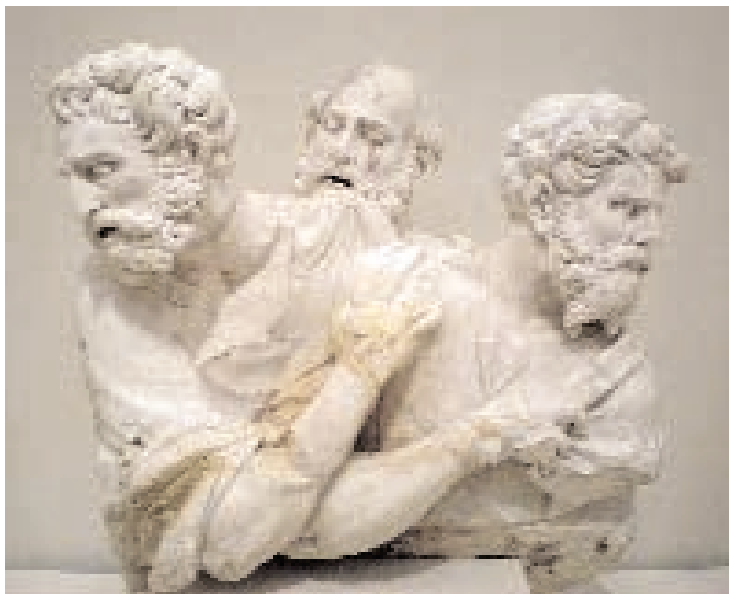


Fig. 3. Damián Forment, *Dormizione di Maria*, gruppo centrale degli apostoli, alabastro, 1535 circa. Barcellona, Museu Nacional D'Art de Catalunya.



Fig. 4. Damián Forment, qui attribuito a, *Disma e Nicodemo*, particolare, penna a inchiostro bruno, inchiostro diluito bruno su carta vergata, 145 x 203 mm. Madrid, Biblioteca Nacional de España (DIB/18/1/1824).



Fig. 5. Damián Forment, qui attribuito a, *Disma e Nicodemo*, particolare, penna a inchiostro bruno, inchiostro diluito bruno su carta vergata, 145 x 203 mm. Madrid, Biblioteca Nacional de España (DIB/18/1/1824).



Fig. 6. Damián Forment, *Dormizione di Maria*, particolare della testa di uno degli apostoli, alabastro, Museu Nacional D'Art de Catalunya.

Tutti gli artisti spagnoli si confrontarono con modi diversi di assimilazione delle novità rinascimentali, spiegabili con un diverso livello di appropriazione, con la coesistenza delle varie forme, ma anche con il diverso grado di permeabilità delle tendenze straniere, principalmente del modello italiano. Nel caso precedente, per esempio, è molto probabile che la visita che Forment fece a Bellpuig nel 1532 per ammirare la tomba di Ramón Folch de Cardona, scolpita da Giovanni da Nola, abbia avuto un impatto decisivo sul suo linguaggio plastico²³. In questo senso e come ricordava Fernando Marías²⁴, si può essere contemporanei di qualcosa o di qualcuno ed essere radicalmente diversi perché non si è coetanei, non si condividono gli stessi ritmi né la stessa misura del tempo.

Lo studioso, cioè, già individuava nel Rinascimento spagnolo una eterocronia²⁵ che ne spiegava il carattere anacronistico.

Tale influenza si esercitava sia grazie alle opere importate, come appunto la tomba di Bellpuig, sia attraverso l'apprendistato degli artisti in Italia. Una maggiore attenzione al disegno si avverte infatti in coloro che svolsero questo genere di soggiorno formativo: Yáñez de la Almedina y Llanos agli inizi del Cinquecento e Alonso Berruguete e Pedro Machuca nel periodo compreso tra il 1508 e il 1518. Gli ultimi due ci hanno lasciato alcune delle testimonianze grafiche più interessanti in merito all'assimilazione o all'appropriazione del linguaggio rinascimentale italiano più innovativo. L'emulazione è l'elemento che fa risaltare il nesso tra velocità di



Fig. 7. Moretto da Brescia, *Sibilla Eritrea*, tempera grassa su tela, 163 x 56 cm. Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. Patrimonio Nacional.



Fig. 8. Moretto da Brescia, qui attribuito a, studio per la *Sibilla Eritrea*, penna a inchiostro bruno su carta vergata, 110 x 90 mm. Gijón, Instituto Jovelanos. Distrutto nel 1936.



Fig. 9. Alonso Berruguete (qui attribuito), *Maria sorretta dalle Sante Donne*, copia da Raffaello, penna a inchiostro bruno su carta vergata, 193 x 166 mm. Weimar, Graphische Sammlungen (KK8833).

esecuzione e committenza, dove per committenza si intende sia il luogo in cui gli artisti lavoravano sia per chi lo facevano. È così che si spiegano i diversi ritmi e modi di misurare il tempo. Il vernacolo e le tradizioni apprese hanno il loro peso, ma questo substrato personale si arricchisce con ciò che questi artisti vedono in Italia. Il modo di maneggiare la penna identifica e distingue i singoli artisti spagnoli, come testimoniano i casi più antichi conservati, tra cui il disegno dell'*Addolorata* del castigliano Juan de Valmaseda, oggi agli Uffizi. Tuttavia, questo aspetto tecnico caratterizza anche gli italiani, come dimostra il disegno preparatorio che faceva parte della collezione di Jovellanos²⁶ ed era attribuito a Giovanni da Bologna e che invece adesso identifichiamo come opera del Moretto da Brescia (1498 ca.-1554) che lo eseguì per la *Sibilla Eritrea* conservata nel monastero di San Lorenzo de El Escorial (Figg. 7, 8). Il tratteggio in linee parallele e tangenti, oppure incrociate a formare una quadrettatura a imitazione del reticolo della calcografia, è un'altra tecnica che gli artisti spagnoli appresero in Italia. Chi dimostrò di averla assimilata e sviluppata meglio di altri fu Alonso Berruguete (1486-1561), che visse a Firenze a partire dal 1508 e, stando a Vasari, partecipò al completamento di una grande tavola, in cui era intervenuto Filippino Lippi, poi morto improvvisamente. Si trattava dell'*Incoronazione della Vergine con i santi Francesco, Girolamo, Bonaventura e Ludovico di Tolosa* del convento di San Girolamo sulla Costa a Firenze. Lo stesso aretino specificava che dopo la morte di Filippino, Berruguete aveva realizzato gran parte del lavoro rimasto incompiuto. Dal memorabile articolo di Longhi²⁷ sappiamo che lo stile degli angeli che circondano la Madonna è riconducibile alla mano del giovane castigliano. Oggi il dipinto è conservato al Louvre e viene attribuito al maestro di Memphis, che Waldman²⁸ identifica come Bernardo di Leonardo, il pittore che lo portò a termine dopo la morte di Lippi e il ritorno di Berruguete in Spagna. Ritengo che questo sia un caso chiarissimo di appropriazione, emulazione e adozione di un nuovo linguaggio, frutto di collaborazione e assimilazione di un nuovo stile, oltre che una forma di riconoscimento del valore del giovane pittore spagnolo e una dimostrazione di quanto fosse inserito nell'ambiente fiorentino.

Berruguete costruì la propria personalità artistica anche copiando le opere dei maestri che prediligeva, come accadde con Michelangelo e il suo cartone per la *Battaglia di Cascina*, che lo spagnolo studiò e ammirò come racconta lo stesso Vasari nella vita di Michelangelo, includendo Alonso tra gli artisti che si formarono riproducendo quel disegno. Buonarroti è l'artista che Berruguete emulò, copiò e ammirò maggiormente²⁹ per questa e altre opere, sperimentando variazioni delle sue sculture e delle figure della Cappella Sistina, ma trovò ispirazione anche in Donatello³⁰, in Sansovino, nel Laocoonte³¹, nella scultura del Levita di Giovan Francesco Rustici, nelle composizioni di Raffaello, Filippino Lippi, Polidoro da Caravaggio e Francesco Granacci e soprattutto nell'eredità della cultura classica³². Il disegno svolse un ruolo essenziale, fu lo strumento ideale per impadronirsi di tutte queste fonti che avrebbero contribuito a costruire il suo vocabolario e la sua personalità artistica. A questo proposito, alcuni autori, tra cui Manuel Arias, hanno ipotizzato l'esistenza di un quaderno di viaggio contenente molti schizzi³³. I primi disegni del soggiorno formativo che sono stati accettati dalla critica più recente³⁴ sono eseguiti con la matita rossa, probabilmente perché è la tecnica associata a Michelangelo con cui cominciò a impraticarsi. Tanto l'*Uomo che porta*



Fig. 10. Copia da Raffaello, *Maria sorretta dalle Sante Donne*, penna a inchiostro bruno su carta vergata, 289 x 201 mm. Londra, The British Museum (1895.9.15.616).

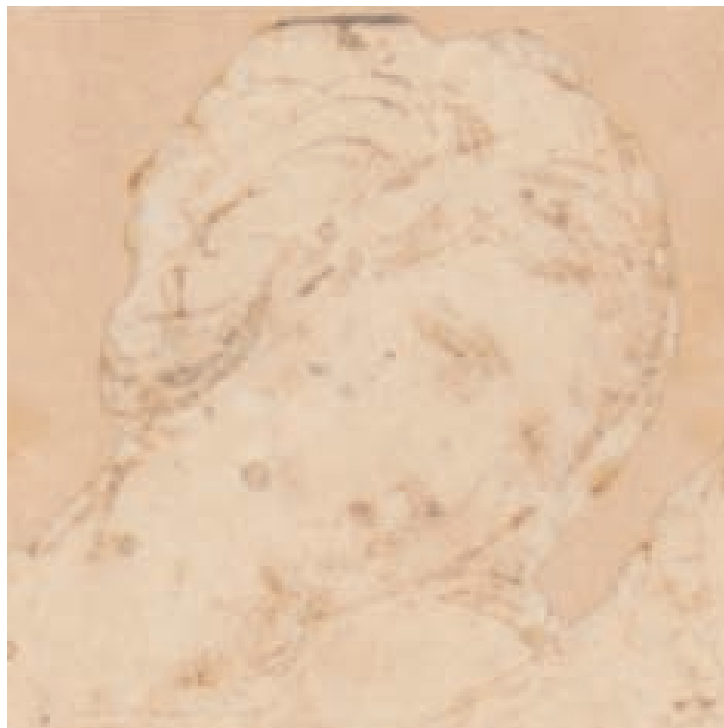


Fig. 11. Alonso Berruguete (qui attribuito), particolare di una delle Sante Donne, penna a inchiostro bruno su carta vergata, 193 x 166 mm. Weimar, Graphische Sammlungen (KK8833).



Fig. 12. Pedro Machuca, *Deposizione di Gesù*, penna a inchiostro bruno, inchiostro diluito bruno con tocchi di biacca su carta vergata, 315 x 284 mm. Parigi, Musée du Louvre (inv. 6303, Recto). © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Michèle Bellot.

un sacco del Musée du Louvre³⁵, che segue il modello dell'Adamo di Masaccio della cappella Brancacci aggiornandolo, quanto la copia del *Profeta Daniele* della Cappella Sistina conservata nel Museo de Bellas Artes di Valencia, denotano l'insicurezza del giovane alle prime armi. Tuttavia, Berruguete dovette esercitarsi e imparare dai suoi referenti anche nell'uso della penna, come risulta evidente nel nuovo disegno che gli attribuiamo, facente parte della *Graphische Sammlungen* di Weimar e catalogato come copia di Raffaello³⁶ (Fig. 9). In effetti si tratta di una copia della composizione, andata perduta, ideata da Raffaello Sanzio per la celebre *Deposizione Borghese* del 1507, che conosciamo attraverso il disegno di un suo imitatore conservato nel British Museum di Londra³⁷ (Fig. 10). Tutto ciò, per inciso, dimostra come le copie servissero a generare altre copie e avessero in molte occasioni un valore sostitutivo per l'influenza dei modelli e per l'apprendistato degli artisti in quanto portatrici dell'idea originale del maestro³⁸. Malgrado l'artista abbia copiato il gruppo delle sante donne, osservando i tipi fisici delle due Marie che sostengono la Madonna nel momento in cui sviene è impossibile non riconoscere l'identità, la personalità e i tipi autentici di Alonso (Fig. 11). L'aspetto interessante della copia di Berruguete sta nel fatto che probabilmente l'artista fece riferimento a copie dei disegni preparatori originali o di discepoli del maestro urbinato e non al dipinto oggi conservato nella Galleria Borghese, perché seguì una versione precedente della composizione, che sicuramente era raffigurata nel disegno perduto di Raffaello. È per questo motivo che considero importanti sia il foglio del British Museum sia un'altra copia conservata nel castello di Windsor. Il disegno mi sembra particolarmente interessante non solo per la composizione prescelta ma anche per la tecnica, cioè



Fig. 13. Biagio Pupini delle Lame, *Deposizione di Gesù*, penna a inchiostro bruno, lumeggiato a biacca, 197 x 273 mm. New York, antica collezione di Mr. e Mrs. Morton B. Harris.

l'uso della penna sottile e il caratteristico reticolo, sia quello composto da linee parallele inclinate, sia quello usato per accentuare le ombre nelle zone in cui si concentrano i contrasti di luce.

L'influenza del maestro italiano su Berruguete si avverte proprio in questo terreno della penna e della linea, come attestano tanto lo studio di uomo seduto del Louvre (inv. RF 6647) quanto gli altri fogli degli Uffizi. Di certo Berruguete fu in contatto con Raffaello – e la copia del disegno del British Museum lo dimostra – ma ciò che non siamo in grado di affermare con certezza è che abbia effettivamente fatto parte della squadra che lavorò con l'Urbinate nelle Logge come sostiene Nicole Dacos, le cui identificazioni, tuttavia, sono piuttosto difficili da accettare nel caso concreto del castigliano³⁹. Non risulta documentato neppure che in Italia Berruguete abbia avuto rapporti con il toledano Pedro de Machuca (1490 ca. - 1550), cosa che invece dovette accadere perché i due artisti condivisero alcune esperienze e certamente si conoscevano. La presenza dei due artisti nella squadra delle Logge di cui è sicura Dacos non deve essere scartata nel caso di Pedro Machuca, perché ritengo che non si sia data sufficiente importanza alla notizia d'archivio recuperata dalla studiosa relativa alla descrizione della "festa di Agone" del 1515, in cui viene menzionata la partecipazione di una serie di artisti alla decorazione dei diciotto carri; tra i nomi citati figurano Pellegrino da Modena, Baccio fiorentino e per il quinto carro un tale Pietro Spagnolo che effettivamente dovrebbe essere Pedro Machuca⁴⁰. Attraverso il contatto con la bottega di Raffaello, tra il 1515 e il 1516 Machuca probabilmente conobbe gli artisti che aiutarono l'Urbinate nel titanico lavoro decorativo e narrativo delle scene dipinte nelle diverse volte, tra cui Giovanni Francesco Penni, Giovanni da Udine, Giulio Romano, Perin del Vaga e Polidoro da Caravaggio. Tutto ciò è evidente nei due fogli conservati nel Musée du Louvre, la *Deposizione di Gesù* (Fig. 12) e il *Lamento sul Cristo morto*, capolavori nel loro genere in riferimento al disegno spagnolo in cui sono racchiuse tutte le novità che Machuca seppe assimilare nel suo percorso di appropriazione culturale ed emulazione artistica.

Leone de Castris⁴¹ fu il primo a sottolineare la relazione evidente tra alcune figure dei due disegni del Louvre e il *Trasporto di*



Fig. 14. Attribuito a Pedro Machuca, *Salita al Calvario*, penna a inchiostro bruno e inchiostro diluito bruno, lumeggiato a biacca su carta vergata, 281 x 273 mm. Chicago, Art Institute of Chicago, Leonora Hall Gurley Memorial Collection (1922,509).

Cristo nel sepolcro dipinto da Polidoro da Caravaggio nel 1527, oggi custodito nel Museo nazionale di Capodimonte, in particolare l'immagine tormentata della Madonna implorante, giustificandola con un soggiorno di Machuca a Napoli e un'influenza del toledano sull'opera di Polidoro. Tanto Boubli⁴² quanto Faietti⁴³ segnarono l'impatto dei modelli di Machuca – nello specifico la figura del soldato e quelle dei due uomini e del bambino che lo accompagnano a destra e il gruppo delle tre Marie presenti nella *Deposizione di Gesù* – su un disegno di Biagio Pupini delle Lame conservato nella collezione di Morton B. Harris di New York⁴⁴ (Fig. 13). È probabile che il foglio della *Deposizione*, eseguita da Machuca tra il 1516 e il 1519, fosse conservato dall'artista come lavoro di repertorio, visto che funse da disegno preparatorio per il dipinto inserito nel retablo completato nel 1547 che realizzò su incarico della moglie del governatore García Rodríguez de Montalvo, oggi conservato nel Museo del Prado⁴⁵. A questo punto viene da chiedersi chi copiò chi, e soprattutto se Machuca era l'inventore di questa composizione oppure ne esisteva un'altra che non conosciamo da cui derivarono entrambe le opere e che illustrerebbe il funzionamento della grande bottega raffaellesca. Si spiegherebbe in questo modo l'apparizione di vari modelli usati successivamente a Bologna tanto da Biagio Pupini (attivo tra il 1511 e il 1551) quanto da Innocenzo da Imola intorno al 1539 per il suo colossale affresco per la sala del capitolo d'inverno dell'ex convento di San Salvatore⁴⁶. Quando si studiano i disegni originali di Machuca si notano la qualità straordinaria degli stessi e il loro stato di conservazione davvero invidiabile. I due disegni del Louvre rappresentano il massimo livello di appropriazione e assimilazione delle forme italiane. Qui l'artista ha chiaramente fatto proprie le forme raffaellesche, ma anche Sebastiano del Piombo e Rosso Fiorentino per quanto riguarda i personaggi barbuti sullo sfondo e si individua un ambiente comune nell'uso



Fig. 15. Polidoro da Caravaggio, *Trasporto di Cristo nel sepolcro*, olio su tela, 81 x 106 cm. Napoli, Museo di Capodimonte (Q1774).



Fig. 16. Biagio Pupini delle Lame (qui attribuito), *La raccolta della manna*, inchiostro diluito bruno con lumeggiature a biacca, 240 x 350 mm. Gijón, Instituto Jovellanos. Distrutto nel 1936.



Fig. 17. Pedro de Campaña (qui attribuito), *Unzione di David*, penna a inchiostro bruno, inchiostro diluito bruno, lumeggiato a biacca su carta azzurrognola, 334 x 236 mm. Oxford, Christ Church (1312).

dell'acquerellatura con la biacca, una tecnica che si nota sia in Polidoro da Caravaggio sia in Biagio Pupini. L'ambiente della bottega di Raffaello intorno al 1515-1519 si riflette anche nella *Madonna del suffragio* del Museo del Prado, datata 1517 sul retro della tavola⁴⁷. Forse ciò spiega l'attribuzione a Machuca del disegno raffigurante la *Salita al Calvario* conservato presso l'Art Institute of Chicago⁴⁸ (Fig. 14), in cui si nota la stessa atmosfera e la vicinanza sia con Polidoro e con il suo *Trasporto di Cristo nel sepolcro* di composizione moto simile (Fig. 15), sia con Pupini e Perin del Vaga, a cui il foglio era attribuito in passato. Di certo la qualità dell'opera non è paragonabile né a quella della *Deposizione* né al *Lamento sul Cristo morto* del Louvre, ma i modelli, seppure resi in modo meno efficace, sono i medesimi e si ritrovano in un altro dei disegni del Louvre attribuiti alla bottega di Machuca, l'*Adorazione dei pastori*⁴⁹. Il tipo del Bambino che compare nella *Deposizione* è presente anche nel disegno della collezione di Jovellanos classificato come anonimo italiano del Cinquecento che descrive *La raccolta della manna*⁵⁰ e che io considero di Biagio Pupini (Fig. 16). Ancora una volta, quindi, siamo davanti a un orizzonte creativo che unisce e accomuna queste opere, alcune migliori di altre, identificandole tutte come eredi della tradizione della bottega raffaellesca. Possiamo pertanto parlare di appropriazione culturale poiché Machuca ha volontariamente assimilato tutti questi elementi per configurare il proprio stile. Di certo il soggiorno in Italia fu determinante per la definizione della sua personalità artistica, ma è altrettanto evidente che al ritorno in Spagna verso il 1519-1520 la qualità intrinseca delle sue opere fu abbastanza discontinua, cosa che in buona misura si spiega con le minori esigenze dei suoi committenti. Per chi scrive è piuttosto difficile accettare l'ipotesi che prima di tornare in patria Machuca abbia potuto influenzare Polidoro, sostanzialmente perché i due respirarono la stessa atmosfera e anche l'opera del secondo può essere interpretata alla luce della sua provenienza dalla cerchia raffaellesca. Anche l'atteggiamento un po' teatrale della Madonna implorante in primo piano nel dipinto di Capodimonte può essere considerato come una conseguenza dell'ambiente di formazione



Fig. 18. Luis de Vargas, *Allegoria della Religione*, predella del retablo dell'*Allegoria dell'Immacolata Concezione*, 1661, Siviglia, Cattedrale.

piuttosto che come un'emulazione di Machuca, circostanza che in effetti non si è verificata in maniera letterale. Un altro artista la cui personalità fu forgiata in modo decisivo dal soggiorno in Italia fu Pieter Kempeneer (1503-1587 ca.), che a Bruxelles, sua città natale, fu apprendista di Bernard van Orley, e dopo essere passato per Roma e Bologna, si stabilì a Siviglia per alcuni anni, arrivando persino a ispanizzare il proprio nome in Pedro de Campaña. Risulta difficile, se non impossibile, confermare le attribuzioni di Campaña in Italia. Neppure in questo caso siamo d'accordo con le identificazioni di Dacos⁵¹, ma è comunque interessante analizzare gli errori d'attribuzione dei disegni di Campaña ad artisti italiani perché in qualche maniera ci riportano a quest'idea di ambiente condiviso con altri artisti. Anzi è proprio da questi errori che si evince il fatto che il pittore fiammingo abbia fatto parte della stessa cerchia degli artisti con cui viene confuso. Ne è un esempio il foglio della collezione del Christ Church di Oxford che rappresenta l'*Unzione di David con la scena di David che uccide il leone sullo sfondo* (Fig. 17) attribuito a Orazio Samacchini⁵². Si tratta invece di un disegno chiaramente eseguito dall'artista fiammingo, in cui compaiono i suoi caratteristici personaggi barbuti e figure di giovani con i volti ovoidali. La confusione tra Campaña e Samacchini ci riporta alla cerchia classicista con cui il fiammingo probabilmente entrò in contatto durante il soggiorno in Italia, anche se molto prima del bolognese, nato nel 1532 e morto nel 1577. L'unica testimonianza attendibile per collocare Campaña in Italia ci viene offerta dall'*Arte de la Pintura* di Francisco Pacheco, in cui si legge che tra il 1529 e il

1530 il fiammingo lavorò a Bologna alla decorazione dell'arco di trionfo realizzato in occasione dell'incoronazione di Carlo V d'Asburgo e che aveva fatto molti disegni delle antichità di Roma, andati perduti; José Gestoso ne documentò la presenza a Siviglia l'11 agosto 1537 attraverso alcuni pagamenti "per il dipinto realizzato dietro gli organi grandi" della cattedrale di quella città. Successivamente, quando dipinse le prime opere monumentali, come il retablo del Mariscal Diego Caballero della cattedrale di Siviglia del 1555-1556, Campaña sviluppò un linguaggio



Fig. 19. Attribuito a Perin del Vaga, *Diana che lancia frecce alle figlie di Niobe*, penna a inchiostro bruno, inchiostro diluito bruno, lumeggiature giallastre, tempera azzurra e bianca, tocchi di gouache su carta preparata marrone, 421 x 631 mm. Parigi, Musée du Louvre (Inv. 10413 Recto). © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Michel Urtado.



Fig. 20. Scuola di Perin del Vaga, *Studi di figure*, penna a inchiostro nero, 143 x 180 mm. Parigi, Musée du Louvre (inv. 11830 Recto). © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Michel Urtado.

gio pittorico più vicino a quello del suo coetaneo fiammingo Lambert Suavius (1510-1567), artista che soggiornò in Italia nel 1537-1538⁵³. Non ci sarebbe nulla di strano se i due si fossero conosciuti in Italia e avessero lavorato insieme, considerati i tipi e le caratteristiche toghe che cadono dritte a piombo usati da entrambi. Anzi, è proprio l'eredità fiamminga filtrata attraverso l'Italia classicista e gli echi di Raffaello, quella che percepiamo nei personaggi di Campaña, in evidente relazione con quelli di alcune incisioni di Suavius. È esattamente questa assimilazione stilistica che si nota nelle Virtù della scena centrale del suddetto retablo in cui Campaña raffigura la *Purificazione di Maria*. Al ritorno a Bruxelles per sostituire Michael de Coxie come responsabile della fabbrica di arazzi, l'artista aveva già definito del tutto la propria personalità, che si trova espressa in modo chiaro in alcuni disegni preparatori⁵⁴.

Un altro artista di cui non si potrebbe comprendere l'identità senza considerare il soggiorno in Italia è Luis de Vargas (1506-1568), esempio di ibridazione che si innesca su un forte sostrato vernacolare, sostanziato dalla tradizione da cui proveniva⁵⁵. Probabilmente Vargas fece due viaggi in Italia, il primo intorno al 1527 e il secondo dopo il 1556. Fu eseguito durante il primo soggiorno il disegno a penna della BNE che ritrae quello che dovrebbe essere un *San Sebastiano* e rimanda, tanto nell'uso della penna quanto nel modello, alla tradizione fiorentina e in particolare allo *Schiavo morente* scolpito da Michelangelo nel 1513 e oggi conservato al Louvre. L'iscrizione antica presente sul foglio, indicante il nome dell'artista, fu probabilmente il motivo per cui Mayer lo incluse nel suo pionieristico lavoro sui disegni spagnoli⁵⁶. L'uso estremamente libero della penna e il suo movimento leggero e sicuro, che tende alla torsione degli arti e all'allungamento della figura, seguendo in modo evidente gli schemi michelangeleschi, sono gli elementi più forti per collocare il disegno nel periodo del primo viaggio in Italia.

Secondo Pacheco, Vargas si trovava a Roma durante il Sacco del 6 maggio 1527 perché l'artista lo raccontava nel "libro dei suoi segreti", che in effetti era una specie di diario del viaggio in Italia, paese in cui rimase per ventotto anni, dato questo che secondo le conclusioni di Elena Escuredo non è esatto ma si avvicina alla



Fig. 21. Luis de Vargas, *Cattura di Cristo*, olio su tavola, 67 x 109 cm. Siviglia, Museo de Bellas Artes (DJ1447P).

realtà dei fatti. D'altra parte, nella biografia che dedica al pittore nel *Libro de Retratos*, Pacheco segnala che tradizionalmente Vargas era considerato allievo di Perin del Vaga "forse per la somiglianza della bella maniera"⁵⁷. Crediamo – e qui siamo d'accordo con Dacos – che in effetti tra il 1545 e il 1547 Vargas sia stato uno dei collaboratori di Perin per gli affreschi della Sala Paolina di Castel Sant'Angelo⁵⁸. L'artista fece ritorno a Siviglia nel 1550 con un grosso bagaglio di esperienze, sia nella pittura di affreschi sia nella tecnica del disegno per altre composizioni, e pare che fosse stato incaricato dalla cattedrale di realizzare alcuni disegni preparatori per arazzi⁵⁹, a conferma del fatto che aveva svolto questo genere di lavori con Perin in Italia. Per tanto sorprende che molto tempo dopo essere tornato dall'Italia, all'atto di concludere la *Natività* della cattedrale di Siviglia su commissione del mercante Juan de Baena, il pittore firmasse e datasse l'opera indicando l'anno, il 1555, e aggiungendo la frase "Tunc discebam", che grosso modo significa "allora stavo imparando"⁶⁰. È possibile che non avesse concluso la propria formazione? Elena Escuredo ha scoperto elementi sufficienti per affermare che tra il 1556 e il 1559 Vargas non si trovasse a Siviglia e fosse probabilmente in Italia, per cui è in quel periodo che deve collocarsi il suo secondo soggiorno, che anche secondo Pacheco durò due anni⁶¹. Dietro questo secondo apprendistato c'è probabilmente Salviati, come risulta evidente dal retablo dipinto nel 1561 per il maestro di cappella Juan de Medina e dedicato all'*Allegoria dell'Immacolata Concezione*, opera che, come da tempo è stato indicato da Justi, segue Vasari e la nota pala d'altare della chiesa dei Santi Apostoli di Firenze sullo stesso soggetto, probabilmente attraverso un disegno, perché la stampa di Thomassin è molto successiva. La prova che, come abbiamo già segnalato⁶², dimostrerebbe che Vargas conosceva la composizione da alcuni disegni giunti fino a noi, tra cui quello conservato al Louvre (inv. 2082), è data da uno dei profeti barbuti raffigurati a sinistra della composizione nel dipinto dello spagnolo e nel foglio, che invece non sono presenti nella pala di Vasari. Il sivigliano offre qui un livello altissimo di qualità, raggiunto probabilmente dopo il nuovo soggiorno italiano, schierando un repertorio di tipi appreso tanto da Vasari quanto da Salviati, in particolare da alcune scene dell'affresco *La morte di Assalonne* di Palazzo Sacchetti a Roma, realizzato tra il 1553 e il 1556⁶³. Se i riferimenti al pittore fiorentino sono molto evidenti nel suddetto retablo, nella *Natività* la figura di Gesù

Bambino non si può in alcun modo mettere in relazione con lo stile del disegno conservato agli Uffizi, che segue la composizione dell'*Adorazione del Bambino*, nota anche come Pala Basadonne, dipinta da Perin del Vaga nel 1534 e oggi conservata alla National Gallery di Washington D.C.⁶⁴. Come suggerito recentemente da McDonald⁶⁵ è possibile che Vargas abbia copiato la figura del Bambino da un altro disegno di Perin che presentava una variante nella posizione delle gambe, circostanza che sarebbe avvalorata dallo studio indipendente di una delle gambe visibile nella parte superiore del foglio.

Se dobbiamo parlare di emulazione o ibridazione culturale da parte di Vargas con riferimento alla stretta collaborazione con il maestro, l'opera in cui questa si manifesta in maniera più evidente è la predella del retablo dell'*Allegoria dell'Immacolata Concezione* in cui è rappresentata l'*Allegoria della religione* (Fig. 18), soprattutto se si confronta la figura femminile di quest'ultima con quelle delle figlie di Niobe cadute al suolo che compaiono in primo piano nel disegno di Perin conservato al Louvre che ritrae *Diana che lancia frecce alle figlie di Niobe* (Fig. 19). Quando Dacos⁶⁶ stabilì questo collegamento, piuttosto chiaro, pensavo che il disegno del Louvre si potesse attribuire a Luis de Vargas che l'aveva eseguito seguendo un progetto di Perin per il ciclo degli affreschi di Castel Sant'Angelo. I diversi autori che hanno studiato alcuni di questi disegni li hanno considerati o lavori preparatori per arazzi commissionati, come puntualizzato da Davidson, dal principe Andrea Doria, oppure come componenti del processo creativo delle pitture murali di Castel

Sant'Angelo. Forse questa circostanza ci aiuta a comprendere meglio il primo incarico ricevuto da Vargas non appena tornato a Siviglia nel 1550. Il gruppo di undici disegni di cui fa parte questo foglio, in cui sono riprodotte imitazioni di rilievi di bronzo, deve essere stato prodotto dalla bottega di Perin⁶⁷ ed esercitò una sua influenza sugli artisti che lavoravano con lui, com'è evidente nel caso di Vargas. Il fatto che le teste di alcune figure della predella possano essere messe in relazione con i modelli di Perin più che giustificare la mano di Vargas nelle ninfe e nei putti che giocano con gli unicorni nel fregio dedicato a Perseo della Sala Paolina⁶⁸, secondo me rafforza l'ipotesi dell'apprendistato del sivigliano e dell'assimilazione, emulazione di questi modelli in quanto collaboratore del maestro fiorentino. Da questo punto di vista, come segnalato anche da Dacos⁶⁹, è evidente che alcuni tipi – per esempio il bambino che gioca con la capretta nell'*Adorazione dei pastori* – seguono anch'essi direttamente i modelli dei putti del fregio di *Amore e Psiche* del medesimo ciclo decorativo romano, a ulteriore dimostrazione del fatto che in momenti diversi della sua carriera Vargas si sia appropriato di quei modelli, magari attraverso disegni che lui stesso aveva fatto per assimilarne meglio la maniera.

Una conferma a questa ipotesi ci è offerta dai disegni della scuola di Perin che è importante tenere in considerazione per comprendere il processo creativo di Vargas. È il caso del foglio del Louvre⁷⁰, in cui sono rappresentati *Studi di figure, la Madonna con il Bambino e guerrieri* (Fig. 20), che in qualche maniera è collegato al



Fig. 22. Luis de Vargas, *Pietà*, olio su tavola, 1564, Siviglia, chiesa di Santa María la Blanca.



Fig. 23. Giovanni Paolo del Borgo, *Lamento sul Cristo morto*, penna a inchiostro bruno, inchiostro diluito bruno e matita nera, 397 x 229 mm. Parigi, Musée du Louvre (Inv. 652 Recto). © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Michel Urtado

disegno *Schizzo di un guerriero* di Vargas scoperto da Fuensanta García de la Torre⁷¹ e conservato nel Museo de Bellas Artes de Córdoba, che rappresenta un punto solido per comprendere il suo processo creativo. Forse la cosa si spiega con la fonte comune individuata da Elena Escuredo, secondo cui Vargas copiò la figura dalla xilografia realizzata da Antonio da Trento su composizione del Parmigianino, raffigurante il *Martirio di San Pietro e San Paolo*, nello specifico da uno dei carnefici che conversano in primo piano a destra. Viene dimostrata così l'evidente relazione tra il suddetto disegno del Louvre, collegato al Parmigianino, e la *Cattura di Cristo* del Museo de Bellas Artes di Siviglia (Fig. 21). È chiaro



Fig. 24. Pablo de Céspedes, *Giove*, penna a inchiostro bruno, inchiostro diluito bruno, matita nera su carta vergata, 358 x 210 mm. Frederikssund, The J.F. Willumsen Museum (G.S.496).

che tanto la figura del soldato che trattiene Cristo per le mani con un movimento caratteristico del braccio e ha la testa girata di profilo, quanto l'altro soldato di profilo che indossa il tipico copricapo e fa parte del gruppo di sinistra furono abbozzati, come è riuscita a capire Escuredo, a partire dal modello del Parmigianino.

Tutto ciò ci porta ancora una volta al difficile compito dell'attribuzione dei disegni, per il quale credo sia importante prendere in considerazione quelli che gli sono stati assegnati con certezza, dallo studio di *San Sebastiano* della BNE al già citato studio del *Bambino Gesù* degli Uffizi (scoperto da Pérez Sánchez), senza dimenticare lo *Schizzo di un guerriero* del Museo de Bellas Artes di Cordova che mostra una chiara relazione con Perin, e quelli che negli ultimi anni gli sono stati attribuiti⁷² da McDonald⁷³ e da chi scrive⁷⁴ ricostruendo una serie di disegni preparatori per la storia di Iefte, conservati nel Museo di Budapest, nel British Museum e nelle Gallerie degli Uffizi. Questo gruppo di disegni potrebbe essere collegato agli studi preparatori per gli arazzi, il primo incarico affidatogli dal capitolo della cattedrale quando rientrò a Siviglia nel 1550. Tale circostanza ci rimanda al discorso sulla filiazione e sui metodi di lavoro con Perin, Salviati, Vasari e i loro seguaci. La conferma ci viene offerta dal confronto tra la sua ultima opera documentata di Vargas, cioè la *Pietà* del 1564 per la chiesa di Santa María la Blanca, e il disegno del *Lamento sul Cristo morto* conservato al Louvre⁷⁵, opera di Giovanni Paolo del Colle, detto dal Borgo (documentato tra il 1541 e il 1546) (Figg. 22-23), uno dei principali assistenti dell'aretino per la decorazione della Sala dei Cento Giorni del Palazzo della Cancelleria a Roma⁷⁶. I riferimenti sono piuttosto chiari, non solo nella composizione ma anche nell'atteggiamento della Maddalena, e fanno capo ai modelli provenienti dalla cerchia vasariana e alla Roma degli anni 1545-1550.

Un altro personaggio fondamentale per comprendere questo processo di assimilazione della maniera italiana fu Pablo de Céspedes



Fig. 25. Federico Zuccari, *Ritratto di Michelangelo*, penna a inchiostro bruno, inchiostro diluito bruno, 241 x 123 mm. Parigi, Musée du Louvre (inv. 4588 recto).

des (1538-1608) il quale, al pari di Gaspar Becerra protagonista di un altro saggio del presente volume, cercò la protezione e le raccomandazioni di un mediatore ecclesiastico per stabilirsi nella città eterna. Il soggiorno romano, avvenuto negli anni compresi tra il 1560 e il 1577⁷⁷, fu decisivo per la formazione della personalità artistica di de Céspedes soprattutto grazie ai contatti con Federico Zuccari, la cui influenza è evidente negli affreschi che lo spagnolo dipinse per la Cappella Bonfil della chiesa di Trinità dei Monti, incarico probabilmente ottenuto con la mediazione del suo protettore⁷⁸. L'assimilazione tanto delle forme quanto del pensiero teorico ed estetico fu di certo facilitata anche dall'inserimento nelle associazioni artistiche della città, quali la Compagnia di San Giuseppe di Terrasanta nel 1572⁷⁹

e l'Accademia di San Luca. Ma è nel campo del disegno che l'assimilazione dei modelli italiani fu assoluta ed è qui che emerge come punto di riferimento Federico Zuccari, l'artista con cui si formò ed ebbe maggiore familiarità secondo Baglione⁸⁰. Il debito nei confronti del pittore e trattatista italiano è evidente sia nei pochi affreschi dello spagnolo che ancora si conservano, sia nei disegni sicuramente suoi, in particolare lo *Sposalizio mistico di Santa Caterina*, che faceva parte della collezione di Jovellanos⁸¹. A questo vogliamo aggiungere adesso il foglio conservato al J.F. Willumsen Museum in cui è raffigurato *Giove* (Fig. 24), che è stato ignorato dalla critica malgrado sia stato pubblicato come opera di Céspedes⁸². In primo luogo, il disegno conferma la filiazione da Federico Zuccari, in quanto segue il disegno dell'italiano, conservato al Louvre, in cui è raffigurato Michelangelo nella stessa posa del Mosè (Fig. 25), e fa parte della sua nota serie di ritratti di artisti⁸³. In secondo luogo ci aiuta a capire quanto Pacheco sia stato influenzato da Céspedes, perché il tratto della penna, l'applicazione dell'acquerellatura, il modo di rendere i capelli e il modello della testa di Giove sono molto indicativi del linguaggio del sivigliano e del rapporto di filiazione artistica tra i due. In questo senso credo si possa affermare che fu proprio in tutti questi contributi che, a partire dal 1580 – grazie anche al centro dell'Escorial vero e proprio crogiolo di stili⁸⁴ – si cominciò a osservare un'identità propria degli artisti madrileni, sivigliani e valenziani. In ognuna di queste città, che furono anche centri di potere economico e mercantile, sono evidenti i collegamenti con ciò che viene fatto nell'Escorial: Navarrete el Mudo, Patricio Cajés e Bartolomé Carducho per Madrid, Ribalta per Valencia e Zuccari attraverso Céspedes per l'Andalusia. Per parlare di una personalità matura del disegno spagnolo si dovrà attendere il Seicento, quando si arriverà alla definizione di uno stile e a una sincronizzazione dei tempi e delle forme grazie all'azione di un elemento catalizzatore rappresentato da tutte le esperienze precedenti.

¹ Una riflessione sul tema, in cui sono raccolte alcune delle idee qui sviluppate, si trova in NAVARRETE PRIETO 2018, pp. 58-79.

² ANGULO INÍGUEZ - PÉREZ SÁNCHEZ 1975.

³ BOUBLI 2015, pp. 19-21.

⁴ BASSEGODA I HUGAS 1985, pp. 117-125.

⁵ SIERRA CORTÉS 2010, p. 400.

⁶ PÉREZ SÁNCHEZ 1986^b, p. 16.

⁷ BROWN 1981, p. 185.

⁸ MENA MARQUÉS 2016, pp. 45-61.

⁹ McDONALD 2012, p. 21.

¹⁰ FAIETTI 2016, p. 86. Riguardo all'architettura, vedi l'articolo di MARÍAS 2008, pp. 21-37.

¹¹ HIRST 1972, p. 587. Su questo punto vedi FALOMIR FAUS 2015, pp. 177-189.

¹² BNE, DIB/16/1/18.

¹³ ARIAS MARTÍNEZ 2011^b, pp. 33-56.

¹⁴ Vedi a questo proposito l'analisi di PORTÚS PÉREZ 2012, pp. 214-220.

¹⁵ Si trova tra le Adiciones a Barcia (AB), n. 1824, BNE, DIB/18/1/1824.

¹⁶ Ringrazio Manuel Arias per la precisione iconografica nell'identificazione dei personaggi rappresentati.

¹⁷ MORTE GARCÍA 2009, Appendice II, doc. 448, pp. 498-500.

¹⁸ Ringrazio Joan Yeguas Gassó per avermi fornito le fotografie di questo gruppo scultoreo conservato nel Museu Nacional d'Art de Catalunya.

¹⁹ YEGUAS GASSÓ 2019, p. 142.

²⁰ "No sea tubida de sacar de vuestra saca sin vuestra licencia ningun debuxo, y si lo fasia no seays tubido a darme ningun debuxo", MORTE GARCÍA 2009, Appendice II, doc. 372, pp. 399-400.

²¹ MORTE GARCÍA 2018, p. 391.

²² ECHEVARRÍA GOÑI 2005, pp. 136-140.

²³ YEGUAS GASSÓ 2005, pp. 3-20.

²⁴ MARÍAS 1989, p. 36.

²⁵ Sullo sviluppo del concetto di eterocronia e i diversi modi di misurare il tempo nell'arte, vedi MOXEY 2013.

²⁶ PÉREZ SÁNCHEZ 2003^a, p. 94, n. 496.

²⁷ LONGHI 1953, pp. 3-15.

²⁸ WALDMAN 2013, pp. 87-99.

²⁹ L'ammirazione fu reciproca e Michelangelo dimostrò apprezzamento verso il giovane artista come ha sottolineato di recente Dickerson III, dopo l'analisi delle lettere di Buonarroti a suo padre in cui si preoccupava per la salute dello spagnolo. Vedi DICKERSON III 2019, p. 20.

³⁰ *Ibidem*, pp. 18-34.

³¹ MOZZATI 2007, pp. 569-570 e MOZZATI 2017, pp. 36-49. Vedi anche REDONDO CANTERA 2016, pp. 13-52.

³² Per tutte queste fonti è imprescindibile il lavoro di ARIAS MARTÍNEZ 2011^a e ARIAS MARTÍNEZ 2013, pp. 169-179.

³³ ARIAS MARTÍNEZ 2011-2012, pp. 219-228.

³⁴ McDONALD 2019, pp. 64-84.

³⁵ BOUBLI 2007, pp. 137-140.

³⁶ FISCHER PACE 2008, p. 253, cat. 572.

³⁷ POUNCEY - GERE 1962, p. 35, cat. 39.

³⁸ BAMBACH 1999, p. 124.

³⁹ DACOS 2008. La proposta di Dacos, che manca di giustificazione, riguarda l'intervento di Berruguete nella volta della stanza di Eliodoro, nell'appartamento nel Vaticano del cardinale Bibbiena, in particolare *Venere e Amore su animali marini* della Stufetta e la scena del *Sogno di Giacobbe* nelle Logge, su progetto di Raffaello. DACOS 2012, pp. 40-42.

⁴⁰ DACOS 1984, pp. 332-361. La proposta più convincente sull'intervento di Machuca nelle logge vaticane riguarda l'affresco di *Isacco che benedice Giacobbe*. Lo spagnolo potrebbe aver lavorato anche alla volta dorata del Palazzo della Cancelleria sotto la direzione di Peruzzi, per esempio nella *La coppa di Giuseppe ritrovata nel sacco d Beniamino* e nella parte destra della scena *La raccolta della manna* nello stesso palazzo. Vedi DACOS 2008 e DACOS 2012, p. 43-48.

⁴¹ LEONE DE CASTRIS 1988, pp. 78-79 e GIUSTI - LEONE DE CASTRIS 1988, p. 36.

⁴² BOUBLI 1991, p. 63-65. Della stessa autrice vedi anche: BOUBLI 2013, p. 150.

⁴³ FAIETTI 2002^b, pp. 49-54.

⁴⁴ L'identificazione del disegno di Machuca come fonte del disegno di Pupini fu avanzata la prima volta da WOLLESEN-WISCH 1986, n. 8; successivamente il disegno fu studiato da GRISWOLD - WOLK-SIMON 1994, pp. 4-5, cat. 3.

⁴⁵ FALOMIR FAUS 2000, p. 363, cat. 165.

⁴⁶ FAIETTI 2002^b.

⁴⁷ DACOS, *Pedro Machuca*, op. cit. 1984 e ÁVILA 2012, pp. 125-146.

⁴⁸ FOLDS McCULLAGH - GILES 1997, pp. 135-136, cat. 175.

⁴⁹ Musée du Louvre, Departement des Arts Graphiques, Inv. 9976, Recto.

⁵⁰ PÉREZ SÁNCHEZ 2003^a, p. 605, n. 536.

⁵¹ DACOS 2012, pp. 73 e 76-77. Nè *l'Adorazione dei pastori* della Pinacoteca Civica di Cento nè la *Flagellazione di Cristo* conservata nella basilica di Santa Prassede a Roma possono essere attribuiti a Campaña. Il primo è un dipinto di un seguace di Raffaello e Parmigianino, mentre il secondo probabilmente è opera di un artista fiammingo che stava in Italia; l'architettura ricorda alcune scenografie usate da Lambert Suavius.

⁵² BYAM SHAW 1976, pp. 240-241, cat. 906.

⁵³ Su questo artista vedi DACOS 1992, pp. 103-116.

⁵⁴ DACOS 1980, pp. 1-44.

⁵⁵ Elena Escuredo Barrado della Universidad de Sevilla sta per completare la tesi di dottorato su Luis de Vargas che conterrà novità utili per comprendere il complesso della sua opera.

⁵⁶ MAYER 1920, p. 4, tav. 11.

⁵⁷ PACHECO 1599 (1983), p. 180.

⁵⁸ DACOS 2004, pp. 11-40.

⁵⁹ La documentazione è stata identificata da Juan Antonio Gómez Sánchez e adesso attendiamo la sua pubblicazione per conoscere altri dettagli sul contratto con il capitolato della cattedrale e su ciò che comportava. Ringrazio per queste informazioni la mia dottoranda Elena Escuredo Barrado.

⁶⁰ Vedi le riflessioni di DACOS, op. cit., 2012, p. 13.

⁶¹ Anche Dacos, pur senza documentazione che sostenesse la sua ipotesi, come fa Elena Escuredo nella sua tesi di dottorato, pensò a un secondo viaggio effettuato tra il 1555 e il 1561. Vedi DACOS 2004, op. cit. p. 18. Redín Michaus ipotizzò un terzo soggiorno, che tuttavia alla luce delle conclusioni di Escuredo non pare possibile. Cfr. REDÍN MICHAUS 2007, p. 284.

⁶² NAVARRETE PRIETO 2009, p. 118, nota 10.

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ L'identificazione fu effettuata da PÉREZ SÁNCHEZ 1972^b, p. 43, n. 25, fig. 21. PÉREZ SÁNCHEZ 1995^b, pp. 50-51, cat. 1.

⁶⁵ McDONALD 2016, p. 299, cat. 171.

⁶⁶ DACOS 2009, pp. 18-20.

⁶⁷ PARMA 2001, p. 250-254, li attribuisce a Perin del Vaga, come fa lo anche D. Cordellier nello stesso catalogo, p. 245. DAVIDSON 1988, pp. 424-450. F. M. Aliberti Gaudioso e E. Gaudioso hanno analizzato questi disegni in quanto attribuiti a Domenico Rietti, detto lo Zaga. Vedi ALIBERTI GAUDIOSO 1981. Tuttavia BACOU 1983, pp. 92-93.

⁶⁸ La relazione abbastanza verosimile fu segnalata da DACOS 2004, pp. 19-20.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 19.

⁷⁰ Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, inv. 11830, recto.

⁷¹ GARCÍA DE LA TORRE 1997, p. 45. Nella sua tesi di dottorato Elena Escuredo dimostra che la figura fu copiata dalla xilografia di Antonio da Trento su composizione del Parmigianino raffigurante il *Martirio di San Pietro e San Paolo*, nello specifico da uno dei carnefici che conversano in primo piano a destra.

⁷² Qui è importante segnalare anche la copia delle muse Calliope ed Euterpe di Perin per la Sala Paolina di Castel Sant'Angelo, che si conserva nell'Album Alcubierre, realizzata su carta azzurra preparata e lumeggiata a gessetto. Lo stesso procedimento è descritto da Ceán Bermúdez a proposito di Vargas che l'aveva appreso dal suo maestro, come dimostrano alcuni disegni preparatori per il ciclo della Sala Paolina. Cfr. NAVARRETE PRIETO - PÉREZ SÁNCHEZ 2009, cat. 4.

⁷³ McDONALD 2013, cat. 21.

⁷⁴ NAVARRETE PRIETO, 2016^a, pp. 301-302, cat. 172-175.

⁷⁵ Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv. 652, recto. Il disegno può essere collegato all'incarico che gli diede il cardinale Ascanio Parisani il 15 novembre 1550 per decorare la cappella della sua famiglia nella chiesa di San Marcello al Corso di Roma. Cfr. WITCOMBE 1987, p. 24. Considerato il montaggio, è possibile persino che il disegno facesse parte del famoso *Libro dei Disegni* di Vasari, vedi MONBEIG - GOGUEL 1972, pp. 34-36, n. 7.

⁷⁶ *Ibidem*, pp. 22-26. Questo artista aiutò Vasari anche nella decorazione del refettorio di Monteoliveto a Napoli, il che potrebbe spiegare i collegamenti con la composizione di Lama e il dibattito che si è sviluppato tra alcuni storici sui nessi tra G.B. Lama e Vargas e sull'influenza dell'uno sull'altro e viceversa. Probabilmente la risposta sta nell'ambiente vasariano da cui entrambi provenivano. Per questo dibattito, avviato inizialmente da Leone de Castris, vedi REDÍN MICHAUS 2007, p. 286.

⁷⁷ Vedi DIAZ CAYEROS 2000, pp. 5-60.

⁷⁸ MARTÍNEZ LARA 2018, pp. 201-211.

⁷⁹ REDÍN MICHAUS 2007, p. 266.

⁸⁰ BAGLIONE 1649, p. 30.

⁸¹ PÉREZ SÁNCHEZ 2003^a, pp. 217-218, n. 301.

⁸² FISCHER 1988, cat. 96, pp. 66-67, tav. 75, n. inv. G.S.496.

⁸³ HANSEN 2013, pp. 144-145.

⁸⁴ PÉREZ SÁNCHEZ 1968, pp. 167-178.

LA COLLEZIONE DI DISEGNI ITALIANI DEL CINQUECENTO DELLA BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA¹

DI GONZALO REDÍN MICHAUS

Solo Pérez Sánchez ha dedicato uno specifico paragrafo ai disegni italiani del Cinquecento conservati dalla BNE – una raccolta in genere trascurata – all'interno di un testo che insieme al catalogo di Barcia poneva le basi per il loro studio e presentava alcuni degli esemplari più notevoli². A questo lavoro si sono poi sommate le ricerche sui codici di Leonardo di Mezquita Mesa e Ruiz García³; gli scritti sugli album di G. V. Casale (cat. 42)⁴ e G. B. Montano (cat. 43)⁵, comprendenti rispettivamente 165 e 45 fogli per la gran parte di tematica architettonica e decorativa; l'articolo consacrato all'album, composto da 142 disegni, di Giovanni Guerra sulla vita di Alessandro Farnese (cat. 61)⁶ e il pionieristico catalogo di Mena Marqués sul disegno barocco italiano⁷.

A eccezione delle succitate pubblicazioni, i contributi bibliografici sul tema riguardano pochi altri disegni. Tra i fogli che hanno suscitato maggiore l'attenzione figurano quelli d'ambito romano: opere di Girolamo Muziano (cat. 54)⁸ e del suo discepolo Cesare Nebbia (cat. 55)⁹, di Giovanni Battista Ricci (catt. 56 e 57)¹⁰ e di Giovanni De' Vecchi (cat. 58)¹¹. Röttgen e Bolzoni si sono occupati di alcuni disegni assegnati a Giuseppe Cesari nei rispettivi cataloghi sul pittore, e chi scrive ha attribuito allo stesso autore un nuovo foglio (Fig. 1)¹²; recentemente Fontana ha invece restituito a Giuseppe Agellio (cat. 59) un foglio dell'album Falcone¹³.

Vari disegni della BNE sono stati inseriti nella monografia su Francesco Salviati¹⁴, ma la critica ha riconosciuto la paternità di uno solo di essi (cat. 45)¹⁵, mentre a Perino del Vaga è stato assegnato un foglio concepito per la decorazione della Cappella Massimo nella romana Trinità dei Monti (cat. 44)¹⁶. Altri fogli sono stati accostati ad artisti fiorentini tra i due secoli, come Lodovico Cigoli, Jacopo da Empoli¹⁷ (catt. 50-51), Alessandro Casolani (MENA MARQUÉS 1984, pp. 48-52, MENA MARQUÉS 1991, p. 94) e Giovanni Balducci (DIB/13/12/19) (FONTANA 2019, p. 310)¹⁸; Eckhart Leuschner ha invece connesso con qualche dubbio un disegno ad Antonio Tempesta¹⁹.

Petrioli Tofani ha ascrivito al pittore un San Carlo Borromeo che è accompa-

nato da un punto interrogativo nella monografia dedicata da Leuschner allo stesso maestro²⁰.

Freedberg aveva attribuito al Parmigianino un disegno inserito da Popham nel catalogo del pittore e altri tre schizzi, tutti in seguito accettati dalla critica (catt. 63-67)²¹. De Grazia ha collegato a Jacopo Bertoja un disegno destinato alla decorazione della Rocca San Secondo a Parma (cat. 68)²², e Barcia e Pérez Sánchez hanno assegnato a Orazio Samacchini un foglio che riporta il nome dell'autore²³, Beguin ha invece attribuito due schizzi a Francesco Primaticcio e Niccolò dell'Abate (catt. 71 e 72). Per quanto riguarda i numerosi disegni catalogati genericamente sotto il cognome "Caracci", Mena Marqués li ha ridotti nel 1984 a soli tre esemplari, due dei quali vengono oggi riconsiderati (catt. 78, 79 e 80)²⁴, mentre uno studio relativo alla decorazione della Cappella Paolina di Santa Maria Maggiore è stato alternativamente attribuito a Guido Reni²⁵ e a Lodovico Cigoli²⁶ (cat. 81).

I disegni di artisti italiani impegnati nella decorazione dell'Escorial vengono esaminati in questo volume da C. García Frías, che riferisce con puntualità tutti i contributi sul tema, così come fa Federica Mancini nel suo scritto sulla scuola genovese²⁷. L'unico foglio pubblicato di scuola lombarda è di Giuseppe Arcimboldo²⁸, mentre le opere di scuola veneziana si riducono a una testa di Vitellio assegnata con riserve a Tiziano²⁹, un disegno inserito nel catalogo di Paolo Veronese (cat. 96)³⁰, un altro ascrivito a Paolo Farinati (cat. 98)³¹ e uno schizzo attribuito al veneziano Giovanni Mario Verdizzotti³². Per quanto riguarda l'Italia meridionale possiamo citare un disegno che riporta il nome del misterioso Antonello Ricci, discepolo siciliano di Polidoro da Caravaggio (cat. 99)³³, e due fogli inseriti nel catalogo di Marco Pino da Siena, autore fondamentale, com'è noto, per lo sviluppo della scuola napoletana (cat. 100)³⁴.

È infine opportuno menzionare le annotazioni lasciate sui passe-partout delle fotografie e dei disegni dai numerosi e accreditati specialisti che hanno consultato la collezione, annotazioni che costituiscono un indispensabile punto di partenza per il suo studio.



Fig. 1. Giuseppe Cesari, *Apostolo?*, matita nera, 278 x 171 mm. Madrid, Biblioteca Nacional de España. (DIB/16/39/14).

Precisazioni e novità

La somma delle voci del catalogo di Barcia e delle aggiunte allo stesso dal 1906 a oggi ammonta approssimativamente a 15.500 disegni. Tra di essi si contano – includendo quelli di autori attivi oltre che nel Cinquecento anche nei primi due decenni del secolo successivo – circa 500 originali italiani. A quelli citati negli album vanno aggiunti altri 150 fogli, meno noti, compresi nelle cosiddette Adiciones a Barcia.

Come spiegava Pérez Sánchez e ribadiscono Santiago Páez e Hidalgo in questo volume, la collezione di disegni della BNE non è organizzata sulla base di un criterio preciso³⁵. Come nel caso del catalogo di Barcia, le schede di questo volume vengono presentate seguendo il tradizionale ordinamento per scuole del disegno italiano e finiscono per dare l'immagine di una raccolta eterogenea, creata senza uno scopo enciclopedico. La classificazione di Barcia presenta errori inevitabili data l'enorme quantità di lavoro che ha richiesto. Vi si scoprono fogli considerati italiani che sono invece di mano spagnola, come il *San Giovanni Battista* su carta grigio-azzurra – un supporto agevolmente riconducibile a Venezia (Fig. 2)³⁶ – utilizzato per un dipinto conservato al Prado la cui paternità ha oscillato tra Alejandro de Loarte e Luis Tristán (Fig. 3)³⁷. Sempre di anonimo italiano era ritenuto un foglio il cui recto (Fig. 4) e verso collochiamo nell'ambito della Scuola di Fontainebleau³⁸, molto vicino a Léonard Thiry, autore fiammingo stabilitosi in Francia e collaboratore di Rosso Fiorentino³⁹. In Austria, sulla base dello stile e delle iscrizioni "TY" e "Tirys", sono stati attribuiti al pittore dei disegni assai simili⁴⁰ che però non sembrano essere stati eseguiti esattamente dalla medesima mano di quelli madrileni e neppure si può dire, del resto, che tutti i fogli viennesi appartengano allo stesso autore.



Fig. 2. Alejandro de Loarte (?), *San Giovanni Battista*, matita nera e lumeggiatura bianca, 210 x 110 mm. Madrid, Biblioteca Nacional de España (DIB/15/14/15).



Fig. 3. Alejandro de Loarte (?), *San Giovanni Battista*, 49 x 28 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado (P001308).

ta da Orazio Samacchini sulla lesena destra della Cappella Magnani nella basilica bolognese di San Giacomo Maggiore; il disegno spa-

gnolo precederebbe quello del maestro che rappresenta la stessa figura conservato al Louvre⁴³. Recentemente è apparso in commercio un olio attribuito a un anonimo romano della metà del Cinquecento (Fig. 8)⁴⁴ che è direttamente collegato ai fogli del Louvre e della BNE. Quest'ultimo è il più vicino alla tavola giacché presenta parte del filatterio che accompagna il santo nel dipinto e ripete lo svolazzo della tunica rossa, dettagli non presenti nel pezzo del Louvre. È ovvia, in ogni caso, la qualità assai più elevata del foglio francese rispetto a quello spagnolo in cui il santo mostra tratti, come il naso aquilino, che non corrispondono ai tipi del maestro e deve essere quindi considerato opera di un membro della sua bottega.

È risaputo che la nave salpata dall'Italia e diretta in Spagna con parte della collezione José de Madrazo fece naufragio⁴⁵. Lo ricorda un disegno rimasto purtroppo irrimediabilmente danneggiato che un'iscrizione attribuiva a Pomarancio (pensando indubbiamente, per ragioni stilistiche, a Niccolò Circignani⁴⁶), ma che è



Fig. 4. Attribuito a Léonard Thiry, *La Sacra Famiglia*, penna, inchiostro bruno, inchiostro diluito bruno e grigio, 103 x 72 mm. Madrid, Biblioteca Nacional de España (DIB/16/38/4).



Fig. 5. Raffaello Vanni, *Diluvio*, penna, inchiostro bruno, inchiostro diluito bruno, lumeggiatura bianca, 357 x 478 mm. Madrid, Biblioteca Nacional de España (DIB/13/10/1).



Fig. 6. Raffaello Vanni, *Diluvio*, Palazzo Bindi Sergardi, Siena.

invece opera di Aurelio Lomi (1556-1622, Fig. 9) e che inverte – con alcune varianti e un numero minore di figure – il *San Sebastiano dinanzi al tiranno* dipinto per la Cappella Pucci della Santissima Annunziata di Firenze (Fig. 10) per il quale si conserva un disegno successivo quadrettato⁴⁷.

La dottoressa Federica Mancini spiega nel suo scritto le possibili ragioni della ridotta presenza di disegni genovesi nella collezione – sorprendente data la stretta relazione instauratasi tra Genova e la Spagna per tutto il Cinquecento – e apporta interessanti novità (catt. 87-92)⁴⁸. La suddetta relazione si concretò nell'approdo in Spagna nel 1567 di maestri quali Giovanni Battista Castello (cat. 86) che preannunciava l'arrivo di Cambiaso e della sua squadra nel 1583 per lavorare nella fabbrica escorialense. Di tale fabbrica si occupa Carmen García Frías nelle schede sui fogli di Federico Zuccari e quelli di impronta genovese destinati alla decorazione del monastero che aggiungono pezzi importanti al catalogo di Francesco da Urbino e Niccolò Granello (catt. 25-37).

L'unico tra i grandi nomi toscani del Cinquecento presente nella collezione è Leonardo, l'autore dei Codici Madrid I e II – fondamentali per la storia della scienza e del



Fig. 7. Bottega di Orazio Samacchini, *San Giovanni Battista*, penna, inchiostro marrone e matita nera, 242 x 95 mm. Madrid, Biblioteca Nacional de España (DIB/15/1/36).

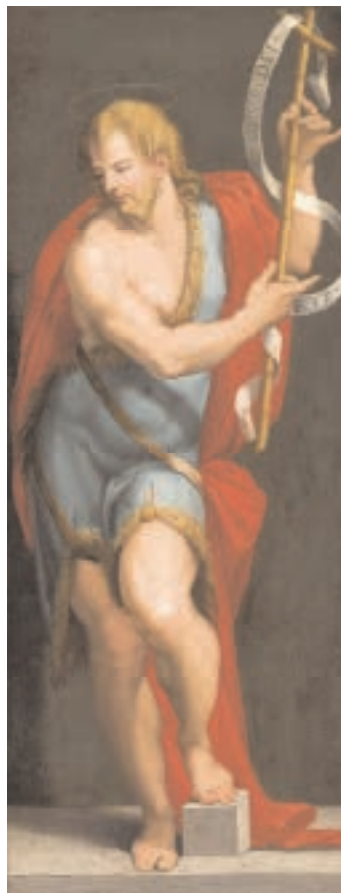


Fig. 8. Bottega di Orazio Samacchini, *San Giovanni Battista*, 71 x 27,7 cm. Sotheby's London, Old master & British Paintings Day Sale, 04/12/2014, lot. 129.

sapere – studiati da Marcaida nel relativo saggio⁴⁹. Barcia e Smyth attribuivano a Fra Bartolomeo della Porta uno studio per un angelo in volo che per Fischer non può essere collegato neppure a uno dei suoi assistenti⁵⁰. Il tratto, contraddistinto da minuziosi contorni, del disegno impiegato con alcune modifiche per uno degli angeli della *Madonna con San Giovanni* del Museo Thyssen-Bornemisza comprova che lo studio venne realizzato da un membro della bottega del maestro⁵¹.

Per quanto riguarda la maniera toscana, Carroll segnala l'esistenza nella BNE di una copia del disegno *Giuditta e Oloferne* di Rosso Fiorentino conservato al Los Angeles County Museum⁵². Johnston avverte che potrebbe trattarsi di un originale, data la raffinata fattura della testa della vecchia e i "pentimenti" in entrambe le figure, ma ritiene che l'insistita ombreggiatura e la continuità della linea di contorno della giovane donna indichino il contrario, e finisce col chiedersi se possa essere una replica realizzata da Rosso per essere incisa⁵³. Non sembrano esserci ragioni per smettere di considerarlo una copia.

Al disegno di Perino del Vaga, che si sospetta sia stato acquisito soprattutto perché l'artista era un discepolo di Raffaello (come segnalava Carderera in un'iscrizione, cat. 44)⁵⁴, si aggiunge un foglio assegnato a



Fig. 9. Aurelio Lomi, *San Sebastiano davanti a Diocleziano*, penna e inchiostro bruno, inchiostro diluito bruno, matita nera, 361 x 244 mm. Madrid, Biblioteca Nacional de España (DIB/13/9/23).



Fig. 10. Aurelio Lomi, *San Sebastiano davanti a Diocleziano*, Basilica della SS. Annunziata, Firenze.



Fig. 11. Maso da San Friano, studio per un'Annunciazione, matita nera e tracce di lumeggiatura bianca, 187 x 179 mm. Madrid, Biblioteca Nacional de España (DIB/13/9/47).

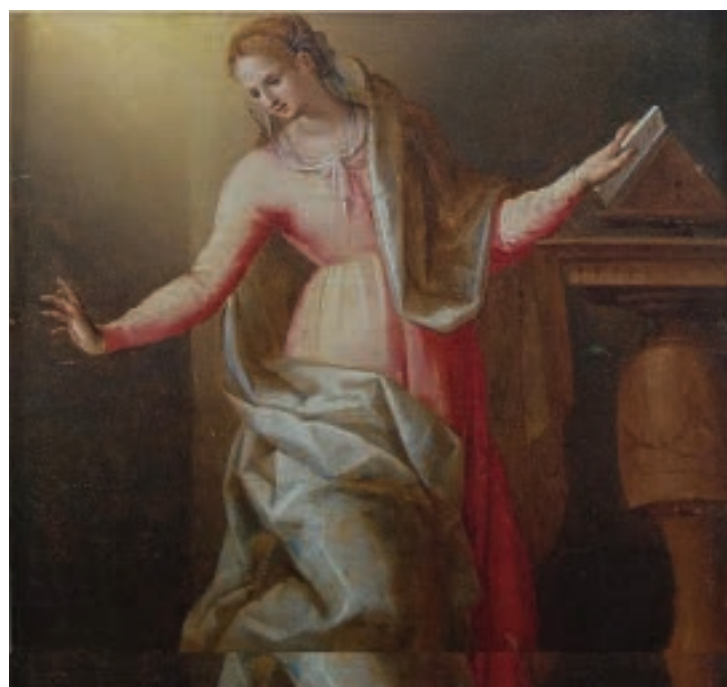


Fig. 12. Maso da San Friano, *Annunciazione*, Cappella di San Luca. Basilica della SS. Annunziata, Firenze.



Fig. 13. Girolamo Buratti, *Sogno di Giacobbe*, penna e inchiostro bruno, inchiostro diluito bruno, matita nera, 297 x 208 mm. Madrid, Biblioteca Nacional de España (DIB/18/1/3838).

Francesco Salviati da Pouncey (cat. 45)⁵⁵. Un'iscrizione moderna, inattendibile, attribuisce una *Sacra Famiglia* a Iacopino del Conte, ma l'opera è sicuramente posteriore al 1589, giacché riproduce in gran parte una stampa di Rafael Sadeler tratta da un disegno di Hans von Aachen⁵⁶.

Come opera di anonimo spagnolo figura nelle *Adiciones a Barcia* uno studio (DIB/18/1/2194), forse appartenuto alla collezione Madrazo data la numerazione⁵⁷, che riproduce il bassorilievo marmoreo per il coro del duomo di Firenze – siglato con le iniziali di Baccio Bandinelli e datato 1555 – compreso tra le figure di profeti scolpite dai suoi collaboratori e in particolare da Giovanni Bandini⁵⁸. L'effetto volumetrico nel disegno spagnolo è talmente debole che non si può pensare ad altro che a una copia di bottega realizzata da un apprendista non particolarmente dotato a partire da un foglio sconosciuto di Bandinelli, cosa che spiegherebbe le sensibili modifiche rispetto alla scultura nella disposizione della barba e l'aggiunta della tunica nella parte inferiore⁵⁹.

Un'annotazione di Petrioli Tofani ha permesso di identificare un piccolo disegno di Maso da San Friano (Fig. 11)⁶⁰ utilizzato nell'*Annunciazione* della predella oggi conservata nella Cappella dei pittori della Santissima Annunziata di Firenze (Fig. 12). Parte della critica ritiene che la figura della Vergine, datata intorno al 1569-1570, sia stata dipinta da Jacopo da Empoli, all'epoca discepolo del



Fig. 14. Girolamo Buratti, *Sogno di Giacobbe*, Pinacoteca Civica di Montecassiano.

maestro, ma Romagnoli insiste sulla paternità di Maso⁶¹, a ragion veduta a giudicare dal foglio madrileno⁶².

A Niccolò Circignani aggiudichiamo una *Resurrezione* che rimanda all'affresco sullo stesso tema firmato e realizzato nel 1569 nel Santuario della Madonna di Mongiovino di Panicale (cat. 46) che può aiutare a precisare gli inizi della sua attività grafica. Più rigorosamente fiorentine sono una scena conciliare che Mena Marqués aveva attribuito con perizia a Bernardino Poccetti (DIB/15/16/44)⁶³ e un disegno che riteniamo una proposta di Bernardino Monaldi per le *Esequie di sant'Alberto da Messina* della chiesa del Carmine di Firenze dipinte nel 1612 (cat. 52). Sempre nella stessa epoca va collocato un disegno ascrivito a un anonimo spagnolo che è opera di Girolamo Buratti (1580 - post 1654), un misconosciuto artista marchigiano formatosi a Firenze all'inizio del Seicento (Fig. 13)⁶⁴. Quadrettato nella parte inferiore e di qualità discreta, fu impiegato per il *Sogno di Giacobbe* conservato nella pinacoteca di Montecassiano, la cittadina natale dell'autore, come segnalano vari particolari dell'abbigliamento della figura (Fig. 14)⁶⁵.

La collezione della BNE comprende interessanti esempi di scuola senese collegati alla pittura locale di fine secolo. Uno studio per l'angelo dell'*Annunciazione* dipinta da Francesco Vanni nel 1592 è accompagnato dall'antica iscrizione "Di Vent.a Salimbeni" (cat. 47). Il foglio è una prova ulteriore dello stretto rapporto in-



Fig. 15. Pseudo Pacchia, *Vulcano*, penna e inchiostro bruno, 297 x 165 mm. Madrid, Biblioteca Nacional de España (DIB/15/13/17).



Fig. 16. Bottega di Pietro Sorri, *Salita al Calvario*, matita nera, matita rossa e tracce di lumeggiatura bianca, 259 x 152 mm. Madrid, Biblioteca Nacional de España (DIB/15/15/16).



Fig. 17. Cherubino Alberti, *Angeli*, penna e inchiostro bruno, inchiostro diluito bruno, matita rossa, 257 x 140 mm. Madrid, Biblioteca Nacional de España (DIB/16/43/14).

staurato tra due maestri la cui produzione grafica viene spesso confusa e dimostra che Ventura Salimbeni aveva accesso al materiale concepito dal fratellastro nell'ambito del suo processo creativo. In pessimo stato di conservazione risulta purtroppo una figura di Maria per un'*Annunciazione* che Barcia riteneva di Ventura Salimbeni⁶⁶, ma, come indicato da Marco Ciampolini, è direttamente connessa a un foglio sullo stesso soggetto attribuito a Francesco Vanni, l'artista cui andrebbe assegnato il foglio della BNE⁶⁷. Allo stesso autore, Craig Hugh Smyth attribuiva un foglio con un'*Incoronazione di Maria* (DIB/15/4/8) a proposito del quale Petrioli Tofani ha fatto il nome di Andrea Boscoli⁶⁸. Una composizione identica è stata pubblicata da Scrase come opera di Ventura Salimbeni sulla base di una iscrizione che riporta il nome del pittore e delle date tra il 1596 e 1597; lo studioso ritiene che il foglio fosse stato probabilmente concepito per l'opera destinata alla chiesa della compagnia di Ponte a Tressa presso Siena⁶⁹, ma la composizione è diversa. Tornando al disegno della BNE, l'opera presenta linee e acquerellature estremamente precise, come è tipico di una copia, e non vi si riconosce la mano di Boscoli.

Una precisa giustificazione della provenienza di un disegno della Collezione Madrazo si trova in uno studio di *Vulcano* accompagnato da una dedica del collezionista senese Pompeo Spannocchi (Fig. 15) che spiega di aver donato il foglio di Domenico Beccafumi – artista del quale possedeva vari disegni e cartoni per il pavimento marmoreo della cattedrale di Siena – a Luis de Madrazo per le attenzioni di cui aveva goduto a Madrid nell'agosto del 1834⁷⁰. All'epoca Luis aveva appena dieci anni e il fratello maggiore,

Federico, si trovava a Parigi⁷¹; dovette quindi essere il padre dei due, José de Madrazo, a occuparsi dell'italiano. Per Barcia la qualità del foglio non collimava con il prestigio di Beccafumi, ma giustificava l'attribuzione considerandolo un'opera giovanile⁷². Nel 1969, Pouncey lo assegnò a Pseudo Pacchia, un disegnatore vicino a Girolamo del Pacchia, mentre Pezzuto ha suggerito che potrebbe essere opera del Sodoma⁷³, probabilmente sulla base del suo rapporto con la figura di *Vulcano* dipinta a Villa Farnesina; data la differenza dei tipi fisici dei due personaggi confermiamo però l'attribuzione dello studioso britannico.

Anonimo era considerato, forse a causa dello stato di conservazione, un acerbo studio compositivo di Alessandro Casolani per l'*Apertura del quinto sigillo* affrescata nell'Oratorio della Trinità a Siena (cat. 48), e alla cerchia dello stesso autore rimandano due disegni anonimi e un terzo foglio che riporta il suo nome ma è assai posteriore. Una nota di Petrioli Tofani risalente al 1984 sul passe-partout assegna il primo (DIB/15/16/40) a Francesco Vanni, mentre Elena Cortona lo ha attribuito ad Antonio Cimatori, l'opera va tuttavia collocata nell'orbita di Alessandro Casolani, anche se come puntualizza Milena Pagni, autrice di una tesi sull'opera grafica del pittore, e riafferma Ciampolini, non si può sostenere che sia di sua mano⁷⁴. Il DIB/18/1/1999 mostra una certa affinità nei tipi e nella composizione con il *Sansone e Dalila* di Casolani appartenente a una collezione privata; Pagni esclude che si tratti di un'opera sua e rimarca il tratto insicuro e ridondante tipico di una copia, mentre Ciampolini suggerisce che l'autore possa essere Giovanni Paolo Pisani, artefice di un buon numero di copie del mae-

stro⁷⁵. Un'antica iscrizione attribuisce ad Alessandro Casolani lo studio di un monaco (DIB/16/8/2), proveniente dalla Collezione Madrazo, che Ciampolini considera possa essere uno studio preparatorio di Annibale Mazzuoli (1658-1713) per la *Predica miracolosa di sant'Antonio ai pesci* dipinta per la chiesa senese di Sant'Antonio da Padova, sede della Contrada della Tartuca⁷⁶.

Nato a Siena, Pietro Sorri (1556-1622) fu un artista girovago e lavorò a Firenze, Genova e Venezia, città in cui assorbì l'influenza dei modelli di Tintoretto, Veronese e Palma il Giovane che si avverte nei suoi dipinti e disegni⁷⁷. Sorri inviò in Spagna varie tele⁷⁸ e tre di esse – donate da Cosimo II e da sua madre, Cristina di Lorena, alla regina di Spagna⁷⁹ – sono conservate nel convento delle Descalzas Reales di Valladolid. È stato spesso rimarcato, forse con qualche esagerazione, il ruolo svolto da Sorri nell'avvento della pittura riformista e del naturalismo in Spagna⁸⁰, la nazione in cui inviò in varie occasioni il nipote Sallustio Lucchi che si occupò della consegna delle tele destinate a Valladolid⁸¹. Evidentemente impossibilitata a studiare la faccia posteriore del foglio, Mena Marqués ha attribuito al pittore una *Salita al Calvario*⁸² sul cui verso spicca, tra altri schizzi, una *Pietà* connessa a un dipinto a olio apparso in commercio (cat. 49). A Sorri va connesso anche uno studio anonimo dello sbirro raffigurato nella sua *Salita al Calvario* firmata e datata 1606 (Fig. 16)⁸³, lo scarso vigore del tratto indica però, nonostante la differente disposizione dei piedi della figura, che il disegno venne realizzato da un qualche collaboratore del maestro. Di un foglio di Lodovico Cigoli e di un altro di Jacopo da Empoli – l'autore più importante tra quelli rappresentati nell'insieme di Valladolid – si occupa Mena Marqués a quasi quarant'anni dalla pubblicazione del suo fondamentale lavoro sul disegno barocco italiano nella Biblioteca Nacional (catt. 50 e 51).

La maggior parte dei disegni di scuola romana risalgono all'ultimo terzo del Cinquecento. A Girolamo Muziano erano già stati assegnati da padre Resta due sommari bozzetti per un *San Matteo* la cui ubicazione non è stato possibile stabilire (cat. 54)⁸⁴, e il suo discepolo Cesare Nebbia è l'autore di un'*Incoronazione di spine* che si ricollega ai dipinti sullo stesso tema conservati nel Duomo di Orvieto e nell'Oratorio del Gonfalone a Roma (cat. 55). Di Giovanni Battista Ricci da Novara sono uno studio decorativo per la volta della chiesa romana di Sant'Agostino e un foglio che sembra costituire l'idea originale per la decorazione della Cappella Madruzzo a Sant'Onofrio al Gianicolo (catt. 56 e 57). Uno dei disegni più belli dell'intera collezione della BNE è indubbiamente la *Pietà* di Giovanni De' Vecchi caratterizzata dall'inconfondibile impiego dell'acquerello malva (cat. 58)⁸⁵. L'interessante disegno anonimo DIB/18/1/3505 fa pensare alle prove di Cherubino Alberti (1553-1615), ma risulta difficile precisare altro in proposito (Fig. 17)⁸⁶.

Pur essendo originario di Pomarance, in Toscana, Cristoforo Roncalli lavorò gran parte della sua vita a Roma e proprio lì concepì il *San Girolamo* – assegnato ad "Anibal" (Carracci) da Francisco de Solís – riutilizzato per il *Sant'Egidio* della chiesa romana intitolata al santo a Trastevere (cat. 60). Nell'ambito della "bottega" di Roncalli collochiamo un anonimo *San Vincenzo Ferrer* (Fig. 18)⁸⁷, anch'esso appartenuto alla Collezione Solís, che potrebbe aver fatto parte di un lotto insieme ad altri fogli dello stesso artista. Sono giunti alla Biblioteca Nacional altri due fogli della bottega di Roncalli. Un'iscrizione – forse di padre Resta – attribuisce a "C. Pomarancio" un *Dio Padre* che Fontana ha dimostrato essere opera



Fig. 18. Bottega di Cristoforo Roncalli, *San Vincenzo Ferrer*, matita rossa, 150 x 155 mm. Madrid, Biblioteca Nacional de España (DIB/16/1/6).



Fig. 19. Bottega di Cristoforo Roncalli, *San Filippo Neri e l'angelo*, matita nera, 197 x 142 mm. Madrid, Biblioteca Nacional de España (DIB/13/14/5).



Fig. 20. Girolamo Mirola, *Studi di teste maschili*, penna, inchiostro bruno, 168 x 231 mm. Madrid, Biblioteca Nacional de España (DIB/16/8/5).



Fig. 21. Bottega di Pellegrino Tibaldi, *Studio di figura per la volta della biblioteca dell'Escorial*, penna e inchiostro bruno, inchiostro diluito bruno, matita nera, 291 x 210 mm. Madrid. Biblioteca Nacional de España (DIB/13/10/41).



Fig. 22. Pellegrino Tibaldi e collaboratori, *Pitagora*, volta della biblioteca dell'Escorial (Madrid, Patrimonio Nacional 10034505).



Fig. 23. Anonimo bolognese, *Nettuno*, penna e inchiostro bruno, inchiostro diluito bruno, 376 x 240 mm. Madrid, Biblioteca Nacional de España (DIB/18/1/1857).



Fig. 24. Orazio Samacchini, *Giove*, matita rossa e matita nera, 310 x 191 mm. Madrid, Biblioteca Nacional de España (DIB/13/9/3).

di Giuseppe Agellio, un collaboratore del maestro incaricato nel 1600 della decorazione della cappella di Palazzo Mattei di Giove a Roma (cat. 59). Rappresentativo dell'ampia bottega di Roncalli è un altro foglio con un angelo e una figura in cui si riconoscono le fattezze di san Filippo Neri (Fig. 19)⁸⁸. Il primo, travestito da mendicante, chiede la carità al giovane sacerdote che, resosi conto di essere stato testimone di un evento miracoloso, sarà preso dal desiderio di fomentare la raccolta di elemosine. Ignoriamo se tale episodio – menzionato nel processo di canonizzazione e riportato nella vita del santo pubblicata nello stesso anno⁸⁹ – fosse stato rappresentato nel primo ciclo di affreschi dipinto da Roncalli tra il 1597 e il 1599 nell'abitazione-cappella di Santa Maria in Vallicella (demolita nel 1620), ma è presente nella serie realizzata nel 1621⁹⁰. Il disegno è palesemente collegato allo stesso ciclo di opere, create in un momento in cui, data la salute e l'età del maestro, la partecipazione della bottega era sempre maggiore.

Dopo la Toscana, l'Emilia Romagna è la regione italiana meglio rappresentata tra gli originali della collezione. Di particolare interesse è un disegno assegnato da un'iscrizione di padre Resta ad Antonio Solaro, "lo Zingaro", che come nota Marzia Faietti è uno dei rari studi preparatori per un dipinto di mano di Francesco Francia (cat. 62). La questione degli autori dalla cultura visiva eclettica, come Prospero Fontana, cui vengono più o meno ragionevolmente accostati i fogli senza nome, viene affrontata dall'esperta nel trattare una *Sacra Famiglia* (cat. 72) prossima ai modi del bolognese.

Tra i disegni che impreziosiscono maggiormente le collezioni della BNE figurano quelli di Parmigianino: uno studio che data la rilevante attività grafica dell'autore solleva il problema del suo utilizzo o meno in un'opera dipinta (cat. 63), una matita rossa (cat. 64) e due piccoli bozzetti a penna (catt. 65 e 66). A Mazzola Bedoli si attribuisce, grazie a un suggerimento di Elisabetta Fadda, uno studio (cat. 67) per il suo Tubalcain per una delle ante d'organo della chiesa di San Giovanni Battista a Parma.

A un altro parmigiano, Bertoja, è stato unanimemente attribuito il recto di un disegno che testimonia il suo contatto con gli Zuccari a Roma, dove lavorò tra il 1568 e il 1572 (cat. 68), mentre Fadda colloca non lontano dal pittore un foglio che rivela l'influenza degli scultori che collaborarono con Parmigianino (cat. 70), il maestro cui sono stati assegnati alcuni studi di teste (DIB/16/8/5) che la studiosa attribuisce a Girolamo Mirola (Fig. 20)⁹¹.

È nota l'importanza dell'opera di Pellegrino Tibaldi nella formazione del linguaggio escurialense e nello sviluppo della pittura spagnola. Giulio Bora gli ha attribuito uno studio per uno degli "ignudi" che trattiene la cortina sospesa sulla figura di Pitagora nella volta della Biblioteca dell'Escorial (Figg. 21 e 22) e confronta questo disegno con un altro, compreso nel Codice Bonola, che raffigura a suo avviso l'idea iniziale per la stessa decorazione⁹². Il tratto del disegno spagnolo è tuttavia molto più meccanico e marcato di quello del foglio cileno, e lo stesso vale per l'applicazione dell'acquerellatura, e sembra più logico considerarlo una trascrizione



Fig. 25. Antonio Cimatori (?), *La Santa Casa di Loreto*, penna e inchiostro bruno, matita nera, 204 x 267 mm. Madrid, Biblioteca Nacional de España (DIB/16/36/11).



Fig. 26. Federico Zuccari (da Tiziano), *La virtù dell'Impero soccorre la Religione*, penna e inchiostro, inchiostro bruno diluito, matita nera, matita rossa, 225 x 177 mm, Madrid, Biblioteca Nacional de España (DIB/13/36/9).



Fig. 27. Filippo Bellini, *San Tommaso d'Aquino*, penna e inchiostro bruno, inchiostro diluito bruno, 596 x 405 mm. Madrid, Biblioteca Nacional de España (DIB/13/8/39).

zione di un'idea del maestro eseguita da uno dei suoi numerosi collaboratori all'Escorial. La personalità grafica di G. B. Bezzi, stretto collaboratore di Tibaldi, si è andata progressivamente affermando. Connettiamo direttamente alla sua partecipazione al fregio con la *Storia di Susanna* a Palazzo Poggi a Bologna, un foglio che la scritta "Nusadella" permette di assegnare con precisione (cat. 75). Alcuni elementi caratteristici della decorazione di Palazzo Poggi, eseguita intorno al 1550, appaiono su un foglio raffigurante Nettuno in atto di far scoppiare una tempesta (Fig. 23)⁹³: le teste infantili dei venti rimandano infatti a quelle, di ascendenza perinesca, riprodotte nell'affresco *Eolo dona a Ulisse l'otre con i venti* dipinto da Tibaldi nel suddetto palazzo, mentre i cavalli marini ricordano quelli del *Nettuno e la nave di Ulisse*, anch'esso realizzato dallo stesso autore nella residenza bolognese⁹⁴.

A Francesco Primaticcio si attribuisce un disegno che riproduce la metà destra di uno studio per un fregio conservato al Louvre di cui esiste una copia agli Uffizi (cat. 71). Beguin ha assegnato a Niccolò dell'Abate un disegno che per qualche tempo è stato ritenuto una probabile copia dell'esemplare custodito in Francia, la presenza di entrambi nella mostra dedicata al pittore ha confermato che si tratta di un originale (cat. 72). Diane de Grazia ha correttamente ascritto a Orazio Samacchini una splendida figura di Giove – appartenuta a Solís che la attribuiva a Barocci – concepita per la decorazione di Palazzo Spada a Bologna (Fig. 24)⁹⁵; e con la bottega dello stesso maestro si possono mettere in relazione l'interessante studio per una volta (cat. 69) e un disegno per l'Ercole che lotta con i serpenti affrescato nella Rocca dei Rossi a San Secondo (DIB/13/9/72)⁹⁶.

L'esame delle *Adiciones a Barcia*, forse meno studiate dai ricercatori, ha prodotto diverse novità. A Bartolomeo Passarotti si può avvicinare senza difficoltà un disegno che ripete una composizione posta in commercio a suo nome (cat. 77)⁹⁷. Anch'egli bolognese, ma attivo soprattutto a Milano, Camillo Procaccini realizzò un piccolo studio per la testa della figura femminile in primo piano nel *Trionfo di David* dipinto sulle ante dell'organo meridionale del duomo cittadino tra il 1592 e il 1595 (cat. 76).

Nella collezione della BNE non sono rari i disegni attribuiti ai Carracci. Molti, circa un centinaio, erano catalogati sotto questo cognome al momento dell'acquisto della collezione Madrazo nel 1899, ma nessuno di essi è opera di Annibale. Mena Marqués ne assegna uno a Bartolomeo Passarotti (cat. 78) e un altro a Bartolomeo Cesi (cat. 80)⁹⁸. La stessa studiosa approva inoltre la proposta avanzata Forlani Tempesti di attribuire a Guido Reni uno studio compositivo collegato alla decorazione della Cappella Pao-



Fig. 28. Anonimo marchigiano, *Apparizione di Cristo e santi*, penna e inchiostro bruno, inchiostro diluito bruno, matita rossa, 291 x 163 mm. Madrid, Biblioteca Nacional de España (DIB/15/14/26).

lina in Santa Maria Maggiore (cat. 81).

La collezione comprende alcuni disegni considerati a lungo opera di Federico Barocci che sono però ben lontani dal poter essere ascritti al maestro, compresi quelli di una certa qualità, come il foglio che è stato associato al volto del *Crocifisso* del Prado⁹⁹. L'influenza di Barocci è ravvisabile in tutta l'arte marchigiana. Un foglio che raffigura sul recto la *Santa Casa di Loreto* (Fig. 25) e sul verso la *Fuga di Enea* può essere accostato per il tratto ad Antonio Cimatori (1550-1623), uno dei suoi collaboratori¹⁰⁰.

Barcia aveva attribuito a Tiziano un foglio (Fig. 26) che a suo parere copiava la *Religione soccorsa dalla Spagna* del maestro veneto custodita al Prado, un'opinione su cui insisteva Eugenio Battisti¹⁰¹. Roy Fisher e Oberhuber hanno invece rispettivamente assegnato il disegno a Palma il Giovane e a Federico Zuccari¹⁰². Peter Lüdeman sostiene, a ragione, che il foglio sia in realtà legato alla *Virtù dell'Impero che soccorre la religione*, dipinta da Tiziano per Massimiliano II e nota attraverso una stampa di Giulio Fontana; avvalorano tale idea la maggiore verticalità della composizione, i gesti, l'abbigliamento e gli attributi delle figure¹⁰³. Lo studioso ritiene che il foglio del BNE sia una trascrizione del dipinto piuttosto che un disegno preparatorio per lo

stesso e lo attribuisce a Giovanni Mario Verdizzotti – amico e discepolo di Tiziano incontrato da Vasari a Venezia – sulla base del confronto con un disegno firmato con sicurezza dall'artista¹⁰⁴. Anche De Grazia e Bolzoni hanno collegato il disegno della BNE a Federico Zuccari¹⁰⁵. Ne condividiamo il parere, dato che il tipo fisico della figura di Verdizzotti ha ben poco a che spartire con quelli più stilizzati (indipendentemente dal fatto che si tratti di una copia) del disegno madrileno su cui campeggiano volti femminili che presentano i tratti tipici dei modelli di Zuccari. Federico poté vedere il dipinto incompiuto nello studio di Tiziano durante il suo primo soggiorno a Venezia tra la primavera del 1563 e il luglio 1565¹⁰⁶; lì ammirò Vasari nel 1568: “una giovane ignuda, che s'inchina a Minerva, con un'altra figura accanto, e un mare, dove nel lontano è Nettuno in mezzo sopra il suo carro” che era stata commissionata da Alfonso I d'Este e lasciata incompiuta dopo la sua morte nel 1534; l'opera fu modificata e inviata a Massimiliano II prima della fine del 1568, l'anno in cui viene menzionata in una lettera del legato imperiale a Venezia e al quale risale l'incisione di Fontana¹⁰⁷.

L'influenza di Federico Zuccari si riscontra in un foglio attribuito senza discussione da Petrioli Tofani a un altro artista marchigiano, Filippo Bellini (Fig. 27)¹⁰⁸, al quale ascriviamo un disegno per una *Epifania* di cui esiste uno studio anteriore al Museo di belle arti



Fig. 29. Anonimo nordico in Italia (?), *San Giacomo Apostolo*, penna e inchiostro diluito bruno con lumeggiatura a biacca, 199 x 135 mm. Madrid, Biblioteca Nacional de España (DIB/18/1/1736).



Fig. 29. Anonimo piemontese, *Martirio di Santo Stefano*, penna, inchiostro bruno, inchiostro diluito bruno e lumeggiatura bianca, 700 x 490 mm. Madrid, Biblioteca Nacional de España (DIB/18/1/3784).

di Grenoble (cat. 83). Allo stesso ambito appartiene anche un disegno che Elena Cortona considerava opera di Bellini, una proposta che non risulta del tutto convincente (Fig. 28)¹⁰⁹.

Per quanto riguarda la grafica lombarda, al noto disegno di Giuseppe Arcimboldo (cat. 95) va sommata una importante scoperta del professor Navarrete: il cremonese Bernardino Gatti è l'autore di un foglio raffigurante un particolare dell'*Annunciazione* per la chiesa di San Sigismondo a Cremona (cat. 93). A un altro cremonese, Antonio Maria Viani, abbiamo assegnato una suggestiva *Orazione nell'orto degli ulivi* per la sua somiglianza con il disegno del 1589 sullo stesso tema a lui attribuito (cat. 94). Non si conserva il dipinto per il quale ideò la composizione durante il suo soggiorno alla corte di Monaco, ma l'iscrizione con il suo nome sul foglio madrileno non lascia dubbi sull'autore di entrambi i bozzetti. Nello stesso ambito – la corte di Guglielmo V di Baviera – va collocato un foglio che attribuiamo al fiammingo Pieter de Witte (cat. 103), noto come Pietro Candido in Italia; si tratta di uno schizzo preparatorio tracciato rapidamente a penna per il *Martirio di sant'Orsola e delle undicimila vergini* della chiesa di San Michele a Monaco che costituisce un *unicum* tra i suoi studi di composizione¹¹⁰. Forse un artista nordico attivo in Italia è l'anonimo autore del *San Giacomo Apostolo* (Fig. 29) tro-

vato nelle Adiciones a Barcia, ma non è da escludere che sia stato eseguito da un artista emiliano.

Il disegno veneziano è quasi assente nella collezione e si limita a uno studio di Carletto Caliarì (cat. 96), a un foglio vicino al veronese Orazio Farinati e a una derivazione dal *Crepuscolo* e dall'*Aurora* di Michelangelo eseguite da Palma il Giovane (cat. 97)¹¹¹.

Il rapporto tra la Spagna e il viceregno napoletano è testimoniato da alcuni esempi della scuola locale: al disegno assegnato al polidoriano Antonio Riccio da padre Resta (cat. 99) si aggiungono due fogli inclusi nel catalogo di Marco Pino (cat. 100) e un interessante studio per la sua *Annunciazione* nella chiesa di San Giovanni dei Fiorentini a Napoli (cat. 101).

Per concludere questo rapido tour all'interno di una collezione il cui studio non è certamente concluso, vogliamo menzionare una rara testimonianza grafica di un anonimo artista attivo in Piemonte nel primo terzo del Cinquecento (Fig. 30)¹¹² che riteniamo debitore di Pietro Grammorseo o Sebastiano Novelli, un autore con il quale condivide un gigantismo mal compreso. Un foglio di origine sconosciuta che ben esemplifica l'eterogeneità dell'insieme di disegni italiani del Cinquecento presentati in questa sede, un volume che speriamo serva da punto di partenza per future ricerche.

¹ L'autore si scusa di non aver potuto consultare alcuni riferimenti a causa della crisi Covid.

² BARCIA 1906. PÉREZ SÁNCHEZ 1977, pp. 23-28. Cfr. Santiago Páez, Hidalgo Caldas.

³ MEZQUITA MESA 1989; ABAD, RUIZ GARCÍA ET AL. 2009; RUIZ GARCÍA 2012.

⁴ BATTISTI 1961; BATTISTI 1965; BATTISTI 1975; KUBLER 1978; BUSTAMANTE GARCÍA - MARIAS 1991^a, pp. 211-312, in SANTIAGO PÁEZ 1991. LANZARINI 2000^a, pp. 182-202.

⁵ RODRÍGUEZ RUIZ 1991^b. Cfr. Santiago Páez, Hidalgo Caldas.

⁶ PARMA ARMANI 1982.

⁷ MENA MARQUÉS 1984.

⁸ TOSINI 2008, p. 451.

⁹ EITEL-PORTER 2004, pp. 82-85. EITEL-PORTER 2009, pp. 55 e 183.

¹⁰ ZUCCARI 2014, pp. 282-289.

¹¹ TOSINI 1994, p. 342, nota 89.

¹² Bolzoni ha escluso del catalogo di autografi del pittore, e siamo d'accordo con lui, un disegno che sembra rappresentare un imperatore attribuito da Jaffé nel 1960 al Cavalier d'Arpino, un parere avvalorato da B.W. Meijer sullo stesso passe-partout e da Röttgen, che lo considera uno dei suoi primi fogli. Biblioteca Nacional. Jaffé in un'annotazione sul passe-partout. RÖTTGEN 2012-2013, III: 52, n. 14. BOLZONI 2013, p. 422. REDIN MICHAUS 2019, pp. 21-23.

¹³ FONTANA 2020 pp. 189-192.

¹⁴ MORTARI 1992.

¹⁵ PÉREZ SÁNCHEZ 1977, p. 52.

¹⁶ PARMA ARMANI 1986, p. 181.

¹⁷ Fu concepito per una delle perdute Storie della corona spagnola nel palazzo reale di Napoli. FONTANA 2015^a, pp. 101-103 e FONTANA 2019, p. 310, n. D 140. Lo studioso esclude il foglio DIB/15/65/28 che viene attribuito a Balducci nell'Album Falcone. MENA MARQUÉS 1984, p. 12; FONTANA 2019, e p. 321, n. E 21. Altri fogli sono stati accostati ad artisti fiorentini attivi tra Cinque e Seicento quali Lodovico Cigoli, Jacopo da Empoli (catt. 51-52) (MENA MARQUÉS 1991, p. 94) e Giovanni Balducci (DIB/13/12/19), FONTANA 2019, p. 310.

¹⁸ MENA MARQUÉS 1984, pp. 49 e 51.

¹⁹ LEUSCHNER 2005, pp. 302-303. Va aggiunto all'insieme uno studio identificato da Mena come opera di Alessandro Casolani per la decorazione nella sacrestia nuova della Certosa di Pavia. SANTIAGO PÁEZ 1991^b, p. 123.

²⁰ DIB/16/8/16, annotazione di Petrioli Tofani del 1984 sul passe-partout della fotografia. Leuschner la collega a due stampe, tratte da composizioni di Tempesta che mostrano il santo in preghiera. LEUSCHNER 2005, pp. 302-303. Elena Cortona suggeriva nella fotografia del disegno il nome di G.B. Paggi accompagnato da un punto interrogativo, Federica Mancini nega tale possibilità. La studiosa ha assegnato la scena di battaglia DIB/15/13/12 a Tempesta, Leuschner rifiuta l'ipotesi 1 in un'altra annotazione sulla fotografia risalente al 2001. Reminiscenze di Tempesta e Taddeo Zuccari rivela il DIB/13/10/32, il cui autore speriamo possa essere identificato in futuro.

²¹ FREEDBERG 1950, p. 255. POPHAM 1971 I, pp. 113-114.

²² DE GRAZIA 1991, p. 122.

²³ BARCIA 1906. PÉREZ SÁNCHEZ 1977, p. 64.

²⁴ MENA MARQUÉS 1984.

²⁵ SCHWAGER 1983, p. 277. CHAPELL 1992, p. 178. FORLANI TEMPESTI 1997, p. 44.

²⁶ SCHWAGER 1983, p. 277.

²⁷ Cfr. García Frías. Cfr. Mancini.

²⁸ BARCIA 1906, n. 7239. BATTISTI 1956, pp. 56-59.

²⁹ WETHEY 1971.

³⁰ BARCIA 1906, n. 7256; *INVENTARIO DEI DISEGNI ITALIANI* 1974, p. 17 n. 3 (come Paolo Veronese); COCKE 1984, pp. 356-357 n. 188.

³¹ DI GIAMPAOLO 1975, pp. 57-58.

³² LÜDEMANN 2016, pp. 171-172. LÜDEMANN 2019, pp. 45-46.

³³ PEZZUTO 2019, p. 109.

³⁴ ZEZZA 2003, p. 317, n. 19 e 20.

³⁵ PÉREZ SÁNCHEZ 1977, pp. 23-28. Cfr. Santiago Páez, Hidalgo Caldas.

³⁶ DIB/15/14/15.

³⁷ Museo del Prado P1308, olio su tavola 49 x 28 cm. Sánchez Cantón lo ha attribuito ad Alejandro de Loarte e Angulo Íñiguez e Pérez Sánchez hanno ratificato l'assegnazione, il secondo ha però ripudiato l'ipotesi nel 1993. ANGULO ÍÑIGUEZ - PÉREZ SÁNCHEZ 1972^c, p. 219. PÉREZ SÁNCHEZ 1993, p. 112, n. 38. Nel dipinto è evidente l'influenza del *San Giovanni Battista* di Tiziano conservato al Prado che dovette arrivare in Spagna nel primo quarto del Seicento. FALOMIR FAUS 2012, p. 46.

³⁸ DIB/16/38/4.

³⁹ Su Thiry vedi DACOS 2005; CORDELLIER 2012; GASNAULT 2012, KWAN 2017.

⁴⁰ Albertina Museum, Vienna, inv. 428 recto e verso, 429 recto e verso, 430 recto e verso.

⁴¹ DIB/13/10/1. BARCIA 1906, n. 7662. L'acquerellatura più raffinata nel foglio senese e le lievi differenze nei tratti di alcune figure fanno pensare che il disegno madrileno possa essere una copia, ma il professor Marco Ciampolini ritiene che sia un originale e riportiamo la sua opinione, più autorevole della nostra. Ringraziamo il proprietario del foglio senese per l'autorizzazione alla riproduzione dell'opera. CIAMPOLINI 2012, p. 124.

⁴² DIB/15/1/36. ANGULO ÍÑIGUEZ - PÉREZ SÁNCHEZ 1975, I, cat. 50. Annotazione di Joannides sul passe-partout della fotografia.

⁴³ CORDELLIER 2001.

⁴⁴ Sotheby's London, Old master & British Paintings Day Sale, 04/12/2014, lot. 129,

71 x 27,7 cm. <http://www.sothebys.com/es/auctions/ecatalogue/2014/old-master-british-paintings-day-14037/lot.129.html>.

⁴⁵ Cfr. Santiago Páez, Hidalgo Caldas in questo volume.

⁴⁶ DIB/13/9/23.

⁴⁷ Sul quadro, CAROFANO 1989, pp. 230-231. Sul disegno Holland, TURČIĆ - NEWCOME-SCHLEIER 1991. È stato battuto all'asta da Sotheby's London, 05/07/2013, lot. 389.

⁴⁸ Cfr. Mancini in questo volume.

⁴⁹ Cfr. Marcaida in questo volume.

⁵⁰ DIB/16/36/12. Un'annotazione a matita sul verso recita: "me lo ha dato Ribelles il 2 sett., sembra provenga dalla manifattura di arazzi. Madrid 1874". Barcia 1906, n. 7719. C. H. Smyth ha annotato sulla fotografia che poteva essere di Fra Bartolomeo, Fisher respinge l'ipotesi in un'altra nota del 1998 e non cita il disegno nella sua scheda sul dipinto del Thyssen. FISCHER 2016, pp. 103-112.

⁵¹ L'ombreggiatura sembra essere stata ritoccata a posteriori.

⁵² DIB/13/8/30. Carroll informa di essere al corrente della sua esistenza grazie alle informazioni fornite da un certo H. Th. Collebrander. CARROLL 1987, pp. 164-165.

⁵³ Lettera alla BNE del luglio 2016. Nel database della BNE è catalogato come anonimo del Seicento. L'influenza di Rosso Fiorentino si manifesta nel DIB/18/1/3798 che copia la figura del giovane armato in corsa e l'albero da un'incisione di Enea Vico concepita dal toscano. Sull'incisione SPIKE 1985, p. 166. GREGORY 2012, p. 371.

⁵⁴ A metà strada tra Perino del Vaga e Taddeo Zuccari è il DIB/13/10/22 (cfr. Santiago Páez, Hidalgo Caldas, fig. 12). Vicino a Salviati, come ha annotato Zentai sulla fotografia del disegno nel 1998, è il DIB/15/13/20 "De mano de Perin del Bago" secondo Francisco Solís. Alla cerchia di Perino del Vaga hanno assegnato Bustamante García e Marias Franco il DIB/15/13/21. BUSTAMANTE GARCÍA - MARIAS 1991^a, p. 99, n. 122.

⁵⁵ Deswarte-Rosa considera opera di Salviati il DIB/15/13/18, attribuito da un'iscrizione antica a "Penni" e accompagnato da un testo latino sul verso riguardante l'operazione chirurgica illustrata. Luca Pezzuto pensa che sia piuttosto opera di un collaboratore (Lettera di Pezzuto alla BNE del 2015). Alla bottega del maestro si ascrive una copia, DIB/15/85/27, del disegno per l'arazzo *L'Età del bronzo* pubblicato da Monbeig Goguel. Mortari ha inserito nella sua monografia sul pittore varie teste che sono copie dei fogli da DIB/13/9/67 a DIB/13/9/70. MONBEIG GOGUEL 1998, p. 234. MORTARI 1992, pp. 187-189. Non ci pare sostenibile neppure l'attribuzione a Salviati del DIB/13/9/71, Barcia 1906, n. 7629, che potrebbe essere forse collegato a Ottavio Vannini.

⁵⁶ DIB/15/13/11. Il pastiche è completato dalla figura di San Giovanni Battista ispirata al prototipo di Andrea del Sarto. Il volto di Maria conserva una certa somiglianza con alcuni tipi di Calvaert, il cui stile grafico non ha tuttavia niente a che spartire con quello del foglio della BNE.

⁵⁷ Sul verso del disegno un'altra mano a disegnato un bambino.

⁵⁸ Vedi, con tutta la bibliografia precedente, FIRPO 2014.

⁵⁹ Isabel García-Torano sottolinea che il foglio è collegato al DIB/18/2200 data la carta impiegata e il fatto che riporta un numero successivo a quello che appare sul disegno in esame, la mano potrebbe essere la stessa; come segnalano Santiago Páez e Hidalgo sulla base della numerazione, 98 e 99, entrambi gli schizzi provengono dalla Collezione Madrazo. Un'annotazione del 1984 di Petrioli Tofani attribuisce a Clemente Bandinelli, figlio naturale dello scultore, il recto e verso del DIB/13/9/16/11984; uno studio anatomico che un'antica iscrizione spagnola assegna a "Leonardo de Bincis" (Barcia 1906, 7646). Il foglio succitato, insieme al DIB/13/9/16, di altra mano, e al DIB/13/9/18, più vicino al primo, venne assegnato da Barcia a Baccio Bandinelli. BARCIA 1906, n. 7240, 7241, 7242.

⁶⁰ DIB/13/9/47. Attribuito da Barcia a Taddeo Zuccaro. Annotazione della studiosa sul passe-partout della fotografia risalente al 1980.

⁶¹ ROMAGNOLI 2004, p. 62. BREVAGLIERI 2007, *ad vocem*. Di un certo interesse è il DIB/15/15/25, opera d'ambito tardo vasariano, con vaghe reminiscenze di Francesco Poppi e Jacopo Zucchi.

⁶² Dal tratto affine a quello dei disegni degli Uffizi riprodotti da PACE 1979, p. 79.

⁶³ Attribuzione giustificata sul passe-partout della fotografia dalla comparazione con un disegno pubblicato da Thiem 1977, p. 13. Attribuito a Poccetti da un'iscrizione antica è invece lo studio di un francescano che sembra un'opera di bottega, DIB/15/13/22, fig. 12 del saggio di Santiago Páez e Hidalgo Caldas che segnalano la sua provenienza dalla collezione Jovellanos sulla base dell'iscrizione, del marchio e della numerazione.

⁶⁴ DIB/18/1/3838.

⁶⁵ La composizione deriva dal quadro di identico soggetto di Lodovico Cigoli che alcune fonti indicano come suo maestro. Su Buratti vedi Vliegenthart 1976, p. 179; MOZZONI, MONTIRONI 1979, pp. 35, 78, 82-83; CONTINI 1985, pp. 138-139; PIZZORUSSO 1989, p. 656.

⁶⁶ DIB/15/13/24. BARCIA 1906, n. 7632.

⁶⁷ Stuttgart Staatsgalerie (inv. C91/4087 C25). Gernsheim 147066. Ciampolini, comunicazione orale, collega il disegno tedesco alla figura di Maria sulla pala di Sant'Ansano dipinta da Vanni per il duomo di Siena e datata 1596.

⁶⁸ DIB/15/4/8. Annotazioni sul passe-partout del disegno datate rispettivamente 1960 e 1984.

⁶⁹ SCRASE 2011, pp. 576-577, n. 607; Venturi IX, 1934, p. 1130. Se il nome di Salimbeni per il foglio inglese è abbastanza plausibile, il rapporto con l'affresco, realizzato nel 1626 e attribuito da Ciampolini a Giovanni Paolo Pisani, non è sostenibile.

⁷⁰ DIB/15/13/17. Cartoni donati dal collezionista poco tempo dopo. Sulla collezione Spannocchi vedi GNONI MAVARELLI 2018.

⁷¹ Vedi la voce *Luis de Madrazo* redatta da Eduardo Salas Vázquez nel *Diccionario Biográfico Español online*: <http://dbe.rah.es/biografias/12576/luis-de-madrazo-y>

kuntz. Vedi la voce di Carlos González Navarro nel *Diccionario Biográfico de España online*: <http://dbe.rah.es/biografias/12571/federico-de-madrado-y-kuntz>.

⁷² Riportiamo l'opinione di Barcia: "Se il signor Pompeo Sparrocchi [sic] non prese in buona fede lucciole per lanterne cinese e non donò a don José Madrazo gatto per lepre, ma il disegno fosse veramente del Beccafumi, l'opera andrebbe allora collocata nel periodo in cui, appena uscito dalla scuola del Perugino, si trovava a Roma e si intestardiva a imitare Raffaello e l'arte antica. In seguito, a Siena, tralasciate le servili imitazioni, sviluppò il suo genio e la sua personalità, cose di cui non reca traccia questo infelice Vulcano". Barcia 1906, n. 7246.

⁷³ DIB/15/13/17. Attribuzione di Pouncey del 1969 sul passe-partout della fotografia. Su Pseudo Pacchia Folds McCillagh, Giles 1997, p. 260. L'opinione di Pezzuto su: <http://bdh.bne.es/bnearch/biblioteca/Pacchia,%20Pseudo;jsessionid=27C72168AE17C02298E86F72F408C7AB>.

⁷⁴ Annotazioni sulla fotografia del disegno.

⁷⁵ Sulla tela di *Sansone e Dalila*, CIAMPOLINI 2012, p. 110.

⁷⁶ Comunicazione orale.

⁷⁷ MARTINI 1981, p. 18. MARTINI 1983, p. 5. CIAMPOLINI 2012, p. 806.

⁷⁸ MARTINI 1981, p. 18. MARTINI 1983, p. 5.

⁷⁹ MARTÍNEZ PISÓN 2007, pp. 50-51, 62-63, 70-71.

⁸⁰ LONGHI 1927, p. 115.

⁸¹ MARTINI 1983, pp. 15, 44. PÉREZ SÁNCHEZ 2003^b, p. 178.

⁸² MENA MARQUÉS 1984, p. 37. Il medesimo parere è stato manifestato da Petrioli Tofani sul passe-partout del disegno nel 1984.

⁸³ DIB/15/15/16, proveniente dalla chiesa di Sant'Egidio a Siena (oggi in quella di Santa Clara a Colle Val D'Elsa). Sul dipinto vedi MARTINI 1983, pp. 18-19 e 23. Ciampolini 2012, II, pp. 806. Come ha notato Martini, l'estro di Sorri si manifesta maggiormente nella sua opera grafica che in quella pittorica, la quale rimanda solo di rado con precisione all'idea disegnata. Va sottolineato che la composizione è abbozzata a penna su un foglio conservato agli Uffizi, inv. 10875 v., cosa che ne fa un'eccezione. MARTINI 1981, p. 105.

⁸⁴ Alla "scuola di Muziano" viene assegnata con grafia moderna sul passe-partout del DIB/15/14/16 un'anonima *Pentecoste* dalle innegabili reminiscenze zuccaresche.

⁸⁵ Cfr. Grisolia. Sulla "venezianità" dei disegni di certi pittori attivi a Roma nella seconda metà del secolo, da Muziano agli Zuccari fino a Giovanni De' Vecchi, vedi BOLZONI 2020.

⁸⁶ DIB/16/43/14

⁸⁷ DIB/16/1/6. E non san Giacinto di Polonia, si tratta infatti del santo spagnolo, a giudicare dalla fiamma che reca in mano, un'allusione al fuoco delle sue parole e alla capacità di sconfiggere la peste. Questa iconografia, poco diffusa, si incontra soprattutto a Venezia; sono noti gli esempi di Giovanni Bellini, Palma il Vecchio e Bonifazio de' Pitati; anche il Beato Angelico raffigura il santo con la fiamma. CALVÉ MASCARELL 2016, pp. 310-315 e 488-489.

⁸⁸ DIB/13/14/5.

⁸⁹ BACCI 1622, p. 163. ZEN 2020.

⁹⁰ PAPI, ZICARELLI 1998, p. 106 e seguenti. Il tema appare già nell'incisione creata da Giacomo Lauro e Antonio Tempesta nel 1600 sulla vita del santo, vedi Pampalone 2017, pp. 34 e 65-66.

⁹¹ Comunicazione orale di Elisabetta Fadda che prepara un lavoro sull'artista. DIB/16/8/5, attribuzione a Parmigianino sul passe-partout di C.H. Smith del 1960, respinta da Ekserdjian nel 2012.

⁹² DIB/13/10/41.

⁹³ DIB/18/1/1857, l'artista si ispira a motivi raffaelleschi e il Nettuno rimanda alla figura armata della *Strage degli innocenti di Raffaello*. La componente raffaellesca rimanda a sua volta a Perino del Vaga, alla cui incisione di *Nettuno nella tempesta* sembra ispirato il cavallo marino al centro.

⁹⁴ E anche quelli della *Caduta di Fetonte* di G. B. Castello nel Palazzo Tobia Pallavicini di Genova.

⁹⁵ Dello stesso parere è Faietti (annotazione sul passe-partout della fotografia del disegno). Sulla decorazione Spada, FORTUNATI PIERANTONIO 1986, p. 223. Il DIB/18/1/3849 è una copia coeva di un'Adorazione dei magi degli Uffizi (inv. 17234 F) attribuita a Taddeo Zuccari che Di Giampaolo ha assegnato sul passe-partout alla cerchia di Orazio Samacchini o Bartolomeo Passarotti. Il DIB/16/39/9, con l'iscrizione "Francisco Ribalta fecit", catalogato come anonimo fiammingo nel database della BNE, copia una *Resurrezione* del Kunsthistorisches di Vienna attribuita da Cirillo a Samacchini perché somigliante a due tavole di soggetto biblico del pittore conservate agli Uffizi. Non ci pare che la suddetta somiglianza sussista e il disegno, che non

presenta il tratto sicuro dell'italiano, sembra in effetti opera di un fiammingo. CIRILLO 2002, p. 121.

⁹⁶ Destinato a un affresco nella Rocca Sanvitale a Sala Baganza, opera piuttosto della sua bottega come suggerito sul passe-partout della fotografia da M. Faietti nel 2002. Barcia 1906, n. 7633.

⁹⁷ Secondo l'annotazione di M. Mena Marqués e B. Bohn sul passe-partout della fotografia, il foglio DIB/13/10/45 sarebbe vicino a Passarotti (Bramer lo accostava invece a B. Bandinelli). All'ambito di Passarotti si può collegare anche il DIB/18/1/1340.

⁹⁸ La stessa opinione espressa a voce con la sua abituale disponibilità da S. Prosperi Valenti Rodinò.

⁹⁹ DIB/18/1/3851. Nel disegno i tratti del viso sembrano una mera giustapposizione di elementi mentre il modellato pesante appare improprio del maestro. Viene da dire lo stesso del DIB/13/9/7, copia di un braccio e dei piedi del suddetto crocifisso.

¹⁰⁰ DIB/16/36/11. Il tratto potrebbe essere accostato a quello del disegno della Collezione Viviani nella Galleria Nazionale delle Marche (Inv. 1775), primo stadio per la *Madonna con santi* dell'Oratorio di San Giovanni a Rimini. Su questo disegno ANTONELLI 1979, pp. 57-60. Lo stesso si può dire dell'inv. DIS 188 r. conservato presso la stessa istituzione. Nel foglio della BNE, che cita la *Madonna delle nuvole* di Barocci, si nota la stessa tendenza a disporre in tratti verticali i panni delle figure; il volto di Maria rimanda inoltre ai suoi tipi femminili. Nel vasto ambito del disegno umbro-marchigiano va collocato il DIB/18/1/1363, anticamente attribuito a Federico Zuccari, il DIB/15/14/1. Del DIB/15/14/5 si conserva presso l'Accademia de Bellas Artes de San Fernando una copia (Inv. D-2257) attribuita con qualche dubbio a G. B. Castello da Pérez Sánchez, l'istituzione ritiene sia opera dell'omonimo miniaturista. PÉREZ SÁNCHEZ 1967, pp. 57-58.

¹⁰¹ DIB/13/36/9. BARCIA 1906, n. 7640. BATTISTI 1969, p. 112.

¹⁰² FISHER 1977, pp. 110-112. Pérez Sánchez indica l'opinione di Oberhuber, PÉREZ SÁNCHEZ 1977, pp. 56-57.

¹⁰³ LÜDEMANN 2016, pp. 225-226. LÜDEMANN 2019, pp. 45-46.

¹⁰⁴ Lüdemann riscontra in entrambi i disegni "... le linee spiraliformi impiegate per suggerire il volume cilindrico dei tronchi d'albero" e la "... maniera compendiaria di suggerire una massa di fronde e foglie con un tratteggio zigzagante", caratteristiche che per lui non lasciano alcun dubbio sull'identità dell'autore. Lo studioso sottolinea il fatto che nell'*Encomium Picturae* significativamente dedicato da Verdizzotti a Massimiliano II appaiono gli stessi temi dell'incisione: la difesa dell'Occidente e della fede cristiana contro l'eresia e il turco. LÜDEMANN 2016, pp. 171-172. LÜDEMANN 2019, pp. 45-46.

¹⁰⁵ Rispettivamente annotazione sul passe-partout della fotografia e comunicazione scritta. Ringraziamo M. S. Bolzoni, che prepara un lavoro sulle copie di Federico Zuccari, per lo scambio di opinioni.

¹⁰⁶ Bolzoni è del medesimo parere. Sul soggiorno di Federico a Venezia vedi LORENZONI 2016, p. 17; BOLZONI 2020.

¹⁰⁷ FALOMIR FAUS 2014, p. 80.

¹⁰⁸ DIB/13/8/39, annotazione sulla fotografia del disegno. Il database della BNE lo identifica come *Visione di san Tommaso d'Aquino*; non siamo riusciti a identificare nessun dipinto o commissione al pittore su questo tema.

¹⁰⁹ DIB/15/14/26, annotazione sulla fotografia del disegno.

¹¹⁰ Il DIB/13/14/6, *Orfeo placa gli animali*, è stato assegnato da K. Oberhuber a F. Zuccari; Winslow Ames si chiedeva quale sarebbe stata l'opinione di J. A. Gere e lo collocava nell'ambito di Federico Sustris. Thomas da Costa Kauffman lo considerava, sempre in un'annotazione del 1995 sul verso della fotografia, opera di un fiammingo eseguita intorno al 1600.

¹¹¹ Il DIB/13/8/70 copia la Deposizione di Jacopo Palma il Giovane nella sacrestia di San Giacomo dall'Orio a Venezia. Va aggiunto all'insieme lo studio di figura DIB/16/9/10, il cui recto è stato assegnato da Petrioli Tofani a Battista Franco nel 1984. Sul verso – realizzato all'apparenza da un'altra mano e con le scritte "michel angelo" e, in grafia più moderna, "Rosso – appaiono uno studio di panneggio e due teste di moro con una fascia sulla fronte che rimandano chiaramente al blasone della famiglia Pucci. Il DIB/13/10/30 è una copia del recto dell'inv. 4944 del Louvre, attribuito al pittore, che Varick Lauder ritiene a sua volta copia di un affresco di Polidoro da Caravaggio. VARICK LAUDER 2009, p. 57. A proposito del DIB/15/14/25, che ci sembra opera di un artista veronese, Hugh Smith faceva nel 1960, con un punto interrogativo sul passe-partout, il nome di Lorenzo Lotto.

¹¹² DIB/18/1/3784.

I DISEGNI GENOVESI DEL CINQUECENTO E DEL PRIMO SEICENTO CONSERVATI PRESSO LA BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA: PROBLEMATICHE, PROPOSTE E NOVITÀ

DI FEDERICA MANCINI

Il disegno genovese e la Spagna (problematiche)

Nel catalogo dei più importanti disegni italiani della Biblioteca Nazionale di Madrid, pubblicato nel 1978, Alfonso Pérez Sánchez scriveva che se da sempre i fogli della scuola toscana e veneziana hanno dato lustro a questa prestigiosa istituzione per il periodo del Cinquecento, il nucleo genovese ne veniva immediatamente dopo, per quantità, specialmente grazie al cospicuo gruppo di opere grafiche attribuite a Luca Cambiaso (1526-1585)¹. Sia la pubblicazione citata che quella apparsa nel 1984, dedicata ai disegni italiani del Seicento², sono state per molto tempo le uniche monografie disponibili per conoscere il patrimonio grafico della scuola italiana presente presso la biblioteca spagnola. La digitalizzazione dei documenti ivi conservati (libri, disegni, stampe ecc.), posta in libero accesso sul sito internet a partire dal 2008³, ha dato la possibilità di consultare, seppure in maniera virtuale, la quasi totalità del fondo grafico. Questa nuova situazione ha portato, di conseguenza, ad aumentare le proposte attributive per fogli non noti fino ad allora.

Dalla consultazione attuale del catalogo digitale sono circa trenta i disegni che nel tempo sono stati ricondotti ai nomi di artisti della scuola genovese, con attribuzioni che si intendono vagliare nel presente saggio. Prima di procedere alla disamina generale dei fogli, analizzando nel merito i più rilevanti per stile e le scoperte, ci sembra utile ricordare il rapporto speciale tra gli artisti genovesi e la Spagna nel Cinquecento, la loro presenza in terra iberica nel *Siglo de los Genoveses* e quanto resta della loro attività grafica di quel periodo. L'intenzione è quella di contestualizzare l'attuale fondo dei disegni genovesi conservati presso la Biblioteca Nacional.

Gli studi condotti da ormai più di vent'anni⁴ sul rapporto tra gli artisti genovesi e la Spagna nel XVI secolo hanno evidenziato il ruolo decisivo di due artisti nell'ideazione e realizzazione di vari decori per le residenze del re Filippo II: Giovanni Battista Castello, detto il Ber-

gamasco (ca. 1526-1569), che vi si trasferì tra il 1567 e il 1569, e Luca Cambiaso (1527-1585), attivo in Spagna tra il 1583 e il 1585⁵. La loro presenza in cantieri importanti⁶, come pure quella degli allievi che li seguirono in quel viaggio, è ben documentata sia dalle fonti che dalle opere dipinte *in situ* ancora preservate⁷. Non altrettanto si può affermare della produzione grafica di Castello, di Cambiaso o dei loro collaboratori, che è invece molto meno conosciuta, in antitesi con il prolifico *modus operandi* della loro precedente carriera⁸. Il celebre aneddoto riportato da Soprani secondo cui la moglie di Cambiaso accendeva il fuoco nel focolare utilizzando i disegni del marito, tanto essi erano numerosi⁹, è di certo un'iperbole. Pur riportando la comprovata e abbondante attività grafica del pittore alle dovute proporzioni, l'aneddoto corrobora però una verità: la capacità inventiva espressa sulla carta attraverso il disegno a penna e inchiostro, era per Bergamasco, e ancor più per Cambiaso,

una tappa essenziale per qualsiasi progetto architettonico o figurativo. L'incendio del palazzo dell'Alcázar di Madrid¹⁰, i numerosi e onerosi incarichi da portare a termine durante il soggiorno spagnolo¹¹ e la breve durata di questa permanenza in ambo i casi (i due artisti morirono due anni dopo il loro arrivo) sono probabilmente le cause principali di questa mancanza¹².

Alla scarsità di disegni genovesi legati alle committenze del periodo spagnolo conservati presso la Biblioteca Nacional¹³, si aggiungono altre due problematiche di ordine generale: la prima relativa al fatto che, come spesso succede per le opere grafiche di Luca Cambiaso, al gruppo di originali sono stati accorpati fogli che spettano al suo seguito e anche copie, coeve o successive, di qualità più o meno scadente. La seconda problematica riguarda lo scarso numero di disegni riconducibili alle due generazioni di artisti, quasi tutti genovesi, che accompagnarono Castello e Cambiaso in Spagna. Nonostante la loro preparazione nell'arte del disegno, secondo l'educazione artistica tradizionale impartita all'epoca¹⁴, di Nicola Granello (metà del XVI - 1593)¹⁵ e Fabrizio Castello (1560-1617)¹⁶, rispettivamente figlio



Fig. 1. Lazzaro Tavarone, *Diana*, penna e inchiostro bruno, inchiostro diluito bruno, 161 x 114 mm. Chicago, Art Institute of Chicago (Inv. 1922.2472).



Fig. 2. Ambito di Luca Cambiaso, *Putto in volo*, penna e inchiostro bruno, inchiostro diluito bruno, 165 × 172 mm. Chicago, Art Institute of Chicago, The Leonora Hall Gurley Memorial Collection (Inv. 1922.565).

adottivo e figlio naturale di Bergamasco, non si conoscono opere grafiche a loro ascrivibili in maniera certa¹⁷. L'unico pittore di cui si conservano cartoni e disegni preparatori, in buon numero presso la Biblioteca Nacional, è Francesco da Urbino (ca. 1545-1582), artista di origine umbra di cui poco è documentato prima del soggiorno spagnolo¹⁸.

Una situazione simile si osserva anche per la produzione grafica dei pittori del circuito di Cambiaso, come il figlio Orazio (?-1600 ca.), Lazzaro Tavarone (1556-1641) e lo scultore Gaspare Forlani (notizie a Genova dal 1548 e il 1602). Al nome di Orazio sono stati associati disegni quali *Il Ritorno di Ambrogio di Negro dalla Corsica* conser-

vato presso il Gabinetto dei Disegni e Stampe di Palazzo Rosso a Genova¹⁹, versione probabilmente destinata alla stampa, come induce a pensare il cartiglio nella parte inferiore, ispirato dall'originale di Giovanni Battista Paggi, reperito da chi scrive nel fondo grafico del seguito degli Zuccari presso il Cabinet des Dessins del Museo del Louvre²⁰. Sempre in quest'ultimo Gabinetto di disegni è conservato il secondo foglio già attribuito a Orazio Cambiaso, *Il Riposo durante la fuga in Egitto*²¹, la cui paternità è stata ricsusa dalla scrivente qualche anno fa e sul quale ritorneremo più avanti in questo stesso testo in merito al *Triangular Eye Style Master*.

Poche sono le opere grafiche del periodo spagnolo realizzate da Lazzaro Tavarone, l'erede artistico di Cambiaso nonché salvatore dei suoi disegni secondo Soprani. Un esempio ne è lo studio di *Diana* del Chicago Art Institute²² (Fig. 1), mentre il *Putto in volo* (Fig. 2), anch'esso conservato presso il museo di Chicago, viene ciclicamente attribuito a Francesco da Urbino, Orazio Cambiaso e a Lazzaro Tavarone²³. Ci sembra pertanto preferibile classificarlo come di 'ambito di Luca Cambiaso' in assenza di raffronti convincenti in favore di uno di questi artisti.

Provenienze

Le informazioni riguardanti la provenienza dei disegni sono pochissime e si rinvia allo studio di Helena Santiago e di Beatriz Hidalgo in questa stessa pubblicazione per una panoramica generale sulle diverse collezioni. È stato possibile rintracciare attraverso quali collezioni i fogli sono pervenuti alla Biblioteca Nacional²⁴: la maggior parte di essi proviene dalla collezione Carderera, un insieme meno importante dalla collezione Madrazo e alcuni dalla collezione Castellano²⁵.

Di seguito si presentano le opere grafiche suddivise in base alla loro provenienza, integrando le attribuzioni avanzate nel tempo²⁶:

Dalla collezione di Valentin Carderera y Solano (1796-1880):

Numero d'inventario corrente	Numero Barcia	Titolo	Attribuzione attuale suggerita in questo studio	Precedenti attribuzioni	Provenienza anteriore
DIB/13/9/27	B7257	<i>Adamo ed Eva</i>	Triangular Eye Style Master	- Luca Cambiaso - Anonimo italiano (Genova), secolo XVI - G. B. Paggi o cerchia di Zuccaro ²⁷	
DIB/13/9/28	B7258	<i>Sacrificio d'Isacco</i>	Triangular Eye Style Master	- Luca Cambiaso - Anonimo italiano (Genova), secolo XVI - G. B. Paggi ²⁸	
DIB/13/9/32	B7262	<i>Vergine in gloria con santi</i>	G. B. Paggi	- Luca Cambiaso - Luca Cambiaso (?) ²⁹	
DIB/13/9/33	B7263	<i>Le Tentazioni di San Francesco d'Assisi</i>	Triangular Eye Style Master	- Anonimo italiano (Genova), secolo XVI - Attr. a Luca Cambiaso - Attr. a G. B. Paggi ³⁰	Acquisto, 1867, (L. 432)
DIB/13/9/34	B7264	<i>La Maddalena</i>	Triangular Eye Style Master	- Luca Cambiaso - Anonimo italiano (Genova), secolo XVI - G. B. Paggi ³¹	

DIB/13/9/35	B7266	<i>Venere addormentata</i>	Copia da Paggi	- Luca Cambiaso ³²	
DIB/13/9/37	B7268	<i>La Giustizia</i>	Triangular Eye Style Master	- Luca Cambiaso - Anonimo italiano (Genova), secolo XVI - G. B. Paggi ³³	
DIB/13/9/38	B7269	<i>Figura femminile (Allegoria?) in piedi</i>	Ambito di Paggi o Tavarone	- Anonimo italiano (Genova), secolo XVI - Luca Cambiaso - Lazzaro Tavarone ³⁴	
DIB/13/10/9	B7704	<i>La Vergine col Bambin Gesù e San Giovanni Battista piccolo</i>	Ambito di Luca Cambiaso	- Anonimo Italiano, secolo XVI - Attr. a Luca Cambiaso - Luca Cambiaso ³⁵	
DIB/13/10/26	B7773	<i>Scena d'interni (Allegoria dell'ignoranza?)</i>	Anonimo	-Anonimo italiano (Genova), secolo XVI - Luca Cambiaso - G. B. Castello ³⁶	
DIB/13/10/33	B7780	<i>Scena di sacrificio</i>	Ambito di Luca Cambiaso	- Anonimo italiano, secolo XVI ³⁷	
DIB/13/14/32	B8693	<i>Diana</i>	Triangular Eye Style Master	-Antoon van Dyck -G. B. Paggi (?) -G. A. Ansaldo ³⁸	
DIB/13/1/17	Barcia?/ non riportato nel catalogo digitale	<i>Deposizione</i>	Copia da Luca Cambiaso e da Tavarone	- Anonimo italiano, secolo XVI - Attr. a Luca Cambiaso - Francisco Ribalta - Attr. a Juan Ribalta ³⁹	Acquisto, 1867, (Lugt 432)
DIB/18/1/3920	Barcia?/ non riportato nel catalogo digitale	<i>Nettuno</i>	Copia da Cambiaso	- Anonimo italiano, secolo XVI	Acquisto, 1867, (L. 432)

Dalla collezione di D. José de Madrazo (1781-1859) ⁴⁰ :

Numero d'inventario corrente	Numero Barcia	Titolo	Attribuzione attuale suggerita in questo studio	Precedenti attribuzioni	Provenienza anteriore
DIB/13/9/36	B6267	<i>Combattimento di Ercole</i>	Copia da Cambiaso	- Anonimo italiano (Genova), secolo XVI - Luca Cambiaso ⁴¹	Acquisto, 1899
DIB/13/9/29	B7259	<i>Daniele nella fossa dei leoni</i>	Copia da Cambiaso	- Luca Cambiaso - Anonimo italiano (Genova), secolo XVI - Federico Zuccaro ⁴²	
DIB/15/14/13	B7713	<i>Cristo in gloria</i>	G. B. Castello	- Anonimo italiano (Genova), secolo XVI - Bernardo Castello ⁴³	Acquisto, 1899
DIB/13/10/35	B7785	<i>Combattimento tra due guerrieri</i>	Anonimo genovese	- Anonimo italiano, secolo XVI ⁴⁴	Acquisto, 1899
DIB/15/16/19	B8052	<i>Annunciazione</i>	Castellino Castello	- Anonimo italiano, secolo XVII - G. B. Paggi ⁴⁵	Timbro con inchiostro blu (L. 398) Acquisto, 1899

Altre provenienze:

Numero d'inventario corrente	Numero Barcia	Titolo	Attribuzione attuale suggerita in questo studio	Precedenti attribuzioni	Provenienza anteriore
DIB/16/39/8	B78	<i>La Cattura di Cristo</i>	G. B. Castello ⁴⁶	G. B. Castello	Collezione Castellano, acquisto, 1879
DIB/13/1/18	B97	<i>Cristo portacroce</i>	Lazzaro Tavarone	- Anonimo spagnolo, Valencia, XVII secolo - Juan de Arfe y Villafañe - Francisco Ribalta ⁴⁷	Collezione Castellano, acquisto, 1880 (L. 3010)
DIB/16/36/3	B7265	<i>Il Martirio di santa Caterina d'Alessandria</i>	Copia da Cambiaso	- Anonimo italiano (Genova), secolo XVI - Attr. a Luca Cambiaso ⁴⁸	Acquisto, 1899 ⁴⁹
DIB/16/42/6	B7270	<i>Studio di soldato in un pennacchio</i>	Cambiaso ⁵⁰	- Cambiaso	Collezione Castellano, acquisto, 1880 (L. 3010)
DIB/15/14/23	B7736	<i>San Gerolamo</i>	Copia da Cambiaso	- Anonimo italiano, secolo XVI - Luca Cambiaso	Collezione Castellano, acquisto, 1880

Provenienza dei fogli espunti dalla scuola genovese:

Numero d'inventario corrente	Numero Barcia	Titolo	Attribuzione attuale suggerita in questo studio	Precedenti attribuzioni	Provenienza anteriore
DIB/13/9/30	B7260	<i>Adorazione dei Magi</i>	già come Luca Cambiaso	ambito di Cambiaso, Zuccaro e Semino	Collezione Madrazo, acquisto, 1899
DIB/13/9/31,	B7261,	<i>Decollazione di San Giovanni Battista</i>	già come Luca Cambiaso		Collezione Madrazo, acquisto, 1899
DIB/16/9/9	B7837	<i>Uomo in piedi</i>	già come Luca Cambiaso		Collezione Madrazo, acquisto, 1899
DIB/18/1/1745	Non in Barcia	<i>Maria Maddalena</i>	già come Anonimo genovese, Paggi		Provenienza non nota
DIB/13/10/5	B7685	<i>Orazione nell'Orto</i>	Anonimo Italiano	annotazione antica "Cangiaso"	Collezione Castellano
DIB/16/42/11	B7404,	<i>Studio di figura maschile in piedi</i>	già come Giovanni Battista Castello		Collezione Carderera, acquisto nel 1867

Momenti salienti della grafica genovese attraverso i fogli della BN – (proposte)

I disegni inclusi nello studio vanno da quelli già attribuiti ai maestri genovesi a quelli che si sono identificati come 'genovesi' nel corso di questa ricerca. Essi coprono un arco di tempo che va dalla seconda metà del Cinquecento fino al 1640, se si considera l'opera grafica di Valerio Castello, *Il Ritrovamento di Mosè*, come

terminus ante quem ⁵¹. I momenti storico-artistici genovesi ben rappresentati nella collezione spagnola sono due: il primo permette un confronto tra Giovanni Battista Castello e Luca Cambiaso, all'epoca della loro collaborazione; il secondo fornisce alcuni esempi grafici di personalità di punta tra la fine del Cinquecento e il primo Seicento, come Lazzaro Tavarone e Giovanni Battista Paggi, o meno note, come Castellino Castello, sulla scorta dell'eredità artistica lasciata da Cambiaso.



Fig. 3. Ambito di Luca Cambiaso, la *Vergine col Bambino e il piccolo San Giovanni Battista*, penna e inchiostro bruno, 213 x 192 mm. Madrid, Biblioteca Nacional de España (DIB/13/10/9).



Fig. 4. Copia da Luca Cambiaso e da Tavarone, *Deposizione*, penna e inchiostro bruno, inchiostro diluito bruno, matita nera, 345 x 212 mm. Madrid, Biblioteca Nacional de España (DIB/13/1/17).

L'attività grafica di Castello, detto il Bergamasco, è rappresentata da due fogli di grande qualità formale e compositiva⁵²: *La Cattura di Cristo*, studio preparatorio per il dipinto omonimo destinato alla chiesa di San Francesco di Castelletto a Genova, datato 1562, e il *Cristo in Gloria*⁵³, disegno per la parte superiore per la pala conservata presso il convento delle agostiniane a Genova Sturla⁵⁴. Questi disegni non solo documentano le competenze di Bergamasco nelle sue vesti più note, quelle di pittore⁵⁵, ma si riferiscono a due sue prestigiose committenze realizzate tra il 1560 e il 1567, anno in cui l'artista partì per la Spagna, lasciando incompiuti molti altri incarichi presi per pale e dipinti⁵⁶.

Agli esempi grafici del Bergamasco si può comparare un disegno di Luca Cambiaso, pittore-decoratore e collaboratore di Castello a partire dagli anni tra il 1558 e il 1560, ovvero dal cantiere di rinnovazione interna della chiesa dei Doria, San Matteo. Lo *Studio di Soldato posto in un pennacchio*⁵⁷ mostra l'importanza accordata dall'artista alle figure nelle sue soluzioni decorative. Attraverso l'inserimento del soldato nel pennacchio, la cui forma svasata è ottenuta da semplici linee incurvate, si coglie la grande capacità di sintesi del maestro di Moneglia e la sostanziale differenza concettuale dalle costruzioni prospettiche e articolate di Castello.

Dei diciotto fogli che nel tempo sono stati classificati sotto il nome di Cambiaso presso la Biblioteca Nacional, questo è il solo che possa considerarsi totalmente autografo. I disegni restanti ascritti al maestro sono qui espunti dal suo corpus e presentati con nuove attribuzioni, attribuiti all'ambito cambiasesco o semplicemente relegati tra le copie da Cambiaso. Sebbene alcuni fogli siano di scarso interesse, la presenza di questo gruppo di opere grafiche presso l'istituzione spagnola conferma, ancora una volta,

la smisurata proliferazione di disegni, di qualità disparata, posti genericamente sotto il nome del pittore di Moneglia. Su alcuni di questi è possibile fare qualche osservazione.

La *Vergine col Bambino e il piccolo San Giovanni Battista*⁵⁸ (Fig. 3) è una versione assai debole rispetto a quella conservata al Gabinetto dei Disegni degli Uffizi⁵⁹. Lo scarto stilistico non è dovuto solamente allo stato di conservazione – la superficie è quasi completamente alterata da macchie di foxing – ma anche al diverso tratto grafico, più deciso e sciolto nell'esemplare fiorentino. Il foglio conservato in Spagna è un'esecuzione ispirata da quella del maestro ma, per quanto simile, non si tratta di un'opera autografa. Tra i fogli di ambito cambiasesco va annoverata anche la *Scena di Sacrificio*, che presenta lo stile stereometrico utilizzato sempre più frequentemente dal maestro a partire dal 1565 garantendogli di passare alla posterità per via della grande diffusione di copie. La composizione è del tutto conforme alla *Scena di sacrificio* dipinta da Cambiaso in uno dei due compartimenti rettangolari accanto al riquadro centrale sul soffitto del primo piano nobile del Palazzo Agostino De Franchi a Genova⁶⁰, sviluppato sul tema delle *Storie di Enea e Didone*. Il rapido tratto a penna del foglio spagnolo non manca di puntualizzare i pochissimi elementi scenografici e il ritmo sinuoso dei vari personaggi, ma le silhouette sono senza vitalità e appiattite sulla carta. L'inserimento del foglio tra i disegni di ambito cambiasesco deriva dall'approssimazione con cui sono tratteggiati i personaggi, dai volumi geometrici abbozzati e dai contorni stentati ripassati più volte, in antitesi al gesto elegante e sicuro del maestro.

La *Deposizione*⁶¹ (Fig. 4) fa parte di una serie di cui alcuni esemplari sono conservati presso il Gabinetto dei Disegni del Mu-



Fig. 5. Copia da Cambiaso, *Ercole che combatte contro le amazzoni e soldati* (?), penna e inchiostro bruno, inchiostro diluito bruno, 292 x 763 mm. Madrid, Biblioteca Nacional de España (DIB/13/9/36).

seo del Louvre. Eseguiti da un collaboratore prossimo a Luca Cambiaso, forse il giovane Lazzaro Tavarone (1557-1641), questi ha tratto la propria ispirazione dal lavoro compiuto dal maestro sull'iconografia della *Passione di Cristo*, utilizzando la tecnica a penna e inchiostro marrone con rialzi di acquerellatura leggera di inchiostro diluito applicati su una carta quasi sempre molto chiara⁶².

L'insieme grafico restante presso la Biblioteca Nacional, già attribuito a Cambiaso, comprende solo copie, come il disegno con *Daniele nella fossa dei Leoni*⁶³, il *Martirio di Santa Caterina*⁶⁴ e lo studio di *Nettuno*⁶⁵, eseguito a penna e matita rossa, rialzato con acquerellatura di matita rossa diluita, che qui si segnala appunto per la tecnica rara nell'opera di Cambiaso e dell'entourage. Un esempio interessante del gusto collezionistico che si è sviluppato nei riguardi della grafica dell'artista, portando alla creazione di vere e proprie *pastiches*, è il foglio con *Ercole che combatte contro le amazzoni e soldati* (?)⁶⁶ (Fig. 5). L'iconografia riprende in parte quella dipinta da Cambiaso sul soffitto del palazzo Doria Spinola (poi detto della Prefettura) agli inizi della sua carriera, al principio degli anni '50, quando ancora l'influenza di Perin del Vaga, Beccafumi e Tibaldi era molto presente. Ad uno sguardo più attento, si nota che il soggetto è una rielaborazione di due scene distinte qui riunite: la *Lotta tra Ercole e le amazzoni* e la *Scena di lotta*, dipinte ad affresco rispettivamente sulla volta nel salone d'onore e in una lunetta all'imposta del soffitto dello stesso spazio.

Momenti salienti della grafica genovese attraverso i fogli della BN – (novità)

Il secondo momento che emerge dall'analisi dei fogli di scuola genovese conservati presso la Biblioteca Nacional di Madrid è rappresentato da opere grafiche che spettano a Lazzaro Tavarone, Giovanni Battista Paggi e ad un altro artista meno noto,

Castellino Castello. Questo nucleo permette di seguire l'evoluzione del disegno genovese tra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento, mostrando, in filigrana, la continuità concettuale, formale e stilistica rispetto all'opera di Castello e di Cambiaso.

L'accesso al catalogo digitale ha permesso di identificare due nuovi disegni, di mano genovese e di un certo interesse. Ad essi si aggiunge un cospicuo gruppo di fogli, di cui alcuni già pubblicati come opere di Paggi, che va ricondotto ad un solo artista la cui identità resta tuttavia ancora sconosciuta e che si identifica con lo pseudonimo di *Triangular Eye Style Master*⁶⁷.

La prima novità è data dal foglio con il *Cristo portacroce*, classificato come anonimo presso la Biblioteca Nacional⁶⁸. Le fattezze ampie e indurite degli abiti e i grandi occhi incavati e disegnati a forma di virgola richiamano i modi di Lazzaro Tavarone, il discepolo prediletto di Cambiaso, il solo dei suoi collaboratori ad avere avuto una vera carriera a Genova, dal 1592 al 1641, cioè dal momento del suo ritorno in patria fino all'anno della morte. I drappaggi non mostrano ancora l'andamento spigoloso tipico di Tavarone, ma i tratti fisiognomici e la disposizione del Cristo e dei due personaggi dietro di lui richiamano una composizione da lui affrescata poco tempo dopo il suo rientro sulla volta della cappellina nella villa di Giovanni Andrea Doria a Pegli, precedentemente appartenuta ad Adamo Centurione. In corrispondenza delle linee tratteggiate a penna sono visibili dei fori, di solito utilizzati per effettuare il riporto della composizione attraverso la tecnica dello spolvero, che corroborano dunque la destinazione del foglio⁶⁹.

Per lo studio dell'*Annunciazione*, già classificata come opera di Luca Cambiaso⁷⁰, si avanza invece il nome di Castellino Castello (? - 1649). Il disegno è da includersi nel periodo di formazione, per via dell'evidente legame con il celebre modello cambiasesco e di certe sbavature formali⁷¹, ma il tratteggio asciutto e spezzato ricorda i modi di questo pittore genovese di cui da qualche anno si è iniziata a ricostruire l'attività grafica⁷². Per quanto l'influenza

di Cambiaso sia presente nell'impianto compositivo, nelle tipologie formali – dal trattamento dei corpi e dei drappaggi con volumi cubici – e nell'andamento semplificato e rapido della penna, il disegno della Biblioteca Nacional presenta in nuce gli elementi grafici propri di Castello, come la linea dei contorni frammentata, la descrizione dei dettagli fisiognomici appuntiti, il tratto continuo nel rendere il profilo dei volti.

A Giovanni Battista Paggi (1554-1627), pittore che portò una ventata di aria nuova a Genova dopo la morte di Cambiaso, creando le condizioni per l'avvio della grande stagione seicentesca locale, sono stati attribuiti alcuni disegni dei quali la *Madonna in gloria tra i santi* è tuttavia l'unica opera grafica di cui si mantenga l'autografia⁷³.

Presso la Biblioteca Nacional si conserva, inoltre, un interessante gruppo di sei fogli della mano di un artista anonimo genovese, attivo nel primo quarto del Seicento, il *Triangular Eye Style Master*. Il nucleo spagnolo, notevole per quantità e qualità, viene ad aggiungersi ad un corpus grafico consolidato di quasi trenta disegni individuati in altre collezioni, spesso nascosti sotto i nomi di artisti quali Cambiaso, Paggi o Benso⁷⁴. Dell'insieme madrileno, le opere grafiche più rappresentative sono le due versioni disegnate su ambo i lati dello stesso foglio della *Tentazione di san Francesco*⁷⁵, lo studio per *Diana*⁷⁶ (Fig. 6) e *Il Sacrificio d'Isacco*⁷⁷. I soggetti sono spesso ispirati da temi sacri, eseguiti a penna su un primo schizzo a matita nera e arricchiti con velature di acquerello. Nei tre fogli citati, la disposizione dei personaggi sdraiati, i volumi delle corporature e la resa del fogliame degli alberi in secondo piano sono simili tra loro ma li accomunano anche alle altre opere grafiche già individuate, come il foglio con *Sansone e Dalila* del Blanton Museum of Art di Austin⁷⁸ e il *Riposo durante la Fuga in Egitto* del Museo del Louvre⁷⁹. Questo gruppo di opere grafiche conservate presso la



Fig. 6. Triangular Eye Style Master, *Diana*, penna e inchiostro bruno, inchiostro diluito bruno, matita nera, 258 x 340 mm. Madrid, Biblioteca Nacional de España (DIB/13/14/32).

zazione magistrale e erudita di Nicholas Turner e Lawrence Turčić prima⁸⁵, di Mary Newcome-Schleier poi⁸⁶, su nessuno di essi sono state rilevate filigrane o annotazioni tali da svelarne l'identità⁸⁷. Nel 2016, Benito Navarrete ha attribuito un foglio del Gabinetto dei Disegni e Stampe degli Uffizi, il *Sacrificio di Isacco*, a Patrizio Cajés (1540-1617)⁸⁸. Il tratto leggermente arrotondato e la tipologia allungata e appuntita dei dettagli fisiognomici sono quelli caratteristici del *Triangular Eye Style Master*, a cui il disegno fiorentino va secondo noi ascritto⁸⁹. La proposta attributiva a Cajés, Cagliese, un pittore toscano partito per la Spagna al seguito di Romolo Cincinnato, nel 1567 (cioè nello stesso anno di Castello), e chi vi morì nel 1612, apre la via all'ipotesi che l'autore di questo corpus grafico sia forse uno degli artisti genovesi andati in Spagna.

Lo studio dei disegni di scuola genovese conservato presso la Biblioteca Nacional di Madrid ha portato all'aggiunta di nuovi esemplari grafici sotto i nomi di alcuni maestri di questa scuola, come quelli qui attribuiti a Lazzaro Tavarone e a Castellino Castello giovane, e all'aggiornamento della bibliografia riguardante le opere già note, come per i fogli di Giovanni Battista Castello, di Cambiaso e di Paggi. La presenza dell'importante gruppo che spetta al *Triangular Eye Style Master* rende auspicabile la continua-



Fig. 7. Triangular Eye Style Master, *Maddalena penitente*, penna e inchiostro bruno, inchiostro diluito bruno, 230 x 367 mm. Biblioteca Nacional de España (DIB/13/9/34).

zione di una ricerca specifica per svelare, *enfin*, l'identità di questo disegnatore. Le ricerche condotte sulle opere grafiche della scuola genovese che appartengono alla prestigiosa istituzione spagnola hanno messo in evidenza quanto gli specialisti, negli ultimi trent'anni, abbiano colmato le lacune dei secoli precedenti con i loro studi, affinando la conoscenza non solo delle personalità genovesi di spicco ma anche di quelle fino a poco tempo fa documentate solamente dalle parole di Soprani. Tuttavia, l'attribuzione generica a Luca Cambiaso di molti disegni riscontrata anche nella Biblioteca Nacional, appare come un ennesimo monito della necessità di fare

il punto sulla grafica di questo artista. Grazie all'avanzamento delle ricerche in questo ambito, è forse giunto il momento di affrontare e sciogliere questo nodo, secondo modalità aggiornate rispetto a quelle scelte dai Suida per la loro monografia del 1958⁹⁰. L'espletamento della questione appare sempre più imprescindibile non solo per fare giustizia alle qualità di disegnatore di Cambiaso, liberandolo dalla responsabilità di tutti quei fogli che ingiustamente gli sono stati o che gli sono ancora attribuiti, ma anche per chiarire le filiazioni, le influenze, le derivazioni grafiche che hanno nel suo stile il punto di partenza.

¹ PÉREZ SÁNCHEZ 1978, p. 51: "[...] Di tutte le restanti scuole artistiche del Cinquecento italiano, quella di Genova, per lo meno quanto al numero, è senza dubbio la meglio rappresentata nelle collezioni spagnole, grazie soprattutto a Luca Cambiaso, ed alla sua cerchia, di cui esiste una grande quantità di opere sia nei Musei madrileni che in quelli spagnoli in genere". Secondo lo studioso, i disegni di Cambiaso conservati presso la Biblioteca Nacional erano quattordici. Si veda PÉREZ SÁNCHEZ 1978, p. 52.

² MENA MARQUÉS 1984.

³ <http://www.bne.es/>.

⁴ NEWCOME-SCHLEIER 1995^a, pp. 25-39, pp. 40-98; MULCAHY 1984; MAGNANI 1995, pp. 253-272. Sull'attività in Spagna degli artisti genovesi, si vedano: CHECA CREMADES 2002, pp. 88-107; GARCÍA-FRÍAS CHECA 2007, pp. 173-185.

⁵ I primi scambi tra la corona spagnola e Giovanni Battista Castello, in vista del suo ingaggio, risalgono al 1564. Questi fu incaricato di portare a termine vari dipinti e progetti ("trazas y modelos") per il monastero dell'Escorial e le residenze d'El Pardo, Madrid, Segovia, Aranjuez e Toledo. Si veda ROSSO DEL BRENNIA 1976, pp. 379-383 e ROSSO DEL BRENNIA 1978. Si veda anche CHECA CREMADES 2002, p. 91: "[...] A noi interessa sottolineare il desiderio di Filippo di abbellire, seguendo la moda italiana, i palazzi che aveva ereditato dal padre e che, in buona misura, erano in fase terminale di realizzazione. Il nuovo scenario in cui il principe si muoveva doveva essere decorato con affreschi di tema profano e mitologico "commentato" con decorazioni a grottesca e con stucchi. E fu proprio per questi ultimi che Filippo fece ricorso a G. B. Castello e al suo gruppo di genovesi, che in tal mondo vengono a qualificare tale tappa della decorazione di Filippo II."

⁶ CHECA CREMADES 2002, p. 89: "[...] L'opera di maggiore importanza realizzata da Gaspar Becerra e da Giovanni Battista Castello fu l'affresco con stucchi della nuova residenza reale di Filippo II nel Real Alcázar di Madrid [...] 'Torre Dorada'. Era quella nell'angolo sud-ovest...Filippo II vi aveva sistemato il suo studio. [...] Mentre Romolo Cincinnato si occupava dei soggetti propriamente detti, coordinando la buona esecuzione dei cartoni e l'elaborazione dei modelli, Patrizio Caxés, Francesco da Urbino, e Joan Maria eseguivano, nella loro qualità di pittori, le grottesche dell'alcova."

⁷ CHECA CREMADES 2002, p. 89: "[...] Dalla documentazione che ci è pervenuta sappiamo che la ca' del Campo, Valsain, l'Alcázar di Toledo e El Pardo furono decorate con dipinti ad affresco e a olio". Per la committenza a Cambiaso, si veda CHECA CREMADES 2002, pp. 91-92.

⁸ La scarsità di disegni dell'ultimo periodo di attività di Cambiaso è generale, non riguarda solo le collezioni pubbliche spagnole. La produzione grafica caratterizzata da forme cubiche è spesso inferiore in quantità e qualità a quella precedente.

⁹ SOPRANI e RATTI 1768, vol. I, p. 82: "Laonde tanti furono i suoi disegni, che di gran lunga superarono il numero di qui di molti Pittori insieme [...] E quanti gli en'eran sovente dalla moglie, e dalla fantesca distrutti, per appicciarne il fuoco!".

¹⁰ PÉREZ SÁNCHEZ 1995 p. 10: "[...] Si sa che nell'Alcázar madrileni si custodiva, insieme a i tratti e carte che appartengono al lavoro di Disegnatore, tutta una serie di disegni relativi a opere di iniziative reale [...] e non è difficile immaginare che tra di essi erano custoditi progetti e prove delle opere dell'El Escorial. Tutto il contenuto di questo importante archivio grafico scomparve nel 1734 nel terribile incendio che distrusse l'Alcázar. Però nella stessa biblioteca del Monastero si è conservata fino ai nostri giorni, una importante serie di disegni relazionati con la decorazione delle sue sale."

¹¹ MAGNANI 2007, p. 57: "Il Cambiaso lascia interrotta la sua opera, forse condotto a morte dalla stessa grandiosità dell'impegno, dalla fatica del lavoro continuo per quindici mesi nella 'humedad del yeso, de la agua y de la cal o estuque', tra i caldi estivi e i freddi invernali della Sierra de Guadarrama, pungolato da una incessante fretta e sotto il rigido giudizio e controllo della Corte e dei responsabili della fabbrica". Si veda anche Sigüenza (1605) 1963, p. 315.

¹² Stando alla cronaca del padre Sigüenza, nel caso di Cambiaso è più probabile che il gran numero di dipinti e affreschi commissionati da Filippo II non gli consentissero alcuna distrazione, sfinendolo. Si veda MAGNANI 2002, pp. 116-117, oltre alla nota precedente.

¹³ L'eccezione è data dai cartoni e disegni per la Biblioteca dell'Escorial di Francesco da Urbino (si vedano le schede catt. 25, 26, 27 di Carmen García-Frías Checa in questa pubblicazione).

¹⁴ PARMA ARMANI 1999, p. 15.

¹⁵ Nato dal primo matrimonio della moglie con Niccolosio Granello, pittore attivo alla metà del XVI secolo che collaborò con Ottavio Semino alla decorazione della villa di Adamo Centurione a Pegli (ora Museo Navale; PESENTI 2002, pp. 3-20). A Nicola Granello, Mary Newcome-Schleier ha attribuito in passato alcuni disegni che però dovrebbero essere ristudiati in base alle ricerche nel frattempo intercorse. Si veda NEWCOME-SCHLEIER 1995^a, pp. 29-33. Su Nicola Granello pittore si veda ZANELLI 2002.

¹⁶ Si veda il disegno conservato presso il Museo del Louvre, *Scena di battaglia*, Inv. 1852, NEWCOME-SCHLEIER 1985, n. 18; MANCINI 2017, p. 159, n. 252, come 'attribuito a'.

¹⁷ García-Frías Checa ha attribuito vari fogli ai maestri genovesi. Si veda, GARCÍA-FRÍAS CHECA 2007, pp. 173-185.

¹⁸ Si veda GARCÍA - FRÍAS CHECA 1995^a, pp. 61-84 e GARCÍA - FRÍAS CHECA 2002, p. 127: "[...] e suo fratello Giovanni Maria, il doratore Francesco da Viana e lo stuccatore Pietro Milanese i quali, dal momento del loro arrivo, parteciparono alla prosecuzione delle pitture in vari ambienti della Torre Dorada dell'Alcázar di Madrid. Dopo l'improvvisa morte del Bergamasco, il 3 giugno del 1569, il gruppo continuò a lavorare nell'Alcázar, ma ora sotto la direzione di Romolo Cincinnato e Patricio Cajés, giacché costoro avevano un 'miglior soggetto da proporre'".

¹⁹ Inv. 1291. Tracce di matita, penna e inchiostro marrone, acquerellatura di inchiostro marrone, rialzi di biacca. Due fogli di carta sovrapposti, mm 217 x 550. Si veda BASEVI 1999, n. VIII, p. 266, fig. VIII e MANCINI 2015, pp. 49-55, fig. 2.

²⁰ Inv. 4643. Tracce di matita, penna e inchiostro marrone, acquerellatura di inchiostro marrone, rialzi di biacca. Quadrettatura a matita. Dimensioni del quadrato: mm 13 x 13. Controfondato, mm 190 x 544. Si veda Mancini 2015 e Mancini 2017, p. 183, n. 283. Tutti i disegni del Louvre sono riprodotti sul sito <http://arts-graphiques.louvre.fr>.

²¹ Inv. 9216. Matita nera, penna e inchiostro marrone, acquerellatura di inchiostro marrone. Incollato su un montaggio Mariette, mm 347 x 235. Si veda MANCINI 2015, pp. 49-55, fig. 8, repr. p. 54 e MANCINI 2017, p. 206, n. 306.

²² Inv. 1922.2472. Penna e inchiostro marrone, acquerellatura di inchiostro marrone. Quadrettatura a matita. Dimensioni del foglio: mm 161 x 114. Si veda FOLDS McCULLAGH - GILES 1997, pp. 231-32, n. 299, repr., e il sito www.artic.edu/collection.

²³ Inv. 1922.565. Penna e inchiostro marrone, acquerellatura di inchiostro marrone. Iscrizione in alto a sinistra: «Urbino», mm 165 x 172. Per le differenti proposte attributive si vedano: JOACHIM E FOLDS McCULLAGH 1979, p. 33, n. 1E12; NEWCOME-SCHLEIER 1995^a, p. 34, fig. 8; FOLDS McCULLAGH - GILES 1997, p. 109, n. 138, repr., e, in ultimo, GARCÍA - FRÍAS CHECA 2007, p. 178, fig. 7.

²⁴ La consultazione dei disegni ha mostrato che i montaggi originali sono stati spesso asportati.

²⁵ Sulla storia dei collezionisti si veda il capitolo che a loro dedica Pérez Sánchez, nel volume del 1978: PÉREZ SÁNCHEZ 1978, p. 19: "[...] A questo fondo antico di provenienza di corte, vennero ad aggiungersi nel 1867 le imponenti collezioni dell'erudito collezionista e modesto pittore, D. Valentin Carderera y Solano (1796-1880), in gran parte acquistate duramente dal loro proprietario in quell'anno e che determinarono, per la loro importanza, la creazione di una sezione speciale nella Biblioteca. La collezione Carderera era formata soprattutto da incisioni di grande importanza e ricchezza ma accanto ad esse vi erano numerosi disegni raggruppati in tre cartelle con centinaia di pezzi. Carderera, aragonese, ammiratore di Goya e discepolo del Maella, era vissuto nove anni a Roma dal 1822 al 1831, pensionato dei Duchi di Villahermosa. La sua passione per il collezionismo lo aveva portato a raccogliere tutto ciò che cadeva nelle sue mani. [...] Nella sua collezione, oltre i disegni spagnoli, alcuni di grande importanza e interesse, ve ne erano pure di italiani, fiamminghi e francesi. Dal suo soggiorno in Italia portò disegni di qualità diseguale e talora con attribuzioni ottimistiche"; *ibid.*, p. 51: "[...] Di tutte le restanti scuole artistiche del Cinquecento italiano, quella di Genova, per lo meno quanto al numero, è senza dubbio la meglio rappresentata nelle col-

lezioni spagnole, grazie soprattutto a Luca Cambiaso, ed alla sua cerchia, di cui esiste una grande quantità di opere sia nei Musei madrileni che in quelli spagnoli in genere.”; *ibid.*, p. 52: “L’Accademia di San Fernando conserva pure alcune importanti composizioni del ‘Lucchetto’ sia tra i disegni provenienti dal Monastero di Valparaíso che tra quelli del palazzo del Pardo”.

²⁶ Le varie proposte attributive sono state tutte integrate nel catalogo digitale, senza distinzione. Di conseguenza, facendo una ricerca per nome d’artista risultano sia gli originali che le opere già classificate come di Cambiaso e successivamente espunte dal suo corpus. Di tutti i disegni della Biblioteca Nacional qui citati si indicano il numero di inventario corrente e il numero della pubblicazione di Ángel M. de Barcia del 1906. Si fa notare però che la ricerca per numero di inventario o per numero di Barcia nel catalogo digitale non sempre porta al reperimento della scheda relativa.

²⁷ Barcia lo ha attribuito a Luca Cambiaso; Pérez Sánchez lo considera di uno dei maestri dell’ambito cambiasesco; Manuela Mena lo ha attribuito a Paggi o alla cerchia di Zuccaro. Si vedano anche ZARCO CUEVAS 1932^b, p. 4 e PÉREZ SÁNCHEZ 1978, p. 52.

²⁸ Barcia e Zarco Cuevas lo hanno attribuito a Luca Cambiaso; Pérez Sánchez lo considera di uno dei maestri dell’ambito cambiasesco; Manuela Mena lo ha attribuito al periodo tardo di Paggi. Si vedano ZARCO CUEVAS 1932^b, p. 4; PÉREZ SÁNCHEZ 1978, p. 52; MENA MARQUÉS 1984, p. 117, n. 108.

²⁹ Barcia lo ha attribuito a Luca Cambiaso; Pérez Sánchez lo cita nel gruppo dei fogli dati a Cambiaso anche se non considera che siano tutti autografi; PÉREZ SÁNCHEZ 1978, p. 52.

³⁰ Barcia lo ha attribuito a Luca Cambiaso; PÉREZ SÁNCHEZ 1978, a Giovanni Battista Paggi; Manuela Mena ha sostenuto quest’ultima proposta. Per la bibliografia completa si rimanda al cat. 91.

³¹ Barcia lo ha attribuito a Luca Cambiaso; Pérez Sánchez lo considera di uno dei maestri dell’ambito cambiasesco; Manuela Mena lo ha attribuito a Paggi. Si veda PÉREZ SÁNCHEZ 1978, p. 52.

³² Barcia.

³³ Barcia lo ha attribuito a Luca Cambiaso; Pérez Sánchez lo considera di uno dei maestri dell’ambito cambiasesco; Manuela Mena lo ha attribuito a Paggi. Si veda PÉREZ SÁNCHEZ 1978, p. 52.

³⁴ Barcia lo ha attribuito a Luca Cambiaso. Per le altre due proposte, nel catalogo digitale non è indicato il nome di chi le abbia suggerite.

³⁵ Le attribuzioni sono riportate come nel catalogo digitale e verificate laddove pubblicate. Secondo la scheda digitale di questo disegno, le proposte sono state avanzate nell’ordine: per Barcia, nel catalogo del 1906, come anonimo, per De la Fuente come ‘attribuito a’ e per Manuela Mena come originale.

³⁶ Barcia lo ha attribuito come disegno anonimo italiano del XVI secolo; Pérez Sánchez ne sottolineava la tecnica simile a quella di Cambiaso; chi scrive (comm. scritta nel 2006) lo attribuiva dubitativamente a G. B. Castello; Marco Riccomini (comm. orale 2012) avallava l’attribuzione a Castello. Si veda PÉREZ SÁNCHEZ 1978, p. 52.

³⁷ Barcia: “con ciertos rasgos que le recuerdan a Luca Cambiaso”.

³⁸ Barcia lo ha attribuito a Antoon van Dyck; Manuela Mena a Giovanni Battista Paggi, verso l’inizio del XVII secolo; Ezia Gavazza (comm. orale) ad Ansaldo. Si veda MENA MARQUÉS 1984, pp. 118-119, n. 110.

³⁹ Barcia lo attribuiva a Ribalta sottolineandone il rapporto con Luca Cambiaso; Darby lo attribuiva a Juan Ribalta, Trapier a Cambiaso. Si vedano: DARBY 1938 p. 277; DU GUÉ TRAPIER 1941, p. 18; SUIDA 1958, p. 64, n. 187; ANGULO E PÉREZ SÁNCHEZ 1988 v. IV, p. 73.

⁴⁰ PÉREZ SÁNCHEZ 1978, p. 20: “[...] A questo fondo iniziale si aggiunge nel 1899 un importante lotto proveniente dalla collezione del pittore neoclassico D. José de Madrazo (1781-1859), acquistata da uno dei suoi eredi. Il Madrazo era vissuto a lungo in Italia (1804-1819) dove aveva raccolto un’importante collezione di opere d’arte, delle quali i disegni costituivano la parte più numerosa. Al suo ritorno, nel 1819, ne portò con sé un numero considerevole, ma la nave che li trasportò naufragò. Quasi tutti si trovano oggi seriamente danneggiati. Il Madrazo in contatto con i circoli artistici romani di avanguardia di allora, ebbe certo felici occasioni per raccogliere pezzi importanti”. Sono stati esclusi dalla griglia, poiché a nostro avviso, non di scuola genovese, i disegni seguenti, provenienti da questa collezione: *La Madonna col Bambino, San Pietro e San Giacomo*, DIB/13/10/10, B7712, e *L’Adorazione dei Magi* DIB/13/9/30, B7260.

⁴¹ Barcia lo ha catalogato come disegno di Luca Cambiaso e Manuela Mena ne ha confermato l’attribuzione.

⁴² Barcia lo ha attribuito a Luca Cambiaso; Zarco Cuevas sosteneva l’attribuzione; Pérez Sánchez lo considera di uno dei maestri dell’ambito cambiasesco; Manuela Mena lo ha attribuito a Zuccaro. Si vedano ZARCO CUEVAS 1932^b, p. 4 e PÉREZ SÁNCHEZ 1978, p. 52.

⁴³ Barcia lo ha lasciato come anonimo; la scrivente ha proposto, nel 2006, il nome di Bernardo Castello ma corrobora ora (2019) l’attribuzione al Bergamasco avanzata da Gonzalo Redin.

⁴⁴ Barcia lo ha classificato come disegno di artista anonimo italiano; Manuela Mena come di anonimo genovese.

⁴⁵ Classificato nel fondo come disegno di artista anonimo; Annamaria Petrioli Tofani lo considera opera di Paggi.

⁴⁶ Si rimanda al cat. 87.

⁴⁷ Barcia lo incluse tra le opere di Ribalta che risentivano dell’influenza di Sebas-

tiano del Piombo. Per Angulo Íñiguez e Pérez Sánchez, si tratta di un’opera dell’ambito di Ribalta in rapporto con lo stile di Cambiaso. Per la bibliografia specifica, si veda cat. 90 in questa pubblicazione.

⁴⁸ Barcia lo ha attribuito a Luca Cambiaso. Del disegno sussistono altre copie presso il Louvre (Inv. 9268 e Inv. 9269; Mancini 2017, p. 139, nn. 194 e 195) e presso il National Museum di Stoccolma (inv. NM 1580-1683; Bjurström 1979, n. 340).

⁴⁹ Barcia lo ha catalogato come disegno di anonimo italiano del XVI secolo, benché ne sottolineasse il rapporto con i modi di Cambiaso; H. J. Harris lo considera di Cambiaso.

⁵⁰ Barcia lo ha attribuito a Luca Cambiaso.

⁵¹ DIB/15/14/29, B7666. Si veda NEWCOME-SCHLEIER 1975, p. 36, n. 14. Essendo il saggio circoscritto ai disegni dei Cinquecento e del primo Seicento, il foglio di Castello non è compreso tra le schede in questa pubblicazione.

⁵² Tra i fogli di scuola genovese, alcuni sono stati o sono attualmente attribuiti a Castello, anche se, a nostro avviso, devono essere espunti dal suo corpus. È il caso dello *Studio di figura maschile in piedi*, DIB/16/42/11, B7404, che pur essendo di grande interesse e vicino alla la dinamica perinesca, non rientra nella modalità grafica del Castello.

⁵³ DIB/15/14/13, B7713. Si veda cat. 86 in questa pubblicazione.

⁵⁴ Il foglio, correttamente identificato da Gonzalo Redin e da lui trattato nella relativa scheda, presenta una singolarità intrigante in Castello: il cambio di parte della composizione, nella fase a ridosso dell’esecuzione pittorica, modalità non altrimenti nota nella sua opera. La scena, utilizzata per la parte superiore della pala, è una variante dell’idea che era stata fissata in un foglio di collezione privata. Di questo, la parte inferiore corrisponde in toto al dipinto con *Il Martirio di San Sebastiano*, conservato presso il convento delle agostiniane a Genova-Sturla, mentre la parte superiore fu abbandonata a favore dell’orchestrazione nel foglio di Madrid. Si rinvia a Sanguineti 2018, pp. 6-23 per il dipinto e per il disegno di collezione privata.

⁵⁵ I progetti architettonici di Castello sono molto meno noti, per quanto egli sia stato determinante nella fase progettuale delle architetture genovesi e nella definizione delle decorazioni pittoriche e dell’ornato di alcuni dei palazzi più emblematici di Strada Nuova. Fu lui a progettare, per esempio, il palazzo Nicolosio Lomellino e il palazzo di G. B. Spinola, oggi Doria, entrambi su quest’arteria emblematica dell’architettura genovese del Cinquecento.

⁵⁶ Per le opere commissionate a Castello e non realizzate, si veda lo studio di Rosso del Brenna 1976, pp. 377-488.

⁵⁷ DIB/16/42/6, B7270. Si veda cat. 88 in questa pubblicazione.

⁵⁸ DIB/13/10/9, B7704.

⁵⁹ Inv. 2147 F. Il disegno degli Uffizi è databile agli anni ‘50, periodo in cui Cambiaso dipinse molte tavole sul tema della *Madonna col Bambino*, come, per esempio, l’esemplare del Blanton Museum of Art di Austin (inv. 2005.151; Bober in *Luca Cambiaso* 2007, p. 212, n. 4).

⁶⁰ Per la riproduzione dell’affresco si veda BIAVATI FABRETTI 1984, pp. 25-51.

⁶¹ DIB/13/1/17, non incluso in Barcia. Nella monografia dedicata all’opera di Cambiaso, Bertina e William Suida lo pubblicarono tra gli originali, datandolo al 1585. La datazione ci sembra corretta, ma lo stile lascia a desiderare, soprattutto nei dettagli fisionomici. Vedi SUIDA 1958, p. 64.

⁶² Per la lista completa si rinvia alla scheda del disegno del Museo del Louvre, *L’ingresso di Cristo a Gerusalemme* (Inv. 9241; MANCINI 2017, p. 91, n. 82).

⁶³ DIB/13/9/29, B7259.

⁶⁴ DIB/16/36/3, B7265.

⁶⁵ DIB/18/1/3920, non incluso in Barcia.

⁶⁶ DIB/13/9/36, B7267. La composizione corrisponde alla parte destra di un soggetto che doveva essere più ampio, come mostra un’altra copia da Cambiaso conservata all’Albertina a Vienna, classificata con il titolo *Battaglia equestre tra Romani e Galli (fregio)* (Inv. 28210), nonostante la presenza di Ercole al centro. Si veda la riproduzione sul sito: <https://sammlungenonline.albertina.at>.

⁶⁷ Il nome si riferisce alla descrizione che ne diede Lawrence Turčić nel 1987 degli elementi salienti del disegnatore. TURČIĆ 1985-1986 (1987), p. 245, note 34.

⁶⁸ DIB/13/1/18, B97. Si rimanda al cat. 90 in questa stessa pubblicazione.

⁶⁹ La preparazione per il trasferimento a spolvero, rara tra i disegni di scuola genovese, è stata riscontrata da chi scrive su alcuni fogli del seguito di Cambiaso: *Due putti che giocano, correndo verso la destra*, (Inv. 9373 recto e verso) attribuito a Lazzaro Tavarone, e *Venere che piange la morte di Adone*, (Inv. 9326) come ambito di Cambiaso, entrambe conservati presso il Dipartimento di Arti grafiche del Museo del Louvre. Si veda per il foglio Inv. 9373 recto e verso, MANCINI 2017, pp. 103-104, n. 105; per il foglio Inv. 9326, MANCINI 2017, pp. 99-100, n. 95. Un terzo foglio, di ambito cambiasesco e che comporta questa stessa tecnica di riporto, è conservato presso la Graphische Sammlung di Monaco. Si tratta della *La Lapidazione di Santo Stefano*, Inv. 2775 Z.

⁷⁰ DIB/15/16/19, B8052. Si veda il cat. 92 in questa stessa pubblicazione.

⁷¹ Il disegno si trova presso il Dipartimento di Arti grafiche del Museo del Louvre (Inv. 9207; MANCINI 2017, pp. 82-83, n. 70).

⁷² Il nome di Castellino Castello è stato associato da Valentina Frascarolo in maniera convincente ad un primo disegno, *Il Martirio di Sant’Andrea*, per via del rapporto sicuro con il dipinto sullo stesso soggetto firmato dall’artista, oggi conservato all’Albergo dei Poveri di Genova. A partire da quel foglio, che si trova presso la Pierpont Morgan Library and Museum a New York (inv. 1993.294) è stato possibile avvicinare altre opere grafiche al nome di Castello, così da abbozzarne

un primo corpus grafico. La caratteristica principale di questo gruppo di opere è il segno aspro e sintetico. Si veda MANCINI 2017, p. 191, n. 292 e, più recentemente, MARTY DE CAMBIAIRE 2019, p. 30, n. 10.

⁷³ *La Venere addormentata*, DIB/13/9/35, B7266; *La Scena d'interni (Allegoria dell'ignoranza?)* DIB/13/9/38, B7269.

⁷⁴ Per un punto sulla questione si veda MANCINI 2017, pp. 204-205, n. 306.

⁷⁵ DIB/13/9/33, B7263. Si veda cat. 91 in questa stessa pubblicazione.

⁷⁶ DIB/13/14/32, B8693.

⁷⁷ DIB/13/9/28, B7258.

⁷⁸ Inv. 425.1999. Matita nera, penna e inchiostro, mm 225 x 342. Si veda sul sito <http://collection.blantonmuseum.org/>.

⁷⁹ Inv. 9216. MANCINI 2017, pp. 204-205, n. 306.

⁸⁰ DIB/13/9/27, B7257.

⁸¹ DIB/13/9/37, B7268.

⁸² DIB/13/9/34, B7264.

⁸³ Inv. KdZ 16030.

⁸⁴ Inv. n. 531.

⁸⁵ Si vedano TURNER 1984, p. 440 e TURČIĆ 1987, p. 245, note 34.

⁸⁶ NEWCOME-SCHLEIER 1985, p. 50, all'interno della scheda n. 40.

⁸⁷ Benché si tratti per la maggior parte di composizioni e non di studi di figure individuali o di varianti, quindi probabilmente preparatori per dipinti, i raffronti figurativi intentati non hanno portato per ora a nessun esito convincente.

⁸⁸ Inv. 7267 S. Il foglio è classificato presso la collezione fiorentina sotto il nome di Lazzaro Calvi (1502-1607). Si veda NAVARRETE PRIETO 2016^e, p. 136, n. 36, repr.

⁸⁹ Questo foglio e quelli che a lui sono attribuiti sia presso il GDSU che il Museo del Louvre mostrano una palese differenza di stile.

⁹⁰ Come per esempio facendo un distinguo per tipologia delle copie procedenti dagli originali.

SUL DISEGNO D'ARCHITETTURA DEL CINQUECENTO TRA ITALIA E SPAGNA ATTRAVERSO LA COLLEZIONE DELLA BIBLIOTECA NACIONAL

DI CARLOS PLAZA

Al professor Howard Burns

Quando, nel 1879, Ángel M. Barcia subentrò a Isidoro Rosell nel monumentale compito di catalogare l'intero fondo della nuova Sala delle stampe della Biblioteca Nacional, decise di proseguire con un'organizzazione per "nazioni"; una metodologia in seguito confermata dalle *Instrucciones para la redacción, en las Bibliotecas Públicas del Estado, de los Catálogos de Estampas, Dibujos originales y Fotografías* pubblicate nel 1905, un anno prima che vedesse la luce il pluridecennale lavoro di classificazione dei "disegni originali" della stessa istituzione¹. Al momento di schedare ciascuna opera, Barcia si basò, come indicavano le *Instrucciones*, sulla provenienza dell'autore, sebbene riconoscesse che potessero sussistere errori a proposito "della nazione (giacché di nazioni e non di scuole o stili si tratta) cui assegnare certi disegni anonimi [...] in particolare quelli italiani e spagnoli dell'epoca in cui i nostri pittori frequentavano tanto l'Italia e tutti *italianizaban*"².

Il presente saggio analizza il disegno d'architettura tra Italia e Spagna nel Cinquecento a partire dalla raccolta della Biblioteca Nacional de España, quella più significativa in ambito ispanico su tale argomento.

Sull'intero fondo era già stato realizzato uno studio, sotto forma di catalogo, che costituiva un primo ma assai approfondito accostamento alla collezione. Quell'ampio lavoro, per quanto riguarda il Cinquecento, venne condotto da Fernando Marías e Agustín Bustamante García; il loro innovativo metodo di studio del disegno d'architettura fu pionieristico in Spagna e quel volume resta tuttora un'opera di riferimento³. Il presente scritto non vuole costituire una sua revisione, ma gettare uno sguardo trasversale sulla raccolta per indagare le pratiche, le funzioni e i contesti del disegno d'architettura cinquecentesco in Spagna e in Italia, le principali aree culturali rappresentate nella raccolta. Tra i numerosi esemplari conservati, ci concentreremo su quelli per noi più interessanti, in relazione ai temi trattati, per illustrare il divenire del disegno nel Cinquecento all'interno di due realtà culturali intimamente collegate, con particolare riguardo ai fogli sui quali vengono fornite informazioni nuove rispetto agli studi già realizzati. Ci soffermeremo inoltre su un'altra questione rilevante, ovvero il collezionismo di disegni d'architettura del Rinascimento nel contesto della formazione della collezione della Biblioteca Nacional de España.

Abbiamo preferito affrontare l'argomento rinunciando a una netta distinzione su base nazionale. I problemi di interpretazione già rilevati dallo stesso Barcia e menzionati in apertura di questo testo, nel corso del tempo si sono accresciuti a causa dell'abituale disgiunzione tra "italiano" e "spagnolo" operata dalla storiografia dell'architettura rinascimentale in Spagna, disgiunzione che rende particolarmente difficili da decodificare fenomeni transnazionali quali il ruolo e la pratica del disegno nell'architettura cinquecen-

tesca. Nel campo della storia dell'architettura, invece che sulle nazioni o sulle scuole è più significativo concentrarsi su architetti e committenti in continuo movimento all'interno della sfera culturale mediterranea, e sul loro rapporto con la vasta gamma di tradizioni radicate nei vari centri artistici e culturali.

La distinzione tra architettura "italiana" e "spagnola" ha tradizionalmente ridotto le possibilità interpretative per la storia dell'architettura in Spagna – come succede tra le diverse regioni italiane – riducendo ad approcci e dinamiche centro-periferia la molteplicità di fonti, modelli e circolazioni, così come le tensioni tra modelli nazionali e internazionali e la loro reazione a contatto con le tradizioni locali⁴. Anche nell'ambito dei più recenti studi sul disegno tra Spagna e Italia nel Cinquecento, alle categorie storiografiche di disegno spagnolo e italiano si sostituisce l'osservazione congiunta dei flussi culturali nel territorio comune che Marzia Faietti ha denominato "Piccolo Mediterraneo"⁵.

Al di là della provenienza dell'autore, i disegni d'architettura vengono qui analizzati per il loro valore come fonti per la storia dell'architettura e non solo per il loro rapporto con gli edifici costruiti o per il ruolo svolto nell'evoluzione dei processi progettuali. Provando ad attribuire un maggior numero di significati al termine "trazas", ricorrente in area ispanica, si riconosce l'importanza dei disegni per lo studio, la pratica e la trasmissione dell'architettura nell'epoca in cui sono stati prodotti – come già aveva fatto Fernando Marías in uno studio seminale⁶ – e gli si conferisce al contempo un valore che, per Cammy Brothers, supera quello del mero documento per trasformarli in agenti di educazione, memoria, pensiero, comunicazione e trasmissione dell'architettura⁷.

Valentín Carderera e il collezionismo di disegni d'architettura del Rinascimento

Nel Sei e Settecento in Spagna non emerge un particolare interesse per i disegni d'architettura del Cinquecento, al di là degli esempi conservati presso certe istituzioni – quali le fabbriche delle cattedrali – e legati più alla continuità dei cantieri che al valore del disegno come opera artistica, oggetto storico o testimonianza autoreferenziale della memoria di una tradizione o di una scuola architettonica. A parte la straordinaria collezione del VI marchese del Carpio, Gaspar de Haro y Guzmán, in cui l'architettura ebbe un ruolo di rilievo stando al contenuto di alcuni degli otto album conservati⁸, i disegni d'architettura sembrano essere stati trascurati dai collezionisti rispetto ai disegni di figura.

A metà Ottocento la più importante collezione di disegni d'architettura del Rinascimento era quella di Valentín Carderera (1796-

1880). I numerosi esemplari compresi nella sua raccolta di stampe andarono a formare il nucleo della collezione della Biblioteca Nacional in seguito alla cessione del 1867, e ancora oggi rappresentano il 90% dei disegni d'architettura del Cinquecento presenti nel fondo⁹.

La protezione di José Palafox e del duca di Villahermosa consentì a Carderera, nato a Huesca, di seguire a Madrid i corsi dell'Accademia di San Fernando e di continuare la propria formazione in Italia (1822-1831). Il soggiorno romano risvegliò in lui la vocazione al collezionismo e, in particolare, l'interesse per i disegni: oltre all'attività di pittore dell'aristocrazia romana e spagnola insediata in città, svolgeva anche quella di disegnatore affascinato dall'architettura dell'Urbe e dei dintorni che raffigurò diligentemente basandosi sia sull'osservazione diretta che sulle incisioni di Giovanni Battista Piranesi¹⁰. A Roma poté ammirare la collezione del cardinale Fesch e stringere amicizia con il principale consulente del prelato, Tommaso Minardi, un insegnante di disegno impegnato nella tutela del patrimonio pontificio e buon conoscitore delle migliori raccolte pubbliche e private romane. Non sappiamo se nel corso del soggiorno in Italia si fosse già risvegliata in Carderera la passione per la collezione di disegni architettonici eseguiti, in particolare, da autori del Rinascimento italiano, un'epoca (Quattro e Cinquecento) molto amata dall'erudito spagnolo come ricordò Pedro de Madrazo nel suo elogio funebre¹¹. Come annotò nel suo *Diario*, mentre era diretto a Roma, Carderera passò per Firenze, città che probabilmente visitò di nuovo in compagnia di Minardi nel corso del periodo trascorso in Italia¹². In quegli anni i disegni d'architettura erano particolarmente apprezzati a Firenze e i curatori di varie collezioni manifestavano un forte interesse ad acquistarli: l'inventario del Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi del 1832 registrava, rispetto al precedente del 1793, un notevole incremento del fondo dei disegni di architettura, soprattutto di quelli afferenti alla scuola fiorentina¹³. Il dato è indicativo del peso di tali documenti nella formazione della collezione granducale, ma anche della disponibilità di disegni fiorentini sul mercato antiquario nelle date in cui Carderera si trovava in Italia e in particolare a Firenze, cosa che potrebbe spiegare la preponderante presenza di disegni di quella scuola nella sua collezione. Negli anni trascorsi in Italia, Carderera avrebbe potuto conoscere lo scultore Emilio Santarelli sia a Roma, dove l'italiano studiò tra il 1824 e il 1828, sia durante il soggiorno fiorentino dello spagnolo: sebbene non siano stati documentati scambi tra i due, Carderera e Santarelli condussero a Madrid e a Firenze vite parallele e finirono per cedere le rispettive collezioni di disegni alla Biblioteca Nacional e al Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi in date assai ravvicinate¹⁴.

Le prime informazioni sulla collezione Carderera sono quelle fornite dal *Cuadro Sinóptico* pubblicato dallo stesso collezionista nel 1864 e accompagnato da un'introduzione e da un elogio della sua figura firmati da Manuel R. Zarco del Valle – il bibliotecario di palazzo – che non faceva menzione dei disegni, ma sottolineava piuttosto l'importanza della raccolta come base di una “collezione pubblica di incisioni”¹⁵. Nonostante il silenzio di Zarco e il numero di incisioni enorme rispetto a quello dei disegni (circa 59.000 tra stampe e ritratti contro poco più di 2.000 disegni secondo lo stesso Carderera), il pittore e collezionista non li dimenticò nel suo inventario e collocò addirittura quelli d'architettura in una categoria a sé.

Carderera suddivise in effetti la propria collezione di stampe in quattro sezioni (scuole celebri, stampe storiche, stampe archeologiche, stampe topografiche). I “disegni originali di autori celebri” non vengono menzionati nell'indice, ma sembrano confluire in una categoria a parte e sono ulteriormente ripartiti in “spagnoli”, “italiani” e “tedeschi, fiamminghi e francesi”. Nonostante i già citati problemi di catalogazione riconosciuti da Barcia, sia lui che Isidoro Rosell suddivisero la collezione di disegni della Biblioteca Nacional per nazioni con lo stesso metodo seguito per le stampe, come era consuetudine e come prescrivevano le *Instrucciones*. Negli stessi anni fece altrettanto Pasquale N. Ferri nel Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi¹⁶. Non sembra però che alla stessa metodologia di classificazione si fosse rifatto Valentín Carderera almeno per quanto riguarda i disegni d'architettura; il collezionista non suddivise infatti per “scuole celebri” o nazioni i suoi numerosi “disegni originali di prospettiva, scenografia, interni di chiese, palazzi, architettura e decorazioni”, ma li raccolse sotto la categoria tipologica delle “Stampe topografiche” nel *Cuadro Sinóptico* pubblicato nel 1865, prima della donazione alla Biblioteca Nacional, e da lui concepito – come ricordato da Manuel Zarco del Valle – per uso personale, a mo' di inventario interno della collezione¹⁷. I disegni d'architettura catalogati tra le “Stampe topografiche” vennero classificati in due diverse sottosezioni: “F. [...] Circa 70 bei disegni o progetti originali di chiese, castelli, fortezze e retabli realizzati in Spagna, come quello dell'Alcázar di Toledo con note di Filippo II e la traccia originale, di Becerra, del famoso retablo delle Descalzas Reales recentemente incendiato, insieme ad altri originali di Mora, ecc., in tutto circa 231 fogli” e “G. Disegni originali di prospettive, scenografie, interni di chiese, palazzi, architetture e decorazioni di vari stili, vasi, soffitti ornamentali e altre stampe che mostrano gli stili decorativi in voga tra il Quattro e il Settecento, in numero di circa 560 fogli”.

Nella descrizione della collezione Carderera a partire dal *Cuadro Sinóptico* si rilevano presenze notevoli e assenze clamorose. Sono esplicitamente menzionati i disegni dell'Alcázar di Toledo¹⁸, quelli del *retablo* delle Descalzas Reales di Gaspar Becerra¹⁹ e altri di Juan Gómez de Mora²⁰. I riferimenti riguardo alle “note di Filippo II” e al “recentemente incendiato” sottolineano il valore storico attribuito da Carderera a quei documenti. Altri disegni o album che il collezionista già possedeva all'epoca non venivano d'altro canto ricordati e neppure inseriti tra i circa 790 pezzi inventariati, anche se sappiamo per certo che Carderera aveva studiato opere come quelle comprese nell'album di Giovanni Vincenzo Casale o la scenografia di Giovanni Battista Aleotti²¹, sulle quali annotò la paternità.

Al momento della cessione alla Biblioteca Nacional, Carderera era il più importante collezionista di disegni d'architettura in Spagna. Ma oltre a quelli che conosciamo per questa via, era proprietario di altri disegni che esaltano ulteriormente il suo ruolo di collezionista nella Spagna dell'epoca e di alcuni tra i più significativi album di disegni d'architettura rinascimentali che ancora oggi si conservano nella penisola iberica. Oltre agli album di Vignola²², Giovanni Battista Montano²³ e Giovanni Vincenzo Casale²⁴ Carderera possedeva, almeno, il *Libro de Arquitectura* di Hernán Ruiz e il *Tratado de cortes de piedra* di Alonso de Vandelvira²⁵. Agli album di Vignola e Montano non pare che Carderera attribuisse speciale importanza dato che non realizzò per essi un frontespizio come fece

per l'album di Casale e li cedette entrambi alla Biblioteca Nacional nel 1867. È presumibile che gli album restanti non figurassero nel *Cuadro Sinóptico* perché Carderera non aveva intenzione di lasciarli all'istituzione pubblica; il proprietario avrebbe così manifestato un particolare apprezzamento per gli album di Casale, Hernán Ruiz e Alonso de Vandelvira. Fu lo stesso Barcia a indicare che i disegni ceduti “non erano tutti quelli in possesso di Carderera: dei disegni, come delle stampe, tenne per sé quelli che volle e che poi passarono ad altre istituzioni”²⁶. È possibile che Carderera non intendesse cedere certi album alla Biblioteca Nacional, forse perché attribuiva loro un alto valore monetario da mettere a frutto per altre vie, ma ciò non spiegherebbe perché, alla sua morte, l'album di Casale – donato dagli eredi del collezionista alla Biblioteca Nacional nel 1940 – figurasse ancora tra i suoi beni. Medesima sorte toccò agli altri album che confluirono nella biblioteca dell'Escuela Técnica Superior de Arquitectura di Madrid: quello di Vandelvira – prima del 1936 – e quello di Hernán Ruiz – tra il 1949 e il 1955 –, essendo passato quest'ultimo, dopo Carderera, per le mani di Manuel Gómez Moreno²⁷. In ogni caso, il fatto di aver conservato quegli album fino alla morte fa di Valentín Carderera il massimo e più accorto collezionista spagnolo di disegni d'architettura rinascimentali.

Il disegno d'architettura del Cinquecento nella Biblioteca Nacional de España

È ben noto il ruolo fondamentale svolto dal disegno nel rinnovamento dell'architettura rinascimentale in Italia a partire dalla seconda metà del Quattrocento²⁸. Per quanto riguarda la pratica del disegno architettonico in Spagna, si conservano pochi esemplari del Cinquecento rispetto all'ambito italiano. Di fatto ci sono giunte poche o poche testimonianze grafiche dell'opera di vari importanti architetti spagnoli. Per tutto il Quattrocento, le cosiddette *trazas* furono un fondamentale veicolo di ideazione, produzione e trasmissione dell'architettura di ispirazione gotica, e lo stesso successe nel Cinquecento²⁹. L'esistenza di molteplici linguaggi del Rinascimento in Spagna si riflette anche nella pratica del disegno e, a partire dal secondo decennio del secolo, le vecchie consuetudini coesisteranno con un nuovo ruolo artistico del disegno, frutto della circolazione di artisti e architetti tra Spagna e Italia.

Sappiamo che alla sua morte, nel 1563, Diego de Siloé lasciò in eredità a Juan de Maeda – il suo *aparejador* [capomastro] – tutte le sue “trazas e disegni, sia d'architettura che di figura”³⁰. La sua perizia tecnica, specialmente nell'impiego della prospettiva, è rimarcata dal disegno a lui attribuito – risalente alla fase finale della sua vita – conservato nel Museu nacional d'art de Catalunya³¹, ma già nel 1522, poco dopo essere rientrato in Spagna da un indefinito soggiorno italiano, creò “una traça” – descritta come “al romano” – per il *retablo* della cappella di Sant'Anna nella cattedrale di Burgos³². Fu proprio intorno al rinnovamento della tipologia tradizionale ispanica del *retablo*, negli anni venti del Cinquecento, che si verificò il momento di maggiore circolazione e amalgama di lingue e tradizioni tra la Spagna e l'Italia a partire dall'opera di Jacopo l'Indaco, Alonso Berruguete e Diego de Siloé. I documenti conservati indicano un uso generalizzato di *trazas* e *muestras* in un cantiere che mescolava architettura, pittura, scultura e arti decorative e rappresentava il miglior esempio di condivisione di pra-

tiche artistiche tra Spagna e Italia³³. I tre artisti, insieme a Pedro Machuca, avrebbero in effetti saputo integrare le pratiche artistiche del disegno nel settore dell'architettura, com'era caratteristico sia degli architetti-pittori del Quattrocento³⁴ che degli scultori-architetti del Cinquecento³⁵. Nella collezione della Biblioteca Nacional, oltre al caso delle architetture dipinte come scene teatrali – si veda quella di Romolo Cincinnato³⁶ – il miglior esempio di quanto sosteniamo sono i disegni dei *retablos* di Gaspar Becerra, sia quello delle Descalzas Reales (cat. 9)³⁷, sia il bozzetto collegato al *retablo* della cattedrale di Astorga (cat. 10)³⁸. In essi è evidente il ricorso a risorse e tecniche pittoriche nell'esecuzione di un disegno che non ha più il carattere di *muestra* o di mero documento contrattuale come succede in altri esempi contemporanei d'ambito spagnolo (cat. 11)³⁹. Mentre il secondo esprime la sperimentazione e la determinazione a illustrare le risorse architettoniche impiegate nell'opera attraverso un uso risoluto della prospettiva, dell'ombreggiatura e del punto di vista, il disegno per il *retablo* delle Descalzas Reales sembra invece essere stato realizzato per presentare l'opera al committente, in questo caso Filippo II, giacché Becerra era all'epoca pittore del re. Questi disegni, lungi dall'essere definitivi o a fungere da presentazione, servivano a stabilire un dialogo proficuo con il committente nell'ambito del processo di ideazione; di fatto, il disegno delle Descalzas Reales non assomiglia affatto al progetto poi realizzato, come si deduce dallo studio dell'unica te-

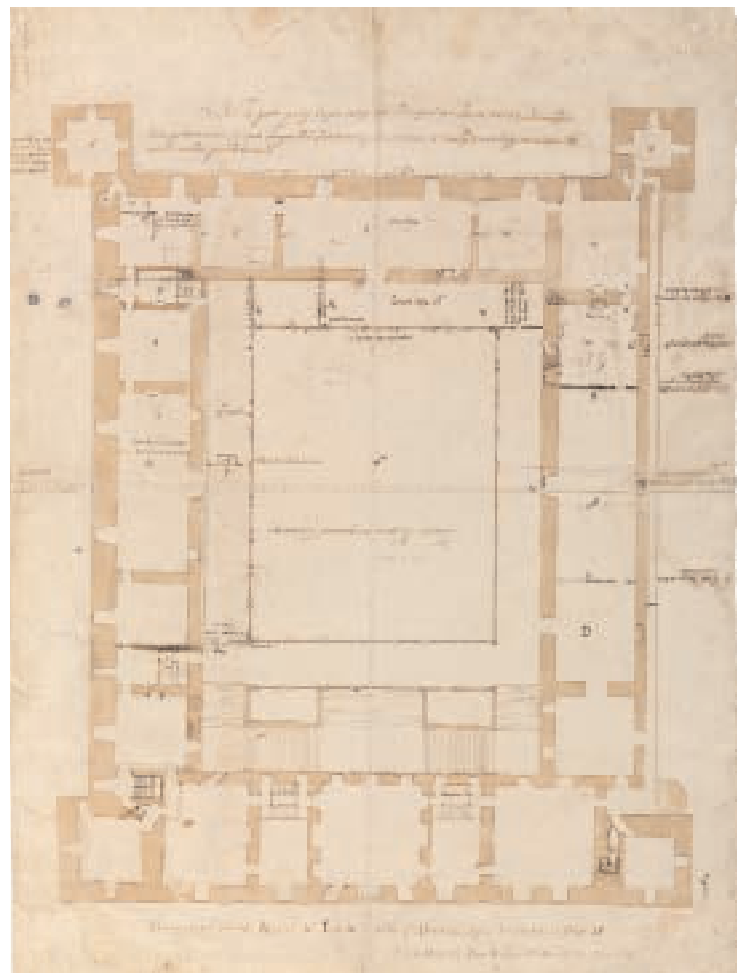


Fig. 1. Diego de Alcántara, Juan de Herrera [con note di Filippo II], *Pianta del piano principale dell'Alcázar di Toledo*, 1581. Disegno su carta vergata, penna, matita nera, inchiostro e inchiostro diluito bruno, 575 x 425 mm (DIB/15/86/29).



Fig. 2. Bernardo Buontalenti, *Studio architettonico di altare e fortificazione*, 1580 circa. Disegno su carta vergata, penna e inchiostro bruno, 261 x 174 mm (DIB/15/15/4).

stimonianza di cui siamo a conoscenza. Esempio della suddetta interlocuzione sono le annotazioni di Filippo II sulla planimetria del piano nobile dell'Alcázar di Toledo che costituiscono una preziosa testimonianza del coinvolgimento del sovrano nelle questioni architettoniche: "Lasciare intera la pianta e semplici le colonne del patio" si legge sul disegno che illustra il progetto del *maestro mayor* Diego de Alcántara in collaborazione con Juan de Herrera⁴⁰ (Fig. 1). L'ambiente di corte è proprio quello in cui si riscontra in Spagna il maggiore interesse per la conservazione di disegni architettonici, legati in questo caso alle fabbriche reali, data la considerazione manifestata da Filippo II per i progetti dei "suoi architetti"⁴¹. Il re era guidato da una personale inclinazione alla collezione dei disegni legati alle sue imprese architettoniche, dotati di un valore a un tempo storico e artistico, e non era certo spronato dall'importanza operativa dei fogli nella trasmissione delle conoscenze tecniche relative alle fabbriche reali. La funzione e la finalità della sua raccolta erano ben diverse da quelle che imponevano la conservazione dei disegni nelle botteghe di architettura di tradizione gotica, fenomeno maggiormente studiato e documentato in Spagna⁴².

Gli studi sul valore conferito ai disegni d'architettura da parte di committenti e architetti convertiti in collezionisti già nell'Italia



Fig. 3. Giovanni Vincenzo Casale, *Studi di alternative al progetto degli Uffizi*, 1560 circa. Disegno su carta vergata giallastra, matita nera e inchiostro diluito grigio-violaceo, 428 x 257 mm (DIB/16/49/63-64).

cinquecentesca – quali, tra gli altri, Giorgio Vasari – forniscono letture più ricche sulle funzioni del disegno nella pratica e nella trasmissione dell'architettura⁴³; il loro approfondimento nella Spagna cinquecentesca può rivelarsi fondamentale per studiare meglio la ricezione contemporanea dell'opera dei maggiori architetti attivi nella penisola iberica, il riconoscimento di scuole e tradizioni architettoniche, così come la storia dei fogli stessi, compresi gli aspetti legati alla loro materialità⁴⁴. Ne è un esempio il valore attribuito ai disegni di Michelangelo, in primo luogo dall'artista stesso in seno alla sua bottega e per l'intera durata della sua lunga vita, fatto che spesso conduce a nuove interpretazioni di disegni e opere frutto di una visione diacronica dell'uso dei fogli come palinsesti⁴⁵. Oltre all'autore stesso, già nel Cinquecento assegnarono grande valore ai suoi disegni anche i collezionisti e soprattutto gli architetti⁴⁶, quali, tra gli altri, Bernardo Buontalenti che modellò le proprie tecniche grafiche sui bozzetti dell'artista da lui collezionati e meditati nella casa-studio di via Maggio e sui quali in qualche caso disegnò a sua volta⁴⁷. Potrebbe forse fare parte dei suddetti fogli di ambito michelangiolesco il disegno – eseguito su due supporti sovrapposti e attribuito al Buontalenti – conservato presso la Biblioteca Nacional e riportante l'iscrizione cinquecentesca "Bonaroti de"⁴⁸ (Fig. 2).

La conservazione di disegni di altri artisti e architetti non è indicativa della volontà di riunire una collezione di esempi o un repertorio professionale, quanto piuttosto di quella di selezionare in maniera consapevole fonti di apprendimento della pratica del disegno e, per estensione, dell'architettura e denota al contempo l'identificazione con una tradizione architettonica autorappresentativa. È il caso dei disegni della moderna scuola fiorentina che Giovanni Vincenzo Casale conservava gelosamente nel suo album insieme ai suoi e a quelli di altri architetti che lo interessavano per differenti motivi: opere nello specifico di Niccolò Tribolo, Giovanni Antonio Dosio e soprattutto Giovanni Angelo Montorsoli.

Oltre a conservare come reliquie i disegni dei protagonisti dell'architettura più aggiornata, gli architetti si servivano del disegno come strumento pratico per lo studio della modernità. Il disegno serviva a Casale per accostarsi ai dibattiti contemporanei e per questo motivo riproduceva progetti alternativi o in fase di definizione da parte di altri architetti o artisti: è il caso dell'idea di Giovanni da Nola per la tomba del viceré di Napoli Pedro de Toledo⁴⁹ o di vari bozzetti creati da Michelangelo nelle fasi iniziali del suo complesso processo di ideazione, in particolare per la cappella Sforza⁵⁰ e San Giovanni dei Fiorentini⁵¹. Nello stesso sen-

so, il disegno consentì al frate servita di sviscerare un dibattito contemporaneo come quello, nato intorno al 1560 a Firenze, riguardante le differenti proposte di Vasari e Ammannati per il modulo base del portico della Fabbrica dei XIII Magistrati, ovvero gli Uffizi. È particolarmente illustrativo in questo senso il disegno di Bartolomeo su cui appaiono le due proposte differenziate sostanzialmente dall'interruzione, da parte dell'Ammannati, della marcata orizzontalità della trabeazione continua proposta dal Vasari per enfatizzare il passaggio centrale di ogni modulo mediante una serliana che produce un ritmo trionfale⁵². Casale si interessò al dibattito tra i due più celebri e fidati architetti del duca Cosimo I e riprodusse su due facce di un unico foglio entrambe le proposte, probabilmente – data la presenza di variazioni assenti nel disegno della Biblioteca Riccardiana – a partire dai bozzetti che circolavano in città⁵³ (Fig. 3).

Lo studio, mediato dal disegno, delle opere dei grandi architetti moderni fu, di fatto, una costante nella Firenze del secondo Cinquecento. Certe analisi potevano essere sistematiche e dare vita a degli album – come nel caso del noto repertorio di portali, finestre e altri elementi architettonici creato da un anonimo architetto attivo negli ultimi decenni del secolo tra Firenze e Roma⁵⁴. In esso vennero selezionate le opere dei maestri che rappresen-

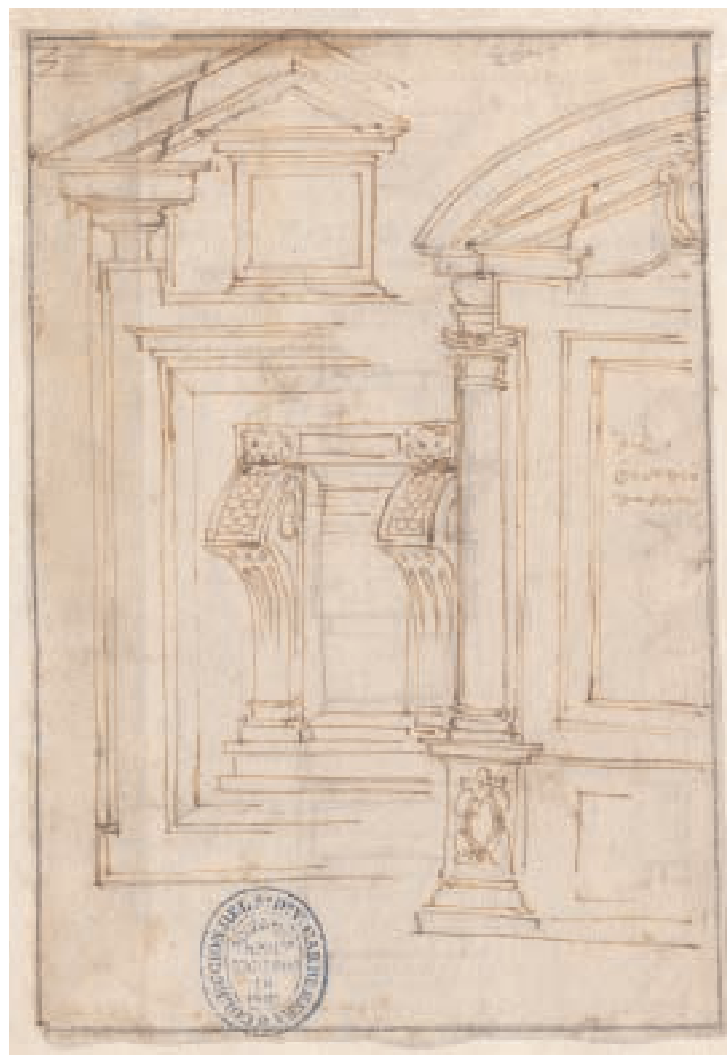
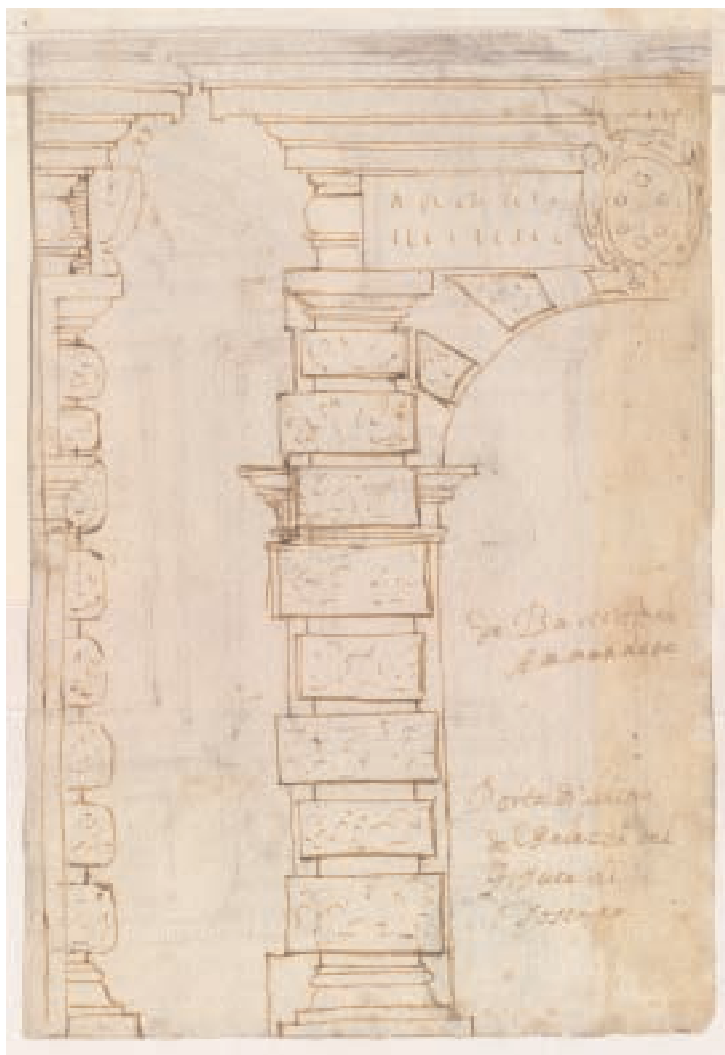


Fig. 4. Anonimo, *Studio della porta dei Leoni* (recto), e *studio degli altari della chiesa di Santa Maria Novella e altri soggetti* (verso), 1590 circa. Disegno su carta, penna e inchiostro diluito bruno, 140 x 98 mm (DIB/15/15/1/1-2).

tavano l'architettura più aggiornata, ovvero principalmente Bartolomeo Ammannati, Giorgio Vasari e Bernardo Buontalenti. A tale tipo di studi rimanda il foglio anonimo di piccolo formato che illustra opere attribuite ad Ammannati e Vasari⁵⁵ (Fig. 4). Anche se conosciamo un foglio su cui hanno lavorato entrambi gli architetti e che dimostra la loro collaborazione artistica nella Firenze di Cosimo (GDSU 958 Orn.)⁵⁶, non possiamo attribuire loro questi disegni. L'anonimo architetto interessato all'architettura moderna fiorentina, come l'autore del repertorio sopra citato, riconobbe la paternità dell'opera che stava studiando e scrisse accanto agli schizzi "da Bartolomeo Ammannato/da Giorgio Vasari". La grafia della didascalia identificativa presente su uno di essi – "Porta di die[tr]o del Palazzo del G. Duca di Toscana" – non è quella di Ammannati, di cui esistono abbondanti testimonianze nei disegni⁵⁷, in particolare in quelli riguardanti il progetto di Palazzo Pitti cui questo studio è stato collegato. Il grande portale raffigurato in alzato e in sezione non appartiene al Palazzo d'Oltarno, si tratta infatti della cosiddetta porta dei Leoni di Palazzo Vecchio riprodotta anche in una stampa di Ferdinando Ruggieri di due secoli successiva⁵⁸. La costruzione del portale su via dei Leoni, terminata tra il 1550 e il 1552, è attribuita a Battista del Tasso, allora responsabile dei lavori nella residenza medicea⁵⁹. A metà del Cinquecento l'impiego del bugnato rustico per un portale con ordini architettonici rappresentava una novità in città e Bartolomeo Ammannati fu in effetti colui che portò questo elemento architettonico a uno sviluppo significativo nei decenni successivi. Ciò avrebbe indotto l'architetto anonimo ad attribuire il portale ad Ammannati, all'epoca impegnato nella costruzione del nuovo corpo di fabbrica di Palazzo Vecchio all'angolo tra via dei Leoni e l'attuale via dei Gondi⁶⁰. Lo studio dell'architettura moderna presente nel foglio è completato da un'opera molto significativa: il rinnovamento degli altari-edicole della chiesa di Santa Maria Novella da parte di Giorgio Vasari (1565-1577) (Fig. 5)⁶¹. Tali altari, oggi scomparsi, ci sono noti grazie all'incisione del 1724 che illustra le esequie di Luigi I di Spagna⁶² e a un disegno del repertorio di Giorgio Vasari il Giovane⁶³ che li copiò nel suo progetto di rinnovamento interno della chiesa fiorentina di san Niccolò – ciò permette di identificare uno dei soggetti del disegno, ma non gli altri due, anch'essi elementi caratteristici della cultura architettonica fiorentina dell'epoca. I disegni attribuiti a Giambologna appartengono allo stesso insieme dei precedenti, il che li rende forse parte di un album di studio del caratteristico connubio fiorentino tra architettura e scultura nel secondo Cinquecento⁶⁴. Le diverse grafie delle attribuzioni suggeriscono che l'album sia stato composto a posteriori con materiale ascrivibile a mani differenti, sebbene l'autore dello studio del catafalco e camino di Giambologna sia lo stesso dei disegni anteriori di Ammannati e Vasari⁶⁵.

Lo studio delle architetture moderne prendeva talvolta le mosse dalle stampe, come nel caso del famoso progetto di Antonio da Sangallo il Giovane per San Pietro, inciso nel 1548 da Antonio Labacco e ampiamente circolato in Spagna, che è alla base di un disegno forse a suo tempo parte di un album più corposo e oggi perduto⁶⁶. Allo stesso modo, dietro il grande progetto anonimo di cattedrale d'ambito andaluso (cat. 40) si nasconderebbe il progetto di Sangallo per San Pietro⁶⁷.



Fig. 5. Anonimo, *Veduta del Settizonio*, 1530-1540. Disegno su carta vergata, penna e inchiostro bruno, 180 x 140 mm (DIB/16/8/29).

Se il disegno era lo strumento d'elezione per partecipare ai dibattiti contemporanei, era anche quello più adatto allo studio dell'architettura del passato, continuamente reinterpretata e arricchita di nuovi significati nel corso del Cinquecento. Come vedremo, non suscitava interesse solo l'architettura antica, ma anche quella più recente, come quella del primo Rinascimento fiorentino che già durante il Cinquecento venne innalzata a tradizione architettonica locale. L'architettura di Brunelleschi, in particolare, risvegliò l'attenzione di molti degli artefici del secondo Cinquecento⁶⁸ e non passò certo inosservata a Casale che studiò a fondo la chiesa di Santo Spirito e perfino la sagrestia aggiunta allo stesso tempio da Giuliano da Sangallo⁶⁹. Collegate anch'esse al riconoscimento di una moderna tradizione locale sono, da una parte, l'evocazione del corpo superiore della Giralda, concepita da Hernán Ruiz, nel campanile del significativo progetto di chiesa creato da un anonimo autore sivigliano alla fine del secolo (cat. 41)⁷⁰ e, dall'altra, l'interesse di Casale per la *traza*, d'ascendenza tardogotica, della cattedrale di Segovia di Rodrigo Gil de Hontañón (cat. 42)⁷¹.

Se il passato recente riceveva la considerazione degli architetti in scarse occasioni e spesso solo in correlazione con fenomeni riguardanti l'identità locale e il riconoscimento di una tradizione, come quella fiorentina o sivigliana, il passato remoto – l'antichità classica – era invece oggetto di uno studio e di un interesse più generalizzati come provano i disegni a partire dalla seconda metà del Quattrocento⁷². Le incisioni, perfino quelle concepite da architetti poco noti e addirittura anonimi, erano anch'esse importanti

strumenti di conoscenza dell'antichità⁷³, ma l'avvento e il consolidamento della stampa architettonica non ridimensionò l'utilità del disegno come mezzo di comprensione e interpretazione dei resti dell'architettura antica⁷⁴. La circolazione e la copia di disegni tra gli architetti come pratica formativa continuò a svolgere un ruolo rilevante nello sviluppo dell'architettura moderna.

Gli architetti non disegnavano solo per assimilare in maniera scolastica l'uso di soluzioni ed elementi antichi, ma si servivano del disegno per un'indagine umanistica a se stante; consideravano il disegno il modo migliore per ricostruire il passato in combinazione con la decifrazione dei testi antichi. Lo studio dell'antichità poteva concernere qualsiasi materiale della cultura classica, come testimoniano gli schizzi di Giovanni Battista Montano⁷⁵ in parte sfruttati per il suo trattato sull'architettura moderna⁷⁶. I repertori decorativi suscitarono interesse a partire dalla scoperta delle grottesche della Domus Aurea, riprodotte da pittori, scultori e architetti fin dall'inizio del secolo⁷⁷. I monumenti principali vennero raffigurati nella loro interezza e senza isolarli dal paesaggio urbano circostante – come nel caso del Settizonio riprodotto da un anonimo artista degli anni trenta del Cinquecento su un foglio forse collegato al progetto dell'apparato scenografico concepito in occasione dell'ingresso in città di Carlo V nel 1536⁷⁸ (Fig. 5) – o di essi furono riprodotti solo gli elementi architettonici più rappresentativi, come nel caso della mensola e del basamento delle terme di Tito⁷⁹. Certi architetti realizzarono studi sistematici e minuziosi dell'architettura antica, come Giuliano da Sangallo, Baldassarre Peruzzi o Giovanni Antonio Dosio che raffigurò, tra molti altri edifici, il tempio di Vesta a Tivoli; un disegno conservato da Casale che completa il vasto corpus di scorci dell'antica Roma del Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi (Fig. 6)⁸⁰. Gli studi legati all'architettura dell'Antichità confluivano, spesso, in album o libri di disegni che hanno finito per essere considerati una tipologia come, tra gli altri, il cosiddetto *Codex Escorialensis* e il *Codice Barberini*⁸¹. Oltre ai disegni tratti dall'antico, gli architetti, soprattutto quelli che viaggiavano di più, erano soliti raccogliere nei propri album materiali eterogenei che ritenevano importanti per la loro formazione, identità e memoria: progetti moderni, bozzetti e rilievi, disegni di colleghi cui attribuivano un valore speciale, proposte o studi tipologici più o meno sistematici; tutto ciò confluiva in dispositivi indissolubilmente legati alla storia personale dei rispettivi proprietari e rifletteva, in larga misura, l'importanza rivestita dal disegno nell'architettura e nella cultura del Rinascimento.

Tra gli album del secondo Cinquecento, quello di Giovanni Vincenzo Casale è particolarmente importante per vari motivi e illustra la molteplicità di valori accordati e funzioni assegnate ai disegni architettonici raccolti e conservati da un architetto migrante⁸². Come abbiamo visto, il frate conservava disegni di altri architetti, ma anche parecchi schizzi concernenti i suoi progetti: fontane⁸³, sepolcri e monumenti⁸⁴, tavoli e soffitti⁸⁵ e altri riguardanti la cappella e le nuove scuderie del palazzo vicereale di Napoli⁸⁶ o quelli per la ristrutturazione – ordinata da Filippo II – della chiesa gotica del monastero di Yuso a San Millán de la Cogolla⁸⁷. Esegui inoltre studi delle architetture che maggiormente lo attraevano nei luoghi in cui risiedeva: residenze di prestigio come il palazzo di Andrea Doria a Genova⁸⁸ o la villa suburbana di Luis de Toledo a Napoli⁸⁹, moderni edifici religiosi come la chiesa di Santa Maria Assunta in

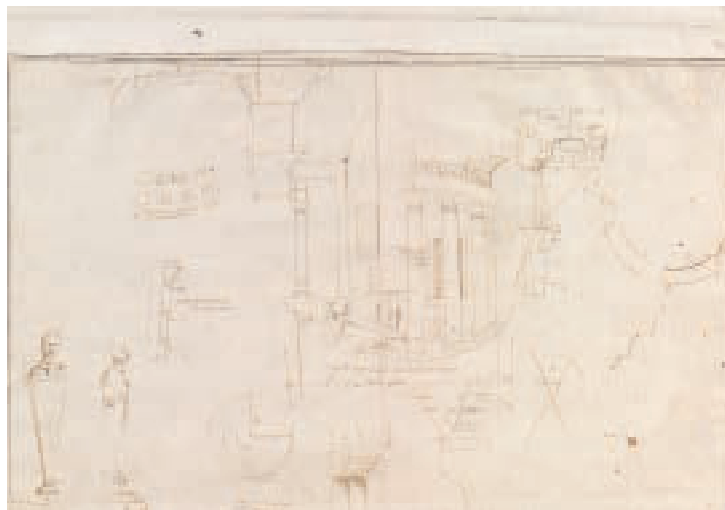


Fig. 6. Giovanni Antonio Dosio, *Studi del tempio di Vesta a Tivoli*, 1560 circa. Disegno su carta vergata, penna e inchiostro bruno, 285 x 422 mm (DIB/16/49/129).

Carignano di Galeazzo Alessi a Genova⁹⁰ o grandi complessi medievali come la certosa di Santa Croce in Gerusalemme a Roma⁹¹ o quella di Évora cui dedicò un'intera serie di rilievi⁹².

Nel suo album Casale studiò sistematicamente, e con un'applicazione di impronta accademica, la tipologia del palazzo ideale attraverso un buon numero di fogli che presentano altrettante soluzioni per residenze di rappresentanza⁹³. Come gli studi di Bartolomeo Ammannati per il suo trattato incompleto, i disegni di Casale sono stati collegati alla fiorentina Accademia del Disegno e a palazzi concepiti per il principe⁹⁴. I disegni appartenenti alla serie vennero eseguiti allo scopo di sviscerare una specifica tipologia architettonica e potrebbero essere stati influenzati dalle specifiche esigenze di un committente particolarmente interessato alla suddetta tipologia architettonica all'interno di un programma politico o culturale riformista.

Risponderebbe agli stessi scopi di questa serie l'altro grande album conservato nella Biblioteca Nacional, quello composto da un architetto anonimo d'ambito sivigliano⁹⁵. I cinquanta disegni rappresentano tramite accurate proiezioni orizzontali parecchi edifici religiosi e, in misura minore, dei fabbricati civili. Sono affiancati da pochi altri studi geometrici, anatomici e decorativi di minore importanza e da disegni raffiguranti singoli elementi architettonici quali dei piedistalli. Fatte salve le scarse eccezioni, le misure identiche dei fogli – 420 x 287 mm – e la paternità univoca degli studi a penna e inchiostro bruno sottolineano che ci troviamo di fronte a un album composto con cura e sistematicità dallo stesso autore dei disegni.

Anche se i critici concordano su una datazione risalente alla fine del Cinquecento, la discussione sulla paternità, assegnata di volta in volta a Juan de Minjares e Asensio de Maeda⁹⁶, non è riuscita a far emergere dall'anonimato un architetto che dimostra grande perizia nell'uso della proiezione ortogonale, fatto che è stato posto in relazione con la sfera herreriana e l'influenza delle incisioni dell'Escorial⁹⁷.

Alcune iscrizioni e il confronto tra certi disegni in pianta e altrettanti edifici di Siviglia – i conventi e la Lonja de Mercaderes – permettono di mettere in relazione l'album con la città di Siviglia in cui l'autore avrebbe lavorato. La serie di piante di monasteri e conventi costituisce il gruppo di disegni più significativo

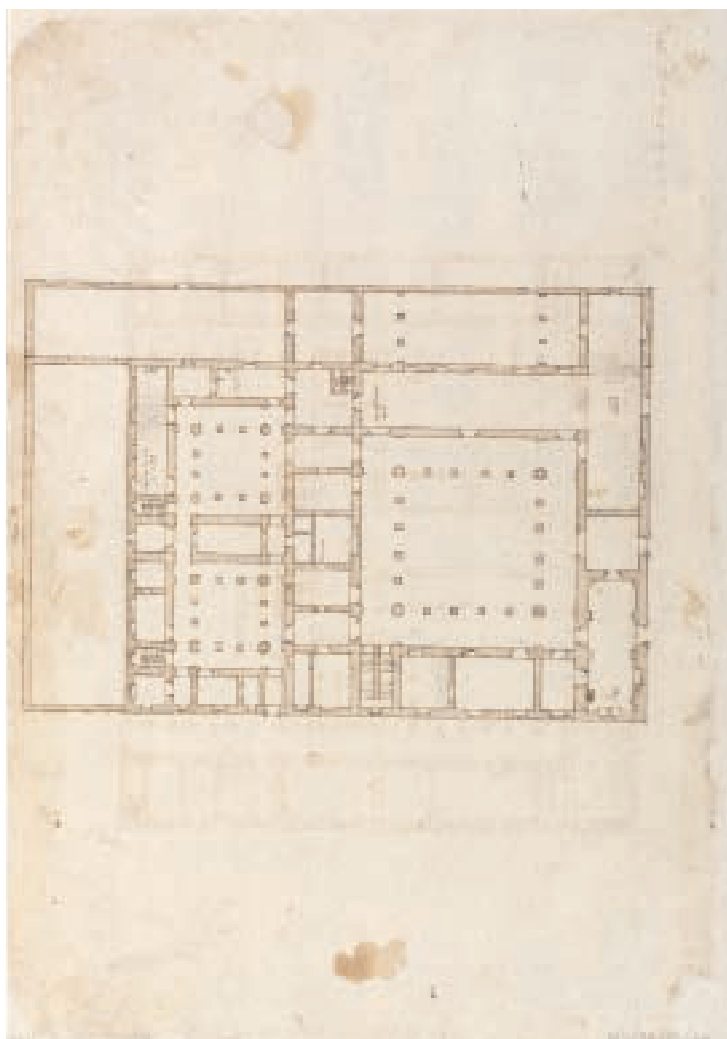


Fig. 7. Anonimo di ambito sivigliano, *Pianta di ospedale a Siviglia*, 1500-1600 circa. Disegno su carta vergata, penna e inchiostro bruno, 425 x 297 mm (DIB 14/22/24).

e comprende fogli che non sono semplici rilievi, ma veri e propri progetti di ristrutturazione di stratificati fabbricati di origine medievale. In essi traspare l'interesse per la regolarizzazione delle piante, in particolare quelle dei cortili, come nel caso del convento di La Merced⁹⁸, oggi museo di belle arti. Anche i disegni raffiguranti edifici ospedalieri sembrano rimandare a proposte di regolarizzazione di costruzioni preesistenti⁹⁹. Come nel caso dei disegni raffiguranti conventi, questi studi sembrano anch'essi progetti di ristrutturazione di alcune delle numerose istituzioni ospedaliere sivigliane a partire dalla trasformazione morfologica dei grandi isolati su cui sorgevano, cosa che avrebbe permesso la creazione di cortili ariosi e l'introduzione delle moderne navate a croce (Fig. 7).

L'identificazione dei conventi collega indubbiamente questi progetti a Siviglia ed è indice, nel complesso, di una ragguardevole proposta di rinnovamento degli antichi edifici ecclesiastici e ospedalieri cittadini, trasformati nel tempo in costruzioni eterogenee a seguito dell'accorpamento di intere aree della città islamica e di successivi rinnovamenti basso-medievali. Anche se alcuni disegni potrebbero rimandare a studi ideali dai risvolti puramente tipologici, gli studi concernenti specifici fabbricati ben identificabili lasciano pensare che l'intero album costituisse un progetto di insieme riguardante numerosi complessi ecclesiastici e ospedalieri.

Uno studio di questa natura, in cui l'idealizzazione tipologica si mescola a progetti concreti, poteva essere intrapreso da un architetto solo su espressa richiesta di un potente committente. Se nella Firenze dell'Ammannati imperava la *renovatio urbis* di Cosimo e Francesco I, nella Siviglia alla fine del Cinquecento, il progetto di maggiore portata era quello del cardinale Rodrigo de Castro Osorio (1523-1600, arcivescovo dal 1581) che prevedeva la ristrutturazione e riduzione degli istituti ospedalieri su richiesta di Filippo II a partire dal 1584¹⁰⁰. Al seguito del cardinale giunse a Siviglia Vermondo Resta che si convertì presto nell'architetto di fiducia dell'alto prelato e che in qualità di artefice plenipotenziario e *maestro mayor*, tra il 1585 e il 1600, fu autore di progetti riguardanti conventi, ospedali e chiese in città e nel territorio dell'arcidiocesi¹⁰¹. Il ruolo di Resta al fianco dell'arcivescovo somigliava a quello svolto da Pellegrino Tibaldi come architetto del cardinale Carlo Borromeo, della cui opera di riforma lo spagnolo – verosimilmente consapevole di quanto fosse rilevante l'espressione architettonica della stessa – era un grande ammiratore e uno tra i massimi sostenitori nella penisola iberica¹⁰². Il legame tra il cardinale e il grande progetto di riforma dell'architettura ecclesiastica alla base dell'album e il suo rapporto con Vermondo Resta ci fa propendere per attribuirne la paternità al milanese. I disegni di differente tematica presenti nell'album, come le opere rustiche di un portale e di un grande monumento¹⁰³ (Fig. 8) insieme a altri progetti che presentano analogie con i cantieri escorialensi¹⁰⁴ possono essere anch'essi collegati alla biografia di Resta: al suo ruolo di *maestro mayor* dell'Alcázar di Siviglia dal 1600, i primi, e a quello di progettista del collegio di Nuestra Señora de la Antigua a Monforte de Lemos, i secondi¹⁰⁵. L'accentuato sperimentalismo riscontrabile nelle chiese raffigurate nell'album è anch'esso caratteristico delle opere più note del milanese, in particolare quelle dell'Alcázar. Legati al suo incarico di *maestro mayor* sono anche vari studi che dimostrano le sua abilità nella ristrutturazione di grandi complessi preesistenti, come si evince dal disegno del Corral de las Herrerías nella Casa de la Moneda risalente al 1616 circa¹⁰⁶. Alla sua carica di architetto reale residente nel palazzo sivigliano sembrerebbe rimandare il fatto che dell'album sia stato proprietario un certo Jerónimo de Guzmán, la cui firma appare su uno dei fogli, che potrebbe essere identificato come il suo successore in qualità di *maestro mayor* dell'Alcázar¹⁰⁷. Al medesimo motivo si deve probabilmente anche il fatto che l'album fosse conservato tra le collezioni reali confluite nella galleria dei disegni dell'Alcázar di Madrid e più tardi nella Biblioteca Reale fino a raggiungere la Biblioteca Nacional passando per il cosiddetto Fondo Antico.

Il disegno per la storia dell'architettura del Rinascimento tra Spagna e Italia

Soffermarsi sui disegni d'architettura del Rinascimento al di là della loro funzione di mere testimonianze riguardanti un edificio costruito o un processo di progettazione ci permette di riconoscere il loro protagonismo nella cultura architettonica in un'epoca, il Cinquecento, densa di grandi scambi artistici. Il disegno nella sua materialità, le copie come strumento di apprendimento, i processi di ideazione e di scambio con i committenti,



Fig. 8. Anonimo di ambito sivigliano, *Pianta e alzato di facciata di ordine rustico*, 1590-1600 circa. Disegno su carta vergata, penna e inchiostro bruno, 425 x 297 mm (DIB 14/22/7).

Ringrazio i professori Benito Navarrete Prieto e Gonzalo Redín Michaus per l'invito a partecipare a questo studio collettivo. Parte della ricerca sui disegni di architettura è stata svolta nel corso di soggiorni (finanziati dagli aiuti alla mobilità del personale di ricerca del VI Plan Propio de Investigación y Transferencia dell'Università di Siviglia) presso il Kunsthistorisches Institut in Florenz (2018, 2019) e grazie all'ospitalità di questa istituzione, in particolare del suo direttore, il professor Alessandro Nova. La ricerca ha beneficiato della discussione con studiosi che lavorano in detto istituto di ricerca e anche del dibattito occasionato dal workshop dedicato ai disegni di architettura della Biblioteca Nacional de España – con i professori Howard Burns, Delfín Rodríguez, Cristiano Tessari, Maria Beltramini, Bianca de Divitiis e Javier Ibáñez tra gli altri studiosi – nell'ambito del seminario internazionale “Hacia una historia humanística de la arquitectura del Renacimiento. Howard Burns' Birthday” diretto dai professori Fernando Marías e José Riello (26-28 settembre 2019). Data l'abbondante bibliografia sul disegno di architettura, vengono qui citati solo i contributi più importanti e più direttamente legati ai disegni o ai soggetti illustrati.

¹ Instrucciones 1905.

² BARCIA 1906, pp. 9-10.

³ SANTIAGO PÁEZ 1991^b. Studi riguardanti vari disegni cinquecenteschi e altri datati tra il Cinque e Seicento sono stati realizzati da Delfín Rodríguez, Manuela Mena Marqués e Virginia Tovar. Per la bibliografia riguardante i disegni della Biblioteca Nacional de España citati in questo studio si vedano le schede in detto catalogo.

il valore dei disegni e la loro conservazione all'interno delle botteghe, così come il collezionismo di disegni d'architettura nel corso delle differenti epoche, più o meno vicine a noi, fornisce nuove chiavi di lettura per la storia dell'architettura tra Spagna e Italia come territorio comune.

Fino a oggi nei principali studi di insieme sulla storia dell'architettura in Spagna è stata data scarsa considerazione ai disegni architettonici, fatti salvi certi casi – come i disegni del palazzo di Carlo V nell'Alhambra o quelli legati all'Escorial – spesso tuttavia percepiti solo come parte della storia dell'edificio o delle tecniche di rappresentazione grafica e non come parte della produzione architettonica come fatto artistico e culturale.

La collezione di disegni della Biblioteca Nacional ha un ruolo essenziale per studiare il disegno d'architettura nella penisola iberica, ma anche per approfondire il collegamento artistico tra la Spagna e l'Italia giacché è composta principalmente da disegni italiani e spagnoli. È un prova limpida, una di più, degli stretti legami culturali tra due nazioni – culla a loro volta di una grande varietà di culture artistiche – e ribadisce la necessità di considerarle parte di un panorama unitario in larga misura collocato, per tutto il Cinquecento, sotto il segno politico ispanico. Se per Barcia i pittori spagnoli – molti tra i quali anche architetti – “*italianizaban*”, la circolazione in Spagna di autori italiani o la loro residenza permanente nella penisola iberica rende difficile distinguere tratti nazionali nell'ambito del disegno d'architettura cinquecentesco e lascia emergere una realtà transnazionale. I principali album conservati nella Biblioteca Nacional de España – l'album di Giovanni Vincenzo Casale e quello che colleghiamo al milanese Vermondo Resta – sono le migliori testimonianze della continua circolazione di nuove e antiche tradizioni culturali tra i due Paesi. Tali documenti illustrano la vasta gamma di funzioni assolve dal disegno d'architettura e l'importanza che va loro riconosciuta nella costruzione della storia dell'architettura fra Italia e Spagna in un Rinascimento nel quale va incluso anche la proiezione americana ¹⁰⁸.

⁴ Sui problemi di interpretazione dell'architettura tra Spagna e Italia nel Rinascimento si veda, per ultimo, PLAZA C.D.S.

⁵ FAIETTI 2018^b, in particolare pp. 27-29 e NAVARRETE PRIETO 2018, in particolare p. 59.

⁶ MARÍAS 1993.

⁷ BROTHERS 2017, *passim*, in particolare p. 105.

⁸ Sulla collezione di disegni si vedano MARÍAS 2003 e LÓPEZ-FANJUL Y DíEZ DEL CORRAL 2010.

⁹ SANTIAGO PÁEZ 1991^a, pp. XXVI-XXXII. Sulla collezione di Valentín Carderera si veda lo studio di E. M. Santiago Páez e B. Hidalgo Caldas in questo volume.

¹⁰ Come si osserva nei suoi diari e album conservati. Su Carderera in Italia si vedano ELIA 2014, GALLEGO GARCÍA 2015 e LANZAROTE GUIRAL 2019^b, pp. 31-62.

¹¹ MADRAZO 1883, p. 7.

¹² ELIA 2014, pp. 74, 84.

¹³ Si veda il breve ma illuminante quadro di insieme in FORLANI TEMPESTI 1977.

¹⁴ Il parallelismo tra le due figure viene segnalato in ALONSO MORAL 2016, p. 69.

¹⁵ CARDERERA 1864, pp. 103-104, n. 1.

¹⁶ FAIETTI 2016.

¹⁷ CARDERERA 1865, pp. 111-112.

¹⁸ I disegni sono indicati con la segnatura della Biblioteca Nacional de España e con il numero di catalogo di *Arquitectura y Ornamentación* (SANTIAGO PÁEZ 1991^b) tra parentesi (n.): DIB/15/86/29, (n. 3).

¹⁹ DIB/16/34/1, (n. 1).

²⁰ DIB/14/45/18-19, 16/34/2, 15/86/57, (nn. 75-78, 80-83).

²¹ DIB/14/47/34, (n. 156).

- ²² DIB/14/46/15-26, (nn. 128-139).
- ²³ DIB/14/11/2-47, (nn. 185-229).
- ²⁴ DIB/16/49, (nn. C1-C161).
- ²⁵ L'informazione deriva dalla menzione diretta di Manuel Gómez Moreno (1949, pp. 12-13), nelle cui mani passò almeno uno dei testi, ovvero quello di Hernán Ruiz: si vedano NAVASCUÉS PALACIO 1974, p. 2 e BARBÉ-COQUELIN DE LISLE 1977, I, p. 22.
- ²⁶ BARCIA 1906, p. 5.
- ²⁷ Biblioteca de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura di Madrid (Raro n. 16 e n. 10).
- ²⁸ Sul disegno nell'Italia del Rinascimento si veda BROTHERS 2017, con bibliografia.
- ²⁹ IBÁÑEZ FERNÁNDEZ 2019.
- ³⁰ LLAGUNO Y AMÍROLA - CEÁN BERMÚDEZ 1829, I, p. 310.
- ³¹ AMPLIATO - ACOSTA 2020.
- ³² GÓMEZ MORENO 1941, doc. n. 5, pp. 181-182.
- ³³ PLAZA 2020.
- ³⁴ BURNS 2014.
- ³⁵ PAYNE 2014.
- ³⁶ DIB/15/18/30, (n. 119).
- ³⁷ DIB/16/34/1, (n. 1).
- ³⁸ DIB/16/35/1, (n. 2). Su questi *retablos* si veda lo studio di Manuel Arias Martínez in questo volume.
- ³⁹ DIB/14/45/86, (n. 57) e DIB 15/1/4 (n. 97). Si vedano le schede 11 e 12 in questo volume.
- ⁴⁰ DIB/15/86/29, (n. 3).
- ⁴¹ BUSTAMANTE GARCÍA 2001.
- ⁴² IBÁÑEZ FERNÁNDEZ 2019, IBÁÑEZ FERNÁNDEZ 2014, JIMÉNEZ MARTÍN 2011.
- ⁴³ BELLUZZI 2008.
- ⁴⁴ Sull'importanza della materialità dei fogli si veda DONETTI - RACHELE 2020 C.D.S.
- ⁴⁵ MUSSOLIN 2020.
- ⁴⁶ BELLUZZI 2010.
- ⁴⁷ FARA 2010, p. 125.
- ⁴⁸ DIB/15/15/4, (n. 116).
- ⁴⁹ DIB/16/49/102/1, (n. C88).
- ⁵⁰ DIB/16/49/77, (n. C67). Sul rapporto tra questa pianta e le proposte iniziali per la cappella Sforza si veda RUSCHI 2011, p. 125.
- ⁵¹ DIB/16/49/175, 16/49/60, (nn. C155, C156).
- ⁵² L'analisi più recente di questi disegni (Biblioteca Riccardiana, Firenze, Edizione Rare 120, ff. 46v-47r) in FERRETTI 2011, con bibliografia.
- ⁵³ DIB/16/49/63-64, (n. C56).
- ⁵⁴ ZANGHERI 1980.
- ⁵⁵ DIB/15/15/1/1-2, (n. 110).
- ⁵⁶ PLAZA 2011 e PLAZA 2016^a, pp. 221-226.
- ⁵⁷ BELLUZZI 2006.
- ⁵⁸ RUGGIERI 1755, II, tav. 41.
- ⁵⁹ ALLEGRI, CECCHI 1980, p. 14.
- ⁶⁰ NATALI 2011.
- ⁶¹ DIB/15/15/1/1-2, (n. 110). BISCEGLIA 2011.
- ⁶² L'incisione è contenuta in VENUTI 1724.
- ⁶³ BORSI 1980, p. 315.
- ⁶⁴ DIB/15/15/10, 14/11/30, 18/1/3928, 14/11/29, (nn. 111-115).
- ⁶⁵ DIB/18/1/3297 (n. 114).
- ⁶⁶ DIB/14/45/17 (n. 56).
- ⁶⁷ Si veda la scheda 40 in questo volume.
- ⁶⁸ Sulla questione si veda PLAZA 2016^a, pp. 144-157, con bibliografia.
- ⁶⁹ DIB/16/49/59-61 (nn. C52, C54).
- ⁷⁰ Si veda la scheda 41 in questo volume nella quale il disegno viene attribuito a Vermondo Resta.
- ⁷¹ Si veda la scheda 42 in questo volume.
- ⁷² Sulla rilevanza del “disegno dall'Antico” si vedano FIORE 2005 e in particolare NESSEL RATH 2005.
- ⁷³ BROTHERS 2010, WATERS - BROTHERS 2011, WATERS 2012.
- ⁷⁴ YERKES 2017.
- ⁷⁵ DIB/18/1/882, 884, 885, 887, 888, 889, 890, 892, 893-896, 898-904, 906, 909, 915, 920-931 (nn. GR9-GR27). Si veda la scheda 43 in questo volume.
- ⁷⁶ DIB/14/11/2-47, (nn. 185-229).
- ⁷⁷ DIB/15/13/21, DIB 18/1/2333, DIB/15/26/3-4 (nn. 122, 149, 151, 152).
- ⁷⁸ DIB/16/8/29 (n. 140). Sull'ingresso e il ruolo del Settizonio si veda FERRETTI 2019.
- ⁷⁹ DIB/18/1/233 (n. 149).
- ⁸⁰ DIB/16/49/129-130, (nn. C120-C121). Sulla Roma Antica disegnata da Dosio si vedano BORSI - ACIDINI ET AL. 1976 e MARCIANO 2011.
- ⁸¹ NESSEL RATH 1986.
- ⁸² BUSTAMANTE GARCÍA - MARÍAS 1991^a, pp. 225-246. Si veda anche LANZARINI 2000^a.
- ⁸³ DIB/16/49/27-29/1-2, 16/49/42, 16/49/30-34 (nn. C18-C26).
- ⁸⁴ DIB/16/49/88-89, 16/49/100, 16/49/103, 16/49/119, (nn. C76, C86, C90, C106, C107).
- ⁸⁵ DIB/16/49/110-121 (nn. C98-C101, C103-C104, C108-C117).
- ⁸⁶ DIB/16/49/92, 96, (nn. C82, C137).
- ⁸⁷ DIB/16/49/167-170 (nn. C153-C154).
- ⁸⁸ DIB/16/49/102 (n. C88), si veda ALTAVISTA 2012.
- ⁸⁹ DIB/16/49/9 (n. C5), si veda TUFANO 2013 e PLAZA 2016^a, pp. 75-78.
- ⁹⁰ DIB/14/49 (n. C151).
- ⁹¹ DIB/16/49/176-177, 16/49/48, (nn. C41, C158).
- ⁹² DIB/16/49/53-58 (nn. C46-C50).
- ⁹³ DIB/16/49/154-164, nn. C138-148).
- ⁹⁴ TABARRINI 2014.
- ⁹⁵ DIB/14/22 (n. 6-54), si veda BUSTAMANTE GARCÍA - MARÍAS 1991^b.
- ⁹⁶ RODRÍGUEZ RUIZ 1999, MORALES MARTÍNEZ 2000, p. 252.
- ⁹⁷ MERINO RODRÍGUEZ 2017^a, pp. 249-250.
- ⁹⁸ DIB/14/22/20, (n. 38).
- ⁹⁹ DIB/14/22/23-24, (nn. 31, 32).
- ¹⁰⁰ CARMONA GARCÍA 1979, pp. 485-488 e GARCÍA ORO - PORTELA SILVA 2000, pp. 116-124.
- ¹⁰¹ PLAZA 2016^b.
- ¹⁰² MARTÍN HERNÁNDEZ 1986.
- ¹⁰³ DIB/14/22/6-7, (nn. 12, 13).
- ¹⁰⁴ DIB/14/22/31-35 (nn. 39-44).
- ¹⁰⁵ Si veda la scheda 41 in questo catalogo.
- ¹⁰⁶ Archivo General de Simancas, *Mapas, Planos y Dibujos*, 38, 154.
- ¹⁰⁷ Jerónimo de Guzmán fu *maestro mayor* tra il 1626 e il 1628, succedette a Resta dopo Miguel de Zumárraga, titolare della carica per soli quattro mesi, si veda MARÍN FIDALGO 1990, vol. II, pp. 584-586.
- ¹⁰⁸ Si vedano le considerazioni sulla proiezione americana alla fine della scheda 40 in questo catalogo.

GASPAR BECERRA E IL DISEGNO ARCHITETTONICO “RIGUARDANTE I RETABLI”

DI MANUEL ARIAS MARTÍNEZ

Iniziare questo testo segnalando lo scarso numero di disegni conservati in Spagna equivale a enunciare una verità lapalissiana, ma è bene fare presente che sono davvero pochi quelli di cui intendiamo dare conto, ovvero i disegni che travalicavano la mera funzione di elemento contrattuale utile a suggellare una commissione e che diventavano parte del processo creativo. Non ci riferiamo ai cartoni approntati per l'esecuzione di dipinti murali o ai bozzetti preparatori per un dipinto su tavola o su tela, ma a quel corpus di strumenti, preliminari e indispensabili, che permettevano di condurre in porto il progetto di un'opera architettonica o, secondo un approccio analogo più di quanto in genere si immagina, quello di un retablo.

I disegni di questo tipo si collocano allo stesso livello dei modelli tridimensionali necessari per l'esecuzione di un intervento corale in cui solitamente si combinavano architettura, scultura e pittura. Anche se al momento della commissione di un retablo, dal punto di vista notarile il bozzetto era vincolato alla documentazione scritta e rientrava tra le prove testimoniali, è ovvio pensare che il maestro incaricato della sua realizzazione disponesse di copie del progetto e di dettagli costruttivi che facilitassero il corretto svolgimento dei lavori. Allo stesso modo, i modelli che gli artigiani dovevano seguire per consegnare nei termini previsti un'opera di grandi dimensioni rientravano nella lunga serie di elementi ausiliari imprescindibili perché la sua realizzazione andasse a buon fine.

Se nel caso dei disegni la perdita delle testimonianze riguardanti il processo costruttivo è stata grave, nel caso dei modelli la distruzione è stata ancora maggiore e ci sono pervenute solo pochissime tracce materiali dello schema di lavoro. Il materiale di bottega, passato di mano in mano per generazioni come un vero e proprio tesoro – un patrimonio che contribuiva a diffondere ed estendere nel tempo un vocabolario e un linguaggio e serviva a prolungare la vita della creazione originale – non è scampato ai capricci della sorte.

Ne conserviamo solo pochissimi esempi e le informazioni parziali di cui siamo in possesso non bastano a ricostruire un processo a riguardo del quale possiamo solo ricomporre dati che spesso appaiono sconnessi¹. Il trascorrere del tempo, il mutamento delle mode e l'effimera utilità di molti degli elementi in gioco hanno finito per oscurare il valore e ostacolare la conservazione di una preziosa eredità che avrebbe fatto luce sull'intrastoria dell'opera realizzata.

Partendo da questo presupposto e dando per scontata la perdita dei modelli succitati, la conservazione di alcuni disegni architettonici di Gaspar Becerra “riguardanti i retabli”² – come diceva con proprietà il discepolo Pedro de Arbulo allo scopo di sottolineare le capacità del maestro in un ambito che trascendeva la scultura

e la pittura – è, nonostante il loro esiguo numero, un'autentica fortuna. Non ci sono giunti, o per lo meno non sono stati identificati finora, progetti preliminari di artisti quali Alonso Berruguete, esponente della generazione precedente e artefice di modelli importanti come il retablo maggiore di San Benito el Real a Valladolid, commissionato nel 1526³, o Juan de Juni, un'altra figura fondamentale nel campo della retablistica, autore di polittici come quello di Santa María de la Antigua, ancora a Valladolid, o del retablo, eseguito insieme a Juan Picardo, per la cattedrale di Burgo de Osma⁴.

Abbiamo prove certe che tali disegni siano esistiti perché vengono menzionati nella documentazione come *conditio sine qua non*; non sappiamo però quanto fossero rifiniti – se si trattasse di semplici “abbozzi”, come spesso vengono denominati, o fossero rilevanti dal punto di vista costruttivo e servissero a specificare con esattezza gli impegni assunti – e in merito non è possibile esprimere un giudizio preciso.

Il numero ridotto degli esempi rende ancora più degni di considerazione quelli di cui ci è noto il contesto cronologico e sono inoltre caratterizzati da un'esecuzione di qualità elevata come rimarkano la minuziosità del tratto, la correttezza dell'esercizio prospettico e la capacità di delineare il risultato finale grazie al magistrale impiego del tratteggio e dell'ombreggiatura da parte di un artefice di altissimo livello. Non diamo certo prova di originalità sottolineando la reputazione proverbiale dei disegni di Becerra decantati da Vicente Carducho [Vincenzo Carducci] in un commento che per quanto ripetuto non risulta meno rivelatore:

Un amico mi ha mostrato dei disegni di Becerra, spagnolo, e per me è stata una festa doppia. Non riuscivo a smettere di ammirare quei profili così aggraziati, così fondati sull'arte e sulla scienza, e così assolutamente compiuti da farmi provare pena per quest'epoca in cui non c'è quasi nessuno che li voglia guardare e tanto meno chi cerchi di imitarli⁵.

Gli apprezzamenti di Carducho non sono che ulteriori riprove di una relazione – quella tra la Spagna e l'Italia – necessaria e addirittura imprescindibile, impossibile da sciogliere e occasione di scambi arricchenti. Tale realtà diventa ancora più nitida ed evidente in un caso come questo. Se non si tiene presente la situazione di osmosi in cui avveniva la formazione degli artisti è impossibile spiegare ciò che accadeva nella penisola iberica nel corso del Cinquecento. Gaspar Becerra è solo uno dei prodotti più rifiniti di quel proficuo scambio e di quella interconnessione fortunata, soprattutto per la vasta estensione, in senso geografico e temporale, della sua influenza sulla storia dell'arte ispanica fino ai primi anni del secolo successivo.

Il soggiorno italiano del maestro di Baeza andò ben oltre il contatto episodico con quell'ambiente effervescente e la sua residenza fu molto più che una mera occasione formativa; un viaggio circostanziale, più o meno lungo, avrebbe contribuito a marcare la sua personalità, ma non con la stessa forza che traspare nella sua produzione. Becerra compare nei registri dell'Accademia romana di San Luca nel 1544⁶ e il suo ritorno in patria, nel 1557, sembra da attribuire esclusivamente ai gravi problemi di natura politica che resero nulli gli accordi diplomatici tra il pontefice Paolo IV e il re Filippo II e finirono per obbligare l'artista ad abbandonare per sempre la corte papale.

Sappiamo che lasciò Roma al seguito del cardinale Francisco de Mendoza Bobadilla, colto ellenista e politico sagace, al momento della partenza precipitosa cui il conflitto forzò i sudditi spagnoli che risiedevano in città⁷. È sensato pensare che la sua permanenza in Italia sarebbe proseguita ancora per qualche tempo, almeno fino a quando il sovrano non avesse richiamato per impiegarlo nei siti reali, come in effetti accadde nel 1562 mentre l'artista lavorava ad Astorga e mancava ancora un anno alla conclusione del retablo maggiore della cattedrale cittadina. Becerra, in fondo, fu il primo esponente di un nutrito gruppo di pittori che, partiti dall'Italia, si stabilirono in Spagna per lavorare alle imprese ornamentali di Filippo II.

Gli anni italiani fornirono a Becerra un bagaglio culturale decisivo: il contatto con quella realtà – mediato da un documentato e ravvicinato rapporto con figure della statura di Giorgio Vasari, Daniele da Volterra e Giulio Mazzoni⁸ – e la possibilità di ammirare e studiare alcune tra le migliori collezioni europee – come quella fiorentina dei Medici⁹ – gli garantirono una posizione di spicco tra gli artisti più capaci del panorama ispanico contemporaneo.

Nel considerare questo processo evolutivo è necessario tenere conto del fatto che la formazione pittorica imponeva l'acquisizione di capacità che andavano oltre il dominio del disegno e dei colori. Era necessario che il pittore sapesse modellare e padroneggiare lo spazio tridimensionale, soprattutto in una congiuntura in cui si produceva un'interessante permeabilità tra le discipline e si assottigliava il confine tra le stesse. Così spiegava Armenini:

*Egli è antico e molto laudabile costume degli eccellenti pittori, che quando si sentono aver carico di dover fare alcune opere onorate e di momento, trovate che essi hanno le invenzioni, si mettono da sé a fabbricar di molte figure di tondo rilievo, e talvolta ancora delle istorie intiere, e ciò cercano fare con belle proporzioni e giuste misure al più che possono ... Alcuni adunque si fabbricano di cera, alcuni di terra, altri grandi, altri piccoli, altri vestiti, altri ignudi...*¹⁰

Becerra è un prodotto perfetto di quel mondo formativo e lo dimostra soprattutto quando, al rientro in Spagna, si ritrova dinanzi a un orizzonte del tutto differente da quello romano. In Italia aveva partecipato a grandi interventi di pittura murale e basta pensare alla Sala dei Cento Giorni del Palazzo della Cancelleria¹¹ per comprendere ciò intendiamo evidenziare: lo sviluppo di quelle commissioni imponeva infatti il completo dominio degli scenari illusionistici e delle finte architetture.

D'altro canto era assolutamente indispensabile padroneggiare il linguaggio architettonico, un punto di riferimento sicuro che si



Fig. 1. Gaspar Becerra, Parte superiore di un retablo, 1558 ca, penna e acquerellatura bruna chiara, 374 x 495 mm. Madrid, Biblioteca Nacional de España (DIB/16/35/1).

riallacciava all'antichità più tangibile e forniva un sostegno teorico di grande solidità. A tutto ciò andava aggiunta la conoscenza del lavoro con lo stucco, un materiale non solo complementare ma perfettamente embricato nelle decorazioni pittoriche che richiedeva una competenza reale nelle tecniche scultoree... Tutto confluiva insomma all'interno di un'impostazione progettuale globale in cui, come dichiarava Doni nel 1549¹², non si facevano distinzioni di genere.

In tali circostanze, il disegno assurgeva a base fondamentale e strumento indispensabile per riuscire a portare a termine incarichi che richiedevano il lavoro coordinato di una bottega affollata¹³. Sebbene manchino gli elementi di appoggio e le testimonianze conservate siano esigue, è indubbio che Becerra fece grandi progressi in questo genere e il contatto con l'arte della stampa che è possibile riscontrare nelle creazioni verosimilmente collegate al suo lavoro è una prova di quel *modus operandi*.

Accettando l'attribuzione a Becerra della copertina della prima edizione del 1556 dell'imprescindibile *Historia de la composición del cuerpo humano* del dottor Valverde e della Tavola dei Martiri inglesi, opere dedicate entrambe al cardinale Francisco de Toledo e stampate nella bottega del francese Beatrizet¹⁴, è possibile comprendere la destrezza raggiunta dall'artista in questo ambito, una destrezza che in fin dei conti era il riflesso del suo dominio del disegno. Questi due fattori, la conoscenza delle fondamentali teoriche dell'architettura attraverso la sua rappresentazione sul piano, insieme alla scioltezza nel campo del disegno, costituiscono le chiavi per spiegare quanto sarebbe accaduto in seguito.

Al suo ritorno in Spagna, a Gaspar Becerra sarebbero state infatti commissionate opere nel settore che in tutto il regno esigeva il maggior impegno da parte dei professionisti specializzati, quello della creazione di retabli. E questo è un aspetto fondamentale della situazione con cui si confrontavano gli artisti rientrati dall'Italia – come era successo ad Alonso Berruguete. Che fosse grande o piccolo, destinato ad arredare le cappelle principali di templi monastici e cattedrali o ad abbellire cappelle funerarie di carattere privato, il retablo era l'oggetto che dislocava le maggiori risorse



Fig. 2. Gaspar Becerra, Retablo maggiore della cattedrale di Astorga, legno policromo. (Fotografia Immagine Mas)

economiche, mobilitava le migliori botteghe e con il passare del tempo accusava i mutamenti di moda e gusto.

Date le dimensioni, il costo e la vocazione dell'opera alla permanenza e alla quasi eternità, la costruzione di un retablo doveva naturalmente prendere le mosse da un accordo tra le parti in gioco, il committente e l'artista, che lasciasse il minor numero possibile di scappatoie al fine di garantirne l'esecuzione. La necessità di vincoli rigidi induceva ad affiancare alla redazione delle clausole contrattuali un progetto disegnato con sufficiente precisione da non dare adito a malintesi. Parecchi dei disegni che ci sono pervenuti non sono in effetti altro che documenti notarili, atti ad assicurare l'adempimento del contratto, utili per avere una chiara linea guida nello sviluppo di un intervento di grande portata.

È un'ennesima ovvietà sottolineare che il retablo fosse concepito come un'opera architettonica integrale; realizzarne uno consisteva in effetti nell'introdurre un'architettura in legno – o in alabastro, come nei notevoli esempi prodotti in area aragonese – all'interno della fabbrica architettonica in muratura per collocarlo al posto d'onore e trasformarlo in un punto di riferimento imprescindibile, un elemento assolutamente essenziale senza il quale l'in-

terno del tempio avrebbe perso il suo significato¹⁵. Grazie allo sviluppo della struttura lignea, i retabli permisero di aggiornare l'architettura in pietra delle chiese, in cui si prolungavano gli schemi gotici, agendo da catalizzatori dell'innovazione e da stimolo di nuove mode.

Gli artisti giunti dall'Italia dovettero assorbire la domanda di un prodotto che fuori dai domini spagnoli non esisteva in quanto tale. Le dimensioni del retablo ispanico sono ben maggiori di quelle di una *pala d'altare* o di un'*ancona* ed era quindi necessario tenere conto delle sue peculiarità e dei vincoli cui costringeva. Le commissioni imponevano – oltre alla formazione di una bottega multidisciplinare e ben preparata, in grado di assolvere ai suoi compiti nei tempi concordati – approcci tecnici e formali di grande complessità. In Castiglia molti cambiamenti erano stati introdotti dagli esponenti della generazione precedente, come si osserva studiando le proposte di Alonso Berruguete, artefice di macchine d'altare davvero innovative, caratterizzate dal superamento degli alzati semplici e lineari su cui si lavorava fino ad allora.

Il polittico di San Benito el Real a Valladolid è la prova migliore dell'introduzione da parte di Berruguete di schemi assai lontani da quelli impiegati là dove si era formato, sebbene quella proposta rivoluzionaria comprendesse alcune risorse del vocabolario costruttivo di grande potenza, come la conchiglia gigante. Sulla stessa falsariga, l'adozione di novità azzardate – come la scelta di eliminare gli elementi di separazione architettonica nell'episodio tripartito dei Magi concepito per il retablo dell'Epifania di Santiago – deriva da prove quali la Presentazione al Tempio plasmata a Burgos da Diego de Siloé, un altro artista tornato dall'Italia¹⁶. Il corpo centrale del retablo si convertiva in uno scenario teatrale, rompendo i limiti e manifestando una rivelatrice sintonia con l'innovazione esibita da altri spagnoli trasformati dal soggiorno in Italia.

La realizzazione di questi progetti implicava un'approfondita conoscenza del linguaggio e coloro che se ne occupavano non potevano essere maestri esperti in un'unica disciplina, pittura o scultura che fosse. Si trattava di autori in grado di intraprendere imprese diverse e complesse, passati per una fase di formazione che permetteva loro di progettare strutture diverse da quelle dei fabbricati in muratura quali chiese e palazzi, soltanto nel materiale utilizzato.

Nel caso di Becerra, e insistendo sulla scarsità di dati documentali che ci sono pervenuti, tali conoscenze si rilevano nei riferimenti minuti che contribuiscono a chiarire il panorama. Sappiamo che tra i libri della sua piccola biblioteca figurava un'edizione di Vitruvio "in toscano" valutata 40 reales¹⁷, ma il suo dominio delle soluzioni architettoniche è solo la parte evidente di qualcosa di molto più profondo. L'adozione delle proposte ornamentali pubblicate da Jacopo Barozzi da Vignola nella sua *Regola* del 1562 – pensiamo ai rilievi con Vittorie tauroctone incorporati nella decorazione del primo corpo del retablo della cattedrale di Astorga, realizzato prima che il testo dell'italiano vedesse la luce – dimostra che la fonte di certe idee era la comunità intellettuale frequentata dallo spagnolo in Italia¹⁸.

Il fatto è che i contemporanei avevano di Becerra un'idea ben precisa e lo collocavano su un piano superiore rispetto ai colleghi spagnoli sulla base di due aspetti essenziali e caratterizzanti. Si ammirava la sua personalità di maestro capace di padroneggiare le tre grandi discipline artistiche, grazie soprattutto alla sua for-



Fig. 3. Composizione virtuale che duplica il disegno corrispondente alla parte superiore di un retablo di Gaspar Becerra, Biblioteca Nacional de España.

mazione italiana, ma anche in quanto “discepolo di Michelangelo a Roma per tanti anni come si pregiava di ribadire il detto Becerra compiacendosi del fatto che il detto Michelangelo era stato, come fu indubbiamente, unico nel mondo delle arti”¹⁹. “Italianità” e ascendenza “michelangiolesca” come garanzie di un prestigio sicuro.

In fondo è sufficiente riesaminare la formulazione del contratto per la realizzazione del retablo di Astorga per rendersi conto che il linguaggio tecnico impiegato, le descrizioni di ciò che verrà realizzato e gli impegni assunti dall'autore delineano la figura di un maestro che conosce alla perfezione l'architettura. La documentazione non precisa molto a proposito dello sviluppo tematico e decorativo, che verrà concordato in maniera più diretta con chi sarà designato dal Capitolo per seguire il programma iconografico, ma insiste sul tracciato generale, assume come centrale quell'idea di globalità che è il marchio dell'architettura con la A maiuscola, che attribuisce il peso maggiore all'elaborazione progettuale fondata, sempre, sul disegno.

Il punto è che abbiamo una conoscenza assai parziale dei dettagli riguardanti il processo lavorativo. Parliamo spesso del progetto allegato all'impegno contrattuale, ma per ovvie ragioni, come abbiamo già spiegato, i disegni necessari per l'esecuzione non potevano ridursi a uno solo. Quando negli inventari dei beni appartenuti agli artisti si menzionano modelli in cera conservati in casse di le-



Fig. 4. Visione distorta del retablo maggiore della cattedrale di Astorga con un prospetto a forma di facciata piatta, indicante la parte corrispondente alla prima proposta, espressa nel contratto del 1558. (Fotografia Immagine Mas)

gno insieme a disegni su carta²⁰, si fa riferimento diretto a degli strumenti complementari che non ci sono pervenuti. L'impiego combinato di disegni e modelli tridimensionali era generalizzato nella quotidianità della bottega e solo dallo studio di elementi scomparsi potrebbero emergere con chiarezza le capacità di chi dirigeva i lavori, la precisione e la portata delle sue istruzioni e la sua volontà di sorvegliare più o meno meticolosamente l'esecuzione dell'idea.

I disegni noti di Becerra riguardanti questo tema si riducono, purtroppo in modo molto significativo, a opere sospese tra il reale e il “virtuale” e con virtuale intendiamo in qualche modo i lavori certamente eseguiti, ma non conservati. In tale categoria vanno classificati i progetti per il retablo maggiore di Santa María de Mediavilla, nella cittadina castigliana di Medina de Rioseco, disegnati su pergamena e venduti alla parrocchia dalla vedova dell'autore, Paula Velázquez, dopo la morte del marito nel 1568.

L'acquisto del progetto rispondeva all'intenzione di imporne il rispetto al maestro – nientemeno che Juan de Juni²¹ – cui a suo tempo sarebbe stata affidata la realizzazione dell'opera. La cosa è più significativa di quanto possa apparire a prima vista, perché rimarca il fatto che l'idea da esprimere fosse ritenuta più importante dell'artefice che la doveva concretizzare; ma anche che il valore di Becerra come progettista architettonico fosse conside-

rato ben superiore alla possibilità fisica che realizzasse di persona quanto aveva proposto.

Osservare il retablo di Rioseco fa comprendere che non solo Juni, ma anche gli altri scultori che lavorarono al suo completamento, si attennero rigorosamente agli schemi indicati nei progetti di Becerra. Il risultato finale, per quanto riguarda la concezione generale, non ha niente a che spartire con le opere che il maestro di Joigny plasmava con grande personalità ormai da decenni, ma lascia piuttosto trasparire quell'idea di potenza costruttiva, di presenza architettonica, che il maestro di Baeza aveva impresso con straordinario successo nel genere.

Tra i disegni conservati si trova, presso il Courtauld Institute, il frammento inferiore del bozzetto per un retablo attribuito a Becerra da lungo tempo che, a mio avviso, dovrebbe continuare a restare nel suo catalogo²². Qualche tempo fa, sulla base di una nuova lettura dei testi che forniscono le chiavi iconografiche inscritte nel documento, abbiamo suggerito che il progetto potesse appartenere a un retablo non realizzato per la chiesa del convento di Nuestra Señora de la Victoria di Madrid, legato all'artista per vari motivi quali, tra gli altri, il fatto che ospiti la sua cappella funeraria e sia sede della Confraternita della Soledad che lo stesso Becerra aveva contribuito a creare²³. La comunità dei minimi di San Francesco di Paola era in pieno fermento al momento della morte dell'artista, ed è possibile che al suo interno si discutesse di un progetto, mai concretizzato, per un grande retablo poi sostituito da una soluzione differente in data successiva²⁴.

Si tratta purtroppo di un disegno pervenutoci solo in forma frammentaria – ma di enorme interesse giacché risale verosimilmente al termine della vita dell'artista – che presenta importanti novità riguardanti, ancora una volta, le soluzioni architettoniche. Il terzo inferiore dei fusti delle colonne centrali appare ancora decorato, ma le mensole superiori con figure di tenenti propongono una svolta ornamentale manierista



Fig. 5. Gaspar Becerra, *Retablo maggiore della chiesa de las Descalzas Reales a Madrid*, 1563, penna, matita e inchiostro diluito bruno, 925 x 515 mm. Madrid, Biblioteca Nacional de España (DIB/16/34/1).

del tutto inedita. Qualcosa di simile accade con la microarchitettura del tabernacolo, assai più elaborata rispetto ai modelli precedenti conosciuti e caratterizzata da uno sviluppo particolarmente complesso, che fa delle piramidi di coronamento un elemento di differenziazione e di avanguardia.

Il terzo disegno, risalendo il tempo nella sequenza invertita che andiamo dipanando, è quello legato allo sventurato retablo maggiore della cappella delle Descalzas Reales di Madrid, andato purtroppo perduto nell'incendio del 1862. Il progetto è un vero monumento al disegno architettonico, difficilmente paragonabile agli esempi spagnoli contemporanei e di un valore tecnico e formale indubbiamente superiore a qualsiasi altro²⁵. L'opera – realizzata nel 1563 su incarico di Giovanna d'Asburgo principessa del Portogallo, anche se il cantiere si dilatò²⁶ – è un perfetto esempio di ciò che l'autore era in grado di fare con la penna quando si trattava di dimostrare la sua capacità di plasmare lo spazio.

L'accurata gestione della linea e delle ombre dà un'idea molto verosimile di quello che sarebbe stato il risultato finale, facendo risaltare la maggiore profondità dello scomparto centrale, destinato a ospitare delle sculture a tutto tondo, rispetto a quelli laterali che avrebbero accolto dei dipinti. La compe-

tenza architettonica è perfettamente visibile anche nella maniera di risolvere la predella, percepita in certi casi come un problema rispetto alla tradizione, come spiegava Llaguno: “ha, tra gli altri, il grande difetto di non poggiare su una superficie solida, ma su modiglioni che sporgono dalla parete cui è accostata”²⁷.

Il disegno riunisce inoltre tutte le condizioni per avvicinare

con grande efficacia il modello all'osservatore, utilizzando un punto di vista mediano per fare in modo che il centro del retablo, dove sarebbe stato collocato il Calvario eludendo i consueti schemi iconografici che prevedevano la sua collocazione nell'attico, si trovasse direttamente dinanzi agli occhi di coloro che lo avrebbero contemplato dalla tribuna.



Fig. 6. Michelangelo Buonarroti, *Nicchia nell'abside della Basilica romana di San Pietro*. Gaspar Becerra, *Particolari delle nicchie centrali corrispondenti ai disegni della parte superiore di un retablo e a quello de las Descalzas Reales*.

L'incendio, causato da una disattenzione durante dei lavori di ristrutturazione nell'Ottocento, distrusse questa magnifica creazione, ma dobbiamo supporre che ci siano state scarse variazioni tra il disegno preliminare e la sua esecuzione. La maldestra interpretazione litografica pubblicata da Avrial nel "Semana-rio Pintoresco", nel 1839²⁸, rivela che in sostanza non furono effettuate grosse modifiche nel corso

dei lavori; l'unica variante sorprendente fu la soluzione scelta per i lati dell'attico che privava scudi e sculture della protezione posteriore dell'architettura.

Adesso che sappiamo che Pedro de Arbulo lavorò all'opera dopo il soggiorno ad Astorga e prima di tornare nella sua terra natale, verosimilmente insieme a Juan Fernández de Vallejo, un altro dei discepoli di Becerra, è semplice scorgere l'affiorare del modello in alcune delle loro creazioni successive. Lo si avverte dinanzi ai due retabli riojani di Manjarrés e Sorzano, concepiti dagli artisti succitati e caratterizzati dal coronamento risolto in maniera identica, a riprova della volontà di seguire uno schema sanzionato dal successo²⁹.

Arriviamo all'ultimo dei disegni architettonici, in realtà il primo in ordine cronologico, sul quale ci soffermeremo un po' più a lungo data la possibilità di confrontarlo con una fonte scritta per rendere più evidente il peso del linguaggio architettonico e con quella che potrebbe essere l'opera definitiva, seppur caratterizzata da sostanziali alterazioni. Si tratta di quello custodito nella Biblioteca Nacional, che riproduce a penna e acquerello la parte superiore di un retablo, anch'esso frammentario e collegato a Becerra solo da un'antica iscrizione, un'attribuzione sulla cui correttezza l'accordo è unanime³⁰.

Mentre è indubitabile la connessione con la mano e il linguaggio dell'artista non è altrettanto semplice associare il disegno a uno dei suoi progetti di retablo. È stata Mercedes Serrano a proporre la possibilità di accostarlo al progetto per il retablo della cattedrale di Astorga, un'ipotesi che condividiamo³¹. Va tuttavia ribadito che ci troviamo di fronte a una proposta preliminare assai distante dal risultato finale e che si può giungere alla nostra stessa conclusione solo analizzando a fondo la documentazione conservata e ricostruendo lo svolgimento degli eventi. Tale situazione e specifica circostanza rendono il progetto ancora più suggestivo.

L'idea di presentare disegni suscettibili di essere rimaneggiati per adattarli ai desideri del committente era alla base della pro-

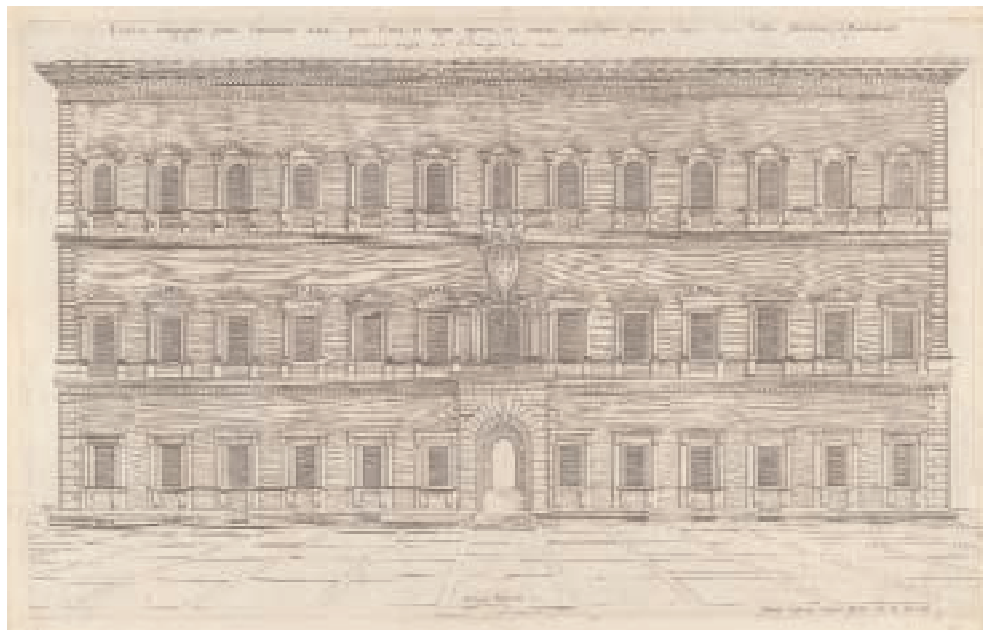


Fig. 7. Nicolás Beatrizet, Stampa dalla facciata di Palazzo Farnese a Roma del 1549. (Speculum Romanae Magnificentiae)

posta architettonica avanzata al Capitolo astorgano. Le condizioni per la realizzazione del retablo, riflesse dal testo contrattuale, rivelano la maestria tecnica di un autore versatile e in grado di offrire alla committenza un'ampia gamma di opzioni, cosa che non si osserva nelle offerte presentate per iscritto dalle altre botteghe partecipanti al concorso, operanti rispettivamente a Palencia e a Medina del Campo³². È chiaro che la formazione del

nuovo candidato ha forti radici nel mondo del *disegno* e che in questo ambito l'artista è in grado di muoversi con disinvoltura per adeguarsi a qualsiasi richiesta del cliente.

È fondamentale sottolineare il fatto che i padri capitolari di Astorga avevano richiesto a Becerra, come alle altre botteghe, un alzato che rivestisse l'interno della cappella, che aderisse alle cinque pareti in pietra come una seconda pelle, e non un prospetto lineare, come quello della facciata di un palazzo romano, che riducesse lo spazio e non si adattasse a quanto si stava facendo altrove. Si tratta di una premessa che traspare con insistenza nel testo del contratto, ma di cui il disegno non reca traccia; come se Becerra, pur mostrandosi pienamente disponibile a compiacere i clienti avesse inizialmente presentato un'idea di massima che non teneva conto dei loro desideri.

L'autore dichiara di avere realizzato il disegno dotato di validità legale che accompagna il contratto "come una sorta di dimostrazione", qualcosa di puramente indicativo. Nei testi collegati alle altre proposte in concorso non accadeva lo stesso e i riferimenti ai disegni erano costanti e precisi. Il fatto che il disegno sia solo approssimativo è confermato dall'assicurazione da parte di Becerra che il Capitolo e i suoi delegati, una volta presa visione del bozzetto, potranno chiedere di ingrandirlo quanto serve, cosicché "il detto lavoro sia largo in tutto cinque ottavi e che, a seconda della larghezza, possa io salire in altezza a mia discrezione..."³³.

La provvisorietà, per definirla in qualche modo, di queste fasi preliminari, traspare dal fatto che nel dimensionare il progetto l'autore non avesse neppure tenuto conto della reale ampiezza della cappella, cosa che avrebbe reso necessaria una modifica sostanziale. Il disegno presentato al momento della firma del contratto non era certo definitivo, l'autore dichiarava anzi la sua intenzione di assecondare i committenti "sebbene non [avesse] ancora fatto la traccia tutta intera"³⁴, come a confermare che aveva lavorato in modo sbrigativo, parziale e senza una diretta conoscenza del sito cui l'opera era destinata. In definitiva, colpisce il fatto che nel suo progetto Becerra non abbia tenuto conto della richiesta di

adattare l'impianto del retablo alle cinque pareti della cappella maggiore – una condizione *sine qua non* a quanto risulta dall'esame delle proposte precedenti – e abbia invece presentato un disegno frontale e più ridotto.

Vi è un altro aspetto su cui si insiste perché sia recepito tra le condizioni del contratto, ovvero il numero (quattordici) delle storie o rilievi che dovevano comporre l'insieme del retablo; un numero che imponeva la modifica della distribuzione proposta nel bozzetto iniziale, eseguito senza tenere conto di un dato imprescindibile. Il disegno conservato raffigura solo i due corpi superiori del retablo, ma va tenuto presente che nelle proposte precedenti, quelle di Picardo e Álvarez, si parlava di una suddivisione in quattro corpi.

Becerra non menziona l'esistenza di una predella negli articoli del contratto. Spiega semplicemente che il primo livello sarà scandito da colonne posate su mensole e che l'altezza della struttura sarà quella richiesta dalle proporzioni e dalla grazia, senza indicare alcuna misura orientativa. L'opzione del sostegno affidato a grandi mensole, scelta riproposta nel retablo per Las Descalzas, lascia presupporre che la volontà iniziale fosse quella di erigere un'imponente struttura lineare, che desse l'impressione di essere sospesa, una sorta di gigantesca *pala d'altare*, forse qualcosa di simile a ciò che abbiamo già descritto.

È facile supporre che un ipotetico progetto completo di cui il nostro costituirebbe il frammento superiore avrebbe raffigurato un retablo suddiviso in quattro corpi nei quali ci sarebbe stato spazio per dodici rilievi, due in meno dei quattordici che Becerra si impegna a realizzare. Se raddoppiamo virtualmente il disegno conservato, allo scopo di ottenere un'immagine più rappresentativa, raggiungiamo i quattro corpi in altezza e il totale di dodici scomparti per le storie; tale esperimento pare confermare il fatto che ci troviamo alle prese con la parte superiore del bozzetto impiegato come punto di partenza.

Un ultimo elemento utile a rafforzare questa ipotesi è il fatto che l'artista parli di quattro interspazi in cui troveranno posto trentatré sculture a tutto tondo. Quattro sono gli interspazi riprodotti nel disegno che fu necessario portare a sei – alterando una volta di più l'aspetto del progetto iniziale – al crescere della larghezza del retablo che doveva rivestire le cinque pareti della cappella maggiore.

Per compensare la riduzione da quattro a tre corpi venne allo stesso tempo aumentato lo spessore originale delle trabeazioni, cosa che consentì l'introduzione dello schema a timpani alternati inizialmente non previsto (come rivelano rispettivamente il testo del contratto che non ne fa menzione e il disegno che presenta solo un timpano triangolare a coronamento della nicchia centrale dell'ultimo corpo) e tuttavia trasformatosi in uno dei tratti più caratteristici della macchina.

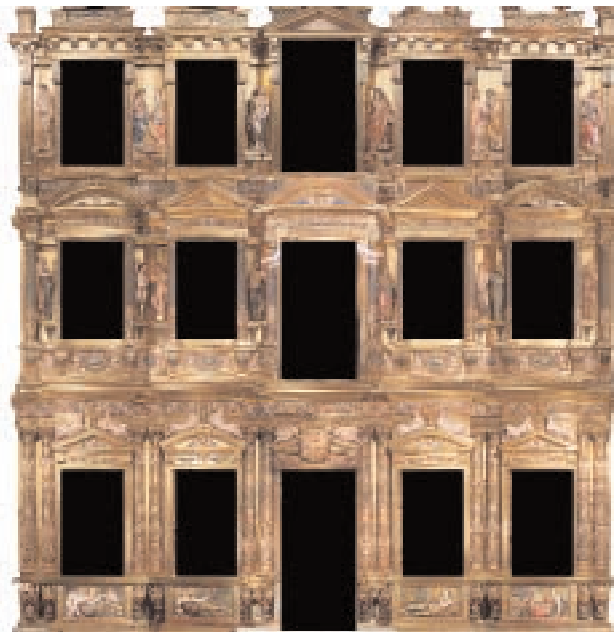


Fig. 8. Composizione che mostra il retablo principale della Cattedrale di Astorga trasformata in facciata architettonica, i rilievi e le sculture dell'attico sono stati eliminati.

Erano serviti da spunto per quell'idea i grandi progetti architettonici romani e fiorentini³⁵ che Becerra aveva potuto studiare dal vero. Pensiamo alla facciata di palazzo Farnese, iniziato da Sangallo e completato da Michelangelo, caratterizzata dalla stessa armoniosa alternanza di timpani e dal grande cornicione che, in qualche modo, sarebbe stato imitato nel progetto definitivo per il retablo di Astorga. L'immagine monumentale di quel prospetto, stampata da Beatrizet nel 1549³⁶ e collegabile all'artista e al periodo del suo soggiorno in Italia, doveva far parte del bagaglio di Becerra al momento del ritorno in Spagna. Basta in effetti giocare con l'idea di disporre su un unico piano la struttura dell'attuale retablo e sgombrare gli spazi destinati ai rilievi attraverso i quali viene narrata la storia di Maria, per trovarsi a

contemplare la facciata di un autentico palazzo romano.

Il programma scultoreo subì parecchie modifiche: scomparvero ad esempio le tre Virtù poste alla sommità dell'opera. Venne alterato il numero delle sculture da collocare negli interspazi, cui si aggiungeva un Calvario a tutto tondo sul frontespizio (un'altra variazione inizialmente non prevista) affiancato da un totale di altre dieci effigi di angeli in atto di suonare strumenti musicali o recanti i simboli della Passione. La soluzione definitiva fu differente perché l'autore aveva avanzato le sue proposte senza sapere con esattezza cosa si aspettasse la committenza.

L'espansione della trabeazione che serviva a compensare la riduzione a tre corpi in altezza e il raddoppio delle colonne del primo corpo, una scelta ispirata al Ricetto della Laurenziana di Firenze, comportava la modifica degli interspazi e quella del numero delle statue a tutto tondo da collocare negli scomparti dei due corpi superiori (passate da trentatré a sedici). A tali cambiamenti vanno aggiunte le variazioni nell'attico, riguardanti le tre figure che compongono il Calvario e le altre dieci, raffiguranti degli angeli, che vennero scambiate con santi fondatori disposti a coppie su una sorta di podio, una reminiscenza di soluzioni provenienti anch'esse dal mondo italiano³⁷.

I riferimenti dottrinali esplicitati dal protagonismo attribuito nel disegno alle virtù rappresentate nell'attico, Fede, Speranza e Carità, passavano nell'opera definitiva alla predella, secondo una formula dalle felici ripercussioni che si rifaceva ai modelli di Guglielmo della Porta per il sepolcro di Paolo III³⁸ e introduceva un altro tema non menzionato nel testo del contratto. Allo stesso modo, i quattro presunti Evangelisti che nel disegno sono disposti a coppie ai due lati della struttura, in pose che rimandano alle composizioni pittoriche del Vasari, finirono per essere inseriti, in piedi, tra le sculture a tutto tondo degli interspazi.

La probabilità che il progetto conservato sia quello originale fa luce su un altro aspetto. L'unico riferimento nel contratto al disegno che accompagnava il documento e alle imprecisioni cui bi-

sognava porre rimedio, aveva come oggetto l'ultimo corpo del retablo. Una volta spiegato che la macchina d'altare sarebbe stata organizzata su tre livelli, l'autore afferma che nel terzo e ultimo corpo verrà rispettata "l'idea palesata dal progetto che è quella di non disporvi alcuna scultura lignea e creare invece semplici modanature continue, perché [la visione] di una scultura a tale distanza causerebbe enorme confusione e svilimento e vituperio di una tale opera"³⁹.

Nel disegno conservato si può osservare perfettamente la fortunata soluzione per la quale Becerra aveva ancora una volta attinto agli stilemi michelangioleschi, e in particolare alla maniera di risolvere i vani delle absidi della basilica vaticana, che avrebbe avuto grande impatto sui retabli realizzati dai seguaci del romanismo: semplificare le chiusure laterali tramite la soppressione delle colonne. Il fatto che l'intento sia così chiaramente plasmato e che addirittura l'autore spieghi lo scopo dell'accorgimento – alleggerire il volume, evitare la confusione e chiarire il contenuto – costituisce una novità e aggiunge aspetti personali alla proposta.

Il progetto frammentario conservato nella Biblioteca Nacional, indipendentemente dal suo legame con quanto realizzato ad Astorga, costituisce una pagina fondamentale nella storia della retablistica. Nonostante la natura incompleta, lo stato di deterioramento e le incognite che presenta, vi si espongono le basi – elaborate da Becerra – di un rinnovamento del genere, in aperto contrasto con la tradizione precedente nella qualità della lettura, che importava nel campo degli arredi sacri i solidi principi dell'architettura in voga. Il tutto grazie al dominio del disegno, alla capacità di realizzare un progetto lineare e sufficientemente definito da poter essere tradotto in ambito tridimensionale.

Resta da stabilire se il nostro disegno fosse lo stesso che faceva parte della collezione dell'architetto reale Francisco de Mora. Nelle dichiarazioni rese nel corso di un dibattito, l'architetto fa presente di non conoscere il retablo solo per sentito dire, ma di essere stato ad Astorga:

dove questo testimone ha risieduto a lungo allo scopo di studiare le cose fatte dal suddetto Vezerra nel retablo maggiore di tale città e ha questo testimone in suo possesso la

*traccia originale firmata del suddetto Vezerra e dal capitolo di Astorga...*⁴⁰

Il soggiorno era stato lungo ed è indubbio che l'interesse per la retablistica di Becerra diede i suoi frutti nell'opera di Mora, ma la sua testimonianza va ora valutata da una nuova prospettiva. Mora segnala infatti nello stesso frangente anche di essere in possesso del disegno per il retablo delle Descalzas. Il fatto che il progetto per las Descalzas sia conservato nella Biblioteca Nacional e che entrambi i disegni facessero parte della collezione Carderera lascia forse presumere che una volta fossero uniti e che potrebbero quindi aver avuto la stessa origine?

La possibilità che il progetto del retablo maggiore del monastero di Guadalupe, sebbene firmato da Gómez de Mora, nipote di Francisco, sia opera di quest'ultimo, come è stato ragionevolmente proposto⁴¹, rivelerebbe una connessione diretta con la tradizione importata da Becerra. A mio parere, lo schema di Guadalupe è intimamente imparentato, nella sua semplicità, al disegno da cui prese le mosse il retablo di Astorga. Non ci troviamo certo dinanzi a qualcosa di radicalmente nuovo, giacché il modello è pienamente inquadrato nel gusto ufficiale della cultura dell'epoca, come chiariscono i più rappresentativi retabli realizzati sotto Filippo II quali, per primo, quello della chiesa di San Jerónimo el Real di Madrid e, più tardi e in via definitiva, quello dell'Escorial.

In un modo o nell'altro il valore attribuito a questi disegni, l'apprezzamento di artisti del prestigio di Mora e l'espressione di quella stima a cinquant'anni dalla loro realizzazione, danno una chiara misura di ciò che le creazioni di Becerra avevano rappresentato nel campo dell'architettura "riguardante i retabli". In una vasta area spaziale e per svariati decenni, le sue proposte innovative – all'origine di una cesura densa di conseguenze all'interno di una tradizione profondamente radicata – riempirono alcune tra le pagine più influenti e ineludibili della brillante storia del retablo ispanico. E tutto ciò a partire da una base piuttosto robusta, quei disegni che Becerra, come diceva Ceán, "studiava e perfezionava molto, considerandoli le fondamenta dell'opera"⁴², le più solide delle fondamenta.

¹ Sull'importanza dei modelli e a proposito della produzione di Becerra vedi ARIAS MARTÍNEZ 2015, pp. 423-440.

² Archivio della Real Chancillería di Valladolid (ARChV), Pleitos Civiles, Taboada (Fenecidos) 283-1, pieza 15ª, f. 57r. e seguenti. Per la trascrizione completa dei documenti e altri aspetti generali riguardanti quanto trattato in questo saggio vedi ARIAS MARTÍNEZ 2020.

³ Nel contratto si parla di disegni preliminari, ma non disponiamo di esempi. ARIAS MARTÍNEZ 2011ª, pp. 97 e seguenti. È possibile citare, senza intenzione di essere esaustivi, certe particolarità tra quelli conservati come lo schematico bozzetto realizzato da Felipe Bigarny per la cattedrale di Palencia all'inizio del Cinquecento (PARRADO DEL OLMO 1995, pp. 545-556), quello di Guiot de Beaugrant per la chiesa bilbaina di Santiago apostolo nel 1533 (su questa famiglia di artisti vedi BARRIO LOZA 1984) o quello creato da un seguace di Berruguete per l'opera oggi conservata nel sacario della cattedrale di Málaga (URREA FERNÁNDEZ 2012, pp. 35-38).

⁴ L'ultimo aggiornamento in proposito in FERNÁNDEZ DEL HOYO 2012.

⁵ CARDUCHO 1633, pp. 47v-48r.

⁶ MARTÍNEZ DE LA PEÑA GONZÁLEZ 1968, pp. 293-313.

⁷ Lo sappiamo grazie alle dichiarazioni riguardanti la Causa per la proprietà della Virgen de la Soledad de la Victoria di Madrid dalle quali si deduce che il legame

con la confraternita andava ben oltre il semplice rapporto tra artista e committente. A tale riguardo, ARIAS MARTÍNEZ 2020, pp. 311 e seguenti.

⁸ A proposito del soggiorno in Italia è fondamentale il lavoro di REDÍN MICHAUS 2007.

⁹ SALORT PONS 2005, pp. 100-102.

¹⁰ ARMENINI 1988, pp. 43-44.

¹¹ Le prime testimonianze riguardanti il suo lavoro nella Sala dei Cento Giorni figurano nell'opera dello stesso VASARI 1568 (1928), II, p. 1034.

¹² DONI 1549, p. 21v: "la qual arte più appartenente a la Scoltura i qualli stucchi di bassorilievo si possono ragionevolmente paragonare con la Pittura in fresco perché l'una arte spesso si fa in compagnia dell'altra sopra le mura intonicate... la quale è molto bella".

¹³ MENA MARQUÉS 2016, p. 51: artisti come Becerra e Machuca, che alla speculazione sulla forma preferirono la pura pratica di bottega, protesa all'esecuzione degli incarichi".

¹⁴ ARIAS MARTÍNEZ 2007, pp. 7-15. DILLON 2012.

¹⁵ Sui rimandi alle fonti contemporanee che menzionano il tema vedi ARIAS MARTÍNEZ 2019, pp. 827-836.

¹⁶ Il primo ad avvertire questo contatto è stato GÓMEZ MORENO 1941, pp. 168-169.

¹⁷ HERRERA GARCÍA 2004, pp. 59-95.

¹⁸ GARCÍA GAINZA 1999, pp. 177-206. ARIAS MARTÍNEZ 2001, pp. 221-255. Sulle Vittorie tau-roctone e altri motivi secondari, vedi. ZALAMA ET AL. 2016, pp. 177-190.

¹⁹ ARChV., Pleitos Civiles, Taboada (Fenecidos) 283-1, pieza 15ª, f. 57r. e seguenti.

²⁰ FERNÁNDEZ DEL HOYO 2012, p. 70. Nell'inventario dei beni di Juan de Juni all'atto della morte, nel 1577, insieme a uno dei bozzetti su pergamena per il retablo di Rioseco, figurava "un modello in cera nera grande fatto per il suddetto retablo in una cassetta di legno dotata di coperchio...".

²¹ *Ibidem*, pp. 136-138.

²² VELIZ 2011, n. 3, pp. 56-57. ARIAS MARTÍNEZ 2011^b, pp. 33-56.

²³ Della sua sepoltura e dell'acquisto della cappella funeraria parlano le fonti classiche, da Palomino de Castro y Velasco passando per Ponz e Ceán. Un aggiornamento a proposito del suo legame diretto con la confraternita della Soledad – la notizia della presenza del suo nome nell'elenco dei fondatori – in ARIAS MARTÍNEZ 2020, pp. 51-55 e 347-353.

²⁴ PONZ 1947, pp. 490-492.

²⁵ Citeremo la bibliografia specifica nella scheda dedicata al progetto in questo volume.

²⁶ ÍÑIGUEZ ALMECH 1952, p. 197, cita una testimonianza in cui si afferma che il ritardo accumulato da Becerra nei cantieri reali potesse derivare dal fatto che stava lavorando ai dipinti per il retablo della principessa.

²⁷ LLAGUNO Y AMÍROLA 1829, II, p. 110.

²⁸ FABRE 1839, pp. 161-162.

²⁹ Su questi retabli, BARRIO LOZA 1981, pp. 148-154.

³⁰ Come nel caso del progetto per Las Descalzas, citeremo la bibliografia specifica nella scheda dedicata a tale disegno in questo stesso volume.

³¹ SERRANO MARQUÉS 1999, n. LXXVIII-LXXIX, pp. 207-240. ARIAS MARTÍNEZ 2000, pp. 367-368.

³² FRACCHIA 1998, pp. 157-165.

³³ I documenti riguardanti gli accordi precedenti la realizzazione del retablo, come il contratto con Becerra in ARIAS MARTÍNEZ 2020, pp. 472-477.

³⁴ *Ibidem*, p. 475.

³⁵ I nessi con tali fonti, indizi del fatto che l'architettura tentava di imporsi sulla narrazione scultorea, erano già stati sottolineati da MARIAS 1989, pp. 606-607.

³⁶ BARNES 2010, pp. 122-125.

³⁷ ARIAS MARTÍNEZ 2020, pp. 125-126.

³⁸ FRACCHIA 1997-1998, pp. 133-152.

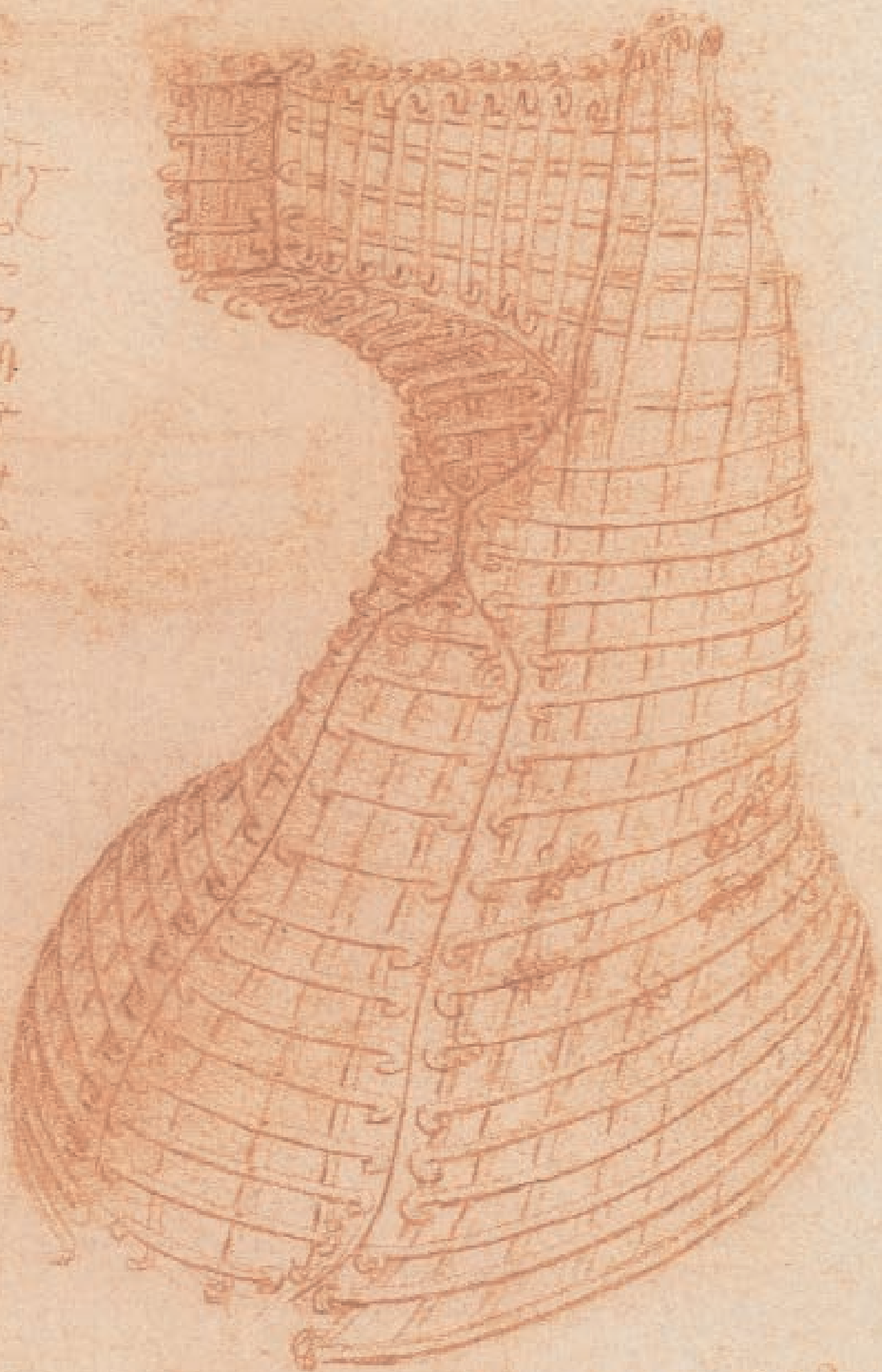
³⁹ ARIAS MARTÍNEZ 2020, p. 475.

⁴⁰ ARChV, Pleitos Civiles, Taboada (Fenecidos), 283.1, 15ª pieza, f. 133r. e seguenti.

⁴¹ Sul disegno, TOVAR MARTÍN 1991, pp. 56-57. BUSTAMANTE GARCÍA - MARIAS 1985, pp. 179-180. Gli autori stabiliscono dei paralleli con il bozzetto per il retablo della chiesa dei Santi Giovanni a Nava del Rey e addirittura con lo stesso disegno dell'Escorial, ipotizzando che Gómez de Mora non avrebbe fatto altro che seguire il progetto concepito dallo zio.

⁴² CEÁN BERMÚDEZ 1800, I, pp. 112-113.

Handwritten text in Devanagari script, likely a manuscript or a page from a book. The text is written in a cursive style and is partially obscured by the large, stylized drawing of a bird or animal on the right side of the page.



Handwritten text in Devanagari script, likely a manuscript or a page from a book. The text is written in a cursive style and is partially obscured by the large, stylized drawing of a bird or animal on the right side of the page.

LEONARDO E I MANOSCRITTI DI MADRID

DI JOSÉ RAMÓN MARCAIDA LÓPEZ¹

Nel descrivere le più importanti collezioni d'arte della Madrid della sua epoca, nel trattato *Diálogos de la pintura* (1633), l'artista Vicente Carducho non trascurò la raccolta di Juan de Espina:

Ti assicuro che contiene cose singolarissime e degne di essere viste da qualsiasi persona dotta e curiosa (oltre ai Dipinti) perché si è sempre gloriato delle cose più eccellenti e singolari che ha potuto trovare, senza riguardo per le spese che potevano comportare, facendosi vanto di raccogliere quanto di più puro e straordinario esiste².

La celebre ma per molti inaccessibile casa di Espina ospitava una ricca collezione di oggetti di valore e curiosità di ogni tipo³. Il proprietario prediligeva i manufatti collegati alla musica e al disegno di strumenti musicali, ma collezionava anche opere d'arte, mobili e congegni meccanici. Sono noti i riferimenti letterari alla cosiddetta “sedia grandiosa” – probabilmente una sedia articolata – così come le istruzioni, riportate nel testamento di Espina, a proposito di certe “figure di persone” – forse degli automi – alla base di dicerie e pettegolezzi su questo personaggio tanto popolare quanto elusivo. La passione di Espina per i congegni meccanici e i loro fondamenti teorici, come per altre aree della conoscenza tecnico-scientifica, potrebbe aiutare a contestualizzare la presenza nella sua collezione di due oggetti sui quali Carducho si sofferma:

Lì ho visto due libri disegnati e manoscritti dal grande Leonardo da Vinci di particolare curiosità e dottrina⁴.

Gli studiosi concordano sul fatto che queste parole di Carducho costituiscano una testimonianza della presenza a Madrid dei due

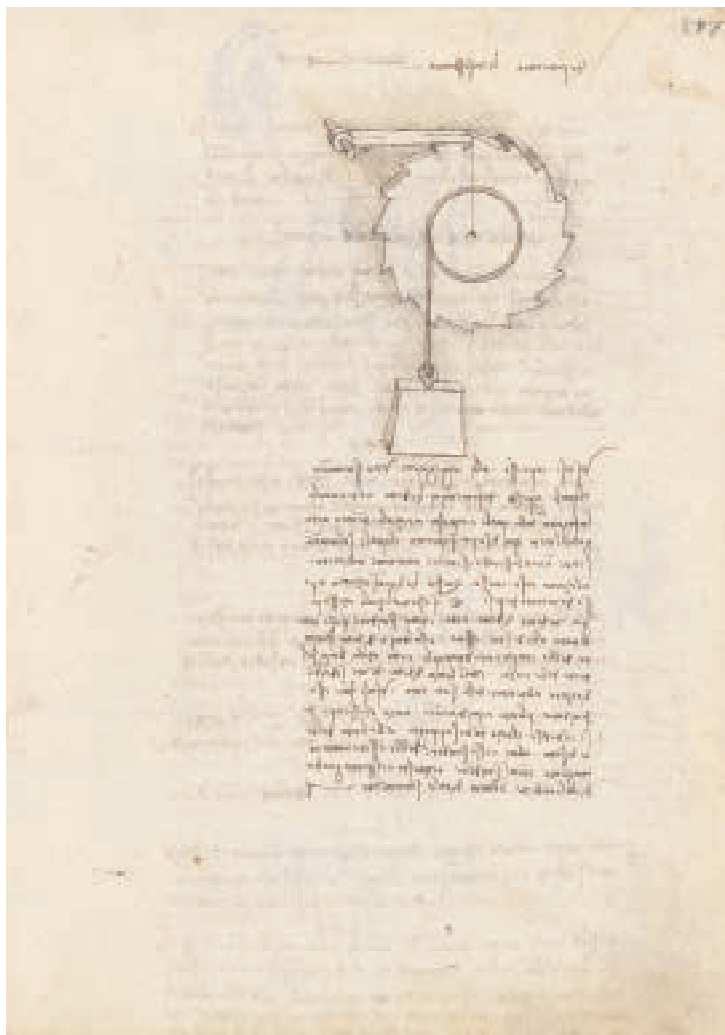


Fig. 1. Disegno di una ruota a cricchetto. Codice Madrid I, 117r.

codici di Leonardo da Vinci attualmente conservati nella Biblioteca Nacional de España: i cosiddetti Codici Madrid I e II⁵. Intendo in questa sede concentrarmi su di essi al fine di esplorare certi aspetti dell'opera creativa di Leonardo e il suo rapporto con la storia della conoscenza nell'età moderna. Mi interessa in particolare sottolineare il modo in cui i suddetti codici, come altri autografi di Leonardo, illustrino la dimensione pratica della sua attività e di quella dei suoi contemporanei, compresa la natura multidisciplinare, collettiva e certamente sperimentale del suo approccio alla conoscenza.

I manoscritti di Madrid

I codici di Madrid, com'è noto, non costituiscono un corpus omogeneo⁶. Il Codice Madrid I include lavori preparatori riguardanti la meccanica e la progettazione di macchine e congegni. Le date approssimative di elaborazione sono comprese tra il 1492 e il 1497, anni in cui Leonardo si trovava a Milano. I summenzio-

nati lavori preliminari, sia per quanto riguarda i testi che il materiale grafico, sono in genere di grande qualità e assai ben rifiniti (Fig. 1). Il Codice Madrid II è invece, per usare l'espressione di Elisa Ruiz García, un “quaderno di lavoro”⁷. Il manoscritto consta di due parti differenziate: una più estesa, risalente al 1503-1505, e una assai più breve, databile al periodo 1491-1493. L'approccio è meno sistematico e il contenuto assai più eterogeneo. Anche il formato dei fogli è più vario, come si può notare se si confronta, ad esempio, il materiale riguardante il progetto di canalizzazione del corso del fiume Arno (come i fogli 22v-23r) con altre sezioni, come quelle dedicate a vari studi di stereometria (come i fogli 44r-45r; Fig. 2).

A partire dalla loro “scoperta”, alla fine degli anni sessanta del secolo scorso, i manoscritti madrileni entrarono a far parte dell'al-

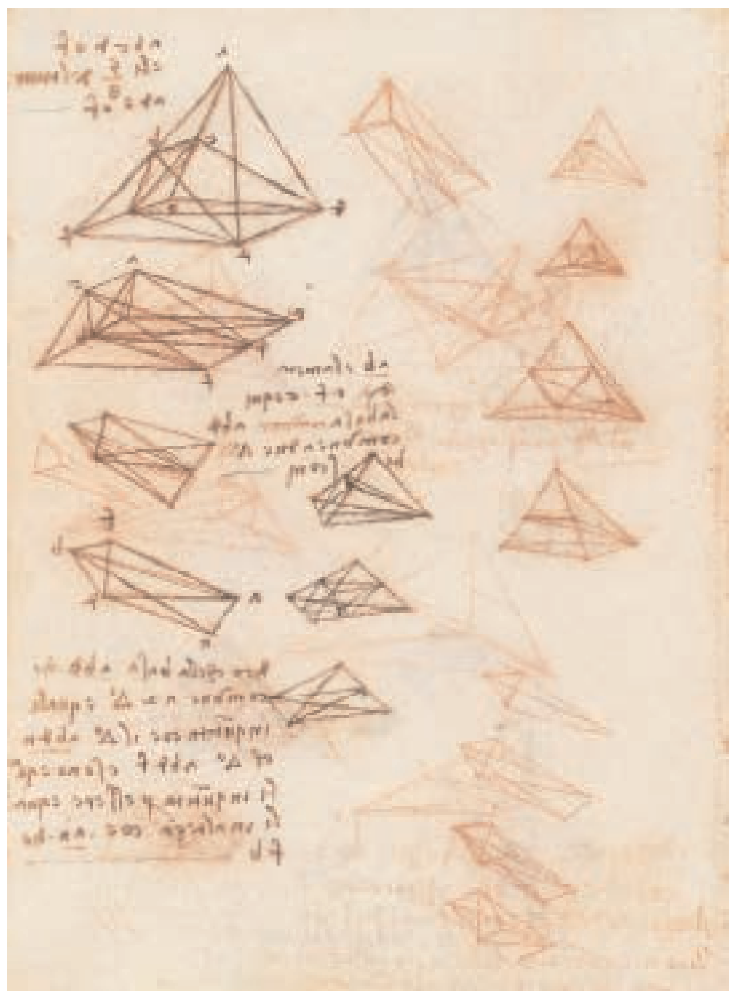


Fig. 2. Studi di stereometria. Codice Madrid II, 44v.

lora già assai vasto corpus di testi leonardiani oggetto di studio. Nella grande quantità di materiale riunito nei due codici, alcune sezioni hanno suscitato particolare interesse tra gli esperti. Spicca, innanzitutto, l'importante insieme di testi e disegni concernenti la meccanica – da sommare al materiale incluso in altri codici – che ha notevolmente arricchito la nostra conoscenza dei contributi di Leonardo in questo ambito⁸. In secondo luogo, la lista di libri inclusa nel Codice Madrid II è stata e continua a essere una fonte decisiva per le ricerche sul contenuto della biblioteca di Leonardo e l'evoluzione delle sue letture e riflessioni in vari settori⁹. In questo senso è significativa la presenza nell'inventario del Codice Madrid II di un gran numero di opere dedicate a temi tecnico-scientifici e medici. In terzo luogo, vanno segnalate le annotazioni e immagini collegate al progetto per la fusione della statua equestre di Francesco Sforza, commissionata dal figlio Ludovico nel 1482¹⁰. Questa sezione del Codice Madrid II rappresenta la seconda delle due parti indipendenti del manoscritto (ff. 141r-157v). Data l'indiscutibile bellezza, alcune delle illustrazioni associate a questo progetto sono state frequentemente riprodotte in mostre e pubblicazioni scientifiche, finendo per trasformarsi nel materiale grafico più diffuso e conosciuto dei manoscritti madrileni (Fig. 3). In quarto luogo, dobbiamo menzionare i disegni legati all'attività di Leonardo nel campo dell'ingegneria civile e militare, una tra le sfaccettature più importanti della sua carriera professionale. Un



Fig. 3. Studio per il progetto della statua equestre di Francesco Sforza. Codice Madrid II, 157r.

esempio celebre è il già citato progetto di canalizzazione dell'Arno, per il quale l'autore realizzò numerosi schizzi preliminari, vedute panoramiche e studi topografici distribuiti all'interno di vari manoscritti e opere a se stanti, tra le quali il Codice Madrid II¹¹. Un ulteriore esempio di rilievo è il progetto di fortificazione della città portuale di Piombino a proposito del quale lo stesso codice madrileno raccoglie note di lavoro, calcoli, bozzetti, disegni e planimetrie¹². Un altro aspetto dei codici di Madrid che non ha mai cessato di attirare l'attenzione degli esperti è costituito dagli appunti di Leonardo sulla teoria e la pratica artistica. Il Codice Madrid II fu a suo tempo una delle fonti utilizzate da Francesco Melzi, discepolo di Leonardo, per compilare gli scritti del maestro in materia: il *Trattato della pittura*. Il manoscritto madrileno include, tra le altre, interessanti annotazioni sul colore, la prospettiva, la rappresentazione di ombre e luci e quella del corpo umano¹³.

Su un piano più generale, i manoscritti di Madrid sono serviti ad approfondire aspetti ben definiti del pensiero leonardiano, come l'accento posto sull'importanza dell'osservazione diretta e dell'esperienza, o l'interesse per la sperimentazione nell'ambito della ricerca di principi generali utili a spiegare il funzionamento del mondo naturale. “Fanne sperientia e poi regola”, si legge su un foglio del Codice Madrid I (51r.) “Intendere de' venti”, si propone Leonardo in un altro passo del Codice Madrid II (1v). Tra le numerose manifestazioni del valore assegnato all'osservazione della natura

e alla testimonianza di prima mano figurano esempi assai noti, come certe annotazioni e disegni riguardanti il moto dell'acqua o il volo degli uccelli¹⁴. "Come è più difficile a 'ntendere l'opere di natura che un libro d'un poeta" riconosce l'autore in un passo del Codice Madrid I (87v) – un'asserzione che coglie bene la tensione inesauribile verso la ricerca che sta alla base del suo pensiero.

Leonardo e gli studi scientifici e tecnologici

Alla luce dei manoscritti madrileni di Leonardo è possibile esplorare alcuni dei temi e degli approcci che hanno marcato la storia della scienza e della tecnologia negli ultimi anni. A iniziare da quello del riconoscimento e valorizzazione dell'autorità epistemica degli uomini (e donne) pratici: artigiani, artisti e altri artefici, e dei contesti del loro lavoro, dalla bottega e lo studio, al mercato e alla corte. Oggi questo approccio viene in genere associato all'espressione "epistemologia artigianale", a sua volta connessa al lavoro della storica americana Pamela H. Smith. Ma ha una storia molto più lunga e un passato illustre nel campo degli studi sulla scienza, penso ai lavori pionieristici di Edgar Zilsel e Paolo Rossi, tra gli altri, che rivendicavano l'importanza delle conoscenze pratiche – e quindi del ruolo degli ingegneri e degli artigiani – nello sviluppo della scienza e della tecnologia nell'età moderna¹⁵. Leonardo costituisce indubbiamente un caso paradigmatico nel quadro di questa corrente storiografica, data l'importanza delle sue opere e innovazioni in settori quali l'ingegneria civile e militare o la progettazione di macchine e congegni¹⁶. Tuttavia, uno dei contributi fondamentali dell'"epistemologia artigianale" è quello di aver rivolto l'attenzione verso individui dei quali, a differenza di Leonardo, non resta praticamente alcuna traccia storica¹⁷. I manoscritti di Madrid forniscono informazioni interessanti in tal senso. Da un lato, nei suoi scritti, Leonardo lascia trasparire il valore che assegna alla competenza degli artigiani. Vi troviamo ad esempio allusioni alla sapienza di mugnai, vasai, fabbri e intagliatori¹⁸. L'esperienza dei mugnai lo interessa particolarmente, data la loro conoscenza pratica di questioni quali il logorio del legno nei macchinari dei mulini, un logorio equiparabile a quello sofferto da molti congegni costruiti da Leonardo e da altri ingegneri dell'epoca¹⁹. D'altro canto, i manoscritti madrileni offrono anche una preziosa testimonianza sulla presenza di questi uomini pratici nella bottega dello stesso Leonardo. È il caso di Giulio, un artigiano tedesco al suo servizio intorno al 1493, cui allude una sintetica nota del Codice Madrid I (12v). Come hanno sostenuto Ladislao Reti e altri autori, la presenza nella bottega di Leonardo di artefici stranieri di cui non rimane quasi più traccia è un ottimo promemoria del fatto che nella sua epoca le conoscenze tecnico-scientifiche dipendevano da quel tipo di collaborazioni, scambi e incontri, dal contatto con individui e oggetti in transito che dava origine a idee, esperienze, interrogativi, ecc.²⁰.

Uno degli effetti dell'adozione come approccio dell'"epistemologia artigianale" è stato il rinnovato interesse per la ricostruzione storica come metodologia di ricerca e didattica. Mi riferisco, in concreto, a programmi dedicati allo studio delle prassi del passato mediante la loro ricreazione nel presente e volti, ad esempio, a realizzare manufatti seguendo le istruzioni e ricette riportate da documenti d'epoca. L'idea alla base di questo metodo è che la ri-

creazione di certi processi porti alla luce la conoscenza implicita associata alle stesse prassi, una conoscenza di cui di solito non resta traccia, neppure nei testi che riportano le suddette istruzioni²¹. I programmi di *reenactment* sono diventati un elemento praticamente indispensabile di molti progetti di ricerca nell'ambito della storia della scienza; tre esempi ben noti sono *The Making and Knowing Project. Intersections of Craft Making and Scientific Knowing*, diretto dalla già menzionata Pamela Smith; il progetto ARTECHNE. *Technique in the Arts, 1500-1950*, curato da Sven Dupré; e il progetto collettivo *The Recipes Project. Food, Magic, Art, Science and Medicine*²². L'interesse per i processi e la loro ricostruzione storica si somma all'attenzione per la dimensione materiale di certe pratiche di conoscenza, conseguenza della svolta nelle ricerche riguardanti la scienza e la tecnologia avvenuta negli ultimi decenni, svolta che ha dato origine a un vastissimo corpus di studi riguardanti oggetti, tecniche, materiali e metodi²³. Leonardo ha avuto un ruolo essenziale in questo riassetto metodologico. Da un lato, i suoi scritti presentano numerosi esempi di formule per l'esecuzione di procedure di ogni tipo. Nei manoscritti madrileni si trova di tutto, dalle istruzioni per la fusione di medaglie o la fabbricazione di pietre composite come il diaspro (Codice Madrid II, 141r, 73v), alle ricette per la realizzazione di vernici o per far apparire chiazze di blu il ferro brunito (Codice Madrid I, 191v, 1v)²⁴. Dall'altro, vanno ricordati anche i numerosissimi tentativi di ricreare i congegni meccanici di Leonardo sotto forma di modelli e plastici o attraverso ricostruzioni digitali²⁵. Come si è visto nel contesto delle manifestazioni dedicate alla commemorazione del quinto centenario della sua morte, le ricostruzioni di questo tipo si sono convertite in un elemento centrale dei progetti espositivi e divulgativi riguardanti il lascito dell'artista, ma i tentativi di ricreare le invenzioni leonardiane hanno una lunga storia. L'idea alla base di questo tipo di ricreazione è simile a quella che informa i progetti già citati: il processo di ricostruzione deve servire a fare luce su nuovi aspetti dell'opera di Leonardo, integrando le informazioni fornite dai testi e dalle illustrazioni. L'approccio basato sull'"epistemologia artigianale" cerca, in definitiva, di dare risalto ad aspetti fondamentali del sapere scientifico-tecnico quali l'intelligenza pratica, la destrezza manuale e la padronanza di tecniche e materiali associate al lavoro di artigiani, artisti e ingegneri. Questo programma costituisce inoltre uno sforzo volto a contestualizzare storicamente il prestigio sociale e culturale di cui godevano ai loro tempi artefici e altri uomini pratici quali lo stesso Leonardo.

Un secondo tema, intimamente collegato al precedente, è quello dello studio della gestione dell'informazione e delle cosiddette "tecnologie di carta" nella prassi scientifica dell'età moderna. Mi riferisco, ad esempio, alla sopravvivenza di pratiche quali le copie e le annotazioni, l'elaborazione di elenchi, indici e archivi, o la compilazione di quaderni di note, libri di luoghi comuni e strumenti analoghi di estrazione e raccolta di informazioni. È lungo l'elenco di storici della scienza che hanno lavorato su questi temi negli ultimi anni, ispirati in gran parte dalla ricerca sulla storia del libro e della scrittura, e sono numerosi gli studi riguardanti la cultura stampata e manoscritta²⁶. Il lascito manoscritto di Leonardo ha molto in comune con questo tipo di approccio. Come ha evidenziato Carlo Vecce, tra gli altri, Leonardo faceva parte di un gruppo sempre più folto di autori che si servivano dei metodi di compilazione e gestione dell'informazione propri della cultura umanista del loro

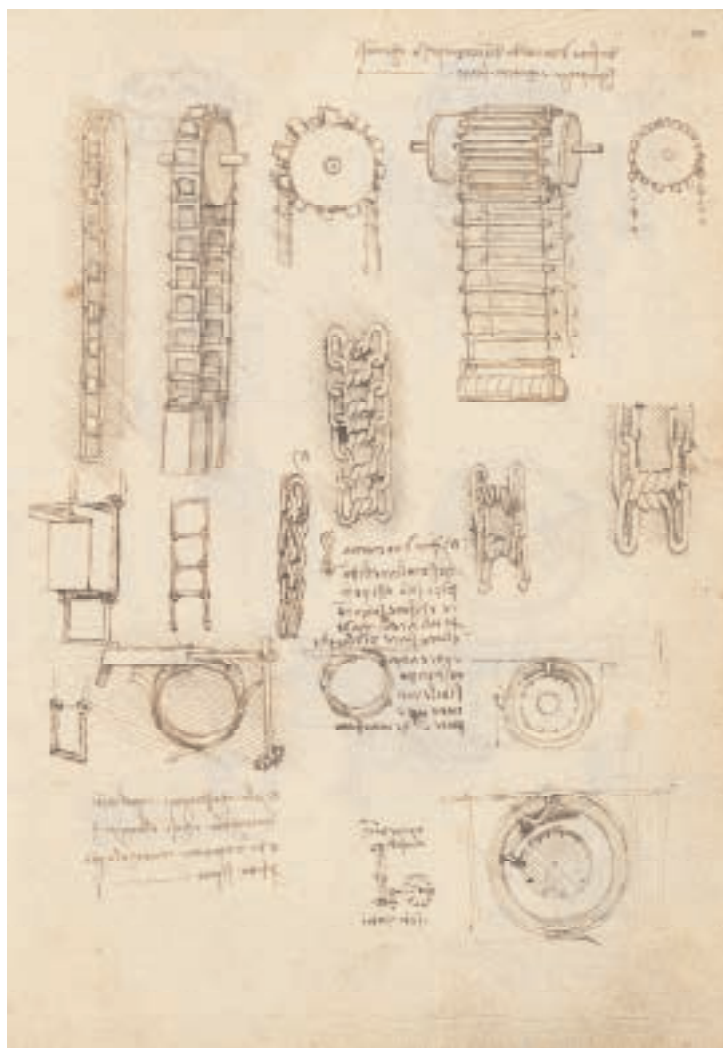


Fig. 4. Studi di ingranaggi, catene e maglie. Codice Madrid I, 10r.

tempo²⁷. I quaderni di appunti come il Codice Madrid II – che include un ampio repertorio di annotazioni, copie, estratti ed elenchi – erano una sorta di variante dei libri di luoghi comuni compilati dagli eruditi dell'epoca cui si sommava un esercizio continuo di esplorazione e sperimentazione su carta mediato dalla scrittura e, soprattutto, dal disegno. Un buon esempio è quello costituito dall'insieme di materiali associati al progetto di fortificazione di Piombino: una combinazione di annotazioni, calcoli matematici, bozzetti e disegni che riflette la natura dinamica e pragmatica di tali appunti²⁸. Nelle pagine dei quaderni, inoltre, si sovrappongono spesso annotazioni riconducibili a periodi distinti, prova del loro uso ricorrente nel corso del tempo²⁹.

È inoltre attestata la circolazione all'interno delle botteghe di artisti, ingegneri e artigiani di trattati illustrati su varie aree di conoscenza pratica, come la progettazione di macchine, l'architettura, l'ingegneria civile e militare. Data la complessità inerente alla produzione di edizioni a stampa illustrate di queste opere, la maggior parte di esse circolava sotto forma di copie manoscritte che davano piede a tutta una serie di interazioni e scambi, compreso l'esercizio di commentarne e discuterne il contenuto o di realizzare copie delle illustrazioni³⁰. L'importanza di questi trattati non risiedeva solo nella loro componente visiva, ma anche in quella testuale: molti lavori offrivano versioni in volgare di testi canonici e ne fa-

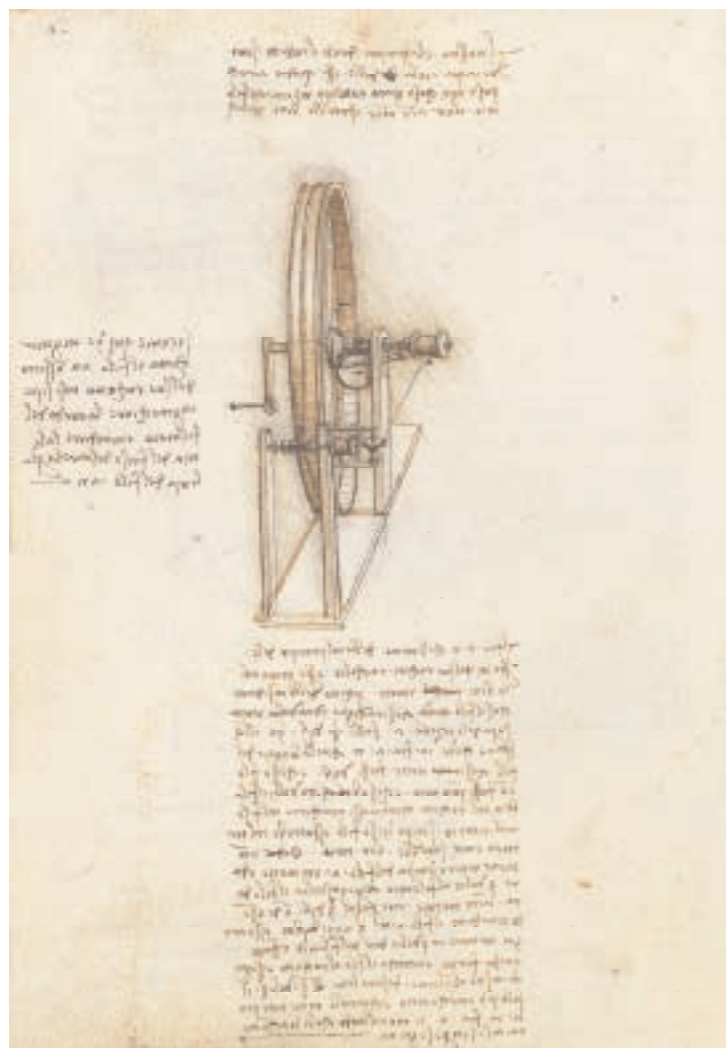


Fig. 5. Studio di macchina tessile. Codice Madrid I, 65v.

cilitavano la trasmissione. Leonardo si servì di varie edizioni in volgare, come rivelano l'inventario della sua biblioteca e il contenuto delle sue annotazioni³¹. I manoscritti di Madrid offrono vari esempi dell'attività di compilazione e copia di informazioni svolta dall'artista. Il Codice Madrid II include brani concernenti l'architettura militare tratti dagli scritti di Francesco di Giorgio Martini, amico di Leonardo e autore presente nella sua biblioteca³². Altri esempi sono quelli riguardanti la copia di estratti di un trattato di aritmetica, geometria e proporzioni di Luca Pacioli, anch'egli amico e collaboratore di Leonardo, nonché di estratti degli *Elementi* di Euclide³³. Un'ulteriore prova dell'interesse di Leonardo per la lingua e la cultura scritta sono i suoi tentativi di definire alcuni dei concetti centrali delle sue ricerche. Il Codice Madrid I contiene ad esempio una lista di definizioni della nozione di peso/gravità (144v) che evidenzia gli sforzi profusi dall'autore nel tentativo di mettere per iscritto le sue idee in modo chiaro e sistematico. Di fatto, si tende a esaltare la funzionalità delle immagini rispetto a quella dei testi, ma come hanno evidenziato gli studiosi della sua opera, si tratta di una tendenza che può distorcere la nostra percezione dei metodi di lavoro di Leonardo, metodi per i quali la componente testuale risulta fondamentale³⁴.

Ebbene, oltre a servire a queste pratiche di lettura, annotazione, copia e compilazione, i manoscritti di Leonardo sono, in-

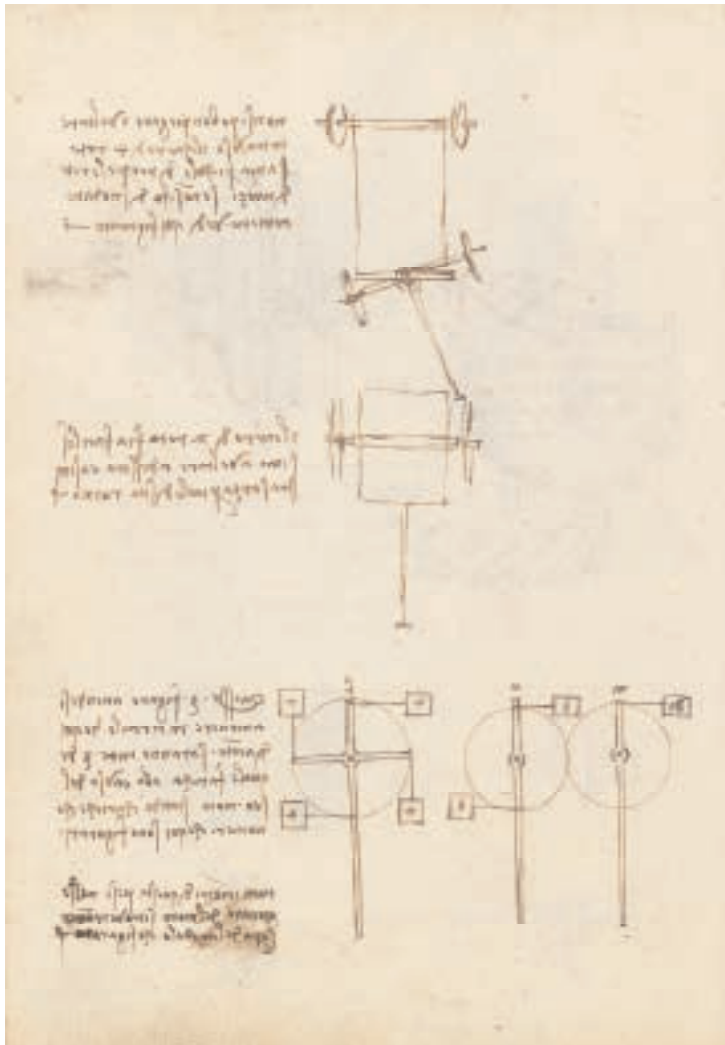


Fig. 6. Disegno di un carro con ruote articolate. Codice Madrid I, 93v.

anzitutto, uno spazio di creazione, esplorazione e sperimentazione³⁵. I suoi codici costituiscono un'estensione senza soluzione di continuità di altri spazi di lavoro, come la bottega. Nel caso dei manoscritti madrileni è affascinante constatare la varietà di approssimazioni intorno a questa idea. Da un lato, il codice Madrid I è rivelatore della propensione dell'autore all'analisi di processi complessi attraverso la rappresentazione isolata di ogni componente; tra gli studi di macchine e congegni troviamo di tutto, dagli studi di ingranaggi, catene e maglie (10r; Fig. 4) agli schizzi di molle (85r) e cardini (172r)³⁶. Da questo punto di vista, i parallelismi tra questo tipo di esplorazione e gli studi di Leonardo sul corpo umano sono palesi. Come hanno sostenuto Martin Kemp e altri studiosi, uno degli obiettivi principali dei suoi disegni è captare e plasmare visivamente i principi generali che governano quel tipo di processi³⁷.

Leonardo si serve delle sue eccezionali doti di disegnatore per esplorare idee di ogni tipo. In certi casi, il livello di dettaglio e la qualità dell'esecuzione sono straordinari, come attestano gli studi sulle macchine tessili del Codice Madrid I in cui spicca la delicata ombreggiatura che rafforza la tridimensionalità della rappresentazione (65v-66r; Fig. 5)³⁸. In altri casi sembra sufficiente una soluzione più schematica, come rivelano gli studi di un carro con ruote articolate (Codice Madrid I, 93v; Fig. 6), il disegno di un aliante (Co-



Fig. 7. Foglio in cui vengono avanzate varie ipotesi. Codice Madrid I, 126v.

dice Madrid I, 64r) e gli schizzi per il progetto di Piombino (Codice Madrid II, e.g. 9r).

In certe occasioni, le illustrazioni servono ad articolare visivamente un'ipotesi o un ragionamento, come quando Leonardo afferma: "Se batterai l'asse in polvere, essa polvere si reducirà in diversi monticcioli, i quali monticcioli sempre verseranno tal polvere, per la punta della lor piramide e discienderà alla sua base" (Codice Madrid I, 126v; Fig. 7). Alcune immagini presentano dispositivi irrealizzabili, come il disegno di una vite che lo stesso autore descrive come un'invenzione "speculativa e di gran fantasia" e, a un tempo, "troppo intrigata e difficile" (Codice Madrid I, 57v). In molti casi, i disegni appaiono invece isolati, senza un testo di accompagnamento (es. Codice Madrid I, 6v).

Adesso, lasciati da parte gli schizzi più elaborati di Leonardo, vorrei richiamare l'attenzione sull'insieme delle illustrazioni meno riuscite che riempiono alcune pagine dei codici –illustrazioni che non vengono in genere riprodotte o esposte e sono quindi poco conosciute (ad esempio Codice Madrid II, 135r; Figg. 8 e 2). È importante non trascurare questo materiale e sottolinearne il valore. Da un lato, tali illustrazioni vanno considerate vestigia di un'attività intellettuale nel suo dispiegarsi; il loro interesse risiede nel modo in cui catturano e illustrano l'elemento sperimentale e contingente dell'attività epistemica, un componente che tende a essere occul-

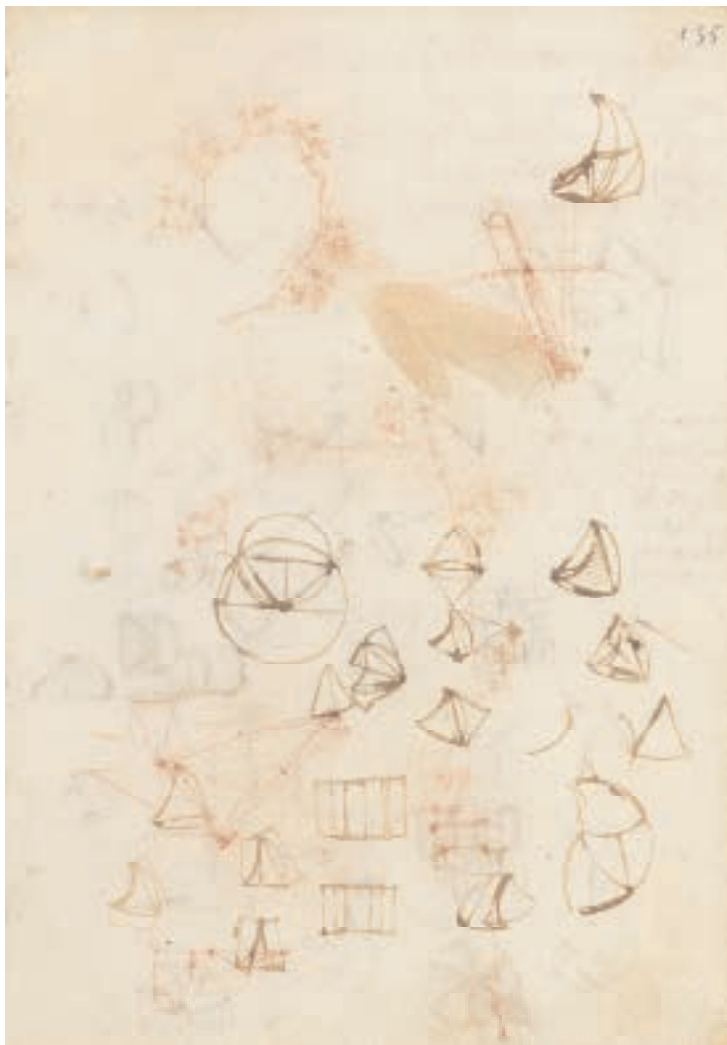


Fig. 8. Disegni vari. Codice Madrid II, 135r.

tato dall'eccessiva rilevanza attribuita al risultato finale o agli straordinari "momenti *eureka*". D'altra parte, queste immagini "di lavoro" sono importanti per indagare l'attività creativa di Leonardo, che procedeva per prove ed errori, e contrastare la tradizionale visione idealizzata dell'artista geniale ancora oggi imperante. Per dirla senza mezzi termini: questi disegni dall'aspetto tutt'altro che eccezionale sono anch'essi dei Leonardo, e in quanto registrazioni di un modo di procedere sono degni sia della nostra attenzione critica che di uno spazio in questo volume.

Spettacolari o meno che siano, quel che gli schizzi di questo eterogeneo insieme hanno in comune è il fatto che tutti quanti, ciascuno a suo modo, mostrano fino a che punto Leonardo concepisse il disegno come strumento di conoscenza. Questo argomento è stato esplorato *in extenso* dagli esperti della sua opera. Ma Leonardo non costituisce certo un'eccezione nella storia dello sviluppo del disegno tecnico nel Rinascimento³⁹. La questione del rapporto tra il linguaggio grafico di artisti come Leonardo e la costruzione del sapere entra in risonanza con un tema di grande attualità nel campo della storia della scienza: come si fa a individuare la componente e la finalità epistemiche di un'immagine? La questione ha una storia assai lunga, ma è stato negli ultimi anni, a partire dal moltiplicarsi di studi sulla cultura visiva della scienza, che ha generato una notevole revisione storiografica. Il dibattito sulle cosiddette

"immagini epistemiche" si concentra su forme di cultura visiva assai diverse le une dalle altre, distanti quanto possono esserlo diagrammi, tabelle e illustrazioni naturalistiche⁴⁰. Secondo la definizione di Christoph Lüthy e Alexis Smets, l'espressione "immagine epistémica" si applica a qualsiasi raffigurazione "che sia stata realizzata con l'intenzione di esprimere, dimostrare o illustrare una teoria"⁴¹. Il lascito di Leonardo costituisce una magnifica dimostrazione dell'elasticità e in qualche misura della vacuità di tale nozione, poiché tutto in Leonardo sembra "esprimere, dimostrare o illustrare" un'idea o una teoria, compresa la sua produzione "artistica". Tuttavia, ciò che mi pare interessante del dibattito sulle "immagini epistemiche" è l'elenco di questioni che si celano dietro l'interrogativo riguardante il come un'immagine acquisisca capacità epistemiche, ad esempio: come si codifica l'informazione attraverso un'immagine? Quale ruolo svolgono il medium e il formato in cui l'immagine viene realizzata? Esistono stili di immagini epistemiche? A questo proposito, un aspetto noto e decantato di molti disegni di Leonardo è il grado di inventiva e sofisticazione che manifestano nel coniugare intelligenza pratica e qualità estetica. Tra le categorie d'epoca tirate in ballo per sviscerare la questione, una che ha suscitato rinnovata attenzione negli ultimi anni è la nozione di *ingegno*⁴². È interessante inoltre constatare il riorientamento degli studi a riguardo su questioni concernenti la conoscenza pratica e la destrezza tecnica, aspetti connessi al corpo, alla gestualità e alla performatività, oltre che al dominio di materiali e procedure⁴³. La rilevanza dell'approccio incentrato sull'ingegno per contestualizzare l'attività tecnica di Leonardo è chiara e non può, naturalmente, tralasciare i suoi disegni. Come abbiamo già segnalato, repertori quali i manoscritti di Madrid offrono un vasto campionario del suo versatile linguaggio grafico: si passa da disegni realizzati con grande meticolosità a rapidi abbozzi. Sebbene già ai tempi di Leonardo la creatività e l'inventiva artistica iniziassero a essere associate a schizzi rapidi e quasi spontanei, l'ingegno creativo del nostro artista si riscontra anche in prove più elaborate e rifinite, come dimostrano alcuni degli esempi qui presentati⁴⁴. È importante, quindi, evitare di distinguere tra l'inventiva associata alla produzione artistica di Leonardo e la sua creatività nel campo della tecnica, come se si trattasse di due aspetti marcatamente differenziati del suo profilo. Per questo motivo prestare attenzione a materiali come quelli raccolti nei manoscritti madrileni aiuta a connettere le molteplici sfaccettature dell'attività creativa di Leonardo, compresi i suoi contributi alla conoscenza tecnico-scientifica.

Conclusione: i manoscritti di Leonardo, un'eredità per la ricerca

Francisco de Quevedo scrisse di Juan de Espina che "rivolse il suo intelletto a quelle cose che dato il loro valore sono senza prezzo"⁴⁵. Guidato dal suo *foolish humour* e dalla determinazione a far sì che molti dei tesori della sua collezione entrassero a far parte del patrimonio della corona spagnola, Espina contribuì alla preservazione di quello che è oggi un bene pubblico "senza prezzo" affidato alla Biblioteca Nacional: "due libri disegnati e manoscritti dal grande Leonardo da Vinci", per ripetere le parole di Carducho. Il valore di questo lascito risiede nel tipo di interrogativi che suscita, sia presso il grande pubblico che tra i ricercatori. In questo scritto ho cercato di contestualizzare alcuni temi e approcci rilevanti

per la disciplina della storia della scienza e della tecnologia proprio attraverso questi preziosi materiali: l'importanza di riconoscere il lavoro di donne e uomini pratici e di valorizzare i contributi della multiforme "epistemologia artigianale"; la rilevanza per la ricerca sui processi, le tecniche e la dimensione materiale della pratica tecnico-scientifica, compresi i programmi di ricostruzione storica; la sfida di analizzare il repertorio di risorse e tecniche per compilare, elaborare e trasmettere informazioni in un contesto marcato dalle intersezioni tra la tradizione orale, la cultura libreria

e quella visiva; lo sforzo di contestualizzare e valorizzare l'inventiva, l'ingegno e la creatività individuali senza fomentare il culto della figura del genio solitario, e considerare la natura collaborativa e interpersonale delle pratiche di conoscenza; senza dimenticare il carattere contingente, sperimentale e talvolta niente affatto eccezionale di queste attività. Con la sua opera Leonardo ha contribuito a impostare e a cercare di risolvere queste e molte altre questioni, e i manoscritti di Madrid rappresentano bene il potenziale straordinario della sua eredità.

¹ School of Art History, University of St Andrews. Ringrazio Benito Navarrete Prieto per il gentile invito a partecipare al convegno "Dibujo español e italiano del siglo XVI en las colecciones de la Biblioteca Nacional de España", e a contribuire a questo libro.

² CARDUCHO 1979, pp. 438-439.

³ Su Juan de Espina e la sua collezione vedi REULA BAQUERO 2019.

⁴ CARDUCHO 1979, p. 438.

⁵ La bibliografia riguardante i codici madrileni di Leonardo è estesa. Per l'elaborazione di questo saggio sono risultate particolarmente utili le edizioni critiche, con trascrizione, traduzione e commenti di Elisa Ruiz García (2009, compresi gli studi di altri ricercatori riuniti nel volume complementare) e Ladislao Reti (1974^a). Mi sono inoltre servito delle informazioni riportate in RUIZ GARCÍA 2012. Seguendo il criterio di questa ricercatrice, mi riferirò a questi materiali come Codice Madrid I (Mss. 8937) e Codice Madrid II (Mss. 8936) e impiegherò indistintamente le parole "manoscritto" e "codice". Sull'uso di questi termini vedi RUIZ GARCÍA 2012, pp. 109-114; VECCE 2019^b; BAMBACH 2019, vol. 1, pp. 65-79.

⁶ La mia descrizione fa riferimento a RUIZ GARCÍA 2009 e 2012.

⁷ Vedi RUIZ GARCÍA 2012, pp. 116-118; pp. 145-152.

⁸ Vedi, tra gli altri, KEMP 1981; GALLUZZI 1991 e 2020; PEDRETTI 1999; LONG 2004; SAWDAY 2007; LANDRUS 2010^a, 2010^b; GIORGIONE 2015.

⁹ Sull'inventario di libri incluso nel Codice Madrid II vedi RUIZ GARCÍA 2012, pp. 85-103. Sulle biblioteche di Leonardo e il suo rapporto con la cultura libreria vedi VECCE 2019^a.

¹⁰ PEDRETTI 1995; BERNARDONI 2007 e 2015.

¹¹ RETI 1974^b, p. 54.

¹² Su alcuni dei progetti di Leonardo riguardanti fortificazioni e interventi urbanistici raccolti nel Codice Madrid II, in particolare quello di Piombino, vedi FARA 1997 e 1999.

¹³ Su tale questione vedi FARAGO, BELL, VECCE 2018.

¹⁴ Vedi, rispettivamente, Codice Madrid II, 24r, 64r e 83v-84r, 101r-102v.

¹⁵ La bibliografia in proposito è ampia. Vedi, tra gli altri, VERIN 1993; EAMON 1994; SMITH, FINDLEN 2002; SMITH 2004; LONG 2011; VALLERIANI 2017; oltre a ZILSEL 2000 e ROSSI 1962.

¹⁶ Vedi, tra gli altri, KEMP 1981, 2009; GALLUZZI 1991, 1996; FARA 1999; BERNARDONI 2014.

¹⁷ Un precedente importante è SHAPIN 1989.

¹⁸ Vedi, ad esempio, Codice Madrid I 21r, 66v, 79v.

¹⁹ Vedi Codice Madrid I, 3r.

²⁰ RETI 1974^b, pp. 40-41; LONG 2002, p. 70. A livello più generale vedi, tra gli altri, SMITH - SCHMIDT 2007; LONG 2011; VALLERIANI 2017.

²¹ Sulla metodologia della ricostruzione storica vedi, tra gli altri, SMITH 2016; FORS, PRINCIPE, SIBUM 2016.

²² Vedi, rispettivamente, <https://www.makingandknowing.org/>; <https://artechne.wp.hu.uu.nl/>; <https://recipes.hypotheses.org/>.

²³ Vedi, tra gli altri, DASTON 2004; KLEIN, SPARY 2010; DUPRÉ 2017.

²⁴ Altri esempi in BERNARDONI 2012.

²⁵ La bibliografia in proposito è ampia. Un esempio recente è CLINI 2019. Le ricostruzioni virtuali dedicate ai codici madrileni pubblicate dalla Biblioteca Nacional de España si trovano nel sito *Leonardo Interactivo*: <http://leonardo.bne.es/index.html>.

²⁶ Vedi, tra gli altri, DASTON 2004; BLAIR 2010; HESS - MENDELSON 2010; DELBOURGO - MÜLLER-WILLE, 2012. Sulla storia del libro e la cultura scritta la bibliografia è molto vasta. Vedi, ad esempio, CHARTIER 1994; GRAFTON 1994; JOHNS 1998; CAVALLO - CHARTIER 2001.

²⁷ Vedi, ad esempio, VECCE 2003, 2019^b.

²⁸ RETI 1974^b, pp. 54-55 e specialmente FARA 1999.

²⁹ Farago ha definito "palinsesti" le pagine sulle quali si accumulano annotazioni risalenti a periodi diversi. FARAGO 1999, p. 197.

³⁰ Ad esempio il trattato *De re militari* di Roberto Valturio, ben noto a Leonardo. Su tale questione vedi, tra gli altri, LAMBERINI 2003; LEFÈVRE 2004; BAMBACH 2015.

³¹ Vedi, ad esempio, VECCE 2003, 2019^a.

³² RETI 1974^b, pp. 55: 85-88.

³³ Codice Madrid II, 86r-8v (le pagine che riportano questi estratti sono invertite, un'altra tecnica di annotazione); 48v, 78r; 139r-140v. RETI 1974^b, p. 55; RUIZ GARCÍA 2012, pp. 196-201.

³⁴ VECCE 2003.

³⁵ BAMBACH 2003; MARIANI - FIORIO 2015.

³⁶ GIORGIONE 2015.

³⁷ Vedi ad esempio KEMP 1981, 2003, 2015.

³⁸ Sulla tecnica di ombreggiatura di Leonardo e il suo mancinismo vedi BAMBACH 2019, vol. 1, pp. 52-59.

³⁹ Nel contesto ispanico, la questione è stata trattata da storici quali Nicolás García Tapia e Alicia Cámara. Per il contesto paneuropeo vedi, ad esempio, LEFÈVRE 2004, e i lavori, tra gli altri, di Paolo Galluzzi e Pamela O. Long.

⁴⁰ La bibliografia sulla questione è estesa. Vedi ad esempio ELKINS 1995; LEFÈVRE - RENN - SCHOEPFLIN 2003; BREDEKAMP - DÜNKEL - SCHNEIDER 2015; DASTON 2015; MARR 2016.

⁴¹ SMETS - LÜTHY 2009, p. 399.

⁴² Sull'ingegno in Leonardo vedi FARAGO 2020 e KEMP 1977. Uno studio sul campo semantico di questo concetto in Europa è quello di MARR - GARROD ET AL. 2018. Sebbene il termine "genio" tenda a imperare, soprattutto nei titoli delle mostre, la nozione di *ingenium/ingegno* ha ricevuto attenzione nel contesto delle celebrazioni del quinto centenario di Leonardo, ad esempio *Ars et ingenium. Toward Leonardo da Vinci's legacy of similitude and invention*. XII edizione dell'International Contemporary Art Biennial of Florence, Fortezza da Basso, 18-27 ottobre 2019 (CORDONI - ZEFERINO 2019).

⁴³ OOSTERHOFF - MARCAIDA - MARR C.D.S.

⁴⁴ KEMP 2003; BAMBACH 2015; BAMBACH 2019.

⁴⁵ In *Grandes anales de quince días*, citato in MARCAIDA LÓPEZ 2014, p. 101.



△
P. P.
1895

CATALOGO

Il catalogo *Disegni spagnoli e italiani del Cinquecento della Biblioteca Nacional de España* è il risultato del Progetto di ricerca HAR2017-86804-P del Ministero della Scienza e dell'Innovazione della Spagna, diretto dai professori Benito Navarrete Prieto e Gonzalo Redín Michaus.

La selezione include disegni già noti e altri inediti, riscoperti grazie alle ricerche compiute in seno al progetto. La presente pubblicazione non vuole essere il catalogo ragionato completo di tutti i disegni identificati. Uno strumento fondamentale per la diffusione sia dei risultati conseguiti sia delle collezioni dell'istituzione è rappresentato dal sito web bibliotecadigitalhispanica.bne.es, dove il lettore può trovare le informazioni tecniche e l'immagine di tutti i disegni citati nel presente volume. Per farlo è sufficiente effettuare una ricerca per collocazione, digitando il formato DIB/XX/XX/XX nell'apposita voce del campo Catálogo/Búsqueda (catalogo / ricerca).

In tutte le schede del nostro catalogo le misure dei disegni sono espresse in millimetri, con l'altezza indicata prima della larghezza. Quando il formato del disegno è irregolare o lo stesso è stato ritagliato, vengono fornite sempre le dimensioni estreme del primo e del secondo supporto. Poiché un numero consistente di fogli è incollato a un secondo supporto non è stato possibile effettuare uno studio delle filigrane.

In ogni scheda compare anche la voce relativa alla provenienza dei disegni, essenzialmente le collezioni di Valentín Carderera, José de Madrazo e Manuel Castellano. Allo stesso tempo è stato eseguito uno studio calligrafico delle iscrizioni presenti sui disegni provenienti da altre collezioni più antiche, come per esempio quella del pittore Francisco de Solís o di padre Sebastiano Resta, a cui sono stati dedicati saggi specifici.

DISEGNI SPAGNOLI

1.
DAMIÁN FORMENT
Valencia, 1480 - Santo Domingo de la Calzada (La Rioja),
1540

Giuseppe d'Arimatea e Nicodemo con gli attributi della Passione

1535-1537 ca.
Penna a inchiostro bruno, inchiostro diluito bruno su
carta vergata beige.
145 x 203 mm
DIB/18/1/1824

Provenienza: collezione Valentín Carderera (Lugt 432).
Acquisito dallo Stato Spagnolo nel 1867.
Timbro della collezione Carderera nell'angolo superiore
destro.

Bibliografia: Adiciones a Barcia (AB), n. 1824 (anonimo
italiano XVI secolo).

Questo disegno, proveniente dalla collezione di Valentín Carderera, era incluso nel database della Biblioteca Digital Hispánica insieme ad altri anonimi italiani del Cinquecento. Il caratteristico inchiostro bruno, l'evidente linearità e la mancanza di profondità lo identificano come tipicamente spagnolo tanto per la tecnica quanto per l'iconografia. Raffigura Giuseppe d'Arimatea e Nicodemo, coloro che raccolsero il corpo di Cristo sotto la croce, lo avvolsero in un



Fig. 1.1. Damián Forment, *Sant'Andrea*, 1537 ca.
Retablo della chiesa di Santo Domingo de la Calzada
(La Rioja).

lenzuolo e lo deposero nel sepolcro. Solitamente i due personaggi vengono mostrati con gli attributi della Passione, come nel gruppo della *Deposizione di Cristo* scolpito da Juan de Juni e conservato nel Museo Nacional de Escultura de Valladolid. Giuseppe dovrebbe essere colui che porta la corona di spine e il panno con cui asciugò il sangue di Cristo mentre il secondo tiene in mano i chiodi che trafissero Cristo e un altro panno. Fino a oggi non si conoscevano disegni attribuibili con certezza alla mano dello scultore aragonese ma solo alcuni schizzi visibili in un contratto del 1539 relativo alla realizzazione di un tabernacolo della cattedrale di Saragozza¹. L'attribuzione è giustificata dall'evidente somiglianza tra i tipi barbuti delle figure di Nicodemo e Giuseppe d'Arimatea e quelli di alcuni apostoli che compaiono nella parte centrale del gruppo scultoreo della *Dormizione di Maria* che, proveniente dalla chiesa di san Michele di Barcellona, oggi è conservato nel Museu Nacional d'Art de Catalunya. Antonio Ponz aveva suggerito che la scultura di alabastro provenisse dall'Italia, ma fu Juan Bosch ad attribuire il gruppo centrale degli apostoli alla mano dello scultore aragonese Damián Forment². Il disegno potrebbe essere stato eseguito durante il soggiorno a Barcellona del 1535-1536 e presenta una stretta relazione con alcuni tipi del retablo di Santo Domingo de la Calzada (La Rioja); la figura barbuta di *Sant'Andrea* (Fig. 1.1) è chiaramente collegabile alla testa di Nicodemo e, seppure in posizione invertita, al San Giuseppe inginocchiato del gruppo della *Natività* del museo di Sitges, che gli è stato attribuito di recente ed è cronologicamente vicino alla *Dormizione di Maria*³. Tutto ciò conferma, una volta di più, il modo di procedere di Forment che è stato studiato da Carmen Mor-te⁴, la quale ha riconosciuto come caratteristico del suo processo creativo l'uso ricorrente di schemi, figure e modelli che poi furono adottati e perpetuati dai suoi discepoli, tra cui Arnao da Bruselas che li usò per alcuni apostoli raffigurati nella predella del retablo di Genevilla, in Navarra⁵. Il disegno attribuito al maestro aragonese si aggiunge alle scarse testimonianze che ci consentono di conoscere il suo linguaggio grafico.

Benito Navarrete Prieto

¹ ANGULO ÍÑIGUEZ - PÉREZ SÁNCHEZ 1975, n. 153.

² MORTE GARCÍA 2009, pp. 323-326.

³ YEGUAS GASSÓ 2019, p. 142.

⁴ MORTE GARCÍA 2018, p. 391.

⁵ ECHEVARRÍA GOÑI 2005, pp. 136-140.



1.

2.
CUEVAS (JUAN DE LA CUEVA?)
Huesca, † 1564

Dio Padre

1561-1564 ca.
Penna (di uccello), inchiostro bruno e inchiostro diluito
grigio su carta vergata giallastra. Perforato lungo i con-
torni per lo spolvero.
156 x 220 mm, irregolare
DIB/13/1/23

Iscrizione:
manoscritta a inchiostro lungo il margine sinistro: "cue-
bas me fecit". Sotto, a grafite: "de Huesca". A inchiostro
bruno: "el q.e pintó en / Aragon".

Provenienza: collezione Valentín Carderera (Lugt 432).
Acquisito dallo Stato Spagnolo nel 1867.
Timbro della collezione Carderera nell'angolo inferiore
destro.

Bibliografia: BARCIA 1906, n. 74 (Cuevas); ANGULO ÍÑIGUEZ -
PÉREZ SÁNCHEZ 1975, n. 139; BAMBACH CAPPEL 2002, tomo II,
vol. 1, n. 51; MARTÍNEZ 1673-1675, f. 80r e v; PÉREZ SÁNCHEZ
1986^b, p. 126; MORTE GARCÍA 1994^a, pp. 204-205.

Sull'iscrizione "Cuebas" si basa l'attribuzione
della paternità del disegno sostenuta da Bar-
cia (1906, p. 74), Angulo Íñiguez e Pérez Sánchez
(1975, n. 139), Pérez Sánchez (1986^b, n. 126), Mor-
te García (1994, p. 204) e Bambach Cappel
(2002, n. 51). È possibile che la figura fosse de-
stinata alla parte superiore di un retablo.

Di Cuevas sappiamo solo quanto riportato nel
Seicento da Jusepe Martínez, il quale – a propo-
sito del pittore Tomás Peliguet (Peligret) e delle
sue opere nella cattedrale di Huesca – menzio-
na il discepolo e collaboratore del maestro, na-
tivo di Huesca, "che superò in grazia e gagliar-
dia delle figure, ma venne colto dalla morte po-
co più che trentatreenne" (Martínez, *Discursos*,
1673 ca., ff. 79v-80v). Gli stessi dati sono riporta-
ti dagli storici posteriori e Carderera gli assegna
in più il Monumento della Settimana Santa del-
la cattedrale di Huesca (1866, 134), tuttavia nel-
la documentazione del contratto per quel lavo-
ro figura solo il nome di Peliguet, autore – in
quanto buon disegnatore – anche del proget-
to¹. L'opera venne rimodellata nel Sei e Sette-
cento, e di essa nella cattedrale aragonese re-
stano pannelli con figure di profeti in grisaglia,
alcuni forse dipinti sui modelli originali.

Sebbene non sia stato trovato alcun riferimento
documentale a Cuevas, è possibile identificarlo
con il pittore Juan de la Cueva, attivo a Huesca in
quegli anni e sul quale abbiamo raccolto le se-
guenti informazioni. Sappiamo che il 14 agosto
1564 fece testamento e chiese di essere sepolto
a Huesca nella chiesa di San Pedro el Viejo, ma

non riuscì a finire di firmare il documento che il
muratore Miguel de Urliens² siglò al suo posto. Il
26 aprile dell'anno successivo, dopo la morte del
pittore, l'esecutore testamentario, fra Pedro
Guillem, sottopriore del monastero del Carmen
a Huesca, dichiarerà di aver riscosso dal murato-
re Urliens quanto dovuto a Cueva per il dipinto
inserito in un retablo ad Alquezar (Huesca)³.

Sulla base della cronologia delle opere, perdute,
realizzate da Peliguet nella cattedrale di Huesca,
proponiamo di collocare la realizzazione del di-
segno della Biblioteca Nacional tra il 1561 e il
1564. A riguardo dei dipinti eseguiti da Juan de la
Cueva nel 1564 ad Alquezar, è possibile che siano
di sua mano alcune tavole, conservate nella col-
legiata di tale località, le cui figure rivelano una
tipologia simile a quella del Dio Padre del nostro
disegno, muscolose e prossime all'ideale eroico
dei modelli michelangioleschi. Il tratteggio a li-
nee parallele si rifà alle consuetudini stilistiche
del disegno spagnolo e a dare consistenza volu-
metrica al bozzetto provvedono l'ampiezza del
manto e la posa della figura che rompe con la
frontalità della tradizione medievale.

Carmen Morte García

¹ Archivo de la Catedral de Huesca, notaio Jerónimo Pi-
lares, 1561, ff. 379r-390v.

² Archivo Histórico de Huesca, notaio Pedro de Liesa,
1564, ff. 323v-325r.

³ Archivo de la Catedral de Huesca, notaio Jerónimo Pi-
lares, 1565, Tomo 1, ff. 231v-232r.



2.

3.
ANONIMO ARAGONESE

San Girolamo cardinale

1530-1540 ca.
Penna (di uccello), inchiostro e inchiostro diluito bruno
su carta vergata beige. Perforato per lo spolvero.
Linea di contorno 275 x 140 mm, foglio 280 x 153 mm
DIB/13/1/20

Iscrizione:
a matita, in grafia moderna, nell'angolo superiore sini-
stro: "Cuevas fecit / ntl. [natural] de Huesca".

Provenienza: collezione Valentín Carderera (Lugt 432).
Acquisito dallo Stato Spagnolo nel 1867.
Timbro della collezione Carderera nell'angolo superiore
destro.

Bibliografia: BARCIA 1906, n. 75 (Cuevas); SÁNCHEZ CANTÓN
1930^b, vol. II, CIX; PÉREZ SÁNCHEZ 1972^c, p. 27; ÁNGULO ÍÑIGUEZ -
PÉREZ SÁNCHEZ 1975, p. 140; LACARRA - MORTE GARCÍA 1984, pp.
101-102; MORTE GARCÍA 1994^b, pp. 192-193; BAMBACH CAPPEL
2002, tomo II, vol. 1, n. 52; MORTE GARCÍA 2009.

L'attribuzione a Cuevas è stata proposta da Barcia (1906, p. 75) e ribadita da Angulo Íñiguez e Pérez Sánchez (1975, p. 140) e Sánchez Cantón (1930, v. II, CIX), lo stesso studioso mette inoltre in relazione questo san Girolamo con un disegno raffigurante *San Giovanni Evangelista* conservato al Prado (D 000005) e ipotizza che entrambi potrebbero essere studi per i dipinti del Monumento della Settimana Santa della cattedrale di Huesca; ipotesi respinta da Pérez Sánchez, per il quale "nessuno dei frammenti che oggi sopravvivono di quell'opera può essere collegato ai disegni" (1972, p. 27). Morte García (1994, p. 192) la considera opera di un anonimo aragonese del Cinquecento e vi scorge analogie con le opere di Damián Forment.

Non riteniamo si tratti di un disegno di Cuevas, un artista di cui si conoscono solo dati biografici assai vaghi, raccolti da Jusepe Martínez, che lo colloca tra i pittori della cattedrale come assistente del maestro Tomás Peliguet (Martínez, *Discursos*, 1673 ca., ff. 79v-80v). Nella scheda dedicata al disegno del *Dio Padre* della Biblioteca Nacional, firmato da Cuevas, ipotizziamo che tale artista possa essere identificato con Juan de la Cueva († 1564). D'altra parte, quel disegno e questo san Girolamo non possono appartenere allo stesso autore date le differenze nella tipologia della figura, che rimanda a una stagione artistica anteriore, e nella maniera di usare la penna, più piatta, per creare un fitto reticolo di linee incrociate.

Il modello del santo cardinale ricorda l'omonima effigie in alabastro concepita da Damián Forment († 1540) per il tabernacolo destro del

retablo maggiore della cattedrale di Huesca (1520-1534), in entrambi i casi il leone rampante posa le zampe anteriori sulla figura di san Girolamo. Le volute vegetali che decorano il leggio sono presenti anche nel seggio di un profeta del *Retablo di Santa Anna* della cattedrale di Huesca (1522-1524 ca.), un'altra opera dello stesso scultore. Questi era un abile disegnatore e ha lasciato prove della sua capacità non solo nei suoi progetti scultorei, ma anche nei disegni forniti a vari altri artigiani specializzati in campi quali la scultura, l'oreficeria, le vetrate, la pittura, il ricamo e l'incisione. Nel 1529, ad esempio, venne incaricato di realizzare "la traccia e il disegno" per la bordura di una casula destinata alla confraternita di Santa María la Mayor e di San Blas della località di La Almunia de Doña Godina (Saragozza). E i suoi cartoni furono utilizzati nel 1537 dai pittori del retablo maggiore della chiesa di Sallent de Gállego (Huesca). Infine, nel giugno del 1539, l'orafo Pedro Lamaisón commissionò allo scultore la realizzazione di quaranta figurine a tutto tondo per il tabernacolo della cattedrale di Saragozza. Si conservano tuttavia troppo pochi disegni di Forment per avere la certezza che questo di San Girolamo sia suo. Il contorno della figura di san Girolamo, perforato per lo spolvero, ne consentiva vari impieghi. Il fatto che questi bozzetti siano serviti da modello una o più volte spiega perché siano così rari quelli giunti fino a noi.

Il verso presenta lo schizzo di una chiesa con una torre campanaria centrale.

Carmen Morte García



3.

4.
DOMINGO DANIEL MARTÍNEZ (?)
Amborg (Fiandre), 1555 - Saragozza, 1636

Sacra famiglia con san Giovannino

1585 ca.
Penna e inchiostro bruno su carta vergata beige. Quadrettato a matita per il riporto.
200 x 158 mm
DIB/15/2/26

Iscrizioni:

in basso, a inchiostro bruno: "D^o Mnz ¿darosa? ¿baros?";
in alto, a matita, con la grafia di Rosell: "Dgo. Martinez
de Arcos ó Aros".

Provenienza: collezione Valentín Carderera (Lugt 432).
Acquisito dallo Stato Spagnolo nel 1867.
Timbro della collezione Carderera nell'angolo superiore
sinistro.

Bibliografia: BARCIA 1906, n. 429 (Diego Martínez de Aro-
so?); ANGULO ÍÑIGUEZ - PÉREZ SÁNCHEZ 1975, vol. 1, n. 397 (ano-
nimo castigliano); MORTE GARCÍA 1999, pp. 73-80 (Daniel
Martínez); MORTE GARCÍA 2009, pp. 274-275; CRIADO MAINAR
2013, pp. 289-300; MORTE GARCÍA 2018, pp. 387-426; MORTE
GARCÍA 2019, pp. 36-41.

Barcia lo attribuisce a Diego Martínez de Aro-
so (?) e lo include tra i disegni spagnoli del Sei-
cento (1906, n. 429). Angulo Íñiguez e Pérez
Sánchez (1975, n. 397) lo considerano un'opera
anonima castigliana dell'ultimo quarto del
Cinquecento. È stato assegnato con qualche
dubbio a Daniel Martínez da Carmen Morte
García (1999 e 2009), per la sua stretta relazio-
ne con il dipinto della *Sacra famiglia* (Museo
de Tapices della cattedrale di Saragozza) e con
un altro del 1602 (Iglesia del Salvador, Ejea de
los Caballeros, Saragozza). Tale correlazione
permette di affermare che il disegno sia stato
realizzato in ambito aragonese.

Nel 2012 è stato reso noto un dipinto della *Sa-
cra famiglia* firmato "Paulo Scheppers. fecit"
(Fig. 4.1) (MORTE GARCÍA 2018, pp. 409-411). Tutti i
dipinti summenzionati riproducono la stessa
composizione, eccetto quello del 1602 che in-
corpora il ritratto del donatore e presenta lievi
modifiche anche nel san Giuseppe e nel san
Giovannino, figura che nelle altre opere richia-
ma più da vicino quella della *Vergine della
Perla* di Raffaello (Museo Nacional del Prado).
Nella pittura aragonese di fine Cinquecento e
oltre vennero realizzate repliche delle opere di
Scheppers, in particolare dell'*Adorazione dei
magi*, delle due versioni dell'*Ecce homo* e della
Sacra famiglia. L'autore del disegno della Bi-
blioteca Nacional copia la composizione di
Scheppers aiutandosi con la quadrettatura vi-
sibile sul foglio. Il tratto è sciolto, rapido, la fat-
tura lineare, l'autore si serve di brevi linee pa-
rallele per marcare volumi e ombre.

Non sappiamo se esistesse un disegno origina-
le di Scheppers, nativo di Malines e disegnatore
di spicco come comprova il fatto che l'olandese
Cornelius Cort, attivo a Roma, fosse proprietario
di un suo schizzo. Ad oggi sono stati identificati
solo quattro o cinque suoi disegni, tra i quali il
noto *Profeta che legge* (Gallerie degli Uffizi
n. 10142S), e recentemente gli è stato attribuito il
bozzetto dell'*Apparizione della Vergine del Pilar*
(Collezione Félix Palacios, Saragozza, MORTE GAR-
CÍA 2019, pp. 36-41). La presenza di Scheppers è
documentata a Napoli nel 1565 e a Saragozza
nel dicembre 1571, morì nella stessa città nel
1577. L'iconografia della *Sacra famiglia* è italiana
così come la composizione, l'identica colloca-
zione del Bambino in piedi sulla veste della Ma-



Fig. 4.1. *Sacra famiglia con san Giovannino*, firmata
"Paulo Scheppers fecit", 1570-1571 ca. Londra, Tomas-
so Brothers Fine Art Gallery (2014).

donna si riscontra in un'incisione di Cort: *Maria
con il Bambino Gesù e angeli*.

La proposta di attribuire il disegno a Daniel
Martínez si fonda innanzitutto sull'iscrizione a
inchiostro nella parte inferiore del foglio del
primo nome del pittore. A Domingo¹, il secon-
do nome dell'autore, potrebbe rimandare l'ab-
breviazione D^o. La seconda motivazione del-
l'attribuzione è la connessione tra Martínez e il
capitolo della cattedrale di Saragozza, commit-
tente dei due dipinti della *Sacra famiglia* già
citati, e il fatto che in una diversa occasione
avesse copiato l'*Ecce homo* di Scheppers. Co-
me dichiarò a Saragozza al momento di entrare
come assistente nella bottega di Felices de Cá-
ceres nel 1575 (CRIADO 2013, p. 300), era "nativo
di Amborg nel Regno delle Fiandre".

Carmen Morte García

¹ Archivio Diocesano di Jaca, fondo Uncastillo, 1619.



4.

5.
PIETRO MORONE
Piacenza, 1515-1520 ca. - Calatayud (Saragozza), 1577

Orazione nell'orto degli ulivi

1566 ca.
Penna (di uccello), inchiostro diluito azzurrato con lumeggiature a biacca su carta vergata grigio-azzurra.
332 x 260 mm
DIB/13/1/21

Iscrizione:
a matita appena percettibile in grafia moderna, in basso a sinistra: "Barroso (?)".

Provenienza: collezione Valentín Carderera (Lugt 432).
Acquisito dallo Stato Spagnolo nel 1867.
Timbro della collezione Carderera nell'angolo superiore sinistro.

Bibliografia: BARCIA 1906, n. 2 (Miguel Barroso); ZARCO CUEVAS 1931, pp. [53]-54, 66; ZARCO CUEVAS 1932³, pp. 48-49; VILLANUEVA 1935, pp. 231-232; JUNQUERA 1963, pp. 180-190; ANGULO ÍÑIGUEZ - PÉREZ SÁNCHEZ 1975, vol. 1, p. 78, n. 407 (anonimo); LÓPEZ TORRIJOS 1985^c, pp. 103-104, A 42; MORTE GARCÍA 1981, p. 2356 (Pietro Morone); MORTE GARCÍA 2004, p. 330.

Isidoro Rosell attribuisce il disegno al pittore Miguel Barroso (1538-1590), una paternità accolta da Barcia (1906, p. 2)¹ e respinta da Junquera (1963), il quale collega il bozzetto al secondo album della collezione di disegni usati per lo spolvero dei paramenti liturgici del Laboratorio di ricamo dell'Escorial, ipotesi sottoscritta da Angulo Íñiguez e Pérez Sánchez (1975, n. 407) e da López Torrijos (1985^c, pp. 103-104).

Nel 1981 abbiamo attribuito il disegno al pittore Pietro Morone data la sua relazione con il dipinto di identico soggetto del retablo maggiore della chiesa di Santa Maria Maddalena a Tarazona (Saragozza), del 1566 (Fig. 5.1). Nel marzo del 1548 l'artista italiano venne ingaggiato a Roma, dove si era formato, per realizzare i dipinti della cappella di Nostra Signora degli Angeli a Guadalajara; in seguito si sarebbe spostato spesso ed è documentata la sua presenza a Saragozza il 12 gennaio 1551. In area aragonese lavorò a progetti di pittura murale e da cavalletto (su tavola e tela), soprattutto nelle chiese nel territorio della diocesi di Tarazona che all'epoca comprendeva anche alcune località della Navarra e di Soria. Il disegno è realizzato con una tecnica diversificata, la composizione è ben rifinita e molto pittorica; nelle effigi di Cristo, dell'angelo e degli apostoli Pietro, Giacomo e Giovanni la meticolosa sfumatura di luci ed ombre accentua gli effetti volumetrici. In maniera lineare e schematica sono state invece eseguite le figure dei personaggi intenzionati a catturare Cristo, quelle degli apostoli in secondo piano e anche gli edifici sullo sfondo. Questi ultimi possono essere considerati semplici abbozzi, il frutto della prima intenzione dell'autore prima dell'esecuzione del dipinto secondo Vicente Carducho e Francisco Pacheco.

Il trattamento del soggetto sacro è quello abituale, anche se l'episodio dell'angelo che giunge a confortare Cristo viene riportato solo da Luca 22,43, mentre la lanterna, tenuta sollevata da un soldato per sottolineare l'ambientazione notturna della scena, è citata in Giovanni 18,3. Gli effetti di luce sono marcati con biacca sulle figure principali del disegno della Biblioteca Nacional e nella tavola di Tarazona sono stati riprodotti ricorrendo a colori più chiari; non è tuttavia possibile specificare come i suddetti effetti siano stati riportati sul

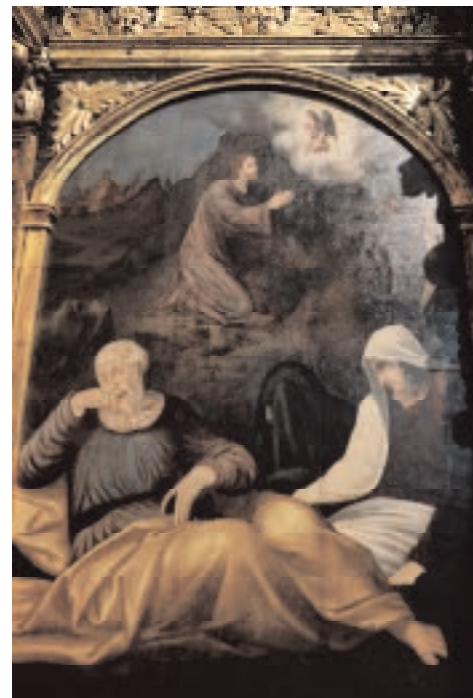


Fig. 5.1. *Orazione nell'orto degli ulivi*, Pietro Morone, 1566 ca. Tarazona (Zaragoza), chiesa di Santa Maria Maddalena, retablo maggiore.

dipinto giacché l'umidità ha danneggiato il colore, che ora lascia emergere in trasparenza il disegno sottostante, e ha trasformato l'opera in un dipinto piatto, privo di sfumature. D'altra parte, dato il grande numero degli incarichi assunti dal pittore, all'esecuzione delle tavole del retablo dovette contribuire in maniera importante la bottega di Morone.

Dello stesso autore si conserva un disegno raffigurante le *Pie donne dinanzi al sepolcro vuoto* (collezione Alcubierre), preparatorio per l'opera di identico soggetto dipinta sulle ante del retablo maggiore della chiesa di Ibdes (Saragozza). E sempre a Morone è attribuita una copia parziale del *Giudizio universale* della Cappella Sistina, un disegno conservato nel Museo di Huesca.

Carmen Morte García

¹ Accettata da ZARCO CUEVAS 1931, pp. [53]-54, 66; ZARCO CUEVAS 1932³, pp. 48-49; VILLANUEVA 1935, pp. 231-232.



5.

6.
ALONSO BERRUGUETE (?)
Paredes de Navas, Palencia, 1480 ca. - Toledo, 1561

Studio per una grottesca

1525-1530 ca.
Penna a inchiostro bruno su carta vergata beige, formato irregolare, incollato a un secondo supporto.
182 x 257 mm
DIB/15/1/2

Provenienza: collezione Valentín Carderera (Lugt 432).
Acquisito dallo Stato Spagnolo nel 1867.
Timbro della collezione Carderera nell'angolo inferiore destro.

Bibliografia: BARCIA 1906, n. 10 (Berruguete); ORUETA Y DUARTE 1917, pp. 189-191 (discutibile come Berruguete); LAFUENTE FERRARI 1966, p. 9, n. 35 (Berruguete); ANGULO ÍÑIGUEZ - PÉREZ SÁNCHEZ 1975, I, n. 65, pp. 27-28 (Bottega di Berruguete); PÉREZ SÁNCHEZ 1980³, p. 35, n. 10; *DISEÑI SPAGNOLI* 1981, p. 8, n. 5 (Berruguete); BOUBLI 1994, p. 21 (Bottega di Berruguete); ARIAS MARTÍNEZ 2016, pp. 9-16; McDonald 2019, n. D18, pp. 73 e 189 (Bottega di Berruguete).

Barcia attribuì il disegno a Berruguete, ma la sua scelta fu contestata da Orueta y Duarte che lo considerava graficamente diverso da quelli conservati nella Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, sottolineando l'eccessiva durezza con cui erano segnati i ciuffi di capelli della figura mostruosa. L'attribuzione fu rifiutata anche da Angulo Íñiguez e Pérez Sánchez, che lo assegnarono alla bottega dell'artista. Fu Boubli la prima a intravedere la possibilità che il disegno fosse in realtà un prodotto dalla bottega di Berruguete, probabilmente un lavoro preparatorio per la parte policroma di un retablo. La circostanza è stata corroborata dall'acuta osservazione di Manuel Arias¹ che ha messo in relazione il foglio con i motivi ornamentali di un pannello del retablo di San Benito el Real di Valladolid (Fig. 6.1). Qui compaiono i busti e le teste di alcune creature mostruose, tipiche del repertorio di grottesche di epoca romana, evidentemente collegate alle figure del disegno della BNE, in cui però si nota il proseguimento in forma vegetale di alcune parti del corpo che manca nella decorazione del pannello di Valladolid. Manuel Arias ritiene probabile che il disegno fosse un modello per i motivi decorativi del retablo in questione e crede pertanto che lo si possa considerare una testimonianza delle invenzioni utilizzate per la decorazione. Con un'altra osservazione che ritengo importante, lo studioso sottolinea come il tratteggio incrociato applicato per creare l'ombreggiatura corrisponda interamente all'anatomia delle creature mostruose dei pannelli. In questo modo il disegno si trasforma in un elemento di repertorio che la bottega dell'artista può replicare in modo intercambiabile nei diversi incarichi di cui si occupa, diventando così un testimone imperituro del processo creativo della decorazione delle grandi pale d'altare che proprio in quel periodo co-



Fig. 6.1. Alonso Berruguete, *Grottesca ornamentale*, 1530 ca. Pannello decorato a graffito del retablo maggiore della chiesa del monastero di San Benito el Real di Valladolid, Museo Nacional de Escultura de Valladolid.

minciavano a realizzarsi in Castiglia, importando gli elementi decorativi classici tipici del mondo romano. Le differenze nel segno grafico che emergono dal confronto tra questo disegno e altri dello stesso artista hanno fatto sì che alcuni studiosi, tra cui McDonald, avessero difficoltà a identificare l'effettivo autore di questi lavori. In ogni caso il foglio della BNE è un chiaro esempio dell'influenza dello stile e della maniera di lavorare di Berruguete sugli artisti che lo aiutavano e che di certo operavano seguendo le sue direttive e i suoi modelli.

Benito Navarrete Prieto

¹ ARIAS MARTÍNEZ 2016, pp. 9-16.



6.

7.
BOTTEGA DI ALONSO BERRUGUETE

Parte superiore di un retablo

1550-1555 ca.
Penna a inchiostro bruno, inchiostro diluito a matita rossa applicato con pennello su pergamena.
105 x 176 mm
DIB/15/18/18

Provenienza: collezione Valentín Carderera (Lugt 432). Acquisito dallo Stato Spagnolo nel 1867. Timbro della collezione Carderera nell'angolo superiore sinistro.

Bibliografia: BARCIA 1906, n. 8185 (anonimo italiano del Seicento); MENA MARQUÉS 1991, p. 36, n. 55 (ambito di Berruguete); BOUBLI 1994, n. 103, pp. 21 e 26 (Bottega di Berruguete); McDONALD 2019, n. D34, p. 84 (Bottega di Berruguete).

La collocazione temporale del disegno e la sua provenienza dall'ambiente della Castiglia si devono ad Angulo Íñiguez e Pérez Sánchez i quali, rivedendo la prima edizione del primo volume del *Corpus of Spanish Drawings*, affermarono che si trattava di un lavoro castigliano del Cinquecento e lo misero in relazione con Berruguete¹. Le loro indicazioni furono raccolte da Manuela Mena Marqués che lo situò precisamente tra il 1550 e il 1560 e fu la prima a pubblicare il legame con Alonso Berruguete, malgrado Barcia lo considerasse opera di un anonimo italiano del Seicento. Successivamente Lizzie Boubli, notando la differenza di vigore di alcune parti rispetto ad altre, lo ritenne caratteristico della bottega di Berruguete. Forse l'aspetto più rappresentativo è il contrasto tra le figure, effettivamente tipiche del mondo dello scultore spagnolo, delineate con l'acquerellatura rosata e gli elementi architettonici disegnati con l'inchiostro bruno. La compresenza delle due tecniche si osserva anche in altri cinque frammenti di pergamena acquisiti nel 2006 dal Museo Nacional del Prado (D.7748), provenienti dalla famiglia Madrazo² (Fig. 71). Se ne deduce quindi che i disegni di Carderera e Madrazo avevano la stessa provenienza, fatto questo che – come ci ha indicato Beatriz Hidalgo – confermerebbe l'ipotesi che i due collezionisti si scambiassero i disegni o facessero addirittura acquisti in comune. In questo specifico caso è evidente che il frammento e gli altri che oggi sono al Prado facevano parte di un unico foglio poi suddiviso. La pergamena intera probabilmente raffigurava il progetto di un retablo maggiore che fu ritagliato, dividendo in più parti

quello che doveva essere uno studio completo eseguito dalla bottega di Berruguete. La pulizia del tratteggio e la bicromia, usata per rappresentare le scene con l'inchiostro diluito a matita rossa e gli altri elementi con l'inchiostro bruno, erano caratteristiche diffuse dei disegni di retablo castigliani nel Cinquecento.

Il nostro frammento rappresenta l'attico del retablo con la figura di Dio benedicente iscritta in un ovale con la conchiglia sullo sfondo, tipica dell'ambiente di Burgos. A fianco di Dio Padre compaiono due apostoli semisdraiati, mentre nella zona inferiore riconosciamo le figure tagliate di san Pietro e san Paolo, identificabili dai loro attributi, vale a dire la spada e le chiavi. La resa minuziosa dell'ornamentazione rimanda alla seconda metà del Cinquecento. Unendo il frammento agli altri conservati al Prado si percepisce la monumentalità del retablo tipicamente castigliano con l'elemento centrale a mo' di arco di trionfo e i cassettoni classicheggianti. Le scene dei frammenti del Prado fanno riferimento a episodi della Passione di Cristo, a san Giovanni Battista e le quattro virtù teologali e ad altre storie del Nuovo Testamento.

Benito Navarrete Prieto

¹ La seconda edizione rivista del primo volume del *Corpus* non fu pubblicata, ma Mena Marqués cita l'informazione nella sua scheda catalografica. Vedi MENA MARQUÉS 1991, p. 36.

² *Memoria del Museo Nacional del Prado* 2006, pp. 49-60. Ringrazio Elena Santiago per avermi fornito l'informazione e avermi indicato la relazione tra i disegni del Prado e quello della BNE.



Fig. 71. Bottega di Alonso Berruguete, *Frammenti di progetto di un retablo*, penna a inchiostro bruno, inchiostro diluito a matita rossa applicato con pennello su pergamena. Museo Nacional del Prado (D.7748).



7.

8.
GASPAR BECERRA
Baeza, 1520 - Madrid, 1568

**La resurrezione dei morti.
Particolare del Giudizio universale
della Cappella Sistina**

Anteriore al 1557
Matita nera su carta vergata giallastra.
358 x 538 mm
DIB/13/1/24

Provenienza: collezione Valentín Carderera (Lugt 432).
Acquisito dallo Stato Spagnolo nel 1867.
Timbro della collezione Carderera nella parte destra.

Bibliografia: BARCIA 1906, n. 5 (Gaspar Becerra); LAFUENTE FERRARI 1934, n. 5; POST 1966, v. XIV, p. 179; SALAS 1969, n. 5, pp. 117-122; MARTÍN GONZÁLEZ 1969, t. XLII, n. 168, p. 332; PÉREZ SÁNCHEZ 1972^c, p. 22; ÁNGULO ÍÑIGUEZ - PÉREZ SÁNCHEZ 1975, vol. I, p. 28, n. 28; PÉREZ SÁNCHEZ 1980^a, p. 32, n. 4; *DISEGNI SPAGNOLI* 1981, p. 7, n. 3; PÉREZ SÁNCHEZ 1986^b, pp. 131-132; SANTIAGO PÁEZ 2001^a, pp. 280-281, n. 100; ARIAS MARTÍNEZ 2007, pp. 10-12; REDÍN MICHAUS 2007, p. 222; NAVARRETE PRIETO 2016^a, p. 108; ARIAS MARTÍNEZ 2020, pp. 439-443.

A proposito del legame tra Gaspar Becerra e Michelangelo si è spesso discusso dei disegni raffiguranti particolari del Giudizio universale della Cappella Sistina. La conservazione, al Prado e nella Biblioteca Nacional, di vari frammenti attribuiti a Becerra in epoca antica, cui va aggiunto il san Disma della Galleria degli Uffizi (NAVARRETE PRIETO 2016^a, pp. 108-109), costituiscono la base di una connessione che si è convertita in un tema classico nella storiografia riguardante il maestro spagnolo.

Il primo dato documentale a legare Becerra agli schizzi del Giudizio michelangiolesco risale alla Siviglia del 1595, l'anno in cui Melchor de Riquelme, maestro della biblioteca della cattedrale, consegnava ai miniatori sei disegni da utilizzare come modello per i libri destinati alla cattedrale di Città del Messico. Il primo era un "foglio del giudizio di Michelangelo copiato da Becerra" che l'anno successivo sarebbe stato in possesso dello scultore Juan Martínez Montañés (GESTOSO PÉREZ 1908, t. III, pp. 420-421).

Il fatto che il collegamento diretto tra Becerra e l'orbita michelangiolesca sia stato esplicitato in data tanto anticipata si somma alla proverbiale stima di cui godevano i disegni del maestro, oggetto di apprezzamenti ricorrenti da parte dei contemporanei. Il rapporto con Montañés rimanda allo stesso tempo all'orbita sivigliana e agli elogi riservati da Francisco Pacheco ai disegni dell'artista di Baeza che considerava modelli perfetti per lo studio: "i nudi del Giudizio dipinti a Roma presentano i muscoli più veri e l'anatomia più sicura" (PACHECO 1649, p. 276).

Il nesso tra un disegno del Giudizio e Becerra

non sarà più menzionato fino al commento di Ceán (CEÁN BERMÚDEZ 1800, t. I, p. 107) a riguardo di quello posseduto da Pedro González de Sepúlveda. Barcia sarà il primo a suggerire una connessione tra tale notizia e il disegno della collezione Carderera, oggi presso la Biblioteca Nacional, e a ipotizzare che si trattasse della stessa opera citata da Ceán. A enfatizzarne il carattere documentale, i commenti si soffermano sulla curiosità che l'opera raffiguri i nudi michelangioleschi prima dell'intervento di Volterra del 1563.

La monumentalità e la fedeltà nella rappresentazione, anche se è possibile avvertire nel tratto una certa frettolosa improvvisazione, insieme alla quantità dei riferimenti documentali, suggeriscono di conservare l'attribuzione a Becerra che per i suoi schizzi si sarebbe basato sulla visione di disegni preparatori o dal vero, ma più probabilmente sui lavori preliminari per le stampe calcografiche che a partire dallo stesso decennio, gli anni quaranta del Cinquecento, venivano realizzate allo scopo di diffondere la conoscenza di quel capolavoro (BARNES 2009, pp. 99-106). Le dimensioni coincidenti con quelle delle parti in cui era suddivisa la grande stampa del Giudizio realizzata da Nicolás Batrizet, con cui Becerra dovette collaborare e che venne pubblicata anni dopo, rendono plausibile tale ipotesi e non sembra fuori luogo pensare che l'artista spagnolo possa aver partecipato a quel progetto durante il suo soggiorno romano.

Manuel Arias Martínez



8.

9.
GASPAR BECERRA
Baeza, 1520 - Madrid, 1568

Retablo maggiore della chiesa de las Descalzas Reales a Madrid

1563
Penna, matita e inchiostro diluito bruno.
Linea di contorno su carta vergata giallastra 870 x 505
mm su un foglio di 925 x 515 mm
DIB/16/34/1

Iscrizioni:

a penna, in grafia moderna, su una striscia di carta incollata in alto: "TRAZA ORIGINAL DEL CELEBRE GASPAR BECERRA PARA EL RETABLO MAYOR DEL REAL / Monasterio de las Descalzas Reales de esta Corte. Véase Ponz, Tomo V: Ceán Bermúdez".

Basamento della predella, sugli scudi: Ano 1563, A...15...
Su entrambi e con un'altra grafia: Armas.

Predella: San Fran.co, Santa Clara, Apóstoles, San Miguel, San Rafael, Sant Antonio, Santa Isabel.

Primo corpo: La encarnación(n), La asunción de nra Sa, La visitación.

Secondo corpo: Los reyes, Crucifijo, el nacimiento.

Attico: La asención, La resurrection, el espíritu santo.

Provenienza: collezione Valentín Cardenera (Lugt 432).
Acquisito dallo Stato Spagnolo nel 1867.

Timbro dalla Biblioteca Nacional de España BN nella
parte destra. Servicio de dibujos y grabados (Lugt 398).

Bibliografia: PONZ 1947, t. V, p. 471; CEÁN BERMÚDEZ 1800, pp. 112-113; ROSELL - TORRES 1873, p. 113; ROSELL - TORRES 1875, t. V, pp. 525-541; BARCIA 1906, n. 3 (Gaspar Becerra); TORMO - MONZÓ 1912, pp. 65-66; MAYER 1920, p. 3, tav. 1; SÁNCHEZ CANTÓN 1936, t. IV, p. 22; SÁNCHEZ CANTÓN 1930, t. II, n. CXI; DU GUÉ TRAPIER 1941, pp. 1-64, fig. 4; POST 1966, v. XIV, p. 154; MARTÍN GONZÁLEZ 1969, n. 168, pp. 335-338; ÁNGULO ÍÑIGUEZ - PÉREZ SÁNCHEZ 1975, vol. I, p. 75, n. 47; PÉREZ SÁNCHEZ 1980^a, p. 31, n. 2; PÉREZ SÁNCHEZ 1980^a, pp. 106 e 121, n. 293; *DISEGNI SPAGNOLI* 1981, p. 7, n. 1; BUSTAMANTE GARCÍA - MARIAS 1991^c, pp. 5-6, n. 1; CAPEL MARGARITO 1998, pp. 37-39; ESPINÓS DÍAZ 1998, pp. 526-528, n. 173; ORTEGA 2001, p. 371; BUSTAMANTE GARCÍA 2015, pp. 113-121; BOUBLI 2015, pp. 188-202; LANZAROTE GUIRAL 2019^a, p. 288, cat. 94; ARIAS MARTÍNEZ 2020, pp. 261-293.

Il progetto per il retablo maggiore della chiesa de las Descalzas Reales di Madrid è senza dubbio uno dei vertici del disegno spagnolo. Nel 1862 uno sciagurato incendio distrusse l'importantissima macchina d'altare convertendo il disegno in una testimonianza inestimabile, tenuto conto anche del fatto che il risultato era particolarmente fedele alla proposta, come si può intuire studiando lo schema pubblicato da Avrial poco tempo prima del disastro.

La commissione aveva una particolare importanza simbolica, giacché destinata alla chiesa del convento fondato dalla principessa Giovanna d'Asburgo, una congregazione di clarisse francescane che aveva mosso i primi passi a Valladolid grazie a religiose giunte da Gandía e aveva appena traslocato nel palazzo madrileño in cui era nata l'infanta.

Il retablo costituiva una novità nel panorama del genere a corte ed è necessario valutarlo prendendo come punto di riferimento politici con cui stabilire un confronto efficace, come quello della Cappella del Vescovo, ancora *in situ*, che superava in limpidezza concettuale allineandosi alla tendenza di quello perduto di San Jerónimo el Real (ARIAS MARTÍNEZ 2020, pp. 264-273). Il primo, realizzato da Francisco Giralte, il più dotato tra i discepoli di Alonso Berruguete, si rifà alla più radicata tradizione ispanica presentando una congerie di sculture che esalta la figurazione a scapito dell'architettura; il secondo, realizzato da Cornelis Floris e importato dalle Fiandre, combinava scultura e pittura, presentava una linea più elegante, dalla retorica semplice, ed era molto più vicino a quello che Juan de Herrera avrebbe disegnato in seguito per l'Escorial.

D'altra parte, l'alzato lineare, l'appoggio su grandi mensole che rimandano al vocabolario architettonico romano, gli scudi ovali del corpo

superiore e lo sviluppo ornamentale, conferiscono all'opera un aspetto molto particolare per l'epoca e un carattere peculiare, adeguato all'architettura della testata, ma dal trattamento indipendente. Tutto ciò è percepibile in un disegno che presenta la stessa concretezza di un modello tridimensionale grazie all'abilità dell'autore nell'impiego dei mezzi tecnici, l'uso della linea e dell'ombra che danno uno straordinario senso della volumetria.

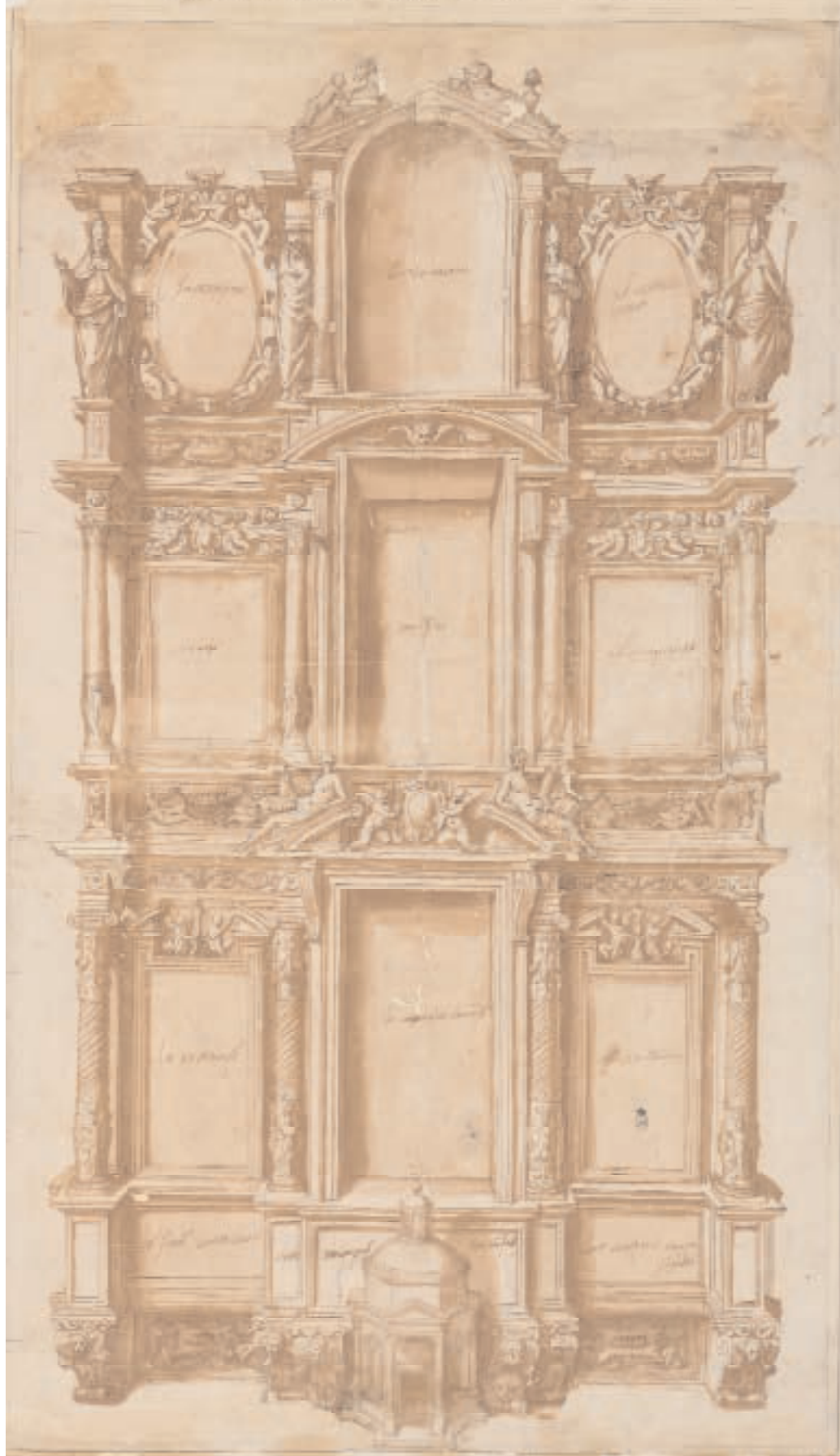
Il progetto sottolinea l'importanza dell'obiettivo e risponde all'intento di fornire un'idea molto precisa dell'effetto finale in generale e del dettaglio decorativo in particolare, fatto salvo lo sviluppo iconografico cui si fa cenno solo nei testi. Si tratta di uno schema abituale in cui i soggetti da trattare, le storie dipinte su marmo di Genova negli scomparti laterali e le figure intagliate nel legno da inserire in quello centrale e nell'attico, sono sostituiti da una semplice iscrizione a inchiostro. La presentazione dell'architettura è invece straordinariamente precisa e non lascia spazio ad alcuna libertà interpretativa.

Manuel Arias Martínez



Fig. 91. Il restaturo del 1991 ha riportato alla luce le figure delle *Virtù* nascoste da due inserti di carta posticci.

TRAZA ORIGINAL DEL COLUMBO GARCIA DISEÑADA PARA EL RETABLO MAYOR DEL REAL
 Monasterio de las Descalzas Reales de esta Corte. Año 1711. No. 1. (En el original)



9.

10.
GASPAR BECERRA
Baeza, 1520 - Madrid, 1568

Parte superiore di un retablo

1558 ca.
Penna e inchiostro diluito bruno chiaro.
Perforato su carta vergata giallastra con un ago per lo
spolvero delle figure che coronano il retablo.
374 x 495 mm
DIB/16/35/1

Iscrizioni:
a inchiostro, su una striscia di carta attualmente separa-
ta: "traça original de Becerra, S 285" [il numero a matita].

Provenienza: collezione Valentín Carderera (Lugt 432).
Acquisito dallo Stato Spagnolo nel 1867.

Bibliografia: BARCIA 1906, n. 4 (Gaspar Becerra); POST
1966, vol. XIV, p. 179; SÁNCHEZ CANTÓN 1930^c, CX; MARTÍN GON-
ZÁLEZ 1969, n. 168, pp. 337-338; ÁNGULO ÍÑIGUEZ - PÉREZ SÁN-
CHEZ 1975, vol. I, p. 24, n. 48; PÉREZ SÁNCHEZ 1980^a, p. 32, n. 3;
DISEGNI SPAGNOLI 1981, p. 7, n. 2; BUSTAMANTE GARCÍA - MARÍAS
1991^c, pp. 6-7, n. 2; CAPEL MARGARITO 1998, p. 38; SERRANO
MARQUÉS 1999, pp. 214-215; ARIAS MARTÍNEZ 2000, pp. 367-
369, n. 20; ARIAS MARTÍNEZ - GONZÁLEZ GARCÍA 2001, pp. 20-22;
BOUBLI 2015, pp. 188-202; ARIAS MARTÍNEZ 2020, pp. 105-112.

Nonostante si tratti solo di un progetto fram-
mentario, questo disegno dà conto con asso-
luta limpidezza dei nuovi codici formali intro-
dotti da Gaspar Becerra nell'affascinante mon-
do del retablo. La potenza dell'architettura, la
pulizia delle linee e le opportunità narrative
che offrivano trasformarono questo tipo di
macchine d'altare in perfetti strumenti dottri-
nali, essenziali nel nuovo ordine imposto dai
dettami della Controriforma.

L'abilità nella progettazione architettonica sot-
tolinea l'ampiezza delle conoscenze teoriche
dell'autore. La maniera di modulare e rappre-
sentare spazialmente una struttura così com-
plessa esplicita da sola la sua attitudine a dare
forma a una soluzione che doveva essere tras-
ferita sul legno grazie a una combinazione
globale di discipline. La scioltezza nell'impiego
della linea aiuta a comprendere il grado di rifi-
nitura della proposta che veniva mostrata al
cliente al fine di anticipare il risultato finale.

La presentazione sembra voler mostrare una
combinazione di pittura – le scene da raffigu-
rare negli scomparti – e scultura, le figure col-
locate negli interspazi e nell'attico. Sono pro-
prio le statue ad essere delineate nel modo
più dettagliato. Le pose di quelle superiori si
rifanno alla gestualità dei Profeti e delle Sibille
sulla volta della Cappella Sistina, seguendo le
variazioni introdotte da Giorgio Vasari nelle Al-
legorie che affiancano gli stemmi Farnese nel
trompe-l'œil della sala della Cancelleria in cui
lavorò anche Becerra.

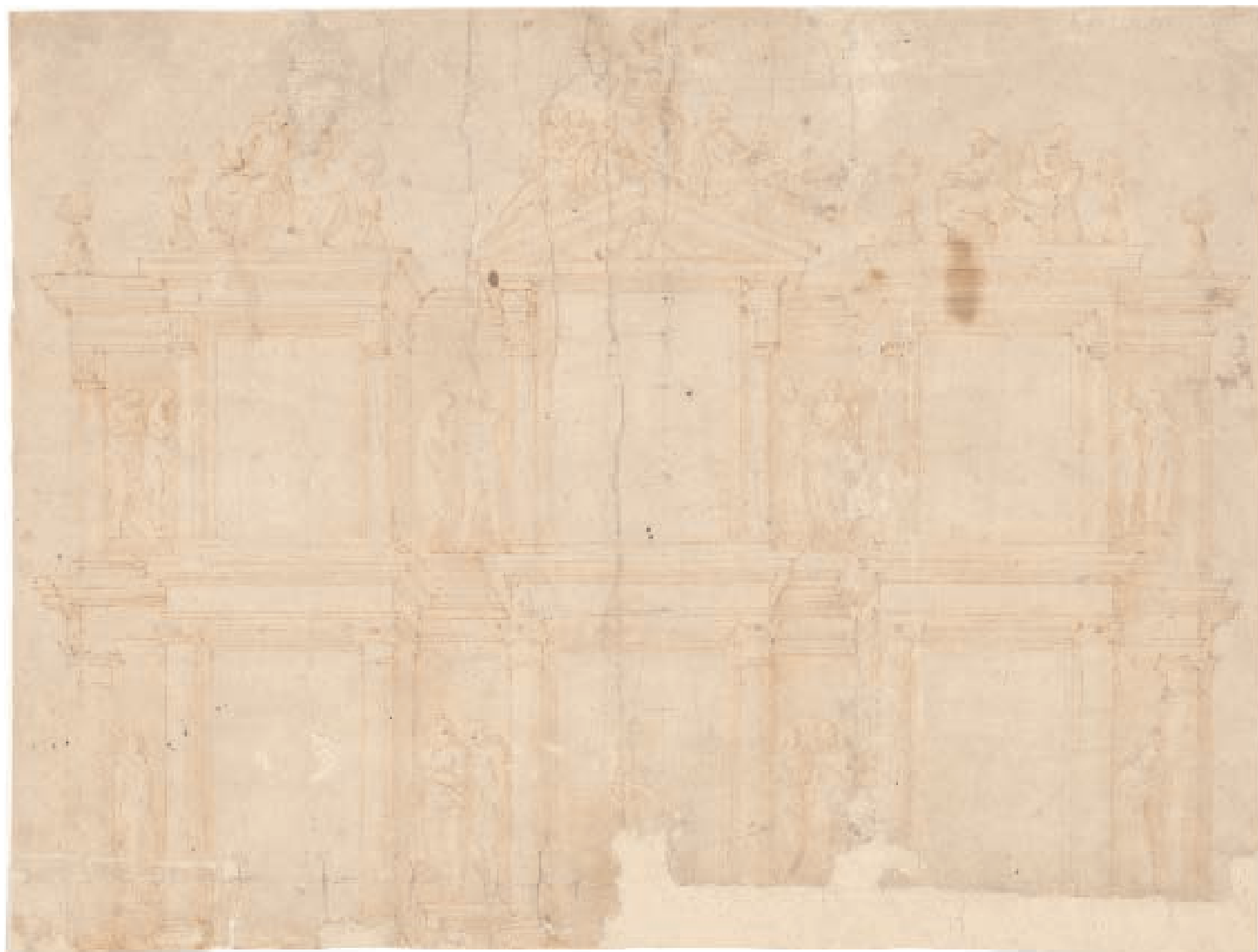
La citazione michelangiolesca, riscontrabile
anche nelle peculiari soluzioni architettoni-

che ed evidente soprattutto nella rimozione
degli elementi di sostegno dell'ultimo corpo, è
rafforzata dall'introduzione di candelabri fu-
miganti simili a quelli che coronano la tomba
di Giulio II in San Pietro in Vincoli. L'origine
dello schema può essere percepita nel modo
di intendere il disegno, nella qualità del tratto
rapido con cui vengono costruite figure allun-
gate ed eleganti che nello spazio tridimensio-
nale acquisiranno maggiore volume e solidità,
proprio come succede nei disegni di Miche-
langelo.

La fondata possibilità che il disegno costitui-
se una proposta di massima per la creazione
del retablo maggiore della cattedrale di Astor-
ga, opera affidata a Becerra al suo ritorno dal-
l'Italia nel 1558, gli conferisce un valore aggiun-
to, data soprattutto l'opportunità di confronta-
re le informazioni che ci offre con il testo del
contratto firmato dal Capitolo da un lato e, dal-
l'altro, con il risultato materiale.

La capacità dell'autore di disegnare con tanta
precisione e di creare impiegando materiali
duttili modelli tridimensionali da mostrare al-
la sua bottega di scultori in legno, gli permise
di intraprendere un'opera di una profondità
mai raggiunta prima. Ciò accresce ancora i me-
riti del disegno, veicolo imprescindibile di un
processo complesso che ci parla del valore
dell'idea, della consistenza del progetto come
fulcro di una commissione così complessa e
delle qualità di Becerra come direttore di una
équipe di artigiani assai competenti.

Manuel Arias Martínez



Plan of the Temple of the Sun 1745

10.

11.
ANONIMO SPAGNOLO

Retablo

Terzo quarto del Cinquecento
Penna e inchiostro diluito seppia su carta vergata.
410 x 247 mm
DIB/14/45/86

Iscrizioni:
a penna in basso: "Tiene de ancho toda la capilla 18 pies.
Tiene de alto todo el retablo desde el altar 26 pies".
Su ciascuno dei pannelli, a penna, sono annotate le dimensioni.

Provenienza: collezione Valentín Carderera (Lugt 432).
Acquisito dallo Stato Spagnolo nel 1867.
Timbro della collezione Carderera nella parte destra.

Bibliografia: BARCIA 1906, n. 150 (anonimo spagnolo XVI secolo); ANGULO ÍÑIGUEZ - PÉREZ SÁNCHEZ 1975, vol. I, p. 89, n. 521 (anonimo); BUSTAMANTE GARCÍA - MARÍAS 1991^d, p. 37, n. 57 (anonimo spagnolo XVI secolo).

A parte i dati relativi alle dimensioni della cappella in cui si pianificava la sua installazione, leggibili sulla parte anteriore del piano dell'altare, non è presente nel foglio nessuna informazione che consenta di collegare questo disegno a una specifica commissione. Tale assenza, come quella di qualsiasi indicazione iconografica che possa condurre alla formulazione di un'ipotesi in proposito, è assai frequente in questo genere di testimonianze documentali. In effetti ciò che era davvero importante concretizzare nella presentazione del progetto era l'impianto architettonico. Il contratto non descrive nei dettagli il ciclo narrativo, non si sofferma sugli aspetti devozionali, ma serve a definire la struttura architettonica della macchina.

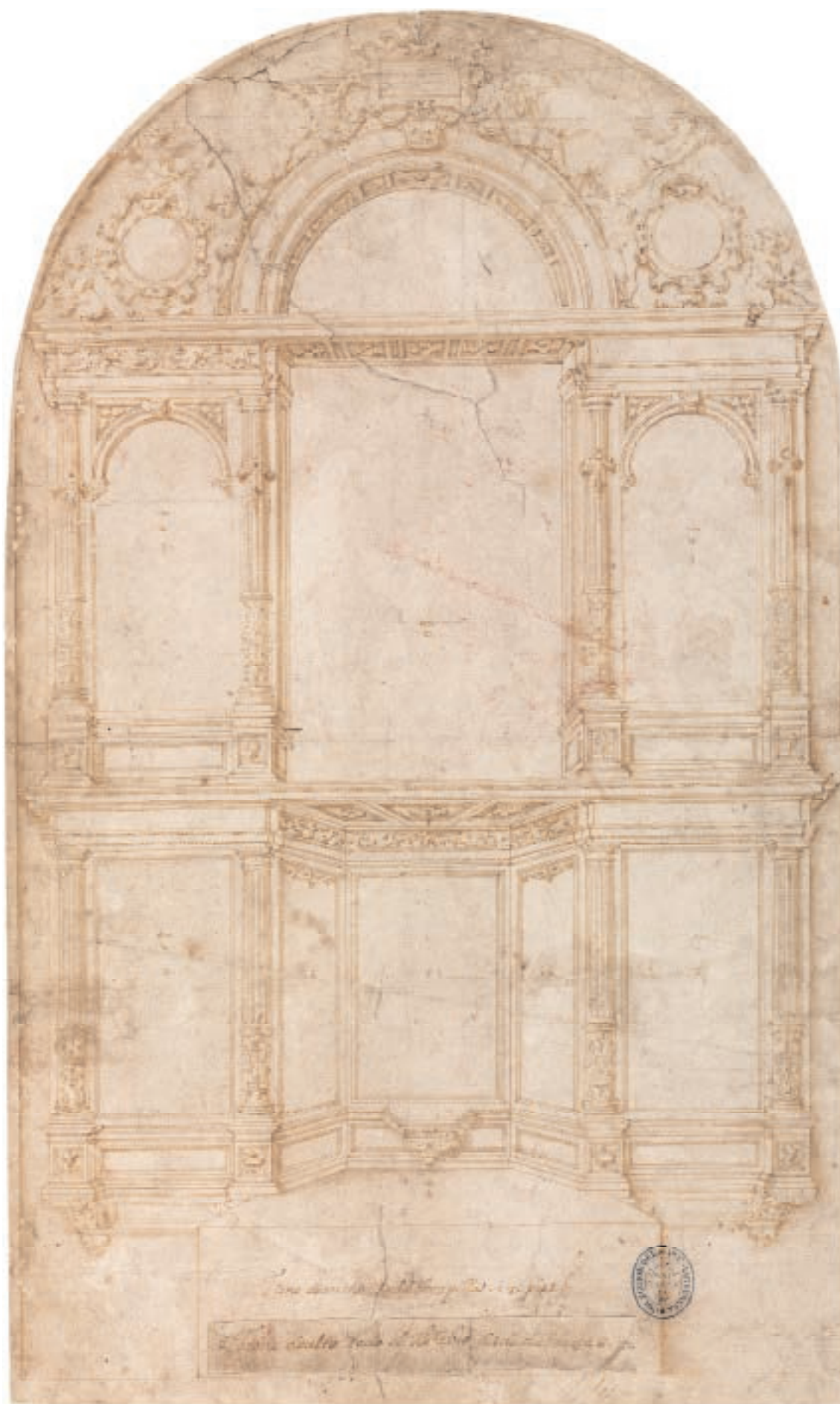
L'alzato presenta un retablo suddiviso in due corpi e un attico. La predella, ridotta a un semplice zoccolo, è sostenuta da mensole dalle forme vegetali. Al centro del corpo inferiore, architravato, si apre una nicchia poligonale comprendente un basamento per il supporto di una scultura a tutto tondo che, a quanto pare, sarebbe stata l'unica dell'insieme. Le colonne doriche hanno fusti scanalati e sono decorate a grottesche nel terzo inferiore. Il corpo superiore, seguendo codici canonici, presenta colonne ioniche anch'esse deco-

rate nel terzo inferiore e due scomparti laterali riparati sotto archi a tutto sesto, mentre in quello centrale si gioca con una combinazione di architrave e semicerchio.

Nell'attico si concentra una decorazione figurativa più curata, con due scudi circolari dai lembi arrotolati che affiancano quello centrale, di forma rettangolare. Tali elementi sono attornati da effigi scultoree di cherubini nudi in varie pose. È probabile che gli scudi laterali dovessero ospitare una decorazione araldica dipinta e quello centrale un qualche emblema religioso.

Il linguaggio impiegato permette di datare l'opera al terzo quarto del Cinquecento come denunciano da un lato le colonne dalla decorazione tripartita – posteriori al loro utilizzo da parte di Becerra nel retablo di Astorga e nelle opere che ne diffusero il modello – e, dall'altro, il modo di risolvere il coronamento con quei cartigli che rimandano a modelli d'ascendenza franco-fiamminga, come quelli di Androuet de Cerceau, ampiamente sfruttati nella Penisola iberica per pervenire a soluzioni ben esemplificate dai retabli di Juan Bautista Vázquez il Vecchio (1510-1588) e della sua cerchia.

Manuel Arias Martínez



11.

12.
DOMINGO FERNÁNDEZ DE LA VEGA
Segovia, 1574 ca. - 1637

Retablo della Vergine con il Bambino per la cappella del baccelliere Sánchez de Ribera

1610 ca.
Penna e inchiostro diluito seppia su carta vergata.
264 x 160 mm
DIB/15/1/4

Iscrizioni:

Recto, a penna:

Firma: El b(achi)ller Sanchez de Ribera.

Corpo principale: huyda de eg(ip)to/ nacim(ien)to / angel / nra sã.

Attico: visitacion /asumption / coronaçion.

Frontone: dió p(adr)e.

Fuori campo: dio.

Verso, a penna:

Juan de rrio con domingo h(ernan)d(e)z.

Provenienza: collezione José de Madrazo. Acquisito dallo Stato Spagnolo nel 1898.

Bibliografia: BARCIA 1906, n. 103 (Fr. Alvar Sánchez de Ribera); ANGULO ÍÑIGUEZ - PÉREZ SÁNCHEZ 1975, vol. I, p. 89, n. 517 (anonimo); BUSTAMANTE GARCÍA - MARÍAS 1991^o, p. 78, n. 97 (anonimo castigliano XVI-XVII secolo); COLLAR DE CÁCERES 2005, pp. 283-284 (Domingo Fernández de la Vega).

Fu Fernando Collar de Cáceres a collocare correttamente questo progetto, così rappresentativo di una tipologia di retablo di enorme fortuna in Castiglia, nei primi anni del Seicento. L'identificazione della firma sul recto, appartenente al baccelliere Juan Sánchez de Ribera, economo del monastero girolamino di Santo Tomé del Puerto, ne fa il probabile committente di un'opera realizzata per una qualche cappella di quella comunità religiosa. La sigla serviva ad approvare il progetto presentato dagli autori presumibilmente citati nel verso, Domingo Hernández o Fernández e Juan de Río, rispettivamente assemblatore e pittore, che lavorarono insieme ad altre commissioni nel 1608 e cui va senz'altro attribuita l'opera.

Sulla base delle testimonianze conservate riteniamo che Domingo Fernández possa essere considerato il migliore assemblatore del panorama diocesano della Segovia del suo tempo, non solo per la quantità, ma anche per la qualità dei suoi lavori, la varietà degli incarichi portati a termini e l'abilità nel disegno, pienamente discernibile in opere quali il progetto per il tabernacolo della chiesa segoviana di San Martín. Quanto sopra induce a collocarne la figura in una categoria superiore a quella di mero esperto del mestiere.

Il disegno di questo retablo riunisce tutte le caratteristiche rappresentative delle macchine d'altare realizzate all'inizio del Seicento, una combinazione di architettura, scultura e pittura. La pulizia nel disegno dell'alzato, derivata dal classicismo escurialense allora in voga, è evidente anche nel resto dei progetti dello stesso autore. Verticale e stilizzato, il prospetto comprende una predella su cui si innalza il

corpo principale, suddiviso in tre scomparti articolati da semplici pilastri dorici. L'attico presenta uno spazio centrale coperto da un frontone triangolare e affiancato da pilastri che penetrano nella trabeazione e da ali che muoiono nel piedistallo superiore. A fare da coronamento provvedono sferette trasformate in un ornamento reiterato.

La struttura diventava parlante riservando la nicchia centrale a una scultura a tutto tondo raffigurante la Vergine con il Bambino coronata e stante sulla falce di luna (gli attributi iconografici dell'Immacolata) secondo una formula sincretistica tipicamente ispanica. Il resto della narrazione è costituito dalla pittura dei principali misteri mariani realizzata insieme alla policromia, come era abituale, da Juan del Río, un discreto maestro tardo-manierista. Gli episodi raffigurati comprendono l'Annunciazione, con le figure dell'Angelo e di Maria, la Visitazione, la Natività, la Fuga in Egitto e l'Incoronazione, mentre come scultura e in un punto preminente è rappresentata l'Assunzione.

Come era consueto, il disegno rivela la preoccupazione di concludere il progetto architettonico del retablo, la struttura – destinata a perdurare – di cui veniva fissata la forma generale nel rispetto degli adempimenti contrattuali. Le scarse indicazioni riguardanti lo sviluppo iconografico, affidate ai testi inseriti negli spazi corrispondenti, sottolineano l'importanza attribuita allo sfondo dottrinale rispetto al modo in cui veniva espresso, il più delle volte con grande semplicità, nell'opera definitiva.

Manuel Arias Martínez



12.

13.
ATTRIBUITO A LEONE LEONI
Arezzo, 1509 - Milano, 1590)

Copia delle gambe della *Notte* di Michelangelo

1535-1560 ca.
Penna a inchiostro bruno su carta vergata, ritagliato e
incollato a un secondo supporto.
Formato irregolare che segue il contorno delle gambe.
170 x 71 mm
DIB/18/1/3850

Iscrizione:
manoscritta a inchiostro bruno, in calligrafia antica nel-
la parte inferiore destra: "Leon". Sul verso in calligrafia
antica a inchiostro bruno la valutazione: "2R". Sul verso,
a inchiostro nero con la calligrafia del collezionista Ma-
nuel Castellano (Lugt 3010): "Madrid-1879".

Provenienza: collezione Manuel Castellano. Acquisito
dallo Stato Spagnolo nel 1880.
Timbri della Biblioteca Nacional de España BN. Sección
de estampas (Lugt 4112-4113).

Bibliografia: Adiciones a Barcia (AB), n. 3850 (attribuito
a Leone Leoni).

La lettura dell'iscrizione visibile nell'angolo inferiore destro del disegno, vicino all'estremità di una delle gambe, è il motivo per cui negli antichi inventari della BNE questo disegno era attribuito all'italiano Leone Leoni (1509-1590). Tale assegnazione è allettante, in quanto la scritta "Leon" potrebbe far pensare che il foglio fosse di proprietà dell'artista conosciuto in Spagna come León Leoni, che come sappiamo fu un collezionista di opere grafiche¹. Il ductus che si ricava dai segni della penna corrisponde piuttosto a quello di un artista che si trova in Italia per la sua formazione e copia le gambe della *Notte* di Michelangelo delle cappelle medicee (Fig. 13.1), come ci è stato gentilmente segnalato da Manuel Arias. In un primo tempo siamo quindi stati indotti a pensare che potesse trattarsi di Alonso Berruguete, soprattutto per il modo di applicare il tratteggio reticolare per rendere le ombre, osservabile anche nella figura dell'uomo seduto del Louvre (Inv. 6647) e in alcuni disegni di nudi maschili eseguiti dallo spagnolo e conservati agli Uffizi². Tuttavia, nel 1531, cioè quando il gruppo scultoreo fiorentino fu portato a compimento, Berruguete si trovava in Castiglia già da più di dieci anni e dunque l'attribuzione risulta improbabile. Per altri versi, qui si osserva una maggiore concretezza nell'anatomia delle parti del corpo, che seguono in maniera puntuale il modello michelangiolesco, e come sappiamo Leoni studiò le opere del maestro fiorentino durante il suo apprendistato e ne conservava alcuni modelli. L'evidente qualità del disegno molto plastico nella sua concezione ci porta a pensare a un artista in fase di formazione, e la scritta della parte inferiore è l'unico elemento che teniamo in considerazione per accetta-

re con riserva l'attribuzione allo scultore italiano. D'altra parte la scultura *Carlo V che trionfa sul Furore* realizzata da Leoni e conservata al Museo del Prado mostra debiti indiscutibili con i modelli michelangioleschi, in particolare nelle torsioni e nelle forme del Furore.

Benito Navarrete Prieto

¹ ESTELLA MARCOS 1994, p. 44.

² NAVARRETE PRIETO 2016^e, n. 8.



Fig. 13.1. Michelangelo, *La notte*, 1531. Firenze, Sagrestia Nuova della basilica di San Lorenzo.



13.



14.

14-15.
ESTEBAN JORDÁN
León, 1530 ca. - Valladolid, 1598

Virtù di spalle

Inchiostro diluito a matita rossa applicato con pennello e matita nera su carta vergata.
315 x 166 mm
DIB/13/1/1

Iscrizione:
sul verso: "Madrid-1879".

Provenienza: collezione Manuel Castellano. Acquisito dallo Stato Spagnolo nel 1880.
Timbro della Biblioteca Nacional de España BN. Servicio de dibujos y grabados (Lugt 398) nella parte superiore destra.

Apostolo

1570-1575 ca.
Inchiostro diluito a matita rossa applicato con pennello e matita nera su carta vergata.
Filigrana: mandorla con croce iscritta.
315 x 166 mm
DIB/13/1/6

Provenienza: collezione Valentín Carderera (Lugt 432). Acquisito dallo Stato Spagnolo nel 1867.
Timbro della collezione Carderera nella parte inferiore destra.

Bibliografia: BARCIA 1906, n. 86, n. 83 (Eusebio Jordán); MARTÍN GONZÁLEZ 1952, pp. 33-34 (Esteban Jordán); ANGULO ÍÑIGUEZ - PÉREZ SÁNCHEZ 1975, pp. 33-34 (Esteban Jordán).

Da quando sono stati pubblicati da Martín González, questi due disegni sono stati considerati come possibili opere dello scultore castigliano Esteban Jordán. Sono anche un esempio di quei fogli che, entrati nel patrimonio della BNE per due vie diverse, vale a dire attraverso Castellano e Carderera, dimostrerebbero lo scambio di opere tra collezionisti e la provenienza comune dal mercato madrileño, come suggerito da Elena Santiago e Beatriz Hidalgo nel saggio incluso nel presente catalogo. Qui sono stati riuniti perché furono eseguiti dallo stesso artista anche se la *Virtù di spalle* apparteneva a Castellano e l'*Apostolo* a Carderera.

Angulo Íñiguez e Pérez Sánchez accettarono l'attribuzione e identificarono la figura femminile con una Virtù o una Sibilla vista di spalle. Probabilmente si tratta del tipo di immagine caratteristica della predella di un retablo. La rotondità dei volumi e la fermezza del segno di entrambi i fogli ci suggeriscono che l'autore era uno scultore, e pertanto seppure in assenza di solidi elementi di confronto per respingere la paternità delle opere, non esistono neppure ragioni valide per contestarla. Per quanto Barcia abbia confuso il nome dell'artista, chiamandolo Eusebio Jordán, è probabile che i due disegni fossero storicamente attribuiti allo scultore castigliano. La solennità e i drappaggi classicheggianti della figura femminile, dal tono tipicamente romano, si osservano anche

nell'apostolo, che Martín González ha messo in relazione con le figure degli apostoli scolpite da Jordán nel retablo della chiesa della Magdalena di Valladolid intorno al 1572-1574. In effetti il *San Paolo* di questo retablo è associabile al soggetto del disegno per monumentalità e portamento più che per i dettagli concreti. Inoltre, la barba dell'apostolo del foglio conserva un chiaro ricordo michelangiolesco, particolare che ancora una volta conferma i legami con l'Italia degli artisti spagnoli dell'ultimo Rinascimento.

Quanto al *Santo Vescovo*, conservato alla BNE (DIB/13/1/5) e attribuito da lungo tempo a Jordán, non può essere considerato opera della stessa mano, anche se Martín González accettò l'identificazione, arrivando persino a sostenere che fra i tre fosse l'esempio migliore dello stile dello scultore castigliano.

Benito Navarrete Prieto



15.

16.
BLAS DE PRADO
Camarena (Toledo), 1545 ca. - Madrid, 1599

Ascensione di Gesù

1590 ca.
Matita nera, penna a inchiostro bruno, inchiostro diluito bruno su carta vergata beige. Angolo del bordo superiore ritagliato.
339 x 245 mm
DIB/13/3/18

Iscrizione:
manoscritta a inchiostro bruno nella parte inferiore:
"Carlos S..."

Provenienza: collezione Valentín Carderera (Lugt 432). Acquisito dallo Stato Spagnolo nel 1867. Timbro della collezione Carderera nell'angolo superiore destro. Timbro della Biblioteca Nacional de España BN nella parte inferiore destra. Servicio de dibujos y grabados (Lugt 398).

Bibliografia: BARCIA 1906, n. 532 (anonimo spagnolo del Seicento); ANGULO ÍÑIGUEZ - PÉREZ SÁNCHEZ 1975, I, n. 221 (Blas de Prado); PÉREZ SÁNCHEZ 1980^a, p. 97, n. 207; MARIAS 1980, pp. 216-222; *DISEGNI SPAGNOLI* 1981, p. 17, n. 38; PÉREZ SÁNCHEZ 1991^a, pp. 68-69, n. 15; BOUBLI 2015, pp. 386-390.

Il disegno, giunto fino a noi in uno stato di conservazione ottimo, fu considerato da Barcia opera di un anonimo spagnolo del Seicento. Tuttavia, Angulo Íñiguez e Pérez Sánchez lo identificarono come caratteristico di Blas de Prado per l'affinità con altri disegni a penna conservati nel Gabinetto dei disegni e delle stampe delle Gallerie degli Uffizi¹. Il museo fiorentino custodisce il numero più alto di lavori grafici del toledano, pittore molto legato agli stilemi di Federico Zuccari e degli artisti dell'Escorial. L'*Ascensione di Gesù* è l'esempio perfetto di ciò che intendeva Ceán Bermúdez quando indicava come caratteristiche di Blas de Prado "la precisione del disegno, la grandiosità delle forme e la semplicità delle composizioni", individuando questi elementi in una matita rossa di sua proprietà che proveniva dalla collezione Jovellanos². È interessante notare che nel 1603 il suo allievo Juan Sánchez Cotán sosteneva di essere in possesso di "un libriccino di disegni che è di Blas de Prado" a conferma dell'importanza che il pittore toledano attribuiva al disegno.

L'uso vibrante ed estremamente libero della penna e dell'acquerellatura con il caratteristico groviglio di segni, così come la varietà di tipi raffigurati tra gli apostoli che circondano Gesù nel momento in cui ascende al cielo, compongono un importante repertorio di personaggi

gesticolanti ritratti sia in piedi sia inginocchiati. Li ritroviamo in alcuni affreschi che Prado realizzò a Toledo, tra cui la *Pentecoste* dipinta nella cupola della cappella della dimora di campagna del cardinale Quiroga, come segnalato da Fernando Marías³, fattore questo che ci aiuta a datare il disegno. Di certo sia nella gracilità del Cristo sia nel movimento e nei gesti delle altre figure del foglio si nota una forte relazione con il vocabolario grafico di Zuccari – aspetto individuato da Pérez Sánchez – e un'affinità compositiva con la stessa scena raffigurata da Miguel Barroso in uno degli altari del chiostro di San Lorenzo de El Escorial (Fig. 16.1). Lo studioso⁴ seppe anche vedere il rapporto di Blas de Prado con le figure e le composizioni di Bernardino Campi, elemento che conferma il collegamento tra i pittori spagnoli e gli artisti attivi a Cremona nella seconda metà del Cinquecento.

Benito Navarrete Prieto

¹ NAVARRETE PRIETO 2016^e, pp. 120-129; ALONSO MORAL 2018, pp. 209-215.

² PÉREZ SÁNCHEZ 2003^a, p. 417.

³ La relazione fu segnalata da MARIAS 1980, pp. 216-222. Per altri studi recenti vedi CAVERO DE CARONDELET FISCOWICH 2013, pp. 243-255.

⁴ PÉREZ SÁNCHEZ 1968, p. 173.



Fig. 16.1. Miguel Barroso, *Ascensione del Signore*, 1587-1590 ca. Retablo di uno degli altari del chiostro di San Lorenzo de El Escorial.



16.

17.
LUIS DE VARGAS
Siviglia, 1505 ca. - 1567

San Sebastiano

1530-1535 ca.
Penna a inchiostro bruno su carta vergata.
199 x 107 mm
DIB/16/39/15

Iscrizione:
manoscritta a inchiostro in calligrafia antica nell'angolo inferiore destro: "Luis de Vargas".

Provenienza: collezione Valentín Carderera (Lugt 432).
Acquisito dallo Stato Spagnolo nel 1867.
Timbro della collezione Carderera nell'angolo superiore sinistro.

Bibliografia: BARCIA 1906, n. 109 (Luis de Vargas); MAYER 1920, p. 4; LAFUENTE FERRARI 1934, n. 10; LAFUENTE FERRARI 1966, p. 27, n. 205; ANGULO ÍÑIGUEZ - PÉREZ SÁNCHEZ 1975, I, n. 300; PÉREZ SÁNCHEZ 1980³, p. 111, n. 254; *Disegni spagnoli* 1981, p. 47; PÉREZ SÁNCHEZ 1991⁴, pp. 70-71, n. 16; PÉREZ SÁNCHEZ 1995⁵, pp. 56-57, n. 4; GARCÍA DE LA TORRE 1997, pp. 42-46; BOUBLI 2015, pp. 367-375.

Il disegno viene attribuito da tempo immemore al sivigliano Luis de Vargas fondamentalmente per l'iscrizione manoscritta visibile nella parte inferiore del foglio. Come opportunamente segnalato da Lizzie Boubli¹, la conformazione del corpo e dei muscoli di questo nudo è in relazione diretta con gli studi anatomici di Perin del Vaga. La tecnica che accomuna i due artisti è indicativa del loro universo creativo e, come indicato già da Pérez Sánchez, dell'evidente sostrato italiano del disegno. Lo studioso pensò anche a una possibile derivazione o ispirazione dagli schiavi di Michelangelo, constatando che Vargas ideò la sua figura seguendo quella dello *Schiavo morente* oggi conservato al Louvre (Fig. 17.1), come fecero altri artisti durante il loro soggiorno formativo in Italia. In ogni caso, è importante sottolineare il tratteggio agile e vibrante che denota padronanza della tecnica e i lineamenti minuti del volto di questo personaggio maschile nel quale si è voluto riconoscere san Sebastiano. In effetti i lineamenti siffatti si osservano in altri disegni dell'artista, tra cui alcuni dei fogli che compongono le *Scene della storia di Iefte* che abbiamo identificato nel Gabinetto dei disegni e delle stampe delle Gallerie degli Uffizi². Anche in questi lavori è palese l'affinità con la maniera di tratteggiare libera e delicata di Perin del Vaga, ulteriore dimostrazione della vicinanza dei due artisti. Allo stesso tempo l'uso della penna può essere messo in relazione con lo *Schizzo di un guerriero* del Museo de Bellas Artes de Córdoba³. È per questi motivi che, al pari di altri autori, riteniamo si tratti di un disegno giovanile dell'artista eseguito negli anni trenta del Cinquecento.

Benito Navarrete Prieto

¹ BOUBLI 2015, p. 375.

² NAVARRETE PRIETO 2016⁶, pp. 300-302.

³ La relazione fu segnalata da GARCÍA DE LA TORRE 1997, p. 46.



Fig. 17.1. Michelangelo, *Schiavo morente*, 1513-1516. Musée du Louvre.



17.

18.-19.-20.
ANGELINO MEDORO
Roma, 1567 - Siviglia, 1633

San Michele Arcangelo

1580-1585 ca.
Penna a inchiostro bruno, inchiostro diluito bruno su carta vergata beige. Ritagliato negli angoli superiori e inferiori. Contorno a matita nera. Incollato su un secondo supporto di carta vergata.
127 x 80 mm
DIB/16/8/12

Provenienza: collezione Manuel Castellano. Acquisito dallo Stato Spagnolo nel 1880.
Timbro della Biblioteca Nacional de España BN nella parte inferiore sinistra. Servicio de dibujos y grabados (Lugt 398).

Giuditta e Oloferne (recto)

Santo Stefano implorante con le braccia aperte (verso)

Penna a inchiostro bruno, inchiostro diluito bruno su carta vergata beige. Contorno a matita nera.
Sul verso: iscrizione a inchiostro nero nella calligrafia del collezionista Manuel Castellano (Lugt 3010): "Madrid-1879".
120 x 147 mm
DIB/16/8/21

Provenienza: collezione Manuel Castellano. Acquisito dallo Stato Spagnolo nel 1880.
Sul recto: Timbro della Biblioteca Nacional de España BN nella parte inferiore sinistra. Servicio de dibujos y grabados (Lugt 398).

Angelo con ramo di palma seduto sulle nuvole

Penna a inchiostro bruno, inchiostro diluito bruno su carta vergata beige. Formato irregolare.
140 x 88 mm
DIB/16/8/30

Provenienza: collezione Manuel Castellano. Acquisito dallo Stato Spagnolo nel 1880.
Timbro della Biblioteca Nacional de España BN nella parte inferiore destra. Servicio de dibujos y grabados (Lugt 398).

Il gruppo di disegni che attribuiamo al pittore romano Angelino Medoro (catt. 18, 19 e 20) è senza dubbio uno dei motivi che giustificano questo progetto di ricerca, poiché è un chiaro esempio di legame artistico tra la maniera di disegnare, figlia della tradizione di Taddeo Zuccari, e l'influenza del suo lascito sulle forme grafiche che si affermarono a Siviglia negli anni trenta del Seicento, in cui Medoro svolse di certo un ruolo di collegamento, come dimostra lo stile di questi fogli. Dal riquadro a matita nera tracciato lungo il perimetro dell'immagine si evince che probabilmente i disegni facevano parte di un album, perché questo particolare è caratteristico delle raccolte di opere grafiche, come per esempio quella del conte dell'Águila, che oggi fa parte della collezione Abelló¹. I tre disegni della BNE – acquisiti tra l'altro insieme al resto della collezione Manuel Castellano – vanno messi in relazione, per la personalità grafica nell'uso dell'inchiostro diluito e della penna, con quelli conservati al Metropolitan Museum of Art provenienti dalla collezione di Mr. and Mrs. William B. Jaffe, donata nel 1956, che erano inclusi nel cosiddetto *Álbum Jaffé*, oggi disperso tra il museo newyorkese e l'Hood Museum of Art di Hanover, in New Hampshire. Alcuni fogli di quell'album, appartenuto a Catalina María Brackenbury, figlia del console britannico a Cadice, che lo comprò verso il 1840 durante il suo soggiorno gaditano, sono stati pubblicati da Manuel García Luque², il quale li ha assegnati in maniera convincente allo scultore del Barocco andaluso Pedro Duque Cornejo. La raccolta comprendeva anche i disegni del MET che adesso attribuiamo a Medoro: *Giuditta e Oloferne*³, *Pigmalione e Galatea*⁴, *Soldato con lancia*⁵, *Decapitazione di una martire*⁶, *Due cani*⁷ e *La flagellazione di Cristo*⁸, che a mio parere è un lavoro preparatorio per la tela sullo stesso soggetto che qualche anno fa si trovava in una collezione privata di Malaga⁹.

Queste opere furono realizzate dalla stessa mano dei tre disegni della BNE e condividono l'uso dell'inchiostro diluito e della penna a inchiostro caratterizzato da una certa delicatezza, completamente derivata dalle forme di Zuccari e dei manieristi fiorentini e romani. Il *San Michele Arcangelo*, per esempio, è direttamente collegato con il *Soldato con lancia* (Fig. 18.1), mentre *Giuditta e Oloferne* è di certo una variante della composizione del MET, in cui compare anche una serva con la sacca in cui metterà la testa di Oloferne (Fig. 19.1). Nel disegno che era già stato attribuito a Medoro da Isabel García-Torano nella Biblioteca Digital Hispánica, Oloferne è raffigurato in una posizione diversa e manca la serva perché l'attenzione è concentrata sul gesto eroico e cruento, ma la tecnica e le forme grafiche sono le medesime. Sul verso del foglio, inoltre, la stessa mano ha abbozzato quello che sembra essere un santo Stefano implorante. Infine, l'*Angelo con un ramo di palma seduto sulle nuvole*, che dovrebbe corrispondere a una figura in gloria della scena di martirio di un santo, è stretta-

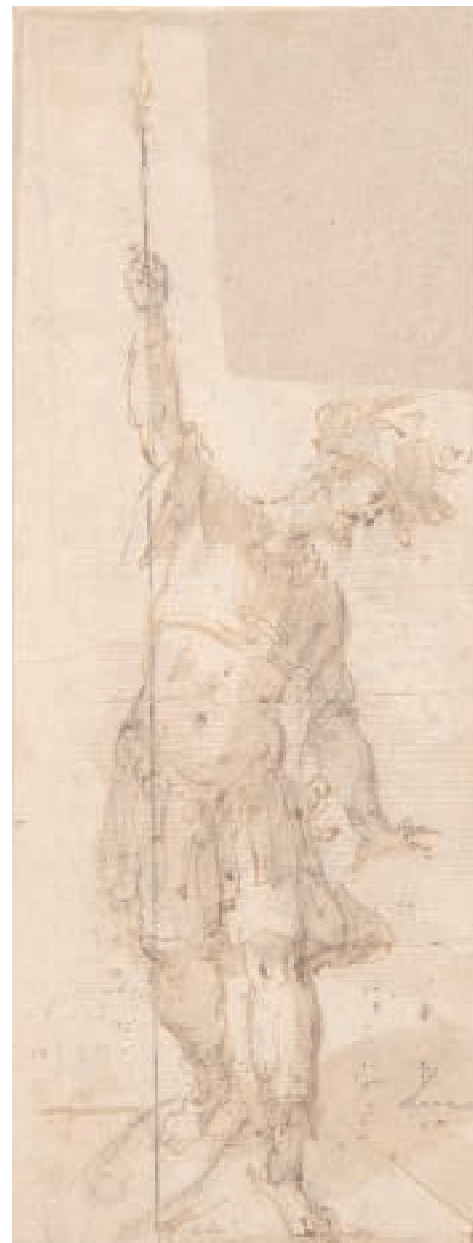


Fig. 18.1. Angelino Medoro (qui attribuito), *Soldato con lancia*, matita nera, penna a inchiostro bruno, inchiostro diluito bruno su carta vergata. New York, Metropolitan Museum of Art, dono di Mr. and Mrs. William B. Jaffe, 1956. Numero di inventario: 56.235.72.





19r.

mente collegato al Pigmalione del foglio del Met, nella parte inferiore del quale si legge la parola "scultura" scritta dallo stesso Medoro, un possibile riferimento al significato allegorico dell'immagine (Fig. 20.1).

Tutti questi disegni dovevano essere studi preparatori per la sua attività di pittore a Siviglia intorno al 1586, anno in cui realizzò la suddetta *Flagellazione di Cristo* e si dichiarò "romano". L'anno successivo si imbarcò per Santa Fe de Bogotá, dove lavorò per i frati domenicani. Dipinse opere anche per la cattedrale di Tunja (Colombia) e per le chiese di Santo Domingo e di San Francisco della stessa città. Tra il 1616 e il 1618 realizzò anche il retablo maggiore del Colegio Augustino de San Ildefonso di Lima. Nel 1624 tornò a Siviglia dove fu obbligato a sostenere gli esami di maestro pittore per poter svolgere la propria attività e dove morì nel 1633. Sappiamo che nutriva una forte passione per il disegno perché molti anni dopo la sua morte, il



Fig. 19.1. Angelino Medoro (qui attribuito), *Giuditta e Oloferne*, matita nera, penna a inchiostro bruno, inchiostro diluito bruno su carta vergata. New York, Metropolitan Museum of Art, dono di Mr. and Mrs. William B. Jaffe, 1956. Numero di inventario: 56.235.74.



19v.

7 ottobre del 1641, la vedova dispose nel proprio testamento che “tutti i disegni dell'arte della pittura che si trovano tra le cose del marito” andassero a un tale Bartolomé Arauz.

I disegni che qui facciamo conoscere sono molto vicini sotto il profilo della tecnica ad altri lavori grafici poco noti dell'artista, tra cui la *Sibilla* e l'*Adorazione dei Magi* che facevano parte dell'Album Alcubierre¹⁰. In tutti si notano gli stessi movimenti della penna nervosi e delicati, i viluppi di piccoli segni e i contorni poco delineati delle figure allungate ereditati dalla tradizione italiana da cui l'artista partiva. Molto probabilmente questi lavori risalgono al primo soggiorno di Medoro a Siviglia, nel periodo compreso tra il 1580 e il 1585, e sono una testimonianza del suo importante contributo alle forme grafiche adottate dagli artisti sivigliani di fine secolo, tra cui Francisco Pacheco.

Benito Navarrete Prieto



Fig. 201. Angelino Medoro (qui attribuito), *Pigmalione e Galatea*, matita nera, penna a inchiostro bruno, inchiostro diluito bruno su carta vergata. New York, Metropolitan Museum of Art, dono di Mr. and Mrs. William B. Jaffe, 1956. Numero di inventario: 56.235.75.

¹ NAVARRETE PRIETO - PÉREZ SÁNCHEZ 2009.

² GARCÍA LUQUE 2018^a, pp. 39-68; GARCÍA LUQUE 2018^b, pp. 33-61.

³ MET, Accession: 56.235.74.

⁴ MET, Accession: 56.235.75.

⁵ MET, Accession: 56.235.72.

⁶ MET, Accession: 56.235.83.

⁷ MET, Accession: 56.235.77.

⁸ MET, Accession: 56.235.81.

⁹ Analizzato da Vicente Lleó in MORALES MARTÍNEZ 1999, pp. 54-55, n. 20 e da NAVARRETE PRIETO - PÉREZ SÁNCHEZ 2009, pp. 64-65.

¹⁰ NAVARRETE PRIETO - PÉREZ SÁNCHEZ 2009, pp. 64-67.



20.

21.
FRANCISCO PACHECO
Sanlúcar de Barrameda, 1564 - Siviglia, 1644

Torso di statua

1595
Penna a inchiostro bruno su carta vergata.
Filigrana non identificata: cerchio con piccola mezzaluna iscritta nella parte superiore.
261 x 175 mm
DIB/13/1/65/1

Iscrizione:

a inchiostro bruno nella calligrafia dell'autore: "Delta (Δ) /a 24 abril 1595". Numerazione moderna a matita nera: "370" e "13-1".

Sul verso di un secondo supporto, dopo un restauro, è apparso un disegno a matita nera, penna e inchiostro diluito grigiastro su carta vergata che raffigura *Venere e Adone* all'interno di un cartiglio ovale (DIB/13/1/65/2).

Provenienza: ignota.

Timbro della Biblioteca Nacional de España BN nella parte inferiore. Servicio de dibujos y grabados (Lugt 398).

Bibliografia: BARCIA 1906, n. 370 (Francisco de Herrera el Viejo?); MAYER 1911, p. 143; LAFUENTE FERRARI 1934, n. 24; LAFUENTE FERRARI 1937, pp. 42-43 (Francisco Pacheco); LAFUENTE FERRARI 1966, p. 20, n. 141; MARTÍNEZ RIPOLL 1978, p. 235; LÓPEZ TORRIJOS 1982, p. 917; ANGULO ÍÑIGUEZ - PÉREZ SÁNCHEZ 1985, p. 39, n. 130; PÉREZ SÁNCHEZ 1995^b, pp. 68-69, n. 10; BASSEGODA I HUGAS 1999^a, pp. 136-137, n. 61; MÉNDEZ RODRÍGUEZ 2005, pp. 296-298; CACHO CASAL 2011, pp. 78-79; PÁEZ MORALES 2016^a, pp. 140-141, n. 4.

La chiave erudita per comprendere questo studio di torso classico, che per noi è sicuramente opera di Francisco Pacheco, sta nella Delta greca che compare nell'iscrizione sulla gamba sinistra della scultura. La quarta lettera dell'alfabeto greco, che corrisponde alla D latina, sta a indicare la prima lettera del termine latino "Dies", ed è quindi un riferimento al giorno in cui fu realizzato il disegno che rende omaggio all'antichità classica. Questa forma di cultismo è un'ulteriore testimonianza del fatto che in quegli anni Pacheco si muovesse in un ambiente erudito, fino a diventare un punto di riferimento intellettuale per la sua generazione. Conosciamo altri disegni di Pacheco in cui compaiono il giorno e l'anno dell'esecuzione, per esempio i due del Gabinetto dei disegni e delle stampe degli Uffizi che gli abbiamo attribuito di recente: *San Filippo* (11175S) e *San Giuda Taddeo* (8595S)¹. Come ben segnalato da Lafuente Ferrari, che nel 1937 fu il primo ad attribuire il foglio a Pacheco su indicazione di Manuel Gómez Moreno, questa precisione nella datazione del disegno corrisponde in pratica a una firma. Eppure quando Barcia lo fece conoscere nel 1906, lo catalogò come opera dubbia di Francisco de Herrera il Vecchio. L'errore è comprensibile perché in effetti l'uso della penna di canna per il tratteggio delle parti anatomiche ricorda lo stile di alcune opere di Herrera, come fu segnalato anche da Mayer. Martínez Ripoll che all'inizio dubitava dell'attribuzione a Pacheco, finì con l'accettarla, mentre Angulo Íñiguez e Pérez Sánchez la accolsero in via provvisoria per il modo autentico

di datare il disegno, ma sottolinearono come la monumentalità e il vigore dell'immagine non fossero caratteristici del pittore andaluso. Bassegoda i Hugas ampliò gli orizzonti collocando il disegno all'interno del processo di apprendimento dell'artista che si esercitava a copiare disegni e stampe di sculture dell'antichità classica. Lo studioso menzionò come possibile fonte un originale ellenistico, conosciuto attraverso una copia romana di una delle versioni dell'*Eracle Epitrapezio* di Lisippo, tradizione in cui rientrano anche il *Laocoonte* e il *Torso del Belvedere*. Quest'ultimo è stato più volte messo in relazione con il nostro disegno. Rifiutando l'attribuzione a Pacheco, Marta Cacho citò come possibile fonte un'incisione del libro di Odoardo Fialetti, *Il vero modo et ordine per disegnar tutte le parte et membra del corpo humano*, pubblicato a Venezia nel 1608, in cui compare un torso simile. L'idea, tuttavia, non ci convince anche perché la data è molto successiva a quella in cui fu eseguito il disegno (1595). Crediamo più verosimile l'ipotesi, proposta dalla stessa autrice, di una derivazione dalle incisioni a tema mitologico di Goltzius e dalle musculature possenti dei suoi personaggi.

Anche Luis Méndez Rodríguez riconobbe l'importanza del *Torso* come unica testimonianza dell'epoca in cui si percepisce una chiara ispirazione archeologica, considerandolo un esempio della cultura classica imperante a Siviglia e oggetto di possibile studio per gli allievi della bottega di Pacheco². Cacho Casal per parte sua giustificò i propri dubbi sostenendo che la calligrafia del foglio non era la stessa che Pacheco aveva utilizzato in alcuni disegni, tra cui la *Caduta di Fetonte*, o nei suoi manoscritti. Pensiamo però che la sua interpretazione del piccolo triangolo che compare sopra la data non sia corretta, perché non si tratta di un marchio d'artista o di collezionista come lei suggerisce bensì, come abbiamo già osservato, della Delta greca, un chiaro riferimento erudito alla parola "Dies". Non va dimenticato, infatti, che a Siviglia Pacheco ebbe modo di conoscere

la collezione di sculture del duca di Alcalá nella Casa de Pilatos, e frequentò l'importante *tertulia* che lì si riuniva, nell'ambito della quale l'antichità classica era un tema ricorrente. Durante questi incontri, eruditi come Juan de Mal Lara o il suo discepolo Francisco de Medina e talvolta anche il pittore Pablo de Céspedes, che era tornato dall'Italia con un bagaglio culturale importante, proponevano spesso temi d'ispirazione classica.

Crediamo sia interessante segnalare che sul secondo supporto del disegno era incollato un altro foglio, recuperato dopo un restauro, su cui sono raffigurati *Venere e Adone* all'interno di un cartiglio ovale (DIB/13/1/65/2)³ (Fig. 21.1). López Torrijos⁴ lo aveva messo in relazione con l'ambiente genovese vicino a Luca Cambiaso e considerandolo un lavoro preparatorio lo attribuiva con riserva a Giovanni Battista Perolli per l'affinità con un affresco sullo stesso soggetto del palazzo del marchese di Santa Cruz a Viso del Marqués (Ciudad Real). A dire il vero le numerose differenze tra il disegno e l'affresco fanno pensare a una più probabile filiazione dallo schema compositivo ovale. Basandosi sulla debole qualità del disegno, che segue la famosa composizione di Tiziano conservata al Prado, Federica Mancini pensa invece che anziché eseguire un disegno preparatorio l'autore avesse copiato un particolare di un affresco. In ogni caso, ritengo lo si possa considerare interessante in quanto esempio dei supporti utilizzati e della relazione con altri disegni nell'ambito della cultura del Rinascimento, ma anche testimonianza del continuo incrociarsi di strade, fonti, modelli e derivazioni tra Italia e Spagna.

Benito Navarrete Prieto

¹ NAVARRETE PRIETO 2016^a, pp. 307-308, nn. 179-180.

² MÉNDEZ RODRÍGUEZ 2005, pp. 296-298.

³ Ringraziamo Federica Mancini per l'aiuto fornitoci nell'analisi di questo disegno.

⁴ LÓPEZ TORRIJOS 1982, p. 76.



Fig. 21.1. Attribuito a Giovanni Battista Perolli, *Venere e Adone*, matita nera, penna e inchiostro diluito grigiastro su carta vergata. Biblioteca Nacional de España, DIB/13/1/65/2.



21.

22.
FRANCISCO PACHECO
Sanlúcar de Barrameda, 1564 - Siviglia, 1644

Ritratto del poeta e drammaturgo Juan de la Cueva

1600 ca.
Penna a inchiostro seppia, matita nera, sfumino con tocchi di biacca ossidati su carta vergata. Ritagliato seguendo il contorno della figura e incollato a un secondo supporto.
184 x 149 mm, secondo supporto 206 x 150 mm
DIB/15/30/3

Iscrizioni:

nella parte inferiore a matita nera in calligrafia moderna: "Gaspar Aguilar" e più in basso: "Del album de Pacheco".

Sul foglio su cui era incollato il disegno iscrizione originale del collezionista Valentín Carderera: "Este retrato es uno de los de la colección de Pacheco: según conjeturas del Sr. D. J.M. Asensio puede ser este retrato o de D. Francisco de Rojas Zorrilla o de Moreto".

Provenienza: collezione Valentín Carderera (Lugt 432). Acquisito dallo Stato Spagnolo nel 1867.

Timbro della collezione Carderera nell'angolo superiore destro.

Bibliografia: ASENSIO 1867, p. 109; ASENSIO 1886, pp. 57-58; BARCIA 1906, p. 444; MAYER 1920, tav. 14; TRAPIER 1941, pp. 12 e 14; PÉREZ SÁNCHEZ 1980^a, p. 94, n. 198; *DISEGNI SPAGNOLI* 1981, p. 16, n. 36; ANGULO ÍÑIGUEZ - PÉREZ SÁNCHEZ 1985, n. 195; PIÑERO RAMÍREZ - REYES CANO 1985, p. 423; PÉREZ SÁNCHEZ 1991^c, p. 194, n. 97; BASSEGODA I HUGAS 1991, p. 196; PÉREZ SÁNCHEZ 1995^b, pp. 96-98, n. 24; DAVIES - HARRIS 1996, pp. 184-185, n. 47; BASSEGODA I HUGAS 1999^b, pp. 148-149, n. 67; CACHO CASAL 2010, pp. 447-455; CACHO CASAL 2011, pp. 163-165; HERMOSO 2016, pp. 136-137, n. 2; LANZAROTE GUIRAL 2019^b, p. 289, n. 95.

L'identificazione del personaggio qui ritratto fu fatta in modo convincente dal professor Bassegoda mettendo in relazione quest'immagine con quella che compare sulla stampa calcografica (Fig. 221) usata come illustrazione nel poema epico *Conquista de la Bética* pubblicato a Siviglia (1603) dal poeta Juan de la Cueva (1543-1612), che fu amico di Francisco Pacheco quando questi soggiornò nella città andalusa dal 1595 al 1607. Il disegno faceva parte della collezione di Valentín Carderera e fu pubblicato da José María Asensio nel 1867 quando ancora la raccolta non era stata acquistata dalla BNE. Dall'iscrizione manoscritta di Carderera si deduce che questi ipotizzava che il foglio facesse parte del progetto di Pacheco per il *Libro de descripción de verdaderos retratos de Ilustres y memorables varones*, ritrovato da José María Asensio nel 1864. Tuttavia, le sue identificazioni del personaggio ritratto con Francisco de Rojas o Luis Belmonte Bermúdez non sembravano convincenti. Oltre all'evidente somiglianza fisica tra i soggetti del disegno e della stampa, la proposta di Bassegoda i Hugas è avvalorata dal rapporto che effettivamente si instaurò tra Pacheco e Cueva. Il poeta, per esempio, scrisse un elogio "a un ritratto che fece Francisco Pacheco del conte di Gelves don Álvaro de Portugal" e a sua volta Pacheco contribuì con un altro encomio poetico al suddetto *Conquista de la Bética*. Come segnalato da Bassegoda i Hugas, è probabile che Pacheco possedesse un esemplare della silografia con l'immagine di Cueva, anche se il ritratto pare eseguito dal vero. Un altro tema controverso – ben discusso da Marta Cacho Casal – riguarda la possibile appartenenza del foglio al famoso *Libro de Retratos*, il cui manoscritto è oggi custodito nella biblioteca del Museo Lázaro Galdiano di Madrid. Sappiamo che al volume mancano quattro fogli; in un dato momento, quindi, qualcuno ritagliò le immagini di alcuni uomini illustri. Secondo Bassegoda i Hugas il disegno di cui ci occupiamo, ritagliato e incollato a un altro supporto, poteva far parte di quel gruppo. La questione si complica quando si viene a sapere che altri disegni di tecnica simile ma di qualità peggiore sono conservati nella Real Biblioteca del Palazzo Reale di Madrid.

Per escludere l'appartenenza all'originale *Libro de Retratos* va innanzitutto segnalato che la tecnica qui non è la stessa dei disegni del volume di Pacheco in quanto composta semplicemente di matita nera e sfumino, senza la matita rossa che invece è utilizzata in tutti i ritratti, incluso nel foglio sciolto che abbiamo localizzato nel Gabinetto dei disegni e delle stampe degli Uffizi (9328S) e che potrebbe essere un primo bozzetto del ritratto di Pablo de Céspedes¹. Diversa è anche la precisione ana-



Fig. 221. Ritratto di Juan de la Cueva, stampa calcografica per il poema *Conquista de la Bética*, 1603. Siviglia, Biblioteca Nacional de España (IH/2389/4).

litica e disegnativa, qui meno rigorosa. Proseguendo il confronto con i due fogli della Biblioteca Real, questo ritratto è molto più vivace, di qualità analitica maggiore grazie all'uso delle lumeggiature a biacca e presenta anche l'inchiostro color seppia adoperato per mettere in rilievo la corona d'alloro. Per queste ragioni riteniamo, come fece Cacho Casal, che questi disegni possano essere considerati prove iniziali o esemplari scartati che per motivi a noi sconosciuti non furono inclusi nel progetto finale. La testimonianza di Pacheco per il furto nel 1627 del suo *Libro de Retratos*, recentemente pubblicata da Jasienski (2020, pp. 409-416), può dimostrare che si trattava di un'opera incompiuta e smembrata, l'artista stesso infatti si riferisce al materiale rubato come "un libro di quaderni sciolti, e di ritratti e disegni sciolti". Tuttavia, dato il rapporto tra Pacheco e Juan de la Cueva è assai probabile che quest'ultimo dovesse figurare nel volume e forse il disegno della BNE è uno dei bozzetti realizzati dal vero in cui ritraeva l'amico poeta per il quale nutriva molta ammirazione. L'idea del bozzetto eseguito *de visu* sarebbe avvalorata dalla mancanza nella parte inferiore del foglio dell'elogio del personaggio con la descrizione delle sue virtù, che invece compare nei disegni della Biblioteca Real.

Benito Navarrete Prieto

¹ NAVARRETE PRIETO 2016^a, pp. 310-311, n. 182.



F. Pacheco.

Este retrato es una copia de la obra de Pacheco.
 Según el original del 1571, el retrato es de un hombre
 con la cabeza y el cuello de la obra. - pag. 104.

23.
FRANCISCO PACHECO
Sanlúcar de Barrameda, 1564 - Siviglia, 1644

L'Invidia

1604
Penna a inchiostro bruno e inchiostro diluito bruno su carta vergata.
190 x 147 mm
DIB/16/3/14

Iscrizione:
autografa nella parte inferiore destra: "13 de seti.../1604"
e a matita nera in una diversa calligrafia una valutazione:
"27 rls".

Provenienza: collezione José de Madrazo. Acquisito dallo Stato Spagnolo nel 1898.

Bibliografia: BARCIA 1906, n. 632 (anonimo spagnolo del Seicento); ANGULO ÍÑIGUEZ - PÉREZ SÁNCHEZ 1985, p. 39, n. 129 (Francisco Pacheco); LÓPEZ TORRIJOS 1985^b, p. 136; PÉREZ SÁNCHEZ 1995^b, pp. 74-75, n. 13; PÁEZ MORALES 2016^b, pp. 145-148, n. 6.

Barcia catalogò il disegno come anonimo spagnolo del Seicento e fu il primo a identificare la rappresentazione allegorica con la Discordia. Probabilmente Barcia seguiva il testo di Virgilio citato da Diego López nella sua *Declaración magistral sobre los emblemas de Alciato*, Valencia, 1655, fol. 199, in cui si legge: "et Discordia demens vipereum crinem vittis innexa cruentis" (e la folle Discordia, intrecciata la chioma viperea di bende cruento)¹.

Angulo Íñiguez e Pérez Sánchez individuarono correttamente l'autore in Francesco Pacheco, considerando il disegno come un lavoro preparatorio per la rappresentazione dell'*Invidia* nel celebre affresco della Casa de Pilatos, il palazzo di Siviglia del terzo duca di Alcalá, Fernando Enríquez de Ribera, che nel 1604 gli commissionò la decorazione del soffitto alla maniera di Vasari. Il palazzo sivigliano fu un luogo d'incontro di artisti e letterati e il programma iconografico degli affreschi dedicato all'*Apoteosi di Ercole* fu ideato dall'umanista Francisco de Medina insieme allo stesso Pacheco. Nella sua analisi del soffitto del 1952² Angulo Íñiguez identificò l'immagine corrispondente a quella del disegno con l'*Invidia*, portando a sostegno della sua tesi diverse testimonianze letterarie e grafiche rinascimentali (Vincenzo Cartari e Andrea Alciato), in cui era raffigurata come una donna anziana di una grande bruttezza, con il seno cascante e i capelli arruffati, lo sguardo folle e una mano sul cuore che le rode incessantemente. Anche Cesare Ripa insisteva sull'aspetto della donna brutta con il seno raggrinzito, i serpenti nei capelli e la mano sul cuore. Come segnalato da Bassegoda i Hugas, l'aspetto più singolare della rappresentazione di Pacheco è l'aggiunta di un attributo come le ali, che probabilmente alludono alla velocità con cui si diffonde la calunnia, come specificava Hernando de Soto nei suoi *Emblemas moralizantes*: "No ay ave que tanto buele / Como lo que mal se habla"³. Nel disegno di Pacheco eseguito con il caratteristico segno asciutto e fermo, tutti questi elementi sono evidenziati perfettamente: il carattere brutto e cattivo della vecchia con i capelli scompigliati, il seno avvizzito e il cuore che sembra voler mordere qualcosa, e lei per farlo apre la bocca. Ritengo che questa immagine vada messa in relazione con un altro disegno scoperto di recente⁴ conservato al Victoria & Albert Museum⁵ in cui compare una donna nuda dalle fattezze simili che monta un cavallo tenendo in mano un bastone da cui pende un calderone fumante (Fig. 23.1). Penso che anche questo foglio possa essere un bozzetto per la decorazione del soffitto, perché vi si notano elementi in comune con la suddetta iconografia, tra cui la posizione del



Fig. 23.1. Francisco Pacheco, *L'Invidia?*, 1603-1604 ca. Penna a inchiostro bruno, inchiostro diluito bruno su carta vergata. Londra, Victoria & Albert Museum, dono di Constantine Alexander Ionides (CAI.595).

cavallo simile a quella del *Pegaso* dell'affresco della Casa de Pilatos o quello raffigurato nella *Caduta di Fetonte* conservato presso la Fundación Rodríguez Acosta-Instituto Gómez Moreno di Granada, eseguito tra l'altro con la stessa tecnica. I disegni pertanto rispondono tutti alla volontà di realizzare un complesso decorativo umanista con intento moralizzatore, simile a quelli che Francisco de Medina aveva studiato in Italia. Nel corso dei suoi viaggi l'umanista era entrato in contatto con la cultura rinascimentale e molto probabilmente utilizzò come fonte d'ispirazione per il complesso sivigliano le *Immagini degli dei* di Vincenzo Cartari⁶.

Benito Navarrete Prieto

¹ Citato da PÉREZ SÁNCHEZ 1995^b, p. 74.

² ANGULO ÍÑIGUEZ 1952, p. 134.

³ Citato da BASSEGODA I HUGAS 1999^c, p. 140.

⁴ NAVARRETE PRIETO 2016^b, p. 83, fig. 23.

⁵ Penna e inchiostro diluito bruno su carta vergata, 272 x 181 mm, Victoria & Albert Museum, n. Inv. CAI.595, dono di Constantine Alexander Ionides. Il disegno fu presentato come opera di anonimo tedesco in *MOST MAGNIFICENT* 2008. Anche di recente figurava come anonimo tedesco nel catalogo della mostra: PETHERBRIDGE 2012. Vedi la scheda tecnica on line: <http://collections.vam.ac.uk/item/O148344/fantastic-horse-and-rider-drawing-unknown/>.

⁶ LLEÓ CAÑAL 2012, p. 60.



23.

24.
DOMÉNIKOS THEOTOKÓPOULOS, DETTO EL GRECO
Candia, 1541 - Toledo, 1614

San Giovanni Evangelista

1577

Matita nera con lumeggiature di biacca su carta vergata beige. Quadrettato per il trasferimento su un altro supporto.

225 x 155 mm

DIB/16/39/12

Iscrizione:

manoscritta a inchiostro bruno indicante una valutazione: "1RI". Sul bordo inferiore destro iscrizione a inchiostro bruno probabilmente del pittore Francisco de Solís: "de mano de dominico greco".

Marchio manoscritto a matita nera sotto la valutazione, simile a quello che compare in *Testa di fanciulla* di Velázquez DIB/16/40/22.

Provenienza: collezione Francisco de Solís (ca. 1629-1684); collezione Manuel Castellano. Acquisito dallo Stato Spagnolo nel 1880.

Due timbri della Biblioteca Nacional de España BN nell'angolo inferiore sinistro. Servicio de dibujos y grabados (Lugt 398 e 399).

Bibliografia: BARCIA 1906, n. 105 (El Greco); COSSIO 1908, p. 295, n. 399; MAYER 1920, p. 3; SÁNCHEZ CANTÓN 1930^b, II, p. 152; TRAPIER 1941, pp. 1-61; LAFUENTE FERRARI 1966, p. 26, n. 194; WETHEY 1967, II, p. 22, n. 6; ANGULO ÍÑIGUEZ - PÉREZ SÁNCHEZ 1975, I, n. 159; PÉREZ SÁNCHEZ 1980^a, p. 72, n. 128; PÉREZ SÁNCHEZ 1986^b, pp. 151-153; FERINO - PAGDEN - CHECA CREMADES 2001, p. 146; DAVIES 2007, pp. 114-119; TURNER 2007, pp. 293-294; ÁLVAREZ LOPERA 2007, p. 124; NAVARRETE PRIETO 2014, pp. 102-103; RUIZ GÓMEZ 2014, pp. 31 e 225, n. 8; BOUBLI 2015, pp. 548-566; RINALDI 2019, p. 160.

Barcia attribuì il disegno a El Greco mettendolo in relazione con il *San Giovanni Evangelista* del retablo maggiore della chiesa di Santo Domingo el Antiguo di Toledo, una delle prime opere realizzate all'arrivo in Spagna intorno al 1577. La corretta identificazione iconografica dell'Evangelista all'interno del complesso del retablo si deve a Cossio, il quale segnalò come nel foglio della BNE apparisse l'attributo dell'aquila che invece non compare nel dipinto del retablo (Fig. 24.1) e aggiunse che l'immagine doveva essere abbinata al *San Giovanni Battista*.

Secondo Davies¹ il disegno deve essere considerato come un "modello" finale all'interno del processo creativo, a cui l'artista giunse dopo diverse prove tra le quali figura uno degli schizzi che fecero parte della collezione Krugier, in cui si notano alcune differenze come la testa girata di profilo e l'assenza di attributi per identificare il soggetto. Il foglio della collezione Krugier fa coppia con un altro disegno raffigurante *San Giovanni Battista* che invece è del tutto fedele alla resa finale del retablo. È interessante notare che lo schizzo della collezione Krugier (Fig. 24.2) fu utilizzato per la figura di uno degli apostoli che occupano la parte inferiore della scena centrale del retablo, in cui è rappresentata l'Assunzione della Vergine. Come ha sottolineato Rinaldi (2019, p. 160) sia il disegno della BNE che quelli della collezione

Krugier hanno proporzioni legate alle tipologie del Parmigianino.

Il carattere di disegno finito e quadrettato per essere trasferito su un altro supporto come la tela trasformano il foglio della BNE in un lavoro definitivo perfettamente collegabile alla composizione finale in cui il santo è assorto nella lettura. È proprio su questi elementi e sul confronto con l'altra versione di San Giovanni Evangelista che Davies si è basato per formulare la sua ipotesi. Álvarez Lopera² individuò l'origine veneziana della composizione e dell'atteggiamento della figura mettendoli in relazione con il *San Girolamo* di Paolo Veronese conservato alla Kunsthaus Zürich. Nella testa di san Giovanni si osserva anche una potenza michelangiolesca che deriva dallo studio dei Prigioni e della scultura *Il giorno* del maestro fiorentino. Lo stesso può dirsi per la testa di Giuseppe d'Arimatea della *Pietà* che fece parte della collezione Niarchos e ora si trova in una collezione privata di Parigi, una delle opere più monumentali di El Greco in cui si nota la ripetizione di alcune formule di maggiore effetto.

Tra i mezzi provati prima su carta in diversi schizzi, spicca l'uso della matita nera più intenso e concentrato nelle pieghe della veste, grazie a cui ottiene un sapiente gioco di luci e ombre, e ancora la matita maneggiata quasi come uno sfumino e non in modo netto e lineare. L'uso lieve della matita nera con le lumeggiature a biacca, che per lo più sono andate perdute, produce in alcune parti, come per esempio la testa, un effetto di potenza e plasticità del tutto simile a quello che si riscontra in alcuni disegni di Tintoretto a cui evidentemente questo foglio va paragonato. Oltre a costituire uno dei pochi esempi di disegni sicuri di El Greco, il *San Giovanni Evangelista* ci consente di associare l'artista alle pratiche e ai principi derivati dall'attività della bottega di Tintoretto a Venezia³.

Benito Navarrete Prieto

¹ DAVIES 2007, pp. 114-119.

² ÁLVAREZ LOPERA 2007, pp. 123-124.

³ BOUBLI 2015, p. 551.



Fig. 24.1. El Greco, *San Giovanni Evangelista*, 1577. Chiesa del monastero di Santo Domingo el Antiguo di Toledo, retablo maggiore.



Fig. 24.2. El Greco, *San Giovanni Evangelista*, penna a inchiostro bruno, inchiostro diluito bruno e biacca su carta vergata. Ginevra, Collezione di Marie Anne Krugier Poniatowski.



24.

Disegni preparatori per l'Escorial

25.

FRANCESCO DA URBINO

Borgo di Sansepolcro, 1545 ca. - San Lorenzo dell'Escorial, 1582

Cristo e i bambini (recto)

1581-1582

Penna e inchiostro bruno, su carta sottile vergata beige, quadrettatura a inchiostro bruno.

265 x 243 mm¹

LUCA GIORDANO

Napoli 1634-1705

La circoncisione (verso)

1693 ca.

Matita nera, su carta sottile vergata beige.

265 x 243 mm

DIB/18/1/1625

Iscrizione:

a inchiostro sul recto tagliata lungo il margine inferiore; e sul verso, a matita: "La Purificación"; a inchiostro: "2 m.s."; e su un inserto lungo il margine inferiore, a matita: "carp. 8, n. 1625".

Provenienza: collezione Valentín Carderera (Lugt 432). Acquisito dallo Stato Spagnolo nel 1867.

Timbro della collezione Carderera nell'angolo inferiore sinistro. Due timbri rispettivamente al centro e nella parte inferiore del verso della Biblioteca Nacional de España BN. Sección de dibujos y grabados (Lugt 398).

Bibliografia: GARCÍA-FRÍAS CHECA - GARCÍA-TORAÑO MARTÍNEZ 2020, pp. 226-228.



25v.



Fig. 25.1. Francesco da Urbino, affresco. Lunetta nord: *Cristo con i bambini con Geremia e Gedeone*, 1581-1582. Real Monasterio di San Lorenzo dell'Escorial, Patrimonio Nacional, Inv. 10014747.

Nell'*Inventario de dibujos* della BNE, era citato come opera anonima. Ma recentemente è stato riconosciuto come uno dei bozzetti preliminari di piccolo formato realizzati da Urbino per una delle scene figurative della cella priorale bassa dell'Escorial², ambiente in cui si sviluppa uno tra i programmi iconografici più interessanti del monastero, dominato da personaggi biblici associati alla saggezza e alla giustizia. L'architettura illusionistica che contorna il medaglione centrale con il *Giudizio di Salomone*, comprende delle finte lunette tra le quali solo due contengono rappresentazioni: *Aronne con un accolito*, ovvero il primo sommo sacerdote del popolo ebraico; e questo *Cristo con i bambini* – un rimando all'evangelico "Lasciate che i bambini vengano a me" – raffigurante Gesù che impone le mani su due bimbi. Tali scene potrebbero essere rispettivamente interpretate come illustrazioni della trasmissione della saggezza nell'Antico e nel Nuovo Testamento; saggezza che, come indicava Sigüenza, era una delle virtù che avrebbero dovuto illuminare il priore dell'Escorial, cui la cella era destinata³.

Il disegno è rappresentativo dello stile di Urbino, affine a quello del suo maestro, il Bergamasco, e caratterizzato dalla capacità di usare la penna a punta fine per articolare le forme delle figure e dall'ombreggiatura basata su molteplici linee parallele. La tipologia dei modelli, in particolare quella dei bambini, è quella tipica del pittore. Lo studio mostra poche variazioni rispetto all'affresco, le differenze riguardano fondamentalmente le dimensioni della bimba sulla destra, più grandi nell'opera definitiva. Il cartone sostitutivo a grandezza reale non è stato conservato, a differenza di quello riguardante l'altra lunetta, presente

nella Biblioteca dell'Escorial⁴, meticolosamente acquerellato con inchiostro bruno per dare risalto ai volumi.

Il verso ci ha riservato una piacevole sorpresa: un bellissimo schizzo di una scena raffigurante la *Circoncisione*, inscritta in un arco ribassato, accanto al bozzetto di una Madonna con un angelo, realizzati entrambi con un'incredibile scioltezza a matita nera e con tipi umani che sono palesemente riferibili a Luca Giordano. Nel corso del soggiorno all'Escorial in cui dipinse gli affreschi delle volte della scalinata principale del monastero e della basilica, tra il 1692 e il 1693, il napoletano avrebbe ben potuto avere accesso ai disegni di Urbino e sfruttare il verso di questo foglio per abbozzare le composizioni della *Circoncisione* e dell'*Assunzione* – assai simili nella versione definitiva – per la serie sulla vita della Madonna ideata per Carlo II e oggi nelle collezioni reali⁵.

Carmen García-Frías Checa

¹ Tagliato nella parte inferiore e con i contorni punzonati. La quadrettatura è numerata lungo il bordo superiore (dall'1 al 9) e quello sinistro (dall'1 al 15) per il trasferimento sul cartone a grandezza reale. La filigrana francese della carta – con il grappolo d'uva e le lettere "B-fiore di giglio-G" – è compatibile con quella di altri disegni di Urbino conservati nella biblioteca dell'Escorial.

² Tutti i disegni preparatori e cartoni sostitutivi a grandezza reale per questa decorazione murale, in ANGULO ÍÑIGUEZ - PÉREZ SÁNCHEZ 1975, pp. 60-63, nn. 249-290 e 292-293; GARCÍA-FRÍAS 1995, pp. 61-83, nn. 1-47.

³ SIGÜENZA, Ed. 1988, p. 252; CHECA CREMADES 1992, pp. 358-366; CAROFANO 1993, pp. 99-101; GARCÍA-FRÍAS CHECA 2002, pp. 127-131.

⁴ PN Inv. 10233409.

⁵ PN Inv. 10007140 e 10007141.



25r.

26.
FRANCESCO DA URBINO
Borgo di Sansepolcro, 1545 ca. - San Lorenzo dell'Escorial,
1582

Geremia

1581-1582
Penna e inchiostro bruno, con tocchi di matita rossa, su
carta vergata beige.
185 x 145 mm¹
DIB/15/13/15

Iscrizione:
a inchiostro bruno in grafia settecentesca: "Daniel de
Volterra", nell'angolo inferiore destro del verso. Sul sup-
porto secondario, in grafia moderna: "D. de Volterra".

Provenienza: collezione Valentín Carderera (Lugt 432).
Acquisito dallo Stato Spagnolo nel 1867.
Timbro della collezione Carderera nella parte inferiore
del recto.

Bibliografia: BARCIA 1906, n. 7621 (Daniele da Volterra); *INVEN-
TARIO DEI DISEGNI ITALIANI* 1974, p. 43, n. 1; ANGULO ÍÑIGUEZ - PÉREZ SÁN-
CHEZ 1975, p. 63, n. 288 (Francesco da Urbino); LÓPEZ TORRIJOS
1985¹, p. 106, A48; GARCÍA-FRÍAS 1995, pp. 66 e 79, n. 30; GARCÍA-
FRÍAS CHECA - GARCÍA-TORANO MARTÍNEZ 2020, pp. 228-229.

Un altro degli schizzi preliminari di piccolo for-
mato creati da Urbino per la cella priorale bas-
sa dell'Escorial è il ben noto *Geremia* pubblica-
to da Barcia il quale, ritenendo corretta l'iscri-
zione sul foglio, lo attribuiva a Daniele da Vol-
terra. Angulo Íñiguez e Pérez Sánchez sono sta-
ti i primi a riconoscere la mano di Urbino e ad
accostare l'immagine a una delle figure di an-
ziano della suddetta cella, opera indiscutibile
del pittore. *Geremia* è uno dei sette profeti raf-
figurati nei pennacchi delle quattro lunette
della sala per accompagnare la scena di *Cristo
e i bambini*. Invece che a un altro profeta bibli-
co, come succede negli altri casi, la sua effigie
– nella lunetta settentrionale – è accoppiata a
quella del giudice israelita Gedeone².
Si tratta di uno studio a penna assai rifinito,
senza tracce di trasferimento, il cui modellato è
frutto di un'abbondante ombreggiatura a linee
parallele, impiegata non solo per dare volume
alla figura che si staglia sullo sfondo, ma anche
per riprodurre la nicchia in cui è inquadrata, in
maniera simile a ciò che avviene nella versione
pittorica, lasciando libera la curva della lunet-
ta. Nella biblioteca dell'Escorial si conserva il
cartone a grandezza reale³ della figura da affre-
scare, praticamente identico al disegno; l'effi-
gie rimanda a quella concepita da Michelange-
lo nella Cappella Sistina e rivela l'atteggiamen-
to pensieroso che rende riconoscibile il grande
profeta sprofondato nella riflessione sulla rovi-
na di Gerusalemme annunciata da Dio.

Carmen García-Frías Checa

¹ Linea di contorno irregolare a inchiostro bruno e altra
posteriore a matita nera.

² Viene ricordato nel *Libro dei Giudici* per aver liberato il
suo popolo dall'oppressione dei madianiti (*Giudici*, VI-
VIII), è inserito tra i profeti in quanto prescelto del Si-
gnore.

³ PN Inv. 10233403. ANGULO ÍÑIGUEZ - PÉREZ SÁNCHEZ 1975,
p. 63, n. 287; GARCÍA-FRÍAS CHECA 1995^a, pp. 66 e 79, n. 31.



Fig. 26.1. Francesco da Urbino, cartone sostitutivo,
Geremia, 1581-1582. Real Biblioteca di San Lorenzo
dell'Escorial, Patrimonio Nacional, Inv. 10233403.



26.

27.
FRANCESCO DA URBINO
Borgo di Sansepolcro, 1545 ca. - San Lorenzo dell'Escorial,
1582

San Luca

1581-1582

Matita nera, penna e inchiostro bruno, con tracce di matita rossa, su carta vergata giallastra, quadrettatura a inchiostro bruno.

382 x 288 mm¹

DIB/18/1/1725

Iscrizioni:

a matita sul verso: "carp. 8" e "n. 1725".

Provenienza: collezione Valentín Carderera (Lugt 432). Acquisito dallo Stato Spagnolo nel 1867.

Timbro della collezione Carderera nella parte inferiore del recto. Due timbri al centro e nella parte inferiore del verso della Biblioteca Nacional de España BN. Servicio de dibujos y grabados (Lugt 398).

Bibliografia: GARCÍA-FRÍAS CHECA - GARCÍA-TORAÑO MARTÍNEZ 2020, p. 226.

Questo disegno era catalogato nell'*Inventario de dibujos* della BNE come opera anonima. Ma di recente è stato identificato come uno dei bozzetti preparatori di piccolo formato realizzati da Francesco da Urbino tra il 1581 e il 1582 per il ciclo iconografico – destinato a decorare la cella priorale bassa dell'Escorial² – teso a esaltare la saggezza e la giustizia che avrebbero dovuto guidare l'azione del priore³. La scoperta è andata ad accrescere il prezioso materiale grafico legato a tale decorazione ad affresco⁴ e ha costituito una conferma del modo di lavorare di Urbino, debitore sotto ogni aspetto, sia stilisticamente che tecnicamente, della lezione di Giovanni Battista Castello detto il Bergamasco, il maestro che accompagnò in Spagna nel 1567 insieme ad altri assistenti. Il nome dell'autore è denunciato dal tratto rapido e sicuro della penna e dall'elaborata ombreggiatura ottenuta tramite molteplici linee parallele.

Urbino ideò un *San Luca* che dovette essere riportato su almeno un cartone sostitutivo come indicano i contorni perforati con uno stiletto e il verso strofinato con la polvere di carbone impiegata per lo spolvero. Il disegno non fu però mai riprodotto ad affresco, giacché la versione pittorica (Fig. 28.1) si rifà all'altro disegno preliminare conservato dalla BNE, attribuito a Niccolò Granello⁵ e realizzato anni dopo. Nella versione di Urbino la figura è inquadrata in una nicchia ad arco ribassato, come le Virtù poste al livello della cornice del soffitto, ma gli evangelisti finirono per essere collocati nell'affresco al di sopra di queste, all'interno di medaglioni ovali dorati. San Luca è inoltre raffigurato come un uomo anziano, secondo

un modello caratteristico del pittore, seduto dinanzi allo spettatore e a un grande libro, mentre nell'affresco appare di mezza età, di profilo e in atto di scrivere su una tavoletta. È invece rimasto identico il suo attributo: il toro dal collo lungo accovacciato ai piedi della figura. Collegati agli altri evangelisti, si conservano solo il cartone sostitutivo per il *San Giovanni*⁶, in cui l'aquila è raffigurata dalla parte opposta rispetto alla versione affrescata, e quello corrispondente alla riserva ovale destinata ad accogliere il *San Matteo*⁷, composta da una ghirlanda di fiori e frutti e da un cherubino seduto, motivo chiaramente derivato da Perin del Vaga, le cui opere avevano influenzato il Bergamasco.

Carmen García-Frías Checa

¹ Il bordo superiore è ritagliato ad arco ribassato. La quadrettatura è numerata lungo il bordo superiore (dal 3 all'8) e quello destro (dall'1 all'8) per semplificare il riporto del disegno sul cartone a grandezza reale.

² SIGÜENZA, Ed. 1988, p. 252, fu testimone del suo lavoro all'Escorial. NEWCOME-SCHLEIER 1993, p. 25; CAROFANO 1993, p. 99; GARCÍA-FRÍAS CHECA 2002, pp. 127-131.

³ SIGÜENZA, *Ibidem*; CHECA CREMADES 1992, pp. 358-366; CAROFANO 1993. PN Inv. 10014747: Al centro figura il *Giudizio di Salomone* e intorno un fregio ornamentale con profeti, evangelisti, le virtù teologali e cardinali e la Chiesa.

⁴ ANGULO ÍÑIGUEZ - PÉREZ SÁNCHEZ 1975, pp. 60-63, nn. 249-290 e 292-293; GARCÍA-FRÍAS CHECA 1995, pp. 61-83, nn. 1-47.

⁵ DIB/15/13/14. Vedi cat. 28.

⁶ PN Inv. 10233418. La collezione Abelló comprende un disegno collegato al *San Matteo*, di mano però di un artista della cerchia di Urbino, in NAVARRETE PRIETO - PÉREZ SÁNCHEZ 2009, pp. 208-209, n. 84.

⁷ PN Inv. 10233419.



27.

28.
ATTRIBUITO A NICCOLÒ GRANELLO
Genova, 1553 ca. - Madrid, 1593

San Luca

1589
Matita nera, penna e inchiostro bruno, con tocchi di matita nera sfumata, su carta vergata giallastra, quadrettatura a inchiostro rosso.
229 x 154 mm
DIB/15/13/14

Iscrizioni:

sul recto: a inchiostro e in grafia seicentesca sul lato destro: "Romulo"; e a matita e in grafia moderna nella parte inferiore: "Romulo Cincinnato".

Provenienza: collezione Valentín Carderera (Lugt 432). Acquisito dallo Stato Spagnolo nel 1867. Timbro della collezione Carderera nell'angolo inferiore sinistro del recto.

Bibliografia: BARCIA 1906, n. 7406 (Romulo Cincinnato); *INVENTARIO DEI DISEGNI ITALIANI* 1974, p. 36, n. 1; ANGULO ÍÑIGUEZ - PÉREZ SÁNCHEZ 1975, p. 39, n. 131 (Romulo Cincinnato); PÉREZ SÁNCHEZ 1980³, p. 56, n. 83; LÓPEZ TORRIJOS 1985⁴, p. 105, A47; GARCÍA-FRÍAS CHECA 1995, p. 69; GARCÍA-FRÍAS CHECA - GARCÍA-TORAÑO MARTÍNEZ 2020, p. 226.

Barcia lo descrive come un appunto per un evangelista di mano di Cincinnato, avvalorando l'attribuzione seicentesca sul lato del disegno. Angulo Íñiguez e Pérez Sánchez sono stati i primi a indicare che si tratta di uno studio preliminare per la figura definitiva del san Luca raffigurato in uno degli angoli della cella priorale basse dell'Escorial¹, affrescata da Francesco da Urbino tra il 1581 e il 1582, ma non esitano ad assegnarlo a Cincinnato. Non è tuttavia documentata la partecipazione del fiorentino a tale decorazione, mentre lo è quella di Niccolò Granello, e proprio per la "pittura di due evangelisti" eseguita nella suddetta cella nel settembre 1589². Risulterebbe logico che alla morte di Urbino la commissione venisse affidata a Granello³, poiché i due avevano quasi sempre lavorato insieme nei cantieri reali fin dal loro arrivo in Spagna nel 1567 come assistenti di Giovanni Battista Castello, il Bergamasco⁴, il maestro al cui stile e tecnica si rifacevano da vicino entrambi. Il disegno coincide quasi alla perfezione con l'affresco e raffigura un evangelista di profilo (Fig. 28.1), con in mano una tavoletta, assai più giovane di quello precedentemente concepito da Urbino, che aveva ritratto un vecchio in atto di leggere un libro⁵. L'attributo del toro dovette tuttavia essere considerato confacente all'opera in quanto, pur essendo assente in questo studio, venne raffigurato

nella sala identico a quello disegnato da Urbino⁶. Spicca nel disegno la grande scioltezza tecnica – affine a quella che traspare nelle ultime prove a penna del Bergamasco, come ad esempio il bozzetto con *Marte e Apollo* del suo periodo spagnolo (1567-1569) conservato al Prado⁷ – come comprovano l'accavallarsi di linee a marcare i profili e i minuti tocchi vorticosi a definire le caviglie. Simile a quella del Bergamasco è anche la maniera di ombreggiare tramite linee parallele utilizzando, in questa occasione, tratti sfumati di matita nera oggi quasi svaniti. Alcune idee iniziali sono rimaste a matita, come la posizione della testa, poi cambiata, o la formazione cotonosa delle nuvole che fungono da seggio.

Carmen García-Frías Checa

¹ PN Inv. 10014747.

² Per i quali riscosse "trecento reales", in ZARCO CUEVAS 1932^b: pp. 77-78 e 81, docc. 38-39 e 41.

³ GARCÍA-FRÍAS CHECA 1995, p. 69, lo attribui per la prima volta a Granello.

⁴ GARCÍA-FRÍAS CHECA 2002; GARCÍA-FRÍAS CHECA - GARCÍA-TORAÑO MARTÍNEZ 2020, p. 226.

⁵ Vedi il *San Luca* di Francesco da Urbino, cat. 27.

⁶ Granello raffigurò un toro dallo stesso aspetto nel *San Luca*, ben documentato, che dipinse ad affresco tra il 1583 e il 1584 sul muro di fondo della sacrestia.

⁷ Prado Inv. D001856.



Fig. 28.1. Francesco da Urbino e Niccolò Granello, affresco. Angolo sudorientale: *San Luca*, 1589. Real Monastero di San Lorenzo dell'Escorial, Patrimonio Nacional, Inv. 10014747.



28.

29.
FEDERICO ZUCCARI
Sant'Angelo in Vado, 1540/41 - Ancona, 1609

San Girolamo

1586
Penna e inchiostro diluito bruno, con tocchi di biacca,
su carta vergata preparata di colore verdastro.
385 x 265 mm
DIB/13/9/42

Iscrizioni:

a inchiostro: con grafia dell'Ottocento nella parte inferiore del recto: "40 rs."; con grafia dell'Ottocento sul verso: "De Federico Zuccari costò 16 R. de pta., C. Madr."

Provenienza: collezione José de Madrazo¹. Acquisito dallo Stato Spagnolo nel 1898.
Timbro della Biblioteca Nacional de España BN nella parte inferiore del recto.

Bibliografia: BARCIA 1906, n. 7650 (Federico Zuccari); *INVENTARIO DEI DISEGNI ITALIANI* 1974, p. 49, n. 4; MULCAHY 1987, p. 506; MULCAHY 1992, pp. 117-119; MULCAHY 1995, pp. 104 e 116, n. 2; MULCAHY 2004, pp. 230-236 e 251, n. 2; GARCÍA-FRÍAS CHECA 2018, pp. 193-194 e 197.

Barcia lo pubblicò collegandolo alla produzione di Zuccari all'Escorial. Si tratta di uno dei ben noti disegni preparatori per il san Girolamo² destinato a decorare l'anta interna destra dell'altare-reliquiario dedicato al santo nella basilica escorialense. Lo confermano i commenti sullo sviluppo delle composizioni per tale retablo e per quello ispirato al tema dell'Annunciazione³ leggibili in una lettera indirizzata dall'autore a un amico anonimo nel maggio 1586; considerazioni che risultano fondamentali per capire quale fosse l'aspetto originale delle opere rimaneggiate anni dopo su ordine di Filippo II. Con le ante chiuse, l'altare raffigura un san Girolamo penitente, con la novità di includere le tre virtù teologali⁴, mentre nelle due ante interne il santo appare in veste di dottore della Chiesa⁵. L'autore specifica che sull'anta destra la figura è ritratta in atto di scrivere, "però in estasi, et tutto contemplativo accompagnato da tre Angioli, l'uno de quali li tiene il cala-

mazo, l'altro il libro", mentre il terzo "sta alle orecchie di San Girolamo in atto di imprimerli nella Iddea tutto quello che egli pensa, e scrive"⁶, una descrizione abbastanza aderente al disegno della BNE. Il coronamento ad arco del bozzetto iniziale del Louvre⁷, quasi identico in termini generali, sebbene molto meno avanzato, parrebbe indicare che la composizione fosse destinata all'esterno delle ante.

Fra' José de Sigüenza dichiara che le scene riprodotte sui due altari reliquiari non piacquero a Filippo II⁸; le richieste di modifica del sovrano non riguardano però questa composizione, ma le altre del retablo di san Girolamo⁹. Rispetto al disegno, Juan Gómez, incaricato del rimaneggiamento nel 1593 e nel 1594¹⁰, eliminò solo la figura dell'angelo dell'ispirazione, sostituì al cherubino che sostiene il libro un altro angioletto, e alterò infine il volto del santo per renderlo più somigliante a quello raffigurato all'esterno¹¹, la posa della figura e quella dell'angioletto che regge il calamaio sono invece rimaste identiche.

Carmen García-Frías Checa



Fig. 291. Federico Zuccari, *Altare-reliquiario di san Girolamo* (trittico aperto), 1586. Real Monastero di San Lorenzo dell'Escorial, Patrimonio Nacional, Inv. 10034877.

¹ Come gli altri disegni appartenuti alla collezione Madrazo, anche questo fu venduto nel 1898 alla Biblioteca Nacional (Cfr. il saggio di Santiago Páez-Hidalgo Caldas, pp. 21-34). Può darsi provenga alla collezione del pittore e collezionista Francisco de Solís (1620 ca.-1684) data la cifra riportata sul foglio – 40 rs. – corrispondente alla valutazione in genere attribuita da Solís ai suoi disegni.

² È il caratteristico *modellino* del maestro, la cui tecnica – dal tratto libero e un po' arruffato, caratterizzata dal generoso impiego dell'acquerellatura con tocchi bianchi – avrebbe riscosso grande successo tra gli artisti spagnoli del momento.

³ Gli altari-reliquiari dell'Annunciazione e di san Girolamo per la basilica (PN Inv. 10034838 e 10034877) costituirono il suo primo incarico, appena giunto all'Escorial nel dicembre del 1585. BABELON 1920, pp. 263-278; ZARCO CUEVAS 1932^b, pp. 195-215; MULCAHY 1992, pp. 113-124.

⁴ DOMÍNGUEZ 1927, pp. 82-83. Nella versione pittorica, le virtù vennero sostituite da una teoria di angeli. La composizione originale ci è nota grazie a un disegno conservato al Nationalmuseum di Stoccolma (Inv. 450/1863) e alle incisioni del 1590 – associate a Johann Staenius e Jan de Bisschop – pubblicate nel *Paradigmata graphices variorum artificum* del 1680.

⁵ Le incisioni delle tre composizioni in GALLORI 2018, pp. 101-102.

⁶ DOMÍNGUEZ 1927, p. 83.

⁷ Département des Arts Graphiques, Inv. 3807, 216 x 131 mm. BOUBLI 1998, pp. 523-524, n. 171; MULCAHY 2004, pp. 238-239 e 252, n. 5.

⁸ SIGÜENZA, Ed. 1988, p. 312.

⁹ ZARCO CUEVAS 1931, p. 108.

¹⁰ ZARCO CUEVAS 1931, pp. 111-112, doc. 5 e p. 114, doc. 8.

¹¹ MULCAHY 1992, p. 122.



29.

30.
ATTRIBUITO A FEDERICO ZUCCARI
Sant'Angelo in Vado, 1540/41 - Ancona, 1609

L'Annunciazione

1586

Matita nera, penna e inchiostro diluito bruno, con tocchi di matita rossa e biacca, su carta vergata preparata di colore verdastro, quadrettata¹.

385 x 231 mm

DIB/13/9/39

Inscrizione:

a inchiostro in grafia seicentesca nella parte inferiore del recto: "15 Rs."

Provenienza: collezione Valentín Carderera (Lugt 432).
Acquisito dallo Stato Spagnolo nel 1867.

Timbro della collezione Carderera al centro del lato inferiore del recto.

Bibliografia: BARCIA 1906, n. 7647 (Federico Zuccari); *INVENTARIO DEI DISEGNI ITALIANI* 1974, p. 49, n. 1; MULCAHY 1987, p. 506; MULCAHY 1992, pp. 117-119; MULCAHY 1995, pp. 104 e 116, n. 2; MULCAHY 2004, pp. 230-236 e 251, n. 2; GARCÍA-FRÍAS CHECA 2018, pp. 193-194 e 197.

Barcia fu il primo ad accostare il disegno alle opere pittoriche realizzate da Zuccari all'Escorial. Ma sarà Mulcahy ad associarlo alla complessa riflessione sul soggetto dell'Annunciazione sviluppata dal maestro italiano per uno dei due grandi altari-reliquiari della basilica escorialense² e a difenderne a buon diritto anche la paternità³ sostenendo che il tratto di questo disegno di presentazione, pur essendo meno arruffato di quello di altri suoi bozzetti preliminari, presenta tuttavia la fluidità e la rapidità caratteristiche di Zuccari e l'efficace impiego dell'acquerellatura per ottenere veri e propri effetti pittorici.

Dei tre disegni preliminari per le due raffigurazioni dell'Annunciazione da dipingere all'interno e all'esterno del retablo, quello della BNE può essere considerato il primo. In linea generale sembra corrispondere alla scena riprodotta sulle ante interne, con la Vergine ancora in piedi a sinistra, l'arcangelo

Gabriele che irrompe in scena su un banco di nuvole e il raggio di luce che scocca dalla zona celestiale sulla destra. Alcuni cherubini presentano già le stesse pose acrobatiche del dipinto definitivo, come quello che appare di scorcio nella parte superiore della composizione. Il formato, caratterizzato dal coronamento ad arco, fa tuttavia pensare alla composizione visibile con il trittico chiuso. Il secondo bozzetto della Staatliche Graphische Sammlung di Monaco, identificato da Gere come opera di Zuccari⁴, rappresenta un progresso verso la soluzione finale: la Vergine è già circonfusa da un alone luminoso contornato da cherubini, e sono già risolti i due angioletti in alto a sinistra così come la cesta da cucito e la sedia, abbozzate molto rapidamente. Il disegno del Louvre⁵ è uno studio quasi definitivo per la stessa scena e riunisce in un'unica composizione le figure che, come indica il tracciato degli archi, saranno collocate sulle due ante contrapposte. Come annunciava nella celebre lettera indirizzata a un amico anonimo nel maggio 1586, in quest'ultimo studio Zuccari decise di cambiare l'espressione della Vergine: "Et li ho variati in questa maniera che la Nuntiata prima dell'aprir delle reliquie si vede nostra signora spantata et turbata alquanto nel primo ingresso dell'Angelo"⁶. Filippo II considererà disdicevole quel gesto di turbamento⁷ e nel settembre 1593 lo farà emendare da Juan Gómez⁸; questi conferirà alla Madonna un'aria sottomessa, in contrasto con la postura del corpo e le mani sollevate che continueranno a rimandare a un moto di sorpresa.

Carmen García-Frías Checa



Fig. 30.1. Federico Zuccari, *Altare-reliquario dell'Annunciazione* (trittico aperto), 1586. Real Monastero di San Lorenzo dell'Escorial, Patrimonio Nacional, Inv. 10034828.

¹ La parte sinistra del coronamento ad arco con la numerazione dall'1 al 6 per il successivo ingrandimento. Inserto di forma irregolare nella parte superiore destra per includere alcune modifiche riguardanti gli angeli nella zona celestiale.

² L'altare-reliquario dell'Annunciazione: PN Inv. 10014828.

³ GERE 1969, n. 104, suggerisce che non sia di sua mano.

⁴ Inv. 2583, 238 x 118 mm. GERE 1969, n. 104.

⁵ Département des Arts Graphiques, Inv. 11237, 250 x 155 mm. Venne identificato da GERE 1969, n. 104; MULCAHY 1992, pp. 119 e 228, nota 19; BOUBLI 1998, pp. 522-523, n. 170; MULCAHY 2004, pp. 233-234 e 251, n. 1.

⁶ DOMÍNGUEZ 1927, p. 82.

⁷ SIGÜENZA, Ed. 1988, p. 312.

⁸ Nel documento di pagamento, in ZARCO CUEVAS 1931, p. 111, doc. 5, si specifica solo "che dipinse alcune cose per la parte interna e per quella esterna".



30.

31.
ATTRIBUITO A DIEGO LÓPEZ DE ESCURIAZ
Documentato tra il 1587 e il 1589

In cammino per Betlemme per pagare il tributo a Cesare

1587-1589
Matita nera, penna e inchiostro bruno, su carta prepa-
rata grigio-azzurra¹.
255 x 176 mm
DIB/18/1/1551

Iscrizioni:

a matita: nella parte inferiore del recto: "vuelta"; e sul
verso: "dei gratia sancti cor (...)".

Provenienza: collezione Valentín Carderera (Lugt 432).
Acquisito dallo Stato Spagnolo nel 1867.
Timbro della collezione Carderera nell'angolo inferiore
del recto. Due timbri sul verso della Biblioteca Nacional
de España BN. Servicio de dibujos y grabados (Lugt 398).

Bibliografia: Adiciones a Barcia (AB), n. 1551.

L'associazione in questa sede del disegno all'insieme dei bozzetti destinati al Laboratorio di ricamo dell'Escorial ci permette di classificarlo come l'unico studio preparatorio finora identificato, giacché gli altri, distribuiti tra la Real Biblioteca escurialense e altre collezioni pubbliche e private, sono disegni sostitutivi per la trasposizione. La grande sensibilità tecnica, sottolineata dall'abile impiego della penna a punta d'argento e della matita adoperata per delineare la gamba, permette di attribuirlo a López de Escuriaz. A questo pittore, la cui attività è documentata dai disegni con le composizioni da ricamare sui paramenti liturgici per l'Escorial negli anni tra il 1587 e il 1589², viene attribuita la maggior parte delle scene dedicate all'infanzia di Cristo e caratterizzate da una tipologia e da uno stile grafico comune³. Il fedele disegno sostitutivo, conservato nell'Album II dei ricami della Biblioteca dell'Escorial⁴, è anch'esso attribuito a López de Escuriaz⁵, sebbene sia molto più rifinito sia dal punto tecnico che compositivo giacché comprende – oltre alla colomba dello Spirito Santo – anche un paesaggio e delle architetture sullo sfondo. Le iscrizioni a inchiostro sul verso del disegno rivelano la particolarità del soggetto rappresentato, non si tratta infatti della *Fuga in Egitto*, ma del momento in cui san Giuseppe e la Vergine Maria si recano a Betlemme, prima della nascita di Gesù. Le annotazioni sul recto indicano che la scena doveva servire a decorare la "parte anteriore della casula principale" "quinta/ᵃ"⁶.

Carmen García-Frías Checa

¹ Carta dalla fibra grossolana e senza filigrana. Sul verso è riprodotta, a penna e acquarello bruno, la figura di un monaco in un abito dal panneggio scultoreo di autore posteriore.



Fig. 31.1. Attribuito a Diego López de Escuriaz, disegno sostitutivo, *In cammino per Betlemme per pagare il tributo a Cesare*, 1587-1589. Real Biblioteca di San Lorenzo dell'Escorial, Sig. 28-II-6, n. 8.

² ZARCO CUEVAS 1931, pp. 147-148, docc. 1 e 2.

³ ANGULO ÍÑIGUEZ - PÉREZ SÁNCHEZ 1975, pp. 48-51, n. 182-201, gli attribuiscono venti disegni ispirati all'infanzia di Cristo. Propende per la stessa paternità anche JUNQUERA DE VEGA 1963, pp. 580-581.

⁴ Real Biblioteca di San Lorenzo dell'Escorial, Sig. 28-II-6, n. 8.

⁵ ANGULO ÍÑIGUEZ - PÉREZ SÁNCHEZ 1975, p. 49, n. 183, tav. LIV: di dimensioni leggermente maggiori e traforato per il riporto.

⁶ La casula doveva appartenere al parato con le scene dell'infanzia di Cristo, consegnato all'Escorial nel 1593, l'anno della consacrazione della basilica, ma la scena ricamata non è stata conservata.



31.

San Simone e san Tommaso apostoli

1587-1589

Penna e inchiostro bruno, con tocchi di matita blu e biacca, su carta preparata grigio-azzurra, quadrettatura a matita nera.

283 x 170 mm

DIB/13/9/11

Inscrizioni:

a matita con grafia moderna sul recto: in basso: "Barroso?" e "Peligrini"; e sul supporto secondario: "Barroso?" e "12".

Provenienza: collezione Valentín Carderera (Lugt 432). Acquisito dallo Stato Spagnolo nel 1867.

Timbro della collezione Carderera nell'angolo superiore destro del recto.

Bibliografia: BARCIA 1906, n. 7613 (Pellegrino Tibaldi); JUNQUERA 1963, II, p. 579 (Miguel Barroso); ANGULO ÍÑIGUEZ - PÉREZ SÁNCHEZ 1975, p. 75, n. 376 (cerchia del Maestro D); LÓPEZ TORRIJOS 1985^c, p. 104, n. A43; BAMBACH 2002, II, v. 1, n. 400.



Fig. 32.1. Diego de Urbina, *San Eugenio e San Ildefonso*, 1582. Real Monastero di San Lorenzo dell'Escorial, Patrimonio Nacional, Inv. 10034839.

Si tratta di tre disegni (catt. 32-33-34) sostitutivi collegati al Laboratorio di ricamo dell'Escorial¹ che presentano una fattura tecnica e modelli figurativi molto simili. Tutti e tre sono stati realizzati su carta preparata grigio-azzurra priva di filigrana e perforati per il riporto sulla stoffa. Gli ultimi due sono stati eseguiti con penna e pennello a inchiostro bruno e lumeggiature a biacca, mentre quello con *san Simone e san Tommaso* non presenta acquerellature ed è l'unico ad essere stato quadrettato a matita nera per una più facile trasposizione sul tessuto da ricamare. Presentano inoltre una doppia linea di contorno a inchiostro bruno, come gran parte dei disegni legati al Laboratorio di ricamo, a eccezione del primo cui sono stati tagliati i bordi. Barcia aveva attribuito i tre disegni al bolognese Pellegrino Tibaldi, l'autore cui la storiografia tradizionale assegnava tutti i disegni per i paramenti liturgici dell'Escorial senza alcuna base documentale, ma semplicemente sulla scorta di quanto sostenuto da Cassiano dal Pozzo in occasione della sua visita all'Escorial nel 1626². Junquera riteneva fossero invece opera di Miguel Barroso, autore i cui bozzetti – ben documentati dagli atti di pagamento³, e identificabili dal monogramma "M.B." presente su otto fogli dell'Album I di disegni per i paramenti liturgici della Biblioteca dell'Escorial⁴ – sono stilisticamente assai lontani da questi. L'attribuzione di Angulo Íñiguez e Pérez Sánchez alla cerchia del Maestro D – uno degli autori anonimi di disegni destinati al Laboratorio di ricamo escurialense – sembrerebbe quindi la più adeguata dato che intorno a tale figura ruotano gli esempi più simili dal punto di vista stilistico e tecnico.

Le due figure sono da sempre identificate con *san Simone*, in posa frontale e con lo strumento del suo martirio – la sega –; e *san Giuda Taddeo*, di profilo e con una squadra, o quarta-buono, sebbene il suo attributo abituale sia l'ascia con cui fu decapitato. Non si tratta di un abbinamento strano giacché ricevettero entrambi la corona del martirio e lì si festeggia nello stesso giorno. La squadra allude però all'attività di architetto ed è un attributo esclusivo dell'apostolo che secondo la *Legenda aurea* di Jacopo da Varagine costruì un palazzo celestiale, ovvero san Tommaso. Nessun disegno collegato al Laboratorio di ricamo rappresenta due apostoli, ma non è impossibile che ne sia esistito qualcuno, perché Diego de Urbina li dipinse appaiati sulla bordura del piviale indossato dal sant'Eugenio che accompagna sant'Ildefonso (1582)⁵ nella serie di coppie di santi per la basilica dell'Escorial.

Gli altri due disegni riproducono soggetti di grande originalità e assai difficili da riconoscere perché non ne conosciamo altre versioni; è possibile che come accade nel caso di molti

schizzi conservati negli album escurialensi se ne desse una spiegazione manoscritta sul verso. Risalta su entrambi i fogli la grande attenzione riservata alle architetture e al paesaggio sullo sfondo, una tendenza diffusa tra gli artisti che lavoravano per il Laboratorio di ricamo. Il primo disegno rappresenta un prigioniero militare che, data la foggia dell'abito, va forse identificato con san Paolo, condannato a morte a Gerusalemme dal Sinedrio, ma salvatosi in quanto cittadino romano e, per tale ragione, prima consegnato al governatore Felice e poi trasferito a Roma perché fosse giudicato secondo la legge imperiale. Come nel caso di altre composizioni elaborate per il Laboratorio di ricamo dell'Escorial anche questa si rifà a un episodio narrato negli *Atti degli Apostoli* (23, 12-23 e 30).

Il *Moribondo tra l'angelo e il demonio* sembra una rappresentazione ispirata ai passi dell'*Ars moriendi* in cui si tessono le lodi della morte e si prepara il morente al trapasso. Nel disegno, il moribondo sul letto si protende verso un angelo che gli sta probabilmente elencando, come fanno i capitoli dell'*Ars moriendi*, le cinque tentazioni cui andrà incontro e la maniera di superarle. Il demonio attende intanto l'occasione di avvicinarsi all'uomo dall'altro lato del letto. Il soggetto, nato all'inizio del Quattrocento, ebbe molta fortuna fino al Cinquecento e alla lettura dell'*Ars moriendi* era particolarmente affezionato Carlo V, non è quindi sorprendente che nella stessa epoca sorgesse l'idea di raffigurare il soggetto nelle scene destinate a decorare dei paramenti sacri. L'Album I dell'Escorial⁶ comprende in effetti un altro disegno raffigurante un re sul letto di morte, come segnalano la corona e lo scettro posati un tavolo, circondato da demoni tentatori, ma non esiste alcun riferimento documentale a un parato liturgico con tale iconografia.

Carmen García-Frías Checa

¹ Gli studi più aggiornati sul Laboratorio di ricamo dell'Escorial in BELTRÁN 2000 e BARRIGÓN 2013.

² CASSIANO DAL POZZO, Ed. 2004, p. 215; così come PONZ 1776-1788, pp. 210-211; BERMEJO 1820, pp. 363-364. Mentre QUEVEDO 1849, pp. 337 e 292-293; ROTONDO 1862, pp. 233-234 e ROSELL 1877, p. 328, fanno anche i nomi di Luca Cambiaso e Juan Fernández de Navarrete. Mentre POLERÓ 1857, p. 76, cita Romolo Cincinnato e Miguel Barroso.

³ ZARCO CUEVAS 1931, pp. 65-66, doc. 7.

⁴ Real Biblioteca di San Lorenzo dell'Escorial, Sig. 28-I-25, ff. 20, 26, 29, 30, 31, 32, 33 e 38. Sono datati nei mesi di marzo e ottobre del 1588 gli stessi dei pagamenti effettuati a Barroso (vedi nota 4). Quattro di essi riportano le firme di Pedro de Godoy e Miguel Quesada, personaggi di cui ci sono ignote le cariche, ma che probabilmente erano i supervisori cui spettava approvare le opere prima dell'esecuzione.

⁵ PN, Inv. 10034839.

⁶ Real Biblioteca di San Lorenzo dell'Escorial, Album I, Sig. 28-I-25, f. 49.



32.

33.
CERCHIA DEL MAESTRO D DEL LABORATORIO
DI RICAMO DELL'ESCORTAL

Prigioniero militare condotto dinanzi
a un pretore o San Paolo dinanzi
al Sinedrio

1587-1589
Penna e inchiostro diluito bruno, con tocchi di biacca,
su carta preparata grigio-azzurra.
340 x 228 mm¹
DIB/13/9/13

Inscrizioni:
a inchiostro: nell'angolo inferiore sinistro del recto: "Pe-
legrin Tibaldi"; e altre illeggibili nell'angolo superiore
sinistro e lungo il bordo destro del verso.

Provenienza: collezione Valentín Carderera (Lugt 432).
Acquisito dallo Stato Spagnolo nel 1867.
Timbro della collezione Carderera nell'angolo inferiore
destro del recto.

Bibliografia: BARCIA 1906, n. 7615 (Pellegrino Tibaldi);
JUNQUERA DE VEGA 1963, II, p. 579 (Miguel Barroso); ANGULO
ÍNIGUEZ - PÉREZ SÁNCHEZ 1975, p. 75, n. 374 (cerchia del
Maestro D); LÓPEZ TORRIJOS 1985^c, p. 104, A45; BAMBACH
2002, II, vol. 1, n. 398.

Carmen García-Frías Checa

¹ Dimensioni massime, la linea di contorno misura inve-
ce 312 x 210 mm.



33.

34.
CERCHIA DEL MAESTRO D DEL LABORATORIO
DI RICAMO DELL'ESCORTIAL

Moribondo tra l'angelo e il demonio

1587-1589
Penna e inchiostro diluito bruno, con tocchi di biacca,
su carta preparata grigio-azzurra.
344 x 230 mm¹
DIB/13/9/12

Inscrizione:
a matita con grafia moderna nella parte inferiore cen-
trale del recto: "Tibaldi".

Provenienza: collezione Valentín Carderera (Lugt 432).
Acquisito dallo Stato Spagnolo nel 1867.
Timbro della collezione Carderera nella parte inferiore
destra del recto.

Bibliografia: BARCIA 1906, n. 7614 (Pellegrino Tibaldi);
JUNQUERA 1963, II, p. 579 (Miguel Barroso); ANGULO ÍÑIGUEZ -
PÉREZ SÁNCHEZ 1975, p. 75, n. 375 (Miguel Barroso); LÓPEZ
TORRIJOS 1985^c, p. 104, A44; BAMBACH 2002, p. II, v. 1, n. 399.

Carmen García-Frías Checa

¹ Dimensioni massime, la linea di contorno misura inve-
ce 314 x 205 mm.



35.
MAESTRO ANONIMO SPAGNOLO DEL LABORATORIO
DI RICAMO DELL'ESCORIAL

Giobbe insultato dalla moglie

1588-1590¹

Penna e inchiostro diluito grigio, contorni perforati per il trasferimento su tessuto², carta vergata giallastra³ incollata su un secondo supporto con doppia linea di contorno. 310 x 190 mm
DIB/18/1/3765

Provenienza: collezione Valentín Carderera (Lugt 432). Acquisito dallo Stato Spagnolo nel 1867. Timbro della collezione Carderera nella parte inferiore del recto.

Bibliografia: Adiciones a Barcia (AB), n. 3765.

Si tratta di uno dei disegni sostitutivi per le scene raffiguranti la vita di Giobbe ricamate sui parati scomparsi per il Real monastero di San Lorenzo dell'Escorial e rappresenta l'episodio in cui il profeta, dopo aver subito la morte dei figli, la perdita della propria fortuna e del bestiame, riceve la visita della moglie Rama che cerca di indurlo a maledire Dio⁴. La donna si presenta seducente, con il seno velato da una camiciola trasparente, perché – come afferma sant'Agostino – si “prepara a servire il diavolo e non a consolare il marito”⁵. Rama fallirà però nel tentativo e Giobbe persevererà nella sua fede in Dio. La rappresentazione si rifà all'incisione di *Giobbe tormentato dal demonio* della serie dedicata al santo profeta da Philippe Galle e ispirata a una composizione di Maarten van Heemskerck (1562) che raffigura la scena con la donna in secondo piano.

Tra i possibili disegni conservati per i suddetti parati perduti⁶, l'unico forse opera della stessa mano è quello del *Sacrificio di un bue* incluso nell'Album II dei disegni del Laboratorio di ricamo escurialese⁷; una scena che potrebbe rimandare anch'essa alla storia di Giobbe e in particolare all'episodio in cui, una volta pentiti i suoi amici, il Signore ordina che sette tori e sette montoni vengano sacrificati in onore del profeta⁸.

Carmen García-Frías Checa

¹ Come riportano MEDIAVILLA 2009, pp. 175-176; BARRIGÓN 2013, p. 65, l'esecuzione dei paramenti con la vita di Giobbe inizia nel 1588 e il lavoro viene consegnato all'Escorial nel 1593. Dai documenti riguardanti la consegna del 1593 (Archivo General de Palacio, Patronatos de la Corona, El Escorial, Cassa 82, ff. 172-174), sappiamo che si trattava di alcuni tra i paramenti più ricchi dell'Escorial, perché come afferma SIGÜENZA, Ed. 1988, p. 354, venivano indossati nel giorno dei morti e in occasione dei compleanni dell'imperatore Carlo V e di suo figlio Filippo II, con l'intento di equiparare la vita dei re a quella del santo biblico.

² Perforato per essere trasferito sul tessuto, non è collegato a un disegno preparatorio, né a un foglio effettivamente impiegato dal Laboratorio di ricamo escurialese; né a una scena ricamata poiché dopo l'invasione napoleonica scomparvero tutti gli elementi del parato liturgico ispirato alla storia di Giobbe, in BERMEJO 1820, pp. 363-365.

³ La carta presenta la filigrana con il grappolo d'uva e due lettere – “A” ed “R”? – identica a quella dei cartoni realizzati da Francesco da Urbino per l'Escorial. Devo tale informazione al prezioso aiuto di Isabel García-Torano Martínez, ex direttrice della Sección de Dibujos della BNE.

⁴ Giobbe 2, 9 e 10.

⁵ *Commento ai Salmi*, XCVII, 6.

⁶ *Giobbe sopporta i rimproveri degli amici*, attribuito al Maestro D del Laboratorio di ricamo escurialese, Museo Nacional del Prado, Inv. D007840.

⁷ Real Biblioteca di San Lorenzo dell'Escorial, Sig. 28-I-25, n. 43.

⁸ ANGULO ÍÑIGUEZ - PÉREZ SÁNCHEZ 1975, p. 75, n. 379, ritengono che possa essere correlato al sacrificio di Elia davanti ai profeti di Baal, e inquadrano l'autore nel gruppo di artisti vincolati ai maestri del Laboratorio di ricamo escurialese.



Fig. 35.1. Maestro anonimo spagnolo del Laboratorio di ricamo dell'Escorial, Disegno sostitutivo, *Sacrificio di un bue*, 1588-1590. Real Biblioteca di San Lorenzo dell'Escorial, Sig. 28-I-25, n. 43.



35.

36.
BARTOLOMÉ CARDUCHO [BARTOLOMEO CARDUCCI]
Firenze, 1560 ca. - El Pardo, 1608

Il demonio in abito da frate

1598
Matita nera, su carta vergata beige¹.
420 x 205 mm
DIB/13/9/63

Inscrizioni:
a inchiostro bruno con grafia del Seicento sul recto:
"Bartholome Carduchi", in basso; e "5 Rls. y mº", al cen-
tro; e sul verso: "Solís"².

Provenienza: collezione Francisco de Solís (ca. 1629-1684);
collezione José de Madrazo³. Acquisito dallo Stato Spa-
gnolo nel 1898.
Timbro della Biblioteca Nacional de España BN. Servicio
de dibujos y grabados (Lugt 398) nella parte inferiore.

Bibliografia: BARCIA 1906, n. 7281 (Bartolomé Carducho);
INVENTARIO DEI DISEGNI ITALIANI 1974, p. 21, n. 10; ANGULO ÍÑIGUEZ
- PÉREZ SÁNCHEZ 1969, p. 43; ANGULO ÍÑIGUEZ - PÉREZ SÁNCHEZ
1975, p. 33, n. 103; LÓPEZ TORRIJOS 1985^c, p. 105, n. A 46; PÉREZ
SÁNCHEZ 1986^b, p. 140; GARCÍA-FRÍAS CHECA 2006, p. 134, nota
57.

Angulo Íñiguez e Pérez Sánchez (1969) sono stati i primi a notare il rapporto tra questo disegno a matita nera e lo studio parziale della figura del demonio abbigliato da frate che appare nell'affresco delle *Tentazioni di Cristo*⁴, scena dipinta da Pellegrino Tibaldi tra il 1586 e il 1590 nel chiostro principale basso del Real monastero di San Lorenzo dell'Escorial. Nel 1587, due anni dopo il suo arrivo in Spagna tra gli assistenti di Zuccari, Carducho aveva partecipato al cantiere del chiostro realizzandovi la scena dell'*Annunciazione*. Gli affreschi di Zuccari non ebbero il successo sperato e vennero completamente rifatti da Tibaldi e dalla sua squadra⁵. Non è documentata una possibile collaborazione tra Carducho e quest'ultimo nel chiostro, ma ci sono prove che l'artista sia intervenuto in due occasioni durante le campagne di restauro intraprese negli anni successivi. Bartolomé dovette realizzare questo disegno nel 1598⁶, nel corso del primo intervento⁷, poiché al 1606 risalgono i dettagliati documenti di pagamento delle stazioni "risistemate": l'*Orazione nell'orto*, l'*Arresto di Cristo*, *Cristo dinanzi a Caifa*, *Cristo dinanzi ad Anna e Cristo dinanzi a Erode*, così come *Le tre Marie davanti al Sepolcro* portate a termine da Bernardino del Agua⁸. L'esistenza di questo studio conferma che durante i lavori di restauro Carducho continuava a preparare disegni e cartoni per le figure che doveva dipingere, come dimostrano anche i documenti di valutazione⁹. Barcia diede per buona l'attribuzione a Bartolomé Carducho, forse manoscritta dal pittore collezionista Francisco de Solís, date le affinità grafiche con lo stile dell'autore e quello del suo maestro, Federico Zuccari. La figura del frate rimanda però alla monumentalità riscontrabile in tutte le prove spagnole di Tibaldi, pittore che Carducho conosceva bene giacché aveva collaborato con lui agli affreschi della biblioteca dell'Escorial¹⁰. Carducho si serve con grande perizia della matita nera pervenendo alla perfetta definizione volumetrica del panneggio attraverso un'efficace ombreggiatura a linee parallele, una tecnica simile a quella impiegata in altri disegni contemporanei dell'artista, come quello del *Padre della Chiesa* o del *San Luca* del Gabinetto degli Uffizi¹¹, anche se questo, trattandosi di uno studio per un restauro, non presenta le consistenti lumeggiature ad acquerello e biacca che si apprezzano in quegli esempi.

Carmen García-Frías Checa

¹ 210 mm nella parte inferiore. La carta dalla filigrana con la mandorla in cui è iscritta una croce è identica a quella di altri disegni dell'Escorial, ringrazio di tali in-



Fig. 36.1. Pellegrino Tibaldi, affresco, *Le tentazioni di Cristo*, 1586-1590. Real Monastero di San Lorenzo dell'Escorial, Patrimonio Nacional, Inv. 10014865.

formazioni Isabel García-Toraño Martínez, ex direttrice della Sezione dei disegni della BNE. Il disegno è ritagliato seguendo il contorno della testa del monaco e comprende un'antica giunta – incollata su un supporto secondario e questo su un terzo – con un'iscrizione in latino, estranea al disegno, che riporta una data "... februarii 1568". Sul verso, a matita nera, è visibile lo schizzo di una figura femminile d'epoca successiva.

² La grafia del cognome "Solís" e quella delle attribuzioni scritte di suo pugno dall'antico collezionista, come si riscontra in questo caso, costituisce il segno distintivo delle opere appartenute al pittore Francisco de Solís.

³ Venduto nel 1898 alla Biblioteca Nacional e forse a suo tempo compreso tra i disegni acquistati da José de Madrazo dalla collezione di Solís.

⁴ PN Inv. 10014865.

⁵ SIGÜENZA, Ed. 1988, p. 262.

⁶ Quell'anno venne nominato pittore del re per ordine di Filippo II, in LAPUERTA MONTOTOYA 2002, p. 545, doc. 175.

⁷ ZARCO CUEVAS 1932^b, pp. 285-286, doc. 7.

⁸ ZARCO CUEVAS 1932^b, pp. 287-291, docc. 10 e 13; GARCÍA-FRÍAS 2006, pp. 123-127 e 134.

⁹ ZARCO CUEVAS 1932^b, p. 296, doc. 16.

¹⁰ ANGULO ÍÑIGUEZ - PÉREZ SÁNCHEZ 1969, pp. 43-45; GARCÍA-FRÍAS CHECA 1991, pp. 88-91.

¹¹ Inv. 10517 S e 10442 S. PASCUAL CHENEL - RODRÍGUEZ REBOLLO 2015, pp. 446-447, n. D-3; NAVARRETE PRIETO 2016^a, pp. 156-158, nn. 52 e 53, li attribuirono al pittore e li misero in relazione con il progetto di pittura murale per l'aula di teologia del Collegio Escorialense, mai realizzato a causa della morte di Filippo II. Per il programma iconografico, vedi SIGÜENZA, Ed. 1988, pp. 258-260.



36.

37.
PATRIZIO CAJÉS
Arezzo, 1544 ca. - Madrid, 1611
ed EUGENIO CAJÉS
Madrid, 1574-1634

La tunica di Giuseppe

1607-1608
Matita nera, penna e inchiostro bruno, inchiostro diluito a matita rossa, su carta vergata beige¹.
245 x 295 mm
DIB/13/10/3

Iscrizioni:
a inchiostro sul verso: "Madrid. 1879"² e un'iniziale.

Provenienza: collezione Manuel Castellano (Lugt 3010). Acquisito dallo Stato Spagnolo nel 1880. Timbro della Biblioteca Nacional de España BN sul verso. Servicio de dibujos y grabados (Lugt 398).

Bibliografia: BARCIA 1906, n. 7668 (anonimo italiano del Cinquecento); *INVENTARIO DEI DISEGNI ITALIANI* 1974, p. 52, n. 7 (anonimo); PÉREZ SÁNCHEZ 1980³, p. 39, n. 25 (Patricio Cajés); PÉREZ SÁNCHEZ 1986⁴, pp. 141-142; NEWCOME-SCHLEIER 1990, pp. 25-26, n. 18, fig. 21; PÉREZ SÁNCHEZ 1991⁵, pp. 47-48, n. 5; LAPUERTA MONTOYA 2002, pp. 100-102; NAVARRETE PRIETO 2016⁶, pp. 134-135.

Barcia lo inserì tra i disegni anonimi italiani del Cinquecento conservati nella Biblioteca Nacional e fu Pérez Sánchez ad attribuirlo a Patrizio Cajés, uno tra i primi pittori italiani – insieme a Romolo Cincinnato – ingaggiati da Filippo II per lavorare nell'Alcázar di Madrid e al Pardo nel 1567³ e poi passati al servizio del figlio, Filippo III. Il disegno è in effetti un esempio caratteristico dello stile grafico di Cajés, il cui tratto un po' arruffato e valorizzato da tocchi di matita rossa si colloca nella tradizione grafica toscana e rimanda alla maniera di Federico Zuccari. Si tratta di un disegno preparatorio, non sostitutivo, per il soffitto della Galleria della regina del palazzo del Pardo⁴, opera commissionata il 20 febbraio 1607 a Patrizio e al figlio Eugenio contemporaneamente alla Sala delle udienze, ma terminata solo nel 1612, dopo la morte del primo⁵. Il disegno potrebbe pertanto essere datato all'inizio dei lavori, tra il 1607 e il 1608. Il programma iconografico scelto per la galleria era la Storia di Giuseppe, suddivisa in tredici scene, e arricchita da otto figure di profeti e sibille⁶, un tema poco adatto a una sala destinata a una regina dato che il riferimento a Giuseppe, esempio di virtuoso governatore del suo popolo, sarebbe stato più idoneo ad esaltare la figura del re⁷. Come indica Lapuerta Montoya⁸, Cajés si ispira alle incisioni tratte dalla medesima storia sacra concepite da Antonio Tempesta su incarico di Ferdinando I de' Medici per una incompiuta Bibbia poliglotta. In questo disegno, Cajés riprende le figure di Giacobbe e dei tre figli della versione incisa, e ne aggiunge altre cinque, oltre a suggerire a matita un'ambientazione architettonica classica. I profili delle figure sono modellati grazie a tratti nervosi di matita e di penna che servono a definire e correggere le anatomie. Alcuni con-

torni sono parzialmente incisi, forse con una punta metallica. Figure e architetture sono acquerellate a matita rossa per conseguire intensi effetti luministici e volumetrici. Rispetto alla versione finale ad affresco è possibile apprezzare differenze solo nella distanza spaziale tra i fratelli e nel portico che fa da sfondo. Gli altri disegni preparatori del ciclo – *Giuseppe ordina di immagazzinare il grano* del Metropolitan Museum di New York, *l'Incontro di Giuseppe con il padre Giacobbe* della Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, *Giuseppe interpreta i sogni del faraone*, *Giuseppe rivela la propria identità ai fratelli* e *il Trionfo di Giuseppe* del Gabinetto dei Disegni e Stampe degli Uffizi – esibiscono lo stesso stile grafico e una fluidità di tratto che non si riscontra nei dipinti murali.

Carmen García-Frías Checa

¹ La carta dalla filigrana con il grappolo d'uva accompagnato da un fiore di giglio, senza lettere è identica a quella di altri fogli di origine francese, impiegati da vari artisti impiegati da Filippo II nei cantieri reali dell'ultimo terzo del Cinquecento. Devo l'informazione all'ex direttrice della Sezione dei Disegni de la BNE.

² Indicativo del luogo e anno di vendita da parte del collezionista Manuel Castellano alla Biblioteca Nacional.

³ LAPUERTA MONTOYA 2002, pp. 531-532, doc. 134.

⁴ Newcome-Schleier (1990) fu la prima a collegare i tre disegni del Gabinetto dei Disegni e Stampe degli Uffizi al ciclo, attribuendoli a Lazzaro Calvi e Fabrizio Castello.

⁵ LAPUERTA MONTOYA 2002, pp. 472-474, 481-484 e 489, docc. 8, 10, 22, 23 e 29.

⁶ PN Inv. 10072911. LAPUERTA MONTOYA 2002, pp. 90-128.

⁷ Lo aveva già fatto notare Vicente Carducho 1633, f. 110.

⁸ LAPUERTA MONTOYA 2002, pp. 91-93. Tempesta poté basarsi sulla serie di arazzi dedicati alla Storia di Giuseppe realizzati a partire da cartoni dal Bronzino e Francesco Salviati per la Sala dei Duecento del fiorentino Palazzo Vecchio su incarico di Cosimo I tra il 1545 e il 1553.



Fig. 371. Patrizio ed Eugenio Cajés, affresco, *La tunica di Giuseppe* (una delle scene della *Storia di Giuseppe*), 1607-1608. Palazzo reale del Pardo, Patrimonio Nacional, Inv. 10072911.



37.

38.
BERNARDINO VENECIANO, DETTO BERNARDINO
DEL AGUA
Venezia, attivo tra il 1585 e il 1617

Psiche dinanzi a Proserpina

1607-1609
Matita nera, penna e inchiostro diluito bruno, su carta
vergata beige¹.
295 x 205 mm
DIB/16/42/1

Iscrizioni:

a inchiostro bruno con grafia del Seicento: "De Bernardino de/el Agua", nell'angolo inferiore destro del recto; "601", sul lato destro insieme all'attribuzione e con un inchiostro diverso; "6 R.", al centro del recto; e "Psieche per comision di Venere va all'inferno et chede (chiede)//Proserpina v(...)drama della sua bellezza quale leda (...)//ripreso di un sonno infernale et Estiga", nella parte superiore del verso.

Provenienza: collezione Francisco de Solís (ca. 1629-1684); collezione José de Madrazo. Acquisito dallo Stato Spagnolo nel 1898.

Timbro circolare della Biblioteca Nacional de España BN nell'angolo inferiore sinistro del recto. Sección de estampas (Lugt 4112).

Bibliografia: BARCIA 1906, n. 7234 (Bernardino del Agua); *INVENTARIO DEI DISEGNI ITALIANI* 1974, p. 13; ZARCO CUEVAS 1932^b, pp. 396-397; ANGULO ÍÑIGUEZ - PÉREZ SÁNCHEZ 1975, p. 19, n. 8, tav. VI; LÓPEZ TORRIJOS 1985^c, pp. 106-107, A49; PÉREZ SÁNCHEZ 1991^b, n. 1; LAPUERTA MONTOYA 2002, pp. 336-337 e 445, nota 1.



Fig. 38.1. Bernardino del Agua su composizione di Pellegrino Tibaldi, affresco, *L'Assunzione della Vergine*, 1607-1609. Real Monasterio di San Lorenzo dell'Escorial, Patrimonio Nacional, Inv. 10014901.

L'attribuzione a Bernardino del Agua riportata sul recto del disegno² non è mai stata messa in discussione dagli studiosi, perché lo stile grafico rivela una chiara affinità con la maniera di Federico Zuccari, che fu maestro di Bernardino e lo portò con sé in Spagna nel 1585 insieme agli altri assistenti di cui si sarebbe avvalso all'Escorial³. Lo dimostrano il sapiente uso della penna e l'acquerellatura bruna che non servono solo a definire nei dettagli le figure, il cui abbigliamento è riprodotto con tecnica meticolosa, ma anche l'ambientazione architettonica, il soffitto a cassettoni e gli arredi, si pensi alle due sfingi alate che fanno da braccioli al trono di Proserpina. La destrezza nell'impiego della matita nera è evidente anche nel demone a destra.

Il soggetto rappresentato è stato riconosciuto da López Torrijos⁴ che ha giustamente indicato trattarsi di una delle prove cui Psiche viene sottoposta dalla collerica Venere per recuperare l'amore di Cupido, come narra Apuleio nell'*Asino d'oro* (VI, 19-20) ed esplicita l'iscri-

zione sul verso. Il disegno raffigura il momento in cui la regina dell'Ade, Proserpina, consegna a Psiche il vaso con l'essenza della sua bellezza; il principesco interno in cui si svolge la scena richiama l'atmosfera infernale grazie ai demoni, vestiti alla romana e armati di alabarde, che appaiono sullo sfondo.

Potrebbe trattarsi di uno degli studi preparatori per la storia di Psiche e Cupido affrescata sul soffitto dell'Anticamera del re nel palazzo reale del Pardo ai tempi di Filippo III e oggi scomparsa. La documentazione rivela che la decorazione venne affidata il 10 maggio 1607 al genovese Alessandro Semino, morto cinque mesi dopo e sostituito dal figlio Giulio Cesare Semino⁵ come indicano i pagamenti protratti fino al 1609. Molto probabilmente vi lavorò anche Bernardino, dato che la sua appartenenza alla squadra di Zuccari lo accreditava come buon affrescatore in grado di lavorare alle opere reali. Così lo ritennero in seguito Vicente Carducho, che l'anno successivo si servì del suo aiuto nella Galleria di Mezzogiorno del Pardo⁶, e la congregazione escorialense che gli affidò fra il 1612 e il 1613 il restauro degli affreschi della Sala delle Battaglie e di quattordici scene del chiostro principale basso – tra le quali alcune completamente nuove, come *l'Incoronazione della Vergine* o *l'Assunzione della Vergine*⁷ – che sono oggi gli unici esempi della sua levatura di affrescatore.

Carmen García-Frías Checa

¹ La filigrana della carta presenta due cerchi concentrici circondati da fiori. Devo l'informazione a Isabel García-Toraño Martínez, ex direttrice della Sección de Dibujos de la BNE.

² LÓPEZ TORRIJOS 1985^c, suggerisce che tale iscrizione possa essere attribuita alla mano dello stesso Francisco de Solís.

³ Nei documenti riguardanti i suoi primi anni in Spagna viene citato come "Bernardino Beneçiano", fatto che indicherebbe un'origine veneziana, ma in seguito compare come Bernardino del Agua, in CARDUCHO 1633, f. 32r e ZARCO CUEVAS 1932^b, pp. 301-309, docc. 2-6.

⁴ LÓPEZ TORRIJOS 1985^c, mette in relazione la composizione con l'incisione ispirata allo stesso tema che figura nell'edizione veneziana di Apuleio del 1519.

⁵ LÓPEZ TORRIJOS 1985^c, pp. 359-360; LAPUERTA MONTOYA 2002, p. 480, doc. 20.

⁶ È ciò che indica Carducho in un reclamo riguardante la valutazione di queste opere presentato nel 1619, in CRAWFORD 1977, p. 310; LAPUERTA MONTOYA 2002, doc. 102.

⁷ ZARCO CUEVAS 1932^b, pp. 301-309, docc. da 2 a 6. GARCÍA-FRÍAS CHECA 2006, p. 124.



Disegni di architettura

39.

ANONIMO ITALIANO DEL CINQUECENTO

Capitello e trabeazione dell'ordine ionico secondo la *Regola delli cinque ordini d'architettura* di Giacomo Barozzi da Vignola

Penna e inchiostro seppia su carta vergata.
201 x 190 mm
DIB/14/46/20

Iscrizioni:

lungo il margine inferiore del recto, a penna e inchiostro bruno: "escala gráfica de 1/36 = 6 cm".

Provenienza: collezione Valentín Carderera (Lugt 432). Acquisito dallo Stato Spagnolo nel 1867. Timbro della collezione Carderera nell'angolo inferiore destro.

Bibliografia: VIGNOLA 1562^a; VIGNOLA 1562^b; WALCHER CASOTTI 1985; TRANCÓN ALONSO 1986; MILLON - MAGNAGO LAMPUGNANI 1994; RODRÍGUEZ RUIZ 1991^c, pp. 103-104; MONTES SERRANO 1992; DOCCI 1995; RECHT 2001; ACKERMAN 2002; SÁINZ AVIA 2005; MARIAS 2011, p. 265; MERINO RODRÍGUEZ 2017^a; MERINO RODRÍGUEZ 2017^b.

Sebbene la quotatura fosse nota fin dall'antichità, l'avvento del Rinascimento e l'interesse per le rovine e gli edifici d'epoca classica spinse a uno studio dettagliato degli stessi allo scopo di inferire le regole e i canoni cui rispondeva la loro costruzione. Tale interesse fu il catalizzatore della ricerca di nuove modalità di indicazione grafica delle informazioni dimensionali nel disegno architettonico. L'esperienza accumulata si cristallizzò nel 1562 nella pubblicazione a Roma della *Regola delli cinque ordini d'architettura* di Giacomo Barozzi da Vignola. L'opera si trasformò così nel primo trattato di architettura a implementare una nuova modalità di presentazione del disegno architettonico: la quotatura, ovvero la restituzione grafica delle misure dell'oggetto architettonico.

Lo studio della quotatura dal punto di vista storico – nel contesto più generale delle riflessioni riguardanti le convenzioni grafiche nel disegno architettonico – è stato affrontato da James Ackerman (ACKERMAN 2002, pp. 293-318), Carlos Montes Serrano (MONTES SERRANO 1992, pp. 103-150) e Jorge Sáinz Avia (SÁINZ AVIA 2005, pp. 179-187).

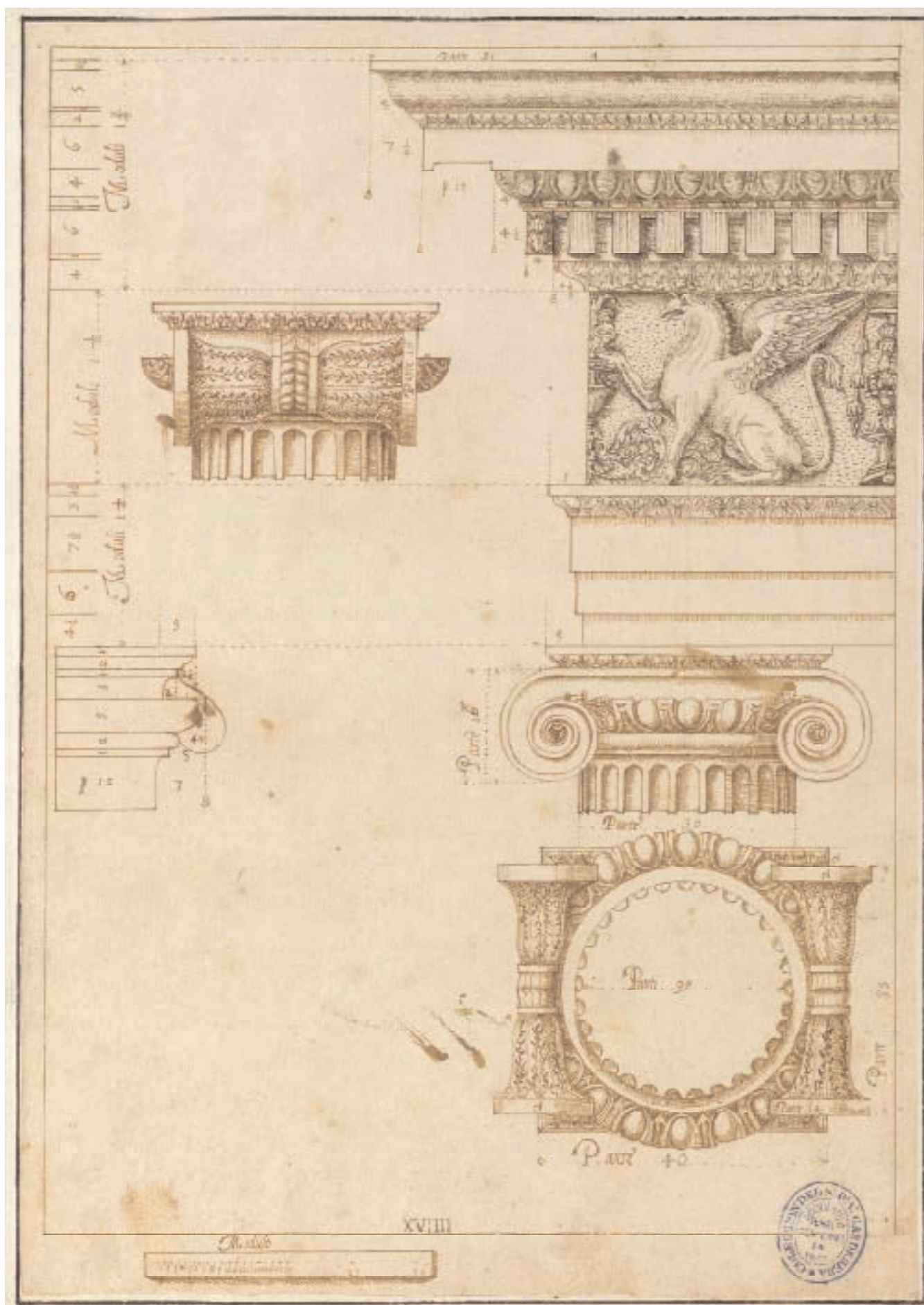
La grande innovazione introdotta da Vignola fu quella di riportare graficamente sul foglio tutte le informazioni in maniera ordinata, razionale e sistematica, cosa che convertì il suo trattato in un vero e proprio manuale pratico di quotatura. La *Regola* propone sistemi di quo-

tatura dai criteri omogenei e vi si riscontra una certa preferenza per la quotatura progressiva o a quote sovrapposte. Tuttavia, in questa tavola possiamo trovare, insieme al sistema di quotatura progressiva, un esempio del sistema di quotatura in parallelo e un altro di quotatura in coordinate polari (MERINO RODRÍGUEZ 2017^a, pp. 141-149).

Allo scopo di dissipare gli eventuali dubbi sorti al momento di interpretare correttamente le indicazioni fornite dalla quotatura, Vignola raddoppiò le informazioni concernenti le dimensioni usando a corredo un breve testo. L'autore di questo disegno decise tuttavia di non accludere alcuno scritto (RODRÍGUEZ RUIZ 1991^c, pp. 103-104, 107), ma riportò invece lungo il margine inferiore la scala grafica impiegata. Un'annotazione del tutto superflua in questo contesto dato che la *Regola* proponeva l'impiego di unità modulari, relative, che consentiva a qualsiasi costruttore di servirsi dell'unità di misura locale per proporzionare un edificio secondo le regole stabilite dal trattato di Vignola.

In epoca moderna, la metodologia proposta da Vignola per la quotatura ebbe grande diffusione grazie al successo riscosso – fin dalla prima pubblicazione del trattato a Roma nel 1562 (WALCHER CASOTTI 1985) – dalle varie edizioni, traduzioni e copie manoscritte della *Regola*.

Francisco Merino Rodríguez



40.
ANONIMO D'AMBITO ANDALUSO

Sezione longitudinale del progetto di una cattedrale

1572 ca.
Penna, riga e compasso, inchiostro e inchiostro diluito
bruno su pergamena.
335 x 500 mm
DIB/14/45/10

Iscrizioni:

sul recto, al centro del bordo superiore, in grafia del Cinquecento a penna e inchiostro bruno: "TIENE ESTE TEN-
PLO DE LARGO 584 PIES"; sul recto, al centro del bordo
destro, in grafia del Cinquecento a penna e inchiostro
bruno: "TIENE DE ALTO ESTA TORRE 420 PIES"; sul recto,
sul primo corpo della torre, in grafia del Cinquecento a
inchiostro, data quasi cancellata: "Año de / MD [...]II"
(numero interpretato da Marias in *El Escorial en la Bi-
blioteca Nacional*, 1985 come "1572"); sul recto, nell'an-
golo in alto a sinistra, in grafia posteriore: "v 20"; sul rec-
to, lungo il bordo superiore, in grafia posteriore: "30 R".
Sul verso, lungo il bordo inferiore: "traças de la Sta igle-
sia"; al centro, in grafia posteriore e inchiostro bruno:
"varias estampas"; sul verso, a inchiostro: "Madrid-1879".

Provenienza: collezione Manuel Castellano (Lugt 3010).
Acquisito dallo Stato Spagnolo nel 1880.
Timbro della Biblioteca Nacional de España BN nella
parte destra. Servicio de dibujos y grabados (Lugt 398).

Bibliografia: BARCIA 1906, n. 104, p. 36 (Diego de Siloé);
BUSTAMANTE GARCÍA - MARÍAS 1985, p. 172, n. B13; PÉREZ SÁNCHEZ
1986^b, p. 120; BUSTAMANTE GARCÍA - MARÍAS 1991^g, p. 10, n. 5.

Questo progetto di una grande cattedrale con-
servato dalla Biblioteca Nacional è una delle
più importanti testimonianze del ruolo del di-
segno nei processi di ideazione e diffusione
dell'architettura in ambito ispanico nel corso
del Cinquecento.

Il disegno è tracciato su pergamena, come altri
studi d'architettura del Quattro e Cinquecento
raffiguranti in genere importanti edifici eccle-
siastici quali, tra gli altri, il monastero di San
Juan de los Reyes di Juan Guas, la pianta di San
Pietro di Bramante o quella della cattedrale di
Segovia di Rodrigo Gil de Hontañón.

Rappresenta una chiesa longitudinale dalle
navate suddivise in 11 campate, con un portico
aperto ai piedi e arricchita da una com-
plessa testata – forse un ambulacro mala-
mente disegnato – e un campanile in cinque
corpi. Come indicano le iscrizioni nei bordi del
disegno la cattedrale è lunga 584 piedi – sen-
za l'abside che misura 19 piedi secondo la
quotatura lungo la linea di terra – e la torre al-
ta 420 piedi (168,84 m di lunghezza compresi
l'abside e il portico e 117,46 m di altezza).

Anche se non sussistono dubbi a proposito
della sua origine andalusa, il contesto in cui è
stato realizzato questo interessante disegno
non è stato ancora sufficientemente chiarito.
Dopo aver scartato l'attribuzione di Ángel M.
Barcia a Diego de Siloé in relazione ai suoi pro-
getti per la cattedrale di Granada (BARCIA 1906,
p. 36), Fernando Marías associò il foglio ai dise-
gni prodotti per il noto concorso granadino del
1577, rimarcando la natura "utopica" di un pro-
getto di cattedrale che superava di gran lunga
le dimensioni di un'opera realizzabile nella
Spagna dell'epoca (BUSTAMANTE GARCÍA - MARÍAS
1985). E al medesimo contesto è stato collegato
un disegno raffigurante la sezione di una chie-
sa conservato a Firenze (GDSU 3475A; MORALES
MARTÍNEZ 2017).

Senza sminuire la validità di questa ipotesi, in-
tendiamo proporre un'altra che, come la pri-

ma, andrebbe ulteriormente approfondita. Da-
to che negli anni settanta del Cinquecento non
esistevano in Spagna progetti di chiese così co-
lossali, si potrebbe supporre che questa propo-
sta riguardi una delle cattedrali monumentali
che nella stessa epoca – dato l'aumento della
ricchezza, dell'influenza e della preminenza
delle nuove diocesi americane – sarebbero an-
date a rimpiazzare le prime chiese erette ol-
treoceano. Vari templi vennero iniziati in quel
periodo e dovevano essere altrettanti i progetti
realizzati, sia come esercizi tipologici – esperi-
menti di ricerca sui linguaggi più adatti al con-
testo – che in vista della realizzazione di opere
concrete: la costruzione della nuova cattedrale
di Città del Messico fu intrapresa ad esempio
nel 1573 sulla base di un grandioso progetto
che pretendeva di emulare la pianta a cinque
navate longitudinali della cattedrale di Siviglia.
Le difficoltà incontrate nella realizzazione delle
fondamenta, al principio dei lavori, condussero
a ridurre l'ampiezza del progetto iniziale a tre
navate longitudinali suddivise in nove campate
trasversali con due torri campanarie. Si conser-
va un disegno del 1567 circa che mostra il mar-
cato sviluppo longitudinale del progetto defini-
tivo (JIMÉNEZ MARTÍN 2019), dotato di un numero di
navate e campate pari a quelle della cattedrale
di Puebla, iniziata nel 1575, che fu concepita di
dimensioni ancora maggiori, analoghe a quelle
del tempio rappresentato nel disegno della Bi-
blioteca Nacional.

Se venisse verificato il collegamento di questo
disegno con le proposte per le chiese america-
ne, si porrebbero nuovi interrogativi a proposi-
to delle modalità di produzione dell'architettura
nell'America vicereale del Cinquecento,
sui collegamenti con i centri di ideazione ar-
chitettonica castigliani e, in definitiva, sul ruolo
e le funzioni del disegno d'architettura nel
mondo ispanico della stessa epoca.

Carlos Plaza



41.
ANONIMO D'AMBITO SIVIGLIANO (VERMONDO RESTA?)

Alzato della facciata di una chiesa con torre campanaria

1590-1600 ca.
Penna, riga e compasso, inchiostro bruno su carta vergata, con due bandelle.
509 x 304 mm
DIB/14/22/31

Iscrizioni:

sul recto, nell'angolo in alto a destra, a matita nera, in grafia posteriore: "33, 186"; sul recto del supporto, nell'angolo inferiore sinistro, a matita nera, in grafia posteriore: "33".

Provenienza: Fondo antico? (BUSTAMANTE GARCÍA - MARÍAS 1991^b, p. 11).

Bibliografia: BARCIA 1906, n. 152-201; BUSTAMANTE GARCÍA - MARÍAS 1991^b, p. 28, n. 39; MERINO RODRÍGUEZ 2017^a, pp. 249-250, 315, 363-365, 390; MORALES MARTINEZ 2000, p. 252; RODRÍGUEZ RUIZ 1999, pp 154-155, n. 70.

Questa raffigurazione dell'alzato, comprendente la torre campanaria, di metà della facciata principale di una chiesa, costituisce un'importante testimonianza – sia considerata singolarmente che come parte dell'album dell'autore anonimo di ambito sivigliano – del ruolo svolto dal disegno nei processi di ideazione e produzione dell'architettura in Spagna e Italia nel corso del Cinquecento.

Fa parte del cosiddetto "album dell'anonimo andaluso" che comprende vari disegni architettonici d'ambito sivigliano tra i quali spiccano alcuni progetti di edifici religiosi (BUSTAMANTE GARCÍA - MARÍAS 1991^b, pp. 11-35). Come altri fogli dell'album (nn. 37-38, 40, 49-50) anche questo raffigura una chiesa a tre navate la cui maggiore originalità – non solo nel contesto spagnolo – risiede nel transetto la cui cupola si innalza sugli archi sostenuti da pilastri liberi che delimitano uno spazio centrale con ambulacro perimetrale.

Questo disegno, come gli altri della stessa serie, è stato eseguito con riga e compasso, servendosi con grande attenzione delle rigature per evidenziare i vuoti, le superfici curve e i differenti piani della complessa costruzione geometrica. A proposito dell'intero album è già stato sottolineato il rigore nella costruzione della proiezione ortogonale e la sua importanza nel contesto del disegno d'architettura in Spagna (MERINO RODRÍGUEZ 2017^a, pp. 249, 364). Dal punto di vista delle tecniche di rappresentazione, l'architettura della chiesa è stata collegata alla sfera escorialense (MERINO RODRÍGUEZ 2017^a, p. 250) e la sua relazione con la fabbrica reale può essere estesa alla concezione del disegno *all'antica* come raffinato recupero del linguaggio degli ordini e della loro capacità di articolare gli spazi, come sottolineano l'ordine gigante che scandisce la facciata, la sua corrispondenza con l'articolazione interna *binata*, in questo caso d'ordine ionico, e altri elementi quali le finestre termali. Numerosi particolari, come, tra gli altri, la *finestra inginocchiata* del corpo inferiore della torre, denunciano legami con la cultura italiana del *secondo Cinquecento* e i progetti di Pellegrino Tibaldi per la facciata del duomo di Milano. Per via dell'ambulacro, della scansione interna da arco trionfale e della posizione della torre, Fernando Marías e Agustín Bustamante hanno posto in relazione la chiesa del nostro disegno con il progetto di Siloé per la cattedrale di Granada, il tempio che fino alla fine del secolo sarebbe stato un

modello di riferimento per gli architetti attivi in Andalusia (BUSTAMANTE GARCÍA - MARÍAS 1991^b, p. 27). A proposito di questo specifico alzato va segnalato l'evidente legame tra il corpo superiore della torre – aggiunto in un secondo momento mediante un apposito foglio – e la Giralda sivigliana, fatto che, insieme ai rilievi di alcuni complessi ecclesiastici identificati, costituisce l'elemento più decisivo per assegnare l'intero album a un architetto attivo a Siviglia alla fine del secolo e necessariamente legato all'ambiente ecclesiastico data la destinazione d'uso dei progetti più significativi rappresentati nel *corpus*.

Il connubio tra sperimentalismo, manifestato nella progettazione di chiese innovative, e pragmatismo, concretizzato in ambiziose proposte di riconfigurazione di antichi edifici conventuali e ospedali preesistenti, ci induce a interpretare questo album come espressione architettonica del vasto progetto di riforme sostenuto dall'arcivescovo Rodrigo de Castro (in carica dal 1581-1600) della ricca, variegata e stratificata struttura ecclesiastica sivigliana al termine del Cinquecento. La proposta di attribuire l'album all'italiano Vermondo Resta, rampollo di una famiglia di architetti milanesi e membro dell'entourage del Cardinale almeno dal 1585 (PLAZA 2016^b), si fonda sulla natura delle sue opere sivigliane, principalmente edifici religiosi e giardini – tipologie rappresentate nell'album –; la sua permeabilità al mondo architettonico escorialense – come dimostra il progetto per la scuola di Nuestra Señora de la Antigua a Monforte de Lemos –; la sua nota perizia di disegnatore e il suo ruolo di architetto plenipotenziario del cardinale (le motivazioni dell'attribuzione sono presentate in modo più approfondito nel mio saggio in questo volume, pp. 83-92).

Tra gli altri fogli dell'album questo disegno in particolare illustra la vivacità dell'ambiente architettonico sivigliano di fine secolo e la capacità dell'architetto italiano di amalgamare, in una sintesi riformista colma di originalità, le tradizioni dell'architettura religiosa andalusa a partire da Diego de Siloé con echi della più avanzata cultura architettonica italiana ed escorialense – con Milano come importante centro di mediazione – e allo stesso tempo con un emblema dell'identità locale quale è la Giralda.

Carlos Plaza



41.

42.
GIOVANNI VINCENZO CASALE
Firenze, 1539 - Coimbra, 1593

Pianta della cattedrale di Segovia

1589 ca.
Matita nera, penna, inchiostro bruno e inchiostro diluito azzurro su carta vergata.
568 x 424 mm
DIB/16/49/66

Iscrizioni:

lungo il margine inferiore del recto, a penna e inchiostro bruno: "escala gráfica de 50 = 13 cm"; sul lato sinistro, a matita nera, di pugno di Valentín Carderera (BUSTAMANTE GARCÍA - MARIAS 1991^a, p. 261): "Planta de la cated. de Segovia"; nell'angolo inferiore destro del recto e in quello superiore sinistro del verso, a penna e inchiostro bruno, inserita dopo la morte dell'autore da Alessandro Massai (BUSTAMANTE GARCÍA - MARIAS 1991^a, p. 216): "n.ro 68"; lungo il margine sinistro, a penna e inchiostro bruno, due schizzi a mano libera, uno della sezione trasversale del tempio e l'altro di uno dei supporti della navata centrale. Il disegno è contornato da una doppia linea tracciata a penna con inchiostro bruno; sul verso sono presenti due linee di contorno, eseguite in entrambi i casi da Alessandro Massai (BUSTAMANTE GARCÍA - MARIAS 1991^a, p. 216). È stata aggiunta una striscia di carta vergata sul lato sinistro per ampliare il foglio.

Provenienza: Acquisto di Valentín Carderera da Pedro Camporredondo nel 1839. Acquistato dallo Stato Spagnolo per la Biblioteca Nacional de España dagli eredi di Valentín Carderera nel 1940.

Bibliografia: MASSAI 1590 ca.; LLAGUNO Y AMÍROLA - CEÁN BERMÚDEZ 1829, pp. 214-215; PARRONDO 1975; CASASECA CASASECA 1978; HOAG 1985, pp. 66-77; CASASECA CASASECA 1988, pp. 85-95; BUSTAMANTE GARCÍA - MARIAS 1991^a, p. 261, n. C.58; CORTÓN DE LAS HERAS 1997; RUIZ HERNANDO 2003, pp. 12-27, 30-35; ALONSO RUIZ - JIMÉNEZ MARTÍN 2009, p. 115; NAVASCUÉS PALACIO 2013, pp. 135-158; ALONSO RUIZ 2019^{a-b-c-d}, pp. 268-277.

La pianta fa parte dell'album di opere di Giovanni Vincenzo Casale, raccolto e organizzato dopo la sua morte dal nipote e ingegnere Alessandro Massai (attivo tra il 1586 e il 1630), ma poi smembrato nel corso del tempo. L'insieme, di tematiche varie, riuniva disegni dello stesso Casale e di altri autori. Nell'indice che accompagnava l'album, Massai lo identificò come: "Jardim e ... da igreia matris de Segobia obra por la e Arquitettura gotiqua a folhas n. 68" (MASSAI 1590 ca., p. 2). Tuttavia, nel foglio non c'è traccia di alcun giardino. Casale aveva rappresentato solo la pianta della chiesa senza gli ambienti adiacenti, come la sacrestia o il chiostro. Il contratto per la realizzazione della prima venne firmato il 10 ottobre 1561 tra il capitolo e Rodrigo Gil de Hontañón e nel 1572 era già stata pavimentata e dotata di vetrate (RUIZ HERNANDO 2003, p. 32). Mentre il chiostro aveva la sua configurazione attuale già nel 1529. Si potrebbe pertanto supporre che il giardino cui si riferisce Massai sia quello interno del chiostro, che però non è raffigurato nel disegno.

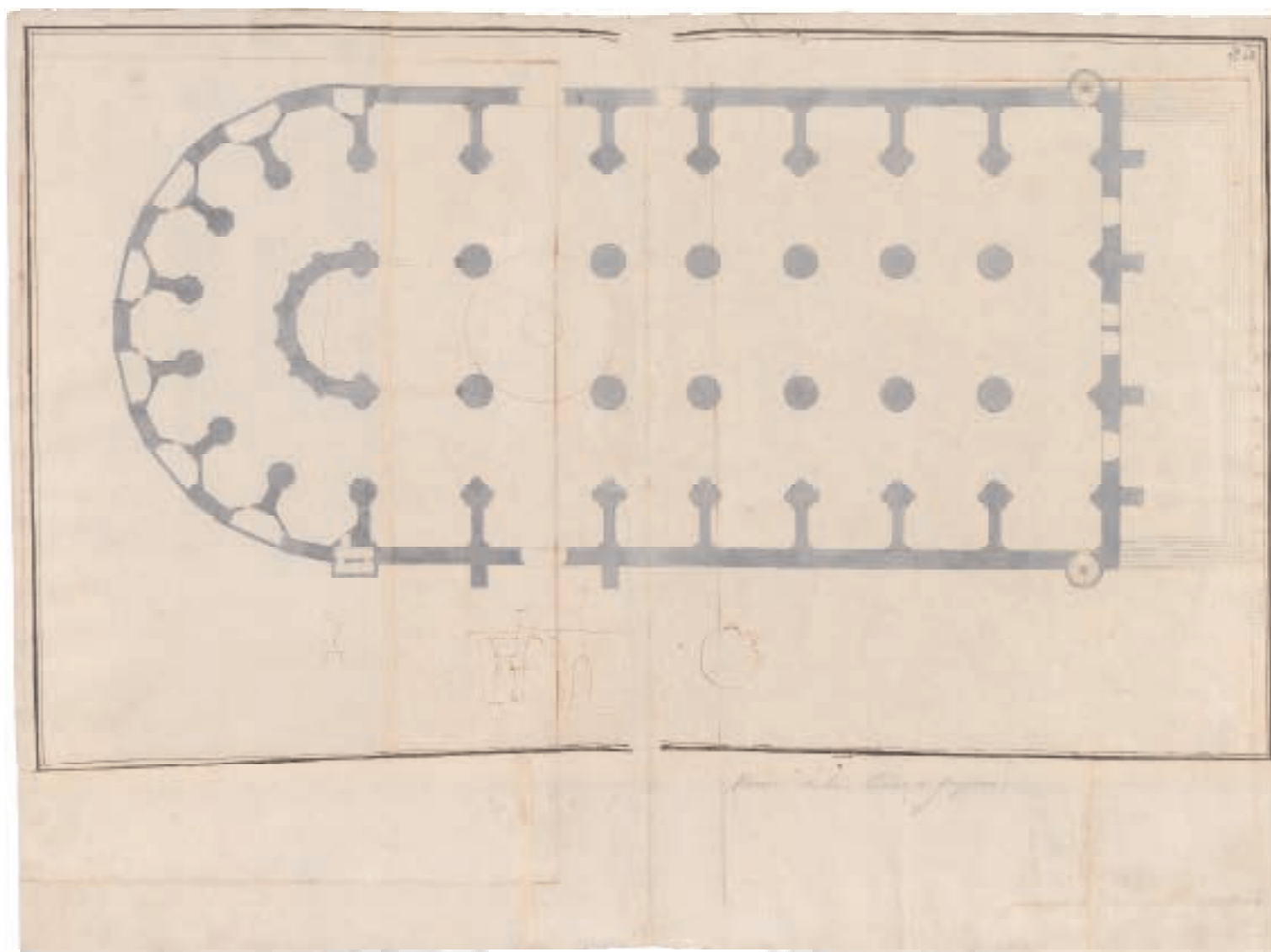
È molto probabile che Casale avesse visitato Segovia nel periodo in cui soggiornava all'Escorial, nel 1589. A Segovia poté consultare i progetti eseguiti da Rodrigo Gil de Hontañón, che li copiò da quelli originali del padre, Juan Gil de Hontañón. Nel nostro disegno sono apprezzabili alcune lievi discrepanze dimensionali rispetto alla realtà. Differenze dello stesso tipo sono state riscontrate anche nelle piante realizzate da Gil de Hontañón. Tale circostanza potrebbe suggerire che

Casale non misurò personalmente la cattedrale e si basò per il suo disegno su quanto prodotto da Gil de Hontañón. Nondimeno, il livello di definizione e la completezza del disegno parrebbero indicare che si trattasse di un oggetto di studio, così come altre sue riproduzioni di edifici romani e fiorentini inserite nell'album.

Si tratta di uno tra i rari pezzi della collezione di disegni d'architettura del Cinquecento della Biblioteca Nacional a rappresentare un edificio tardogotico. Casale realizzò una proiezione in pianta della cattedrale segoviana impiegando i nuovi sistemi di rappresentazione grafica architettonica fondati sull'ortogonalità escogitati nel Rinascimento. A differenza di quanto avviene nei disegni di Gil de Hontañón, la pianta è raffigurata isolata.

Le piante di Gil de Hontañón si rifacevano infatti ai metodi di rappresentazione sviluppati in ambito ispanico nelle botteghe tardogotiche fino alla prima metà del Cinquecento che prevedevano la combinazione in trasparenza, sullo stesso foglio, di molteplici sezioni orizzontali del medesimo oggetto architettonico.

Francisco Merino Rodríguez



42.

43.
GIOVANNI BATTISTA MONTANO
Milano, 1534 - Roma, 1621

Capitelli ionici

1589 ca.-1610
Matita, penna e inchiostro diluito seppia su carta vergata.
242 x 176 mm
DIB/18/1/892

Provenienza: Depositato presso la Biblioteca Nacional de España dalla Junta de Recuperación de Obras de Arte dopo la guerra civile spagnola (1936-1939).

Bibliografia: SAGREDO 1526; DITTSCHIED 1989; PANIAGUA SOTO 1991, pp. 142-148; RODRÍGUEZ RUIZ 1991^a, pp. 335-336, n. GR19; FERNÁNDEZ GÓMEZ 2000; MORÁN TURINA - RODRÍGUEZ RUIZ 2001, pp. 77-84; JONGE 2011, p. 88, fig. fol. 32r; MERINO RODRÍGUEZ 2017^a, pp. 93-96.

Giovanni Battista Montano riunì in questo foglio un ampio repertorio di proposte concernenti il capitello ionico. Sul recto sono compendiate dieci alzati di altrettante varianti del capitello ionico. Mentre sul verso, sono riprodotti altri quattro capitelli ionici, rappresentati in alzato, di lato e con la corrispondente base attica.

Dal punto di vista proiettivo sono particolarmente rilevanti le quattro proposte sul verso. Mediante un uso agile e fluido della proiezione ortogonale, Montano descrive in modo esauritivo i capitelli ionici. Sfrutta inoltre una delle caratteristiche dell'oggetto rappresentato – la simmetria – per combinare due proiezioni: l'alzato della base attica e la vista laterale del capitello. L'autore del disegno dimostra in un certo senso che era stato superato il sistema sperimentale proposto da Serlio nel terzo e quarto libro del suo trattato, ovvero l'accostamento di vedute ortogonali volto a descrivere in modo esauriente l'oggetto architettonico (DITTSCHIED 1989; PANIAGUA SOTO 1991, pp. 142-148; MERINO RODRÍGUEZ 2017^a, pp. 93-96).

Per quanto riguarda l'aspetto decorativo, l'interesse di questi disegni risiede nel modo in cui Montano presenta le differenti varianti del capitello ionico, sia sul recto che sul verso del foglio. In entrambi i casi si riscontra uno scostamento dalle scelte più canoniche e meno decorative effettuate da Serlio e Vignola nei ri-

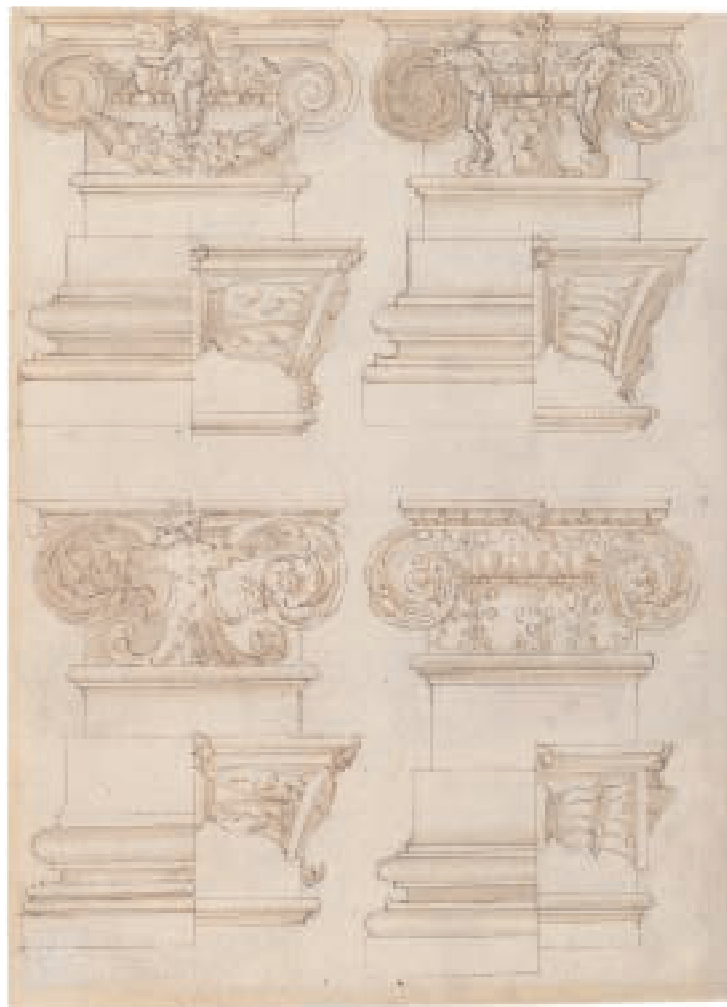
spettivi trattati. Ciononostante, la proposta di Montano non costituiva affatto una novità e per certi versi ripercorreva una strada già esplorata in precedenza da altri trattatisti fin dal termine del Quattrocento sia in ambito toscano che in area ispanica e francese. Ne sono prova gli esempi analoghi presenti nel *Codex Escorialensis* (FERNÁNDEZ GÓMEZ 2000, f. 24r), nelle *Medidas del romano* di Diego de Sagredo (SAGREDO 1526, p. Diiij[v]) e nel manoscritto anonimo di architettura datato 1526 conservato nella biblioteca del Colegio Oficial de Arquitectos di Madrid (JONGE 2011, p. 88, fig. f. 32r).

A proposito di questo foglio della Biblioteca Nacional resta da precisare che le dieci varianti di capitello ionico sul recto sono riprodotte nello stesso ordine in un disegno conservato nella Kunstbibliothek di Berlino (RODRÍGUEZ RUIZ 1991^a, pp. 335-336, n. GR19). Mentre i quattro modelli di capitelli ionici del verso rimandano a quelli inclusi in *Architettura con diversi ornamenti cavati dall'antico* di Giovanni Battista Montano (MONTANO 1638, pp. 20-21). Quest'opera venne pubblicata a Roma nel 1638 da Giovanni Battista Soria – discepolo dell'autore – dopo la morte di Montano (1621) e diffusa in due differenti edizioni, una di Bartholomeo de Rossi e l'altra di Calisto Ferrante, comprendenti però le stesse incisioni (MORÁN TURINA - RODRÍGUEZ RUIZ 2001, p. 75).

Francisco Merino Rodríguez



43r.



43v.



DISEGNI ITALIANI

Toscana

44.

PERINO DEL VAGA (PIETRO BONACCORSI)

Firenze, 1501 - Roma, 1547

Studio per la Cappella Massimo nella Chiesa di Trinità dei Monti a Roma

1537-1538

Pietra rossa e inchiostro diluito grigio su carta preparata.

Album di Fra Giovanni Vincenzo Casale.

344 x 189 mm

DIB/16/49/133

Iscrizioni:

sul recto «di m[ae]str[o] perino alla trinita / lebande // pianta // a lavorare meno(?) // pittura // pittura // pittura // estuchi // pittura // pittura // mistio»; in alto a destra «n. ro i30». Sul foglio dell'album, in basso, nota di Valentín Carderera «Dibujo original de Perin del Vaga discip[ul]o de Rafael»; in alto a sinistra «69 / 3»; in basso a destra «C-122» e «M-133».

Provenienza: Acquisto di Valentín Carderera da Pedro Camporredondo nel 1839. Acquistato dallo Stato spagnolo per la Biblioteca Nacional dagli eredi di Valentín Carderera nel 1940.

Bibliografia: PARMA ARMANI 1986, p. 181, fig. 216 e pp. 284-286, cat. A. XIII (Perino del Vaga); BUSTAMANTE GARCÍA - MARIAS 1991³, I, pp. 292-293, c. 122 (Perino del Vaga); PARMA ARMANI 1994, pp. 45-52 (Guglielmo della Porta); PARMA 2001, pp. 178-182, cat. 71-73 (Perino del Vaga).

Inedito fino agli anni Ottanta del Novecento, quando fu pubblicato da Elena Parma Armani (1986, pp. 181, 284-286), il disegno fa parte di un gruppo di fogli che documenta la decorazione elaborata da Perino del Vaga per la Cappella di Angelo Massimo nella Chiesa di Trinità dei Monti a Roma (GERE 1960, pp. 9-14). È questa una delle prime opere realizzate dal pittore al tempo del suo rientro nella città Eterna, a seguito del lungo soggiorno alla corte genovese di Andrea Doria e di un breve passaggio pisano. La sua esecuzione può essere circoscritta al periodo compreso tra il 3 ottobre del 1537, giorno in cui il Massimo ottenne il giuspatronato sulla cappella (OBERHUBER 1966, p. 180, nota 29; VANNUGLI 2005, pp. 70-71), e la fine del 1538, quando il Buonaccorsi risulta già ben inserito nell'*entourage* di Alessandro Farnese, i cui favori erano stati conquistati dall'artista proprio grazie agli esiti raggiunti con quest'opera (VASARI 1550-1568, V, p. 150; AGOSTI 2019, pp. 75-77).

L'intervento perinesco, come noto, riguardò esclusivamente le pareti laterali della cappella, già decorata ai primissimi anni Venti del Cinquecento da Giulio Romano e Giovan Francesco Penni, su commissione della celebre cortigiana romana Lucrezia Scanatoria (VASARI

1550-1568, V, p. 148; VANNUGLI 2005, pp. 59-96; WOLK-SIMON 2011, pp. 147-158; AGOSTI - BELTRAMINI 2020, c.d.s.). Al pari della decorazione eseguita da Giulio e Gian Francesco, l'opera di Perino fu gravemente danneggiata nel corso dell'occupazione napoleonica del 1798-1799, per andare definitivamente distrutta negli anni dieci dell'Ottocento, quando i pochi lacerti che ne restavano furono staccati e venduti (GIACOMINI 2016, pp. 213-215). Un solo frammento, dunque, è pervenuto degli affreschi perineschi. Si tratta della *Resurrezione di Lazzaro* del Victoria and Albert Museum (Inv. 362-1876), per la quale esiste un disegno preparatorio oggi in collezione Tobey a New York (L. Wolk-Simon, in WOLK-SIMON - BAMBACH 2010, pp. 41-43, cat. 11). A documentare il ciclo del Vaga restano, nondimeno, la testimonianza vasariana (1568, V, pp. 148-149), alcuni progetti per l'assetto generale delle pareti e una serie nutrita di disegni nei quali il pittore adattò le storie al formato circolare, per servirsene in un altro contesto. Su richiesta di Alessandro Farnese, infatti, le invenzioni perinesche furono da modelli per alcuni cristalli lavorati da Giovanni Bernardi e incastonati in oreficerie destinate all'apparato liturgico della Basilica di San Pietro (VASARI 1568, V, p. 150; PARMA 2001, pp. 266-271, cat. 139-143).

Come riconosciuto da Elena Parma (*Perino del Vaga* 2001, pp. 178-182, cat. 71-73), il disegno in esame mostra un momento di svolta nell'elaborazione del progetto, dapprima messo a fuoco nel foglio Inv. n. 1838 dello Szépművészeti Múzeum di Budapest, in cui le partiture a stucco sono costruite secondo modelli utilizzati da Raffaello nelle *Logge* vaticane e dal Buonaccorsi stesso nella Villa Doria a Fassolo. Nel disegno madrileno – le cui idee compositive saranno poi messe in pulito, con alcune variazioni, in uno studio ulteriore oggi conservato al Victoria and Albert Museum (Inv. 2270) – Perino modifica radicalmente questo primo progetto che, non è da escludere, aveva inizialmente pensato per ottenere una maggiore coerenza con quanto fatto da Giulio Romano e dal Penni. Sul recto del disegno, suddiviso in due parti, il pittore propone un assetto generale della parete. Rispetto allo studio di Budapest, Perino accresce il riquadro centrale, cui conferisce maggiore grandiosità, dotandolo di una cornice aggettante costituita da una sorta di timpano, quest'ultimo formato da mascheroni, ghirlande ed elementi mistilinei e sorretto da due cariatidi posate su una mensola monumentale. In aggiunta alla cornice prevista per la scena centrale, Perino precisa anche l'ornato per uno degli episodi laterali e accenna agli altri comparti da realizzare a stucco o ad affresco, come annota leggermente servendosi dell'inchiostro grigio. Oltre alle scritte

«stuchi» e «pittura» – ripetute più volte – in un'occasione Perino annota «mistio», verosimilmente indicando che in quel punto bisognava affrescare dei finti marmi.

Le scritte non costituiscono, tuttavia, le uniche note prese sul disegno dal Buonaccorsi, che attraverso un sistema di rimandi precisa nella parte sinistra del foglio quanto nella parte destra è solo accennato. In aggiunta alla pianta della cappella e, nell'angolo sinistro, a quello che sembra un alzato della parete, in effetti si possono riconoscere degli ingrandimenti del disegno generale, dall'artista indicati con lettere dell'alfabeto: «A», per la decorazione della cornice architettonica pensata per la parte alta della parete; scendendo, con la lettera «N» (?), una migliore messa a fuoco delle scanalature della parte bassa della cariatide; «S», per indicare gli elementi decorativi che dovevano accompagnare la cornice dell'episodio minore, nella parte alta trofei all'antica con due figure di prigionieri, in quella bassa una vittoria accompagnata da due geni alati. Altri dettagli sono descritti, sempre con rimandi, con l'inchiostro grigio. Nella parte destra del foglio, Perino utilizza tutta la superficie disponibile, approfittando ad esempio dello spazio lasciato libero a indicare un'apertura per delineare uno dei telamoni da porre nel finto basamento, contrassegnato con la lettera «X».

La riflessione perinesca sull'apparato decorativo si protrae, inoltre, sul verso del disegno, dove l'artista ritraccia a pietra rossa, di maniera sintetica e geometrica, la cornice architettonica del riquadro centrale. Nella parte bassa sono invece fissate alcune invenzioni per delle grottesche. Entrambi gli schizzi si sovrappongono a un precedente studio di composizione, non più leggibilissimo ma del quale è possibile distinguere chiaramente almeno due figure femminili al centro e degli sfondi architettonici sui lati.

Nel foglio, di Madrid, Perino sembra fare il punto su una serie di invenzioni verosimilmente studiate in precedenza e qui riassunte, poiché il disegno non presenta quei ripensamenti tipici di un progetto in corso di lavorazione. Gli appunti annotati con l'inchiostro, al pari del sistema di rimandi con lettere, gli conferiscono, infatti, una funzione esplicativa che attende di essere precisata e contestualizzata. Non è da escludere, per esempio, che il disegno fosse destinato ai collaboratori del Vaga – per la Cappella Massimo si tratta di Daniele da Volterra e Guglielmo della Porta, come raccontato da Giorgio Vasari nelle *Vite* (1568, V, p. 149) – forse per mettere in pulito un eventuale ulteriore progetto da proporre al committente.

Antonio Geremicca



44r.



44v.

45.
FRANCESCO DE' ROSSI, DETTO FRANCESCO SALVIATI
Firenze, 1510 - Roma, 1563

Gesù davanti a Pilato

1541-1545 ca.
Penna a inchiostro bruno su carta vergata.
154 x 127 mm
DIB/16/8/23

Iscrizioni:
sul verso iscrizione manoscritta a matita nera sul margine: "Polidoro". Sul passe-partout iscrizione manoscritta a matita nera di Philip Pouncey: "Francesco Salviati. Pouncey 1969".

Provenienza: collezione Valentín Carderera (Lugt 432). Acquisito dallo Stato Spagnolo nel 1867. Timbro della collezione Carderera nell'angolo inferiore sinistro.

Bibliografia: BARCIA 1906, n. 7687 (anonimo italiano del Cinquecento); *INVENTARIO DEI DISEGNI ITALIANI* 1974, p. 54, n. 26; PÉREZ SÁNCHEZ 1977, p. 52 (possibile Salviati).



Fig. 45.1. Francesco Salviati, *David bambino che suona l'arpa davanti a re Saul*, penna e inchiostro diluito bruno con lumeggiature a biacca e matita nera, 150 x 120 mm. Musée du Louvre (Inv. 2079, Recto). © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Jean-Gilles Berizzi.

Il disegno, catalogato come anonimo italiano del Cinquecento da Barcia, fu attribuito correttamente all'artista fiorentino Francesco Salviati dallo storico dell'arte Philip Pouncey, che nel 1969 annotò la sua intuizione sul passe-partout. Successivamente anche Alfonso E. Pérez Sánchez lo riconobbe come un possibile Salviati e fu il primo a pubblicarlo nel suo importante e pionieristico lavoro sui disegni italiani presenti nelle collezioni madrilene¹. Il foglio va messo in relazione con il disegno *David bambino che suona l'arpa davanti a re Saul* conservato al Louvre (Inv. 2079, Recto) (Fig. 45.1) che fu attribuito a Salviati da Monbeig Goguel², e che secondo Luisa Mortari è collegato a una composizione sullo stesso tema presente in un affresco di Palazzo Sacchetti a Roma³. In anni più recenti Monbeig Goguel ha ipotizzato che il foglio del Louvre fosse un disegno preparatorio per la decorazione di un organo⁴. È evidente che il disegno della BNE e quello del Louvre, accomunati dalle misure e da alcuni aspetti tecnici simili, dovevano fare parte dello stesso complesso decorativo. In entrambi si notano i caratteristici tipi raffinati di Salviati, con le teste ovali e gli occhi, il naso e la bocca segnati con piccole macchie d'inchiostro, la morbidezza della linea e i personaggi stilizzati. Le due composizioni sono diverse ma configurate in modo simile: nel foglio del Louvre si vede il giovane David che suona l'arpa davanti a Saul, seduto su un trono circondato da tendaggi e collocato su un podio, mentre nel disegno della BNE Pilato è seduto su un altro podio sotto un baldacchino e si lava le mani in un catino sorretto da un servo e davanti a lui Cristo, con le mani legate e la testa china, è sorvegliato da due carnefici. È evidente che i due disegni risalgono allo stesso periodo e furono eseguiti in una data vicina al ritorno di Salviati a Roma tra il 1541 e il 1545.

Benito Navarrete Prieto

¹ PÉREZ SÁNCHEZ 1977, p. 52.

² MONBEIG-GOGUEL 1972, p. 111, n. 130.

³ MORTARI 1992, p. 258, n. 478.

⁴ MONBEIG-GOGUEL 2001, p. 47, fig. 13.



45.

46.
NICCOLÒ CIRCIGNANI, DETTO IL POMARANCIO
Pomarançe, 1530 ca.-1597/1599 ca.¹

Resurrezione di Cristo

1570-1579

Matita nera con lumeggiature a biacca su carta vergata,
incollato a un secondo supporto.
Delimitato da un riquadro, 318 x 161 mm
DIB/18/1/1611/1

Iscrizioni:

"14. r⁶", a inchiostro bruno; "Salviati", a matita con calligrafia moderna.

Provenienza: collezione Valentín Carderera (Lugt 432).
Acquisito dallo Stato Spagnolo nel 1867.

Due timbri della collezione Carderera (Lugt 432); timbro
della Biblioteca Nacional de España BN nella parte de-
stra. Servicio de dibujos y grabados (Lugt 398).

Bibliografia: Adiciones a Barcia (AB) n. 1611/1 (anonimo
italiano XVI secolo).



Fig. 46.1. Niccolò Circignani, *Resurrezione*. Santuario di Mongiovino di Panicale.

Questo disegno anonimo deve essere attribuito a Niccolò Circignani². Sappiamo molto poco degli inizi dell'artista di Pomarançe, che nel 1564 firmava un contratto di collaborazione con Hendick Van der Broeck (noto anche come Arrigo Fiammingo), che poi avrebbe sostituito nella decorazione di una cappella del Duomo di Orvieto³. Nel 1569 Circignani lavorò insieme al fiammingo nel Santuario della Madonna di Mongiovino a Panicale, in Umbria, dove dipinse a fresco una *Resurrezione* (Fig. 46.1), apponendo la firma "NICHOLAUS. FLORENTINUS/ME PINXIT/ [...] IIII" con una data incompleta che dovrebbe riferirsi allo stesso anno⁴.

Il disegno della BNE presenta alcune analogie con questo affresco: il volto di Cristo e la posizione della mano benedicente sono molto si-

mili, così come lo schema del telo drappeggiato in cui è avvolto. Lo stesso può dirsi del soldato steso a faccia in giù o di quello che fugge nella parte destra della composizione, raffigurato persino con un elmo di forma identica. Il coro di angeli, invece, rimanda agli affreschi dell'*Assunzione* che l'artista dipinse nello stesso santuario in data imprecisata o all'*Immacolata Concezione* di Volterra, che la critica colloca in un anno successivo al dipinto con lo stesso soggetto di Città di Castello, firmato e datato 1573⁵. Il disegno dunque fu eseguito in un periodo compreso tra la fine degli anni sessanta del Cinquecento e l'inizio del decennio successivo, quando Circignani lavorava in maniera continuativa in Umbria⁶.

Il primo disegno conosciuto dell'artista, pubblicato da Turčić, è un lavoro preparatorio per un affresco sulla storia di Nabucodonosor nella Torre del Belvedere del Vaticano, dove Circignani lavorò agli ordini di Santi di Tito⁷. L'opera non ha alcuna relazione stilistica o tecnica con il foglio della Biblioteca Nacional⁸, che potrebbe essere paragonato allo studio a matita rossa, che però appare molto più particolareggiato e raffinato, eseguito per la figura del resuscitato del *Miracolo della Croce* dell'Oratorio del Crocifisso a Roma⁹.

Gonzalo Redín Michaus

¹ CANUTI 1952, p. 224.

² Nel database della BNE è descritto come anonimo italiano del Cinquecento.

³ CANUTI 1952, pp. 185, 189 e 196-197.

⁴ CANUTI 1952, p. 200; CORDARO 1981, *ad vocem*.

⁵ Sul soggiorno a Volterra, vedi MORESCHINI 1997; BORSI 2012, pp. 193-194. PALESATI - LEPRI 1996.

⁶ Nel 1579 consegnava uno stendardo con la *Resurrezione di Cristo* alla confraternita del Gesù di Roma che può essere messo in relazione con il disegno. DEGLI INNOCENTI 1997, p. 24.

⁷ ACKERMAN 1954, pp. 102-109; TURČIĆ 1983, p. 272.

⁸ Neppure con i suoi disegni per Palazzo della Corgna a Castiglione del Lago. A questo proposito vedi POPHAM - WILDE 1949, pp. 336-337; BYAM SHAW 1976, pp. 77-79; SAPORI 1982, pp. 47-49.

⁹ Inv. 671 F. Su questo disegno vedi HENNEBERG 1974, 71; MORESCHINI 1997, pp. 95-96.



46.

47.
VENTURA SALIMBENI
Siena, 1557-1610

Studio dell'angelo dell'Annunciazione della chiesa delle Sante Flora e Lucilla di Francesco Vanni (Torrita di Siena)

1592 ca.
Pietra rossa e inchiostro diluito grigio su carta vergata.
Delimitato da un riquadro tracciato a penna e inchiostro
bruno. Incollato a un secondo supporto, a sua volta
attaccato a un altro. Presenta tre aggiunte di carta ver-
gata nell'angolo inferiore destro.
221 x 145 mm
DIB/18/1/1376

Iscrizioni:

"Di Vent.^a Salimbeni", a inchiostro bruno, lo stesso utiliz-
zato per tracciare il riquadro, apposta sui tre frammenti
di carta vergata aggiunti nell'angolo inferiore destro.

Provenienza: Probabilmente depositato presso la Bi-
blioteca Nacional de España dalla Junta de Recupera-
ción de Obras de Arte dopo la guerra civile spagnola
(1936-1939).

Timbro della Biblioteca Nacional de España BN. Sezione
delle stampe (Lugt 4112).

Bibliografia: Adiciones a Barcia (AB) n. 1376 (Ventura Sa-
limbeni).

Attribuito a Ventura Salimbeni¹, il disegno ri-
produce la figura dell'angelo dipinto dal fratel-
lastro Francesco Vanni nell'*Annunciazione* del-
la Compagnia dell'Annunziata di Siena (Fig. 47.1)
– oggi nella chiesa delle Sante Flora e Lucilla di
Torrita di Siena – firmata e datata 1592².

Le differenze più significative tra il foglio e la
tela riguardano l'incurvatura della figura, che
modifica il gesto delle mani, una resa più elab-
borata delle pieghe della veste e la gamba si-
nistra in posizione più frontale. Nel 1986 è ap-
parso sul mercato di Londra un altro studio
dell'angelo – più debole e simile a quello della
tela – che Riedl assegna alla bottega di Vanni e
Ciampolini ritiene opera del maestro nonché
disegno definitivo per la composizione finale³.
I lavori preparatori per il dipinto sono comple-
tati da un disegno che secondo Ciampolini
rappresenta una prima idea dell'angelo e da
uno studio del braccio con tutte le dita della
mano semidistese⁴, un particolare che ritro-
viamo nel dipinto ma non nel foglio della BNE,
le cui modifiche rispetto alla tela fanno pensa-
re a un disegno preparatorio eseguito da Van-
ni. Tuttavia, come ha sottolineato lo stesso
Ciampolini, il segno più rigido dei contorni del-
la figura è tipico di Salimbeni, per cui l'iscrizio-
ne sul foglio risulterebbe valida e sarebbe
un'ulteriore dimostrazione dello stretto rap-
porto che legava i due artisti. Salimbeni, pro-
babilmente, aveva avuto accesso a uno dei pri-
mi studi di Vanni per la composizione.

Per quanto sia certo che al momento di dipinge-
re questa *Annunciazione* Vanni fosse segnata-
mente influenzato da Federico Barocci, la pro-
fessoressa Tosini ha suggerito una possibile fon-
te di ispirazione molto diversa: la perduta *An-
nunciazione* dipinta da Pordenone per la chiesa
di San Pietro Martire di Udine, copiata da Federi-
co Zuccari in un disegno conservato a Berlino⁵.
Non abbiano notizie di un viaggio di Vanni in
Friuli, ma è noto che fosse amico di Zuccari e for-
se così ebbe modo di conoscere quell'opera.

Gonzalo Redín Michaus



Fig. 47.1. Francesco Vanni, *Annunciazione*. Chiesa
delle sante Flora e Lucilla, Torrita di Siena.

¹ Così figura nel database della BNE.

² Sul dipinto vedi BAGNOLI 1988, p. 64; CIAMPOLINI 2012,
p. 968; MARCIARI – BOORSCH 2013, pp. 194-201; CORNICE
2014.

³ Riedl scrisse quest'annotazione su una fotografia
del foglio contenuta nella cartella di F. Vanni della fo-
toteca del KHI di Firenze, n. 443839. CIAMPOLINI 2002, pp.
104-105.

⁴ Entrambi nella Biblioteca di Siena. CIAMPOLINI 2002,
pp. 104-105.

⁵ Su questo disegno, vedi LORENZONI 2017, pp. 138-139,
230-231.



47.

48.
ALESSANDRO CASOLANI
Mensano, 1552/53 - Siena, 1610

Studio per l'Apertura del quinto sigillo. Oratorio della Santissima Trinità, Siena

1595-1601 ca.

Pietra rossa su carta vergata, ritagliato a forma di mezzaluna lungo il margine destro. Incollato a un secondo supporto di carta vergata e questo a un terzo su cui è tracciato un riquadro a penna e inchiostro bruno.

358 x 271 mm

DIB/18/1/1364

Iscrizioni:

"Federico Zuccari", a inchiostro bruno, lo stesso usato per tracciare il riquadro.

Provenienza: collezione José de Madrazo. Acquisito dallo Stato Spagnolo nel 1898.

Due timbri della Biblioteca Nacional de España BN. Sección de Bellas Artes (Lugt 4109) nell'angolo inferiore destro e Sección de estampas (Lugt 4112) nell'angolo inferiore sinistro.

Bibliografia: Adiciones a Barcia (AB) n. 1364 (anonimo italiano XVI secolo).



Fig. 48.1. Alessandro Casolani, *Apertura del quinto sigillo*. Oratorio della Santissima Trinità, Siena.

Classificato come anonimo italiano del Cinquecento nel database della BNE, il disegno è uno studio preparatorio per l'*Apertura del quinto sigillo* che decora la lunetta dell'epistola vicino all'altare maggiore dell'Oratorio della Santissima Trinità di Siena (Fig. 48.1).

Le fonti assegnano a Casolani l'affresco, che la critica ritiene sia stato realizzato intorno al 1595-1601¹. A Berlino si conserva un foglio pubblicato da Riedl che conferma questa tesi: il recto presenta tre schizzi per la lunetta in cui si osserva una distribuzione simile delle figure e in cui compare il ritratto del donante². Il disegno della BNE dovrebbe essere successivo agli schizzi che mostrano la stessa composizione, poi semplificata nel dipinto con un numero minore di personaggi. La figura del giovane nudo e la scena dell'altare sullo sfondo si trovano sia nel disegno sia nell'affresco. La rappresentazione si ispira a una silografia di Dürer e, in misura maggiore, a un'altra di Bernard Salomon, che illustrano questo episodio dell'Apocalisse (6, 9-11): "Quando l'Agnello aprì il quinto sigillo, vidi sotto l'altare le anime di coloro che furono immolati a causa della parola di Dio e della testimonianza che gli avevano resa. E gridarono a gran voce: «Fino a quando, Sovrano, tu che sei santo e verace, non farai giustizia e non vendicherai il nostro sangue sopra gli abitanti della terra?». Allora venne data a ciascuno di essi una veste candida e fu detto loro di pazientare ancora un poco, finché fosse completo il numero dei loro compagni di servizio e dei loro fratelli che dovevano essere uccisi come loro". Il ciclo pittorico dell'Oratorio, realizzato in gran parte da Salimbeni, è uno degli esempi più importanti della raffigurazione dei temi apocalittici dell'arte mediterranea³.

Gonzalo Redín Michaus

¹ Romagnoli sosteneva che le lunette erano state realizzate nel 1594, ma, come giustamente osservato da Riedl, è improbabile che fossero state dipinte prima di completare la volta. ROMAGNOLI 1835, VIII, p. 73; RIEDL 2012, pp. 69-71 e 92, n. 2; CAPRESI GAMBELLI 1977, p. 86.

² RIEDL 2012, pp. 69-71 e 82-83.

³ RIEDL 2012, pp. 69-71 e 82-83.



48.

49.
PIETRO SORRI
San Gusmè, 1556? - Siena, 1622

Salita al Calvario (recto)

La Pietà; La Crocifissione;
Cristo portacroce; Ecce Homo;
La Sacra Famiglia; Studi di figura (verso)

1600 ca.
Penna e inchiostro bruno, pennello e inchiostro diluito
bruno (recto); penna e inchiostro bruno, pennello e in-
chiostro diluito color malva e bruno (verso) su carta
vergata. Delimitato da un riquadro tracciato a inchio-
stro bruno sul recto.
157 x 248 mm
DIB/15/13/9

Iscrizioni:
"5.", a inchiostro bruno, lo stesso utilizzato per tracciare
il riquadro (recto); "C. Pomerancio", a matita nera (rec-
to); "del cavallier Pomaranza", a inchiostro bruno con
calligrafia antica (verso).

Provenienza: collezione Valentín Carderera (Lugt 432).
Acquisito dallo Stato Spagnolo nel 1867.
Timbri e marchi di collezione: timbro della collezione
Carderera (recto).

Bibliografia: BARCIA 1906, n. 7408 (Niccolò Circignani); *IN-
VENTARIO DEI DISEGNI ITALIANI* 1974, p. 37.

Sul passe-partout che circondava il recto di
questo foglio, raffigurante la *Salita al Calvario*,
Petrioli Tofani annotò l'attribuzione a Pietro
Sorri¹, che accettiamo senza discutere². Finora
pare non sia stato studiato a sufficienza il ver-
so del foglio – anche questo contenente schizzi a
penna poi ripassata con enfatiche acquerellat-
ture – che di certo la studiosa non poté vedere
ai suoi tempi e che, malgrado l'iscrizione anti-
ca "del cavallier Pomaranza", è anch'esso ope-
ra di Sorri.

Tra gli schizzi a penna del verso risalta una *Pie-
tà* con acquerellature color malva che corri-
sponde a un disegno con iscrizione "Pietro
Sorri" conservato al Louvre. Questo disegno fu
attribuito al senese da Newcome-Schleier, che
lo mise in relazione con il bozzetto della *Trinità
e santi* per la chiesa di Sant'Agostino di Siena³.
Nel 1989 comparve sul mercato un dipinto
dell'*Addolorata* attribuito a Sorri (Fig. 49.1) che
fu collegato al foglio del Louvre sullo stesso
soggetto; Ciampolini accettò l'ipotesi con riser-
va, seguito da Martini che ritirò l'opera dal ca-
talogo dell'artista⁴. Adesso è chiaro che, al pari
del disegno del Louvre, anche la tela è opera di
Sorri e probabilmente il foglio della BNE è un
primitivo tentativo di rappresentare questo
soggetto o un altro simile.

Tanto sul recto quanto sul verso del foglio di
Madrid si osserva una trasposizione grafica del-
la libertà di pennellata che l'artista, come se-
gnalato da Martini, apprese durante il soggiorno
a Venezia, dove accompagnò Federico Zuccari e
Domenico Passignano, che poi sarebbe diventa-
to suo suocero⁵. Di conseguenza, risulta perti-
nente il raffronto con altri fogli in cui si nota l'in-
fluenza veneziana, come il *Cristo a casa di Marta
e Maria* della Biblioteca Comunale degli Intro-
nati di Siena⁶, o il *Purgatorio* e l'*Assunzione* del-
la Pinacoteca Nazionale della stessa città⁷. Men-
tre nella *Salita al Calvario* il tratto a penna è ri-
passato in modo molto libero con il pennello, fi-
no a creare forti contrasti di luce e ombra, gli
studi visibili sul verso del foglio presentano i ca-
ratteristici segni aggrovigliati.

Il disegno può essere collocato orientativamen-
te intorno al 1600⁸, quando il pittore firmò e da-
tò la *Trinità* della chiesa di Sant'Agostino a Sie-
na, la cui parte superiore è collegata al disegno
del Louvre e al dipinto in vendita citati in prece-
denza.

Gonzalo Redín Michaus

¹ L'attribuzione è mantenuta nel database della BNE.

² Annotazione eseguita nel 1984. Il recto si può compara-
re, per esempio, con il *Purgatorio*, Inv. 89 v., della Pinaco-
teca Nazionale di Siena.

³ Conservato nella Galleria Nazionale di Siena, Inv. 13884,
r. 218 mm x 348. NEWCOME-SCHLEIER 1985, pp. 43-44; Saint
Morys, in LABBÉ - BICART-SEE 1987, II, p. 282; VIATTE 1988,
cat. 430. Galassi ha segnalato la possibile relazione del
disegno del Louvre con la *Pietà* commissionata a Sorri da
Giulia di Negro a Genova, episodio riferito da Martini nel-
la sua trascrizione della biografia manoscritta del pittore
basata sul suo libro dei conti. Questa però non fu l'unica
tela sul tema realizzata da Sorri, che ne dipinse un'altra
tra il 1616 e il 1618 per un tale Giovanni Baroni di Lucca (?),
oltre a una testa di *Ecce homo* per il conte di Pitigliano e
un'altra per un certo Bartolomeo Ghezzi, alle quali forse
si collegano gli schizzi a penna della parte destra del fo-
glio. MARTINI 1983, pp. 18-20; GALASSI 1991, p. 143, n. 33.

⁴ Sotheby's, *British Paintings 1580-1850*, Londra 18-10-
1989, lotto 56. Olio su tavola 27 x 34,5. Ciampolini pubblica
il dipinto ma con riserva CIAMPOLINI 2012, p. 827. Dopo aver
visto il disegno della BNE la studiosa ritiene che l'olio
possa essere opera di Sorri. MARTINI in corso di pubblica-
zione.

⁵ MARTINI 1981, p. 108.

⁶ Inv. E.I.7, c. 48 a, oppure nella stessa istituzione il dise-
gno E.I.13, c. 50 b I, riprodotti da CIAMPOLINI 2012, p. 234.

⁷ Inv. 89 v. Attribuito da CIAMPOLINI 2010, p. 236. La scena
della Crocifissione della BNE può essere confrontata con
il disegno sullo stesso tema conservato nella Biblioteca
comunale di Siena attribuito da Martini. MARTINI 1981, p.
108 e fig. 5.

⁸ Forse è collegato al dipinto raffigurante Cristo che porta
la croce che stando a Faluschi si trovava nella chiesa di
San Giovanni Decollato di Siena, costruita nel 1598, an-
che se va segnalato che nel foglio Gesù non porta alcuna
croce. FALUSCHI 1815, p. 66.



Fig. 49.1. Pietro Sorri, *Madonna Addolorata*, mercato antiquario.



49r.



49v.

50.
LODOVICO CARDI, IL CIGOLI
Cigoli di San Miniato, 1559 - Roma, 1613

Resurrezione di Cristo (recto)

Studio di mano destra, a matita nera (verso)

Intorno al 1590-1591
Penna e inchiostro diluito bruno su leggero bozzetto della composizione a matita nera. Carta bianca ingiallita, linea di contorno a matita nera.
211 x 187 mm
DIB/15/16/36

Provenienza: collezione José de Madrazo. Acquisito dallo Stato Spagnolo nel 1898.
Timbro della Biblioteca Nacional de España BN. Servicio de dibujos y grabados (Lugt 398).

Iscrizioni:
Recto: "1 E"; verso: "Anonimo italiano" (a matita nera).

Bibliografia: BARCIA 1906, n. 8081 (anonimo italiano); *INVENTARIO DEI DISEGNI ITALIANI* 1974, p. 109, n. 38 (anonimo); MENA MARQUÉS 1984, p. 49, n. 20 (Cigoli); MENA MARQUÉS 1988, p. 32, n. 8 (Cigoli).

Risale al 1984 la proposta di assegnare questo disegno, catalogato da Barcia tra quelli di autori anonimi italiani, a Lodovico Cardi, il Cigoli¹. Si tratta di uno dei più begli schizzi del periodo conservati dalla Biblioteca Nacional e rimanda certamente alla mano di quel maestro toscano dalla personalità complessa, modello di artista rinascimentale in quanto pittore, scultore, architetto, poeta e musicista, oltre che membro di tutte le nuove accademie della Firenze del suo tempo e amico di Galileo Galilei. Formatosi a Firenze con Alessandro Allori e Santi di Tito, nel 1578 entrò nell'Accademia del Disegno – avviata da Giorgio Vasari nel 1563 con il patrocinio di Cosimo I de' Medici – nella quale Michelangelo ricevette il titolo di "padre e maestro". Dato il suo stretto rapporto con l'architetto Bernardo Buontalenti, Cigoli entrò in contatto con la corte medicea e il duca Ferdinando I de' Medici che nel 1592 – scartate le proposte di altri artisti di fama – gli commissionò la grande *Resurrezione di Cristo* per la cappella di Palazzo Pitti. Si conservano vari appunti a penna per la composizione definitiva, oltre a due studi a matita rossa di nudi dal vero per la figura del Cristo². Il disegno qui studiato costituiva forse l'idea iniziale per una scena da collocare in uno spazio particolarmente stretto e lungo che nella versione definitiva venne modificata sopprimendo le figure angeliche laterali. Nel 1591 il Cigoli aveva già dipinto un'altra *Resurrezione* (Arezzo, Museo statale

d'arte medievale e moderna), in cui il Cristo era parzialmente avvolto da un manto invece che completamente nudo come nella versione medicea. Entrambe le figure hanno però le braccia aperte e il volto e lo sguardo rivolti verso l'osservatore, una posa che aggiunge profondità emotiva alla scena e che in questo disegno – ancor più che nel dipinto – lascia trasparire l'evidente influenza della celebre *Ascensione di Cristo* del Correggio (Parma, chiesa di san Giovanni Evangelista), un autore determinante per le innovative scelte espressive del giovane Cigoli. In uno dei due studi dal vero³ la figura di Cristo si dirige, come qui, verso destra, mentre nel quadro si volge a sinistra, come nella versione aretina, una variazione forse imposta dalla collocazione dell'opera nella cappella. Il tratto energico nella definizione del viso e delle mani si fa più leggero e nervoso nel panneggio del manto e si approssima alla tensione espressiva di Giovanni Bilivert, uno dei discepoli di Cigoli. Il verso rivela un magnifico studio a matita nera di una mano destra maschile che non ha alcun rapporto con le figure della *Resurrezione*.

Manuela B. Mena Marqués

¹ MENA MARQUÉS 1988, p. 32, n. 8.

² CHAPPELL 1974, pp. 469-475.

³ CHAPPELL 1974, p. 471, fig. 81.



50v.



50r.

51.
JACOPO CHIMENTI, DETTO JACOPO DA EMPOLI
Firenze, 1559-1640

Figura maschile distesa a terra

Intorno al 1600-1610
Matita nera e tocchi di gesso su carta beige tinta con
tempera verde.
280 x 418 mm
DIB/13/8/69

Iscrizioni:
Sul verso a matita nera, in grafia moderna: "Agostino
Carracci".

Provenienza: collezione José de Madrazo. Acquisito dal-
lo Stato Spagnolo nel 1898.

Bibliografia: BARCIA 1906, n. 7286 (Carracci); *INVENTARIO DEI
DISEGNI ITALIANI* 1974, p. 22, n. 4; MENA MARQUÉS 1984, n. 22;
MENA MARQUÉS 1988, n. 10.

Secondo l'accurata descrizione di Barcia – che lo collocò nel gruppo dei fogli assegnati ai "Carracci" e forse, più specificamente, di Agostino Carracci – il disegno presenta la figura di un "Uomo in tunica e mantello, in cui è avviluppato, disteso a terra, con la testa posata sul braccio sinistro, il volto completamente nascosto". Nel 1980, la dottoressa Annamaria Petrioli Tofani, allora direttrice del Gabinetto dei Disegni e Stampe degli Uffizi, lo attribuì fondatamente, secondo quanto riportato dalla documentazione conservata presso la Biblioteca Nacional, al fiorentino Jacopo Chimenti, meglio noto come Jacopo da Empoli (la città di cui era originario il padre). L'analisi dei disegni dell'artista conservati a Firenze conferma che lo studio¹ (FORLANI TEMPESTI 1962; PETRIOLI TOFANI 1992), dato il caratteristico modo di disegnare le figure, è suo. Formatosi a Firenze con Maso da San Friano e poi con Santi di Tito, più moderno nella formulazione espressiva controriformista cui aveva aperto la strada il Concilio di Trento, Jacopo da Empoli abbandonò il freddo e sofisticato manierismo toscano per la novità di un naturalismo che nell'ultima fase della sua produzione, ormai nel Seicento, si approssimava addirittura alla lezione di Caravaggio. Il pittore raggiunse una certa fama a Firenze e lavorò anche per i Medici, ma si concentrò soprattutto sulla pittura religiosa e sui dipinti per gli altari delle chiese fiorentine e toscane. Nell'ultima parte della sua carriera si dedicò con successo alle nature morte, un genere assai poco frequentato dagli artisti suoi concittadini. I suoi disegni più notevoli sono gli studi di figure singole eseguiti più spesso a matita nera che con quella rossa, come succede nell'esempio qui illustrato. In questo caso, l'autore lavorò inoltre su una carta preparata con tempera verdastra, una superficie

consistente, opaca, impastata e lievemente granulosa già adottata, in varie tonalità di colore, dagli artisti fiorentini del Quattrocento che serviva da supporto a disegni che erano considerati opere d'arte a se stanti, tanto da essere ricercati dai collezionisti dell'epoca, e non meri strumenti preparatori per un dipinto. Jacopo da Empoli realizzava questi studi di figure con maggiore rigore naturalistico rispetto ad altri contemporanei e conseguiva effetti di eccezionale monumentalità, quella tipica del disegno toscano e specialmente di quello fiorentino. Anche nel campo del disegno l'artista rivela la volontà di studiare ed emulare i maestri fiorentini dello sfolgorante primo Cinquecento, figure quali, tra le altre, Andrea del Sarto e Fra Bartolomeo. Con la sua ossessiva concentrazione sulla naturalezza, rigorosa e per certi versi un po' fredda e distante, Empoli realizzò opere di un classicismo moderno, in cui le figure si distanziano all'interno di uno spazio vasto, di proporzioni perfette e tuttavia vivificato da una tavolozza densa e potente, che suscita una sensazione di silenzio particolarmente intensa. La figura qui rappresentata – che data la posa e l'espressività potrebbe far pensare a uno studio preparatorio per un apostolo addormentato di un'*Orazione nell'orto* o per una figura di dolente sul sepolcro vuoto del Cristo non è stata collegata a nessuna delle opere note dello stesso autore.

Manuela B. Mena Marqués

¹ FORLANI TEMPESTI 1962; PETRIOLI TOFANI 1992.



51.

52.
BERNARDINO MONALDI
1567 ca. - dopo il 1620¹

Esequie di sant'Alberto da Messina

1612 ca.
Penna e inchiostro bruno, pennello e inchiostro diluito
bruno con lumeggiature a biacca, disegno preparatorio
a matita nera su carta vergata. Presenta una linea di
contorno a forma d'arco semicircolare nel lato superiore
tracciata a penna con inchiostro bruno. Il foglio è in-
collato su un secondo supporto e questo a un terzo.
335 x 201 mm
DIB/13/9/43

Iscrizioni:
"34.", a matita nera; "Zuccari", a inchiostro bruno.

Provenienza: collezione José de Madrazo. Acquisito dal-
lo Stato Spagnolo nel 1898.
Due timbri della Biblioteca Nacional de España BN nella
parte inferiore destra. Servicio de dibujos y grabados
(Lugt 398).

Bibliografia: BARCIA 1906, n. 7651 (Federico Zuccari); *IN-
VENTARIO DEI DISEGNI ITALIANI* 1974, p. 50, n. 5.

Questo disegno, attribuito da Barcia a Federico Zuccari sicuramente sulla base dell'iscrizione², è uno schizzo preparatorio per la tavola delle *Esequie di sant'Alberto da Messina* della chiesa fiorentina di Santa Maria del Carmine (Fig. 52.1) firmata e datata da Monaldi nel 1613. Come ha dimostrato lo studio (in corso di pubblicazione) del dottor Daniele Rapino della Soprintendenza del Polo Museale Fiorentino che ne ha diretto il restauro³, il dipinto, rimasto incompiuto, venne terminato solo nel Settecento.

L'opera fu iniziata da Bernardino Poccetti per la sua cappella funebre nella stessa chiesa, ma dopo la morte di questi, nel 1612, lo spazio venne ceduto dagli eredi alla famiglia Barrighi, e forse allora ne venne affidata l'esecuzione a Monaldi, amico e collaboratore di Poccetti e quindi ritenuto adatto a completare l'incarico⁴. Al Louvre si conserva un dettagliato disegno quadrettato della composizione, quasi un modello, che Pouncey ha posto in relazione con la tavola e attribuito a Poccetti⁵. Lo stesso esperto ha segnalato un altro disegno, molto simile al nostro, riferibile alla stessa opera e assegnato da Viatte a Monaldi che avrebbe ripreso, con qualche modifica, il progetto originale⁶.

Per quanto riguarda il foglio della BNE, vi appaiono alcuni tipi inconfondibili di Monaldi, come la figura femminile nella parte inferiore della composizione da accostare alla *Carità* affrescata nell'Oratorio di San Pierino a Firenze⁷ o alla *Santa Cristina* delle Descalzas a Valladolid⁸. Il disegno madrileno costituisce una proposta del tutto nuova per la realizzazione della tavola, evidentemente respinta dai nuovi proprietari della cappella che preferivano il modello già esistente. Dell'idea di Poccetti, Monaldi riprende solo la coppia di angeli e presenta una composizione di scorcio che rivela lo stesso difetto notato da Vasetti nel dipinto: la scarsa continuità spaziale tra il primo e l'ultimo piano della scena, ben lontana dalla capacità di Poccetti di organizzare grandi gruppi di figure⁹.

Gonzalo Redín Michaus

¹ Su tali date, PRIVITERA 1989, p. 80; BOLOGNA 1989, pp. 369-371; DE MIERI 2020, pp. 112-119.



Fig. 52.1. Bernardino Monaldi, *Esequie di sant'Alberto da Messina*. Santa Maria del Carmine, Firenze.

² Attribuzione riportata dal database della BNE.

³ Ringrazio per l'aiuto il Professore Rapino. Parte delle sue conclusioni sono state presentate in occasione del Salone dell'Arte e del Restauro di Firenze 2018 e sono ricapitolate nel seguente video: <https://www.youtube.com/watch?v=w3ptH-dmytc>. Il restauro dell'opera è stato patrocinato dal Mircea Maria Gerard Fund.

⁴ Come segnala Viatte, Richa e Baldinucci avevano già notato che Monaldi non aveva terminato il quadro. RICHIA 1762, p. 29; BALDINUCCI ED. 1769, vol. II, p. 253; VIATTE 1988, pp. 180-181.

⁵ Inv. 4455. Il foglio si trovava tra quelli assegnati a Federico Zuccari, entrambe le attribuzioni vennero annotate da Pouncey. VIATTE 1988, pp. 180-181; VIATTE 1992, p. 79.

⁶ Istituto Nazionale per la Grafica, Fondo Corsini, n. 124910, vol. 157 G. 3; VIATTE 1988, pp. 180-181; VIATTE 1992, p. 79. Fabbri riteneva che l'intera pala fosse stata dipinta da Monaldi, FABBRI 1992, pp. 94-96.

⁷ PIERACCINI 1986, p. 32.

⁸ MARTÍNEZ PISÓN - LEÓN LÓPEZ 2007, p. 66.

⁹ VASETTI 1998, p. 138.



52.

53.
ANONIMO ITALIANO DEL XVI SECOLO
Ultimo quarto del XVI secolo

Allegoria della Modestia?

Pietra rossa, penna, inchiostro bruno e inchiostro diluito bruno, tracce di gesso su carta preparata grigio-verde.
282 x 165 mm
DIB/15/13/19

Iscrizioni:

in alto, al centro, a penna e inchiostro bruno, in grafia antica: «Modestia»; a sinistra, in verticale, a penna e inchiostro bruno, in grafia antica: «S[c]etto regale»; in basso, a sinistra, a penna e inchiostro bruno, in grafia antica: «nibbio morto»; a destra, a penna e inchiostro bruno, in grafia antica: «pavone»; a destra, al centro, a penna e inchiostro bruno, in grafia antica, parzialmente leggibile: «[...]sette» e «tazza» (?); a sinistra, a penna e inchiostro bruno, in grafia antica: «97»; a destra, a penna e inchiostro bruno, in grafia antica: «94»; in basso a destra, a pietra nera, in grafia moderna: «Giulio Romano».

Provenienza: collezione Manuel Castellano (Lugt 3010). Acquisito dallo Stato Spagnolo nel 1880. Timbro a inchiostro della Biblioteca Nacional de España BN nell'angolo inferiore sinistro. Servicio de dibujos y grabados (Lugt 398).

Bibliografia: BARCIA 1906, p. 525, n. 7617 (Giulio Romano); INVENTARIO DEI DISEGNI ITALIANI 1974, p. 41, n. 1.

Il disegno entrò nelle raccolte della Biblioteca nel 1880 con l'acquisto della collezione grafica appartenuta al pittore e collezionista Manuel Castellano (1826-1880). Comparso nel catalogo pubblicato da Barcia nel 1906 con una errata attribuzione a Giulio Romano (1492 o 1499-1546)¹ – nome riportato sul margine inferiore del foglio – è stato successivamente avvicinato al pittore Marco Marchetti detto Marco da Faenza (1528 ca.-1588)², apprezzato specialista di decorazioni a grottesche e non solo, attivo a Firenze accanto a Giorgio Vasari e nei cantieri romani promossi dal papa bolognese Gregorio XIII (1572-1585).

Un tratteggio sottostante a pietra rossa, che percorre i contorni sia della figura sia degli attributi attardandosi in modo incerto su alcuni dettagli, viene ripreso da una netta linea a penna e inchiostro bruno, delineando i contorni riempiti da ampie campiture ad acquerello bruno – in alcuni passaggi steso in modo grossolano, come rivela l'ombra della testa della figura femminile – e andando così a creare un forte contrasto, ben esemplato nel volto.

Il disegno, dall'accentuato pittoricismo e che in alcuni punti si presenta sofferente dal punto di vista conservativo, non sembra appartenere alla produzione del faentino, del quale siamo oggi in grado di definire meglio percorso e *ductus*³. La prova grafica va comunque avvicinata ad un artista appartenente a quella stagione artistica e culturale di grande libertà inventiva e di sperimentalismo formale e iconografico che trova nei cicli promossi sotto i pontificati di Gregorio XIII e Sisto V (1585-1590) significative sintesi formali ed espressive⁴. Quell'attitudine alla sofisticazione cifrata – corroborata dalla diffusione di repertori iconologici che porteranno alla pubblicazione dell'*Iconologia* di Cesare Ripa (1593) – generò «una profusione di varianti e innovazioni, le più disparate e talvolta astruse»⁵ immagini delle virtù allegoriche. Queste giunsero ad assumere un ruolo centrale, se non addirittura da protagoniste, entro la trama figurativa come dimostrano la volta della galleria delle Carte Geografiche in Vaticano (1580-1585) e il ciclo del palazzetto Cenci (1583-1587) e quello, ricostruito recentemente, un tempo ospitato nel salone sistino (1589) della distrutta Villa Peretti Montalto alle Terme a Roma⁶. In tali cantieri operarono una vasta schiera di artisti, dalle diverse provenienze e formazioni, sotto la direzione di artisti-impresari quali Cesare Nebbia (1536-1614) e Giovanni Guerra (1544-1618)⁷. L'enigmatico disegno mostra una figura fem-

minile, interpretabile come la virtù della *Modestia*, grazie all'iscrizione posta sul capo e agli attributi che la connotano: alcuni sono rintracciabili in altri esemplari che raffigurano questa virtù (scettro, corona, cintura alla vita) mentre altri appaiono alquanto astrusi e di difficile interpretazione come i tre uccelli morti, dal significato negativo⁸, la coppa e l'aggiunta della bilancia, elemento associato abitualmente alla *Giustizia*, posta sullo scettro.

Tale prova rappresenta, quindi, un'addizione utile non soltanto per lo studio iconografico e per la comprensione della stravaganza e della diffusione di tali invenzioni nel corso della seconda metà del Cinquecento ma soprattutto una testimonianza interessante della prassi disegnativa connessa all'ideazione e all'esecuzione di personificazioni allegoriche (interscambiabili all'occorrenza) in cui le didascalie avevano la funzione di decodificare i significati. Una consuetudine, quella dei *titula*, utile anche nella pratica di grandi cantieri decorativi da utilizzarsi come traccia per l'artista-esecutore. Lo dimostrano in modo esemplare i progetti grafici di Giovanni Guerra accompagnati da didascalie che possono, tra l'altro, costituire un valido termine di confronto, dal punto di vista cronologico, con quelle presenti sul foglio madrileno⁹.

Antonella Chiodo

¹ BARCIA 1906.

² Attribuzione annotata sul montaggio da H. Rottgen (1969).

³ Da ultimo sulla grafica di Marchetti: DI GIAMPAOLO 2004, pp. 265 e 269, e BIGI IOTTI - ZAVATTA 2013, pp. 27-42, con ampia bibliografia si veda in particolare gli studi di Monbeig-Goguel e Cecchi. Ringrazio Giulio Zavatta per il confronto sul disegno.

⁴ Sui cantieri gregoriani e sistini, da ultimo ZUCCARI 2005, pp. 1-22, con bibliografia di riferimento; sulle diverse personalità messe a fuoco, in anni recenti, sul versante grafico: GRISOLIA 2010; TOSINI 2011, pp. 46-50; ZUCCARI 2018, pp. 173-188.

⁵ PINELLI 1994, p. 145, ed inoltre PIERGUIDI 2008.

⁶ BEVILACQUA 1985, pp. 157-188; TOSINI 2015, pp. 60-72, 105-111.

⁷ EITEL-PORTER 2009; EITEL-PORTER 2020, pp. 85-113; PIERGUIDI 2008, pp. 23-66 con bibliografia precedente.

⁸ CECCHINI 1982, pp. 133-134 (modestia), 417 (nibbio, rapacità), 419 (pavone, arroganza), 430 (tazza, temperanza), cfr. GAMBI - PINELLI ET AL. 1994, pp. 494-495, 581; TOSINI 2015, p. 67. La figura del nostro disegno va, inoltre, raffrontata con le allegorie rappresentate nelle tavole incise (ff. 35, 38) *Della Trasportazione dell'Obelisco Vaticano e delle Fabbriche di N.S. Papa Sisto V* (1590) di Domenico Fontana, le cui invenzioni sono opera di Giovanni Guerra.

⁹ MONBEIG-GOGUEL 1974, pp. 164-178; PROSPERI VALENTI RODINÒ 2007, pp. 146-148. Ringrazio Furio Rinaldi per avermi suggerito tale confronto.



53.

54.
GIROLAMO MUZIANO
Brescia, 1532 - Roma, 1592

Studio per San Matteo e due angeli in un pennacchio (recto)

Studi per San Matteo (verso)

1575-1578 ca.
Pietra nera.
114 x 175 mm
DIB/16/8/3

Iscrizioni:

sul verso, nell'angolo inferiore sinistro «ambi di Muziano» a inchiostro bruno, in grafia antica di padre Sebastiano Resta.

Provenienza: collezione di Padre Sebastiano Resta (1635-1714); collezione José de Madrazo. Acquisito dallo Stato Spagnolo nel 1898.

Timbro a inchiostro della Biblioteca Nacional de España BN nella parte destra. Servicio de dibujos y grabados (Lugt 398).

Bibliografia: BARCIA 1906, n. 7610 (Girolamo Muziano); *INVENTARIO DEI DISEGNI ITALIANI* 1974, p. 40, n. 1; TOSINI 2008, p. 451.

L'attribuzione a Muziano di Barcia è stata confermata da Taco Dibbits (nota manoscritta, 1998), dopo una più antica ascrizione a Giovanni De' Vecchi avanzata da Diane DeGrazia (nota manoscritta, 1989). Il foglio appartiene indubbiamente al maestro bresciano, in un momento intorno alla metà dell'ottavo decennio del XVI secolo.

Il tema di San Matteo – con l'angelo che si ripete uguale nel verso (in cinque diverse figure variamente atteggiare) e nel recto (in un'unica figura accompagnata da due angeli) entro gli spazi triangolari dei pennacchi – connette indubbiamente lo studio alla decorazione di una volta con i Quattro Evangelisti. Ripercorrendo il catalogo dell'artista, non abbiamo però opere precise a cui collegare il foglio madrileno: anche la cappella Mattei nella chiesa di Santa Maria in Aracoeli va a mio parere svincolata da queste prime idee, poiché sin dal contratto di allogazione era specificato che le mezze figure a ornamento dei pennacchi sotto la volta fossero “da compartire in quattro tondi” (cfr. TOSINI 2008, p. 528), per i quali esistono difatti degli schizzi agli Uffizi con le figure a mezzo busto inserite in spazi circolari (MARCIARI 2000, p. 481; TOSINI 2008, pp. 452-453). Sotto il profilo stilistico, il foglio sembra piuttosto avvicinarsi ai di-

segni eseguiti da Muziano verso la metà degli anni Settanta, in cui l'artista utilizza tratti più sintetici, veloci e quasi scarabocchiati, sostituiti poi prevalentemente, a partire dai pieni anni Ottanta, da studi più fermi e rifiniti: affinità di ductus si riscontrano, ad esempio, negli schizzi eseguiti verso il 1574 per una *Resurrezione di Cristo*, mai eseguita, per il Duomo di Orvieto (Uffizi 7621S; 7622S; 7249S; TOSINI 2008, p. 388), in quelli per un *San Girolamo eremita* (Uffizi 7675r/v [Fig. 54.1]; cfr. TOSINI 2019, p. 18), da collegarsi alla pala forse già in casa Fantuzzi a Bologna (oggi collezione privata), databile sempre verso la metà dell'ottavo decennio, o nello studio per la perduta pala con i *Santi Paolo e Antonio eremiti nutriti dal corvo* (1578-1580 circa) per la cappella dell'appartamento di Gregorio XIII nel palazzo Vaticani (Uffizi, 7674S; cfr. TOSINI 2008, pp. 482-483).

Gli studi madrileni per l'Evangelista Matteo devono essere dunque stati pensati per una decorazione progettata intorno alla metà degli anni Settanta del secolo XVI, o poco oltre, forse prime idee per la Gregoriana. Per l'iscrizione antica di mano di padre Resta vedi il saggio di Francesco Grisolia in questo volume.

Patrizia Tosini



Fig. 54.1. Girolamo Muziano, *San Girolamo eremita*. Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei disegni e delle Stampe, Inv. 7675r/v.



54r.



54v.

55.
CESARE NEBBIA
Orvieto, 1540 ca. - post 1622

Coronazione di spine

1575-1577 ca.
Pietra rossa, squadrato a pietra rossa e nera su carta, controfondato.
408 x 274 mm
DIB/13/9/19

Provenienza: collezione Valentín Carderera (Lugt 432). Acquisito dallo Stato Spagnolo nel 1867. Timbro a inchiostro della collezione Carderera nell'angolo inferiore destro.

Iscrizione:
in grafia antica in basso a destra: «Baccho Bandinelo».

Bibliografia: BARCIA 1906, n. 7243 (Baccio Bandinelli); *INVENTARIO DEI DISEGNI ITALIANI* 1974, p. 15, n. 4 (Baccio Bandinelli); BERNARDINI 2002, p. 99 (Cesare Nebbia); EITEL-PORTER 2004, cat. 10, pp. 82-85, tav. IX (Cesare Nebbia); EITEL-PORTER 2009, pp. 55, 183 (Cesare Nebbia).

Già attribuito sul montaggio da Craig Hugh Smyth nel 1960 a Cesare Nebbia, riferimento ribadito da Oberhuber, il foglio è stato messo in relazione all'affresco eseguito da Cesare Nebbia nell'Oratorio del Gonfalone verso il 1577 (Fig. 55.1), a cui la critica ha sempre collegato anche la pala di identica composizione realizzata dal medesimo artista per il duomo di Orvieto. In base ai documenti esistenti (per un riepilogo della complicata vicenda vedi Tosini 2008, pp. 388-293, con bibliografia precedente), sappiamo che la *Coronazione di spine* per la chiesa orvietana fu commissionata già nel 1574, quindi prima dell'affresco romano, ma probabilmente le due opere furono portate avanti contemporaneamente.

Il disegno madrileno, dunque, stante la strettissima somiglianza compositiva tra i due dipinti, poteva essere destinato a entrambe le composizioni, anche se alcuni dettagli (la testa del soldato in basso a sinistra che nell'affresco risulta voltata verso l'interno, esattamente come nel disegno, diversamente dalla versione

di Orvieto, dove il medesimo è invece rivolto verso il compagno, con la mano ben in evidenza sopra la spalla) lo collegano più direttamente all'affresco.

La quadrettatura fa pensare ad uno stadio finale della composizione, la quale contiene pochissime differenze rispetto allo studio preparatorio (in particolare, il gruppo dei due soldati a sinistra di spalle che tormentano Cristo nel dipinto murale hanno posizioni diverse). La Eitel-Porter ha inoltre sottolineato la rarità dei disegni di Nebbia a pietra rossa, di cui questo costituirebbe un prototipo. In effetti, sono questi gli anni in cui il pittore stringe moltissimo il sodalizio artistico con Girolamo Muziano, prendendo in carico congiuntamente il lavoro per il duomo di Orvieto: si spiega dunque bene l'adozione della pietra rossa, una tecnica di derivazione toscana già molto frequentata da Muziano, che a sua volta l'aveva tratta dalla frequentazione giovanile con Daniele da Volterra.

Patrizia Tosini



Fig. 55.1. Cesare Nebbia, *Oratorio di S. Lucia del Gonfalone*, 1577, affresco. Roma. Album akq-images / James Morris



55.

56.
GIOVAN BATTISTA RICCI
Suno (Novara), 1545/50 ca. - Roma, 1627

Studio per il soffitto della cappella di Santa Monica in Sant'Agostino a Roma

1587-1589 ca.
Pietra nera, penna e inchiostro diluito bruno su carta (con lacune).
Filigrana: Briquet n. 7576 (Udine 1593-1607).
293 x 486 mm
DIB/16/36/4

Iscrizioni:
numerazione antica sul recto «129».

Provenienza: collezione José de Madrazo. Acquisito dallo Stato Spagnolo nel 1898.
Due timbri a inchiostro della Biblioteca Nacional de España BN. Servicio de dibujos y grabados (Lugt 398).

Bibliografia: BARCIA 1906, n. 7279 (attribuito dubitativamente a Bartolomé Carducho); *INVENTARIO DEI DISEGNI ITALIANI* 1974, p. 21, n. 8; ANGULO ÍÑIGUEZ - PÉREZ SÁNCHEZ, 1975, I, p. 34; MENA MARQUÉS 1991, p. 112, n. 145, p. 112, n. 145; ZUCCARI 2014, pp. 282-289 (Giovan Battista Ricci).

Il foglio, già catalogato da Barcia come opera di Carducho, è stato poi restituito all'ambito romano della fine del Cinquecento da Manuela Mena Marqués e infine correttamente riferito alla mano di Giovan Battista Ricci da Alessandro Zuccari, che lo ha collegato al soffitto della cappella di Santa Monica nel transetto della chiesa romana di Sant'Agostino (Fig. 56.1). Il sacello, dove è conservato il corpo della santa, fu affrescato dal Ricci probabilmente su istanza del cardinale Gregorio Petrocchini da Montelparo, in una data ancora imprecisata, recentemente ipotizzata dalla Pedrocchi (2011) in un periodo compreso tra 1587 e 1589.

Il disegno riproduce la partizione della volta affrescata: in una ricca incorniciatura architettonica sono ricavati quattro spazi trapezoidali con episodi della vita della santa disposti intorno ad un oculo sfondato, circondato da una balaustra in *trompe l'oeil* da cui si sporge Dio padre benedicente; nei peducci, in medaglioni ovoidali a cartocci con "orecchie", sono schizzate sommariamente quattro figure, allegorie di Virtù femminili sedute. In una delle due lunette angeli musicanti suonano rispettivamente una viola e un liuto di fronte alla colomba dello Spirito Santo, mentre l'altra lunetta è lasciata vuota. Nel disegno madrilenno gli episodi rappresentati appartengono alla giovinezza della santa, così come sono descritti dallo stesso Agostino nelle *Confessioni* (III, 9, 12; IV, 13) – *Monica è visitata in sogno da un angelo che le predice la conversione del figlio Agostino al Cristianesimo; Monica incontra Ambrogio vescovo di Milano e gli chiede di convertire Agostino dal Manicheismo al Cristianesimo; La beneficenza di Santa Monica; Monica va incontro ad una donna (la promessa sposa di Agostino ?)* – ma non coincidono con quelli poi realizzati ad affresco, incentrati invece sulle vicende più note della vita di Agostino (sulla questione iconografica,



Fig. 56.1. Soffitto della cappella di santa Monica nel transetto della chiesa di sant'Agostino, Roma.

con alcune differenze nella identificazione degli episodi, cfr. ZUCCARI 2014). Dunque, mentre la scansione decorativa della volta prevista nel disegno è rimasta pressoché la stessa, i soggetti eseguiti sono integralmente cambiati, secondo delle linee dettate con ogni probabilità dalla committenza, desiderosa di illustrare temi più immediatamente comprensibili e canonici, legati alla vita del Dottore della Chiesa.

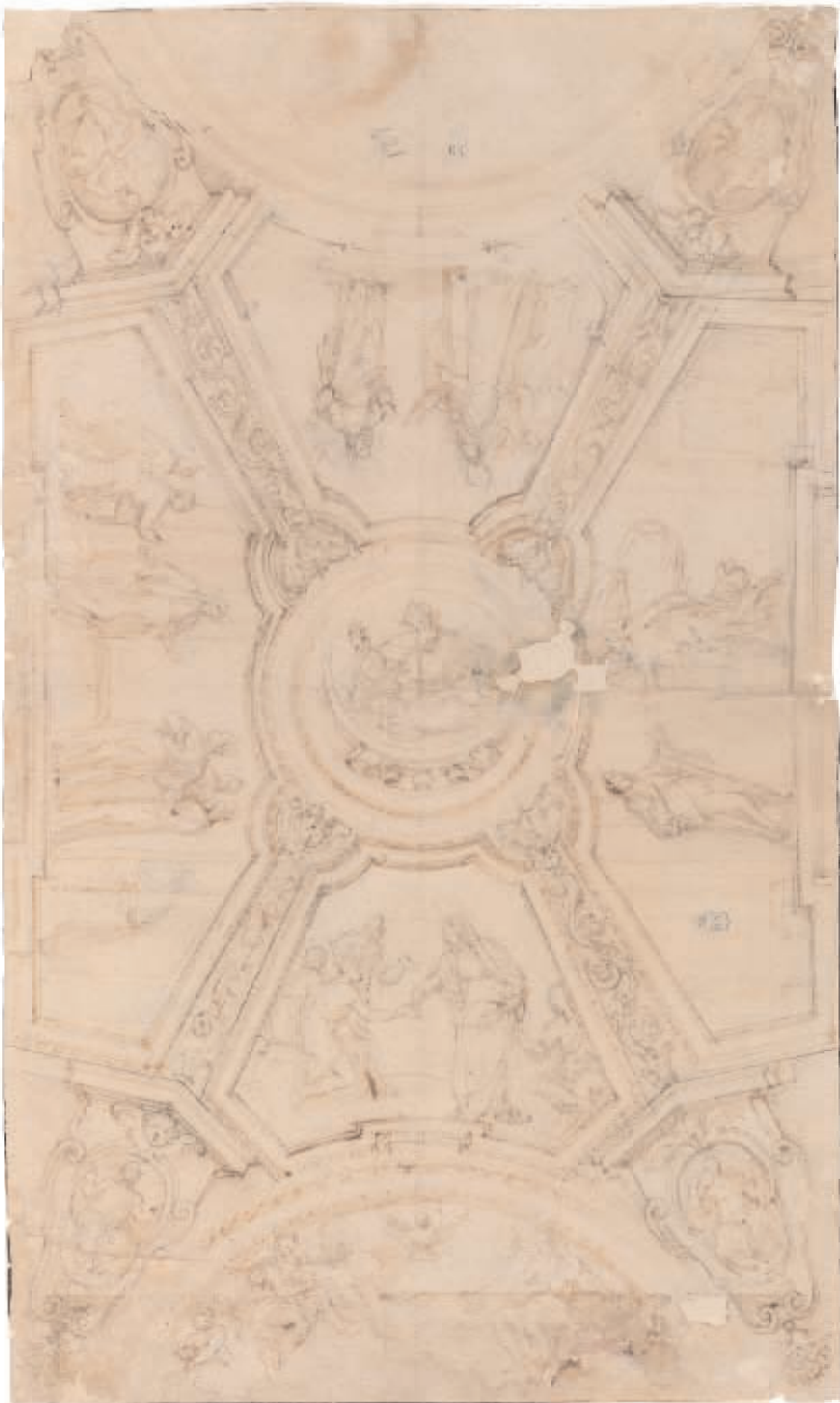
Nel disegno solo una delle due lunette ospita una raffigurazione, con *Dio Padre e angeli musicanti*, che doveva sovrastare la parete d'altare (ridipinta nel XIX secolo) in coincidenza della pala, oggi perduta, di Ludovico Lancione (Lanzzone), con il *Battesimo di Sant'Agostino*, eseguita nel 1587 (PEDROCCHI 2011, pp. 112-113). Lanzzone fu uno stretto collaboratore del Ricci proprio in questi stessi anni, sia nel palazzo Vento Giustiniani alla Dogana (1585-1587), sia nel palazzo Colonna ai Santi Apostoli (1588-1592).

Quanto alle altre lunette sotto la volta, Gere e Pouncey (1983, I, pp. 151-152, cat. 244) resero noti due disegni, entrambi raffiguranti *L'arrivo delle spoglie di Santa Monica in Sant'Agostino a Roma accolte da papa Martino V*, probabilmente destinati a questi spazi, forse mai decorati. Il primo, al British Museum (1947-4-12-160), è più definito, quadrettato per il riporto e proveniente dalla raccolta di Sebastiano Resta, mentre il secondo, al museo Magnin di Digione (BREJON DE LAVERGNÉE 1980, p. 167, Inv. 1938 DE333), è più abbozzato e con la parte superiore che segue la

forma centinata della lunetta. È interessante ricordare che proprio nel 1586 veniva pubblicato a Roma un volume sulla vita di Sant'Agostino di Agostino Molari da Fivizzano, teologo agostiniano e sacrista pontificio, con una parte dedicata proprio alla traslazione delle spoglie di Santa Monica all'epoca di Martino V.

Per quanto la consunzione e il dilavamento del foglio madrilenno non permettano una lettura del tutto nitida del *ductus*, il progetto per il soffitto in Sant'Agostino può essere accostato al disegno di Ricci per la perduta pala di San Giacomo degli Incurabili, oggi a Capodimonte (Inv. Arditi 725; cfr. WIEDMANN 2004, fig. 6, p. 231), e a quello per la *Visitazione* al Teylers Museum di Haarlem (K 114; cfr. MEIJER - VAN TUYLL 1983, pp. 176-177, n. 77), in cui però l'artista utilizza anche la matita rossa e l'acquerello viola, diversamente dai fogli di Napoli e Madrid, eseguiti solo a matita, penna e inchiostro bruno. Il foglio spagnolo pare dunque concepito soprattutto come uno studio di insieme per la partizione in stucco e il suo effetto complessivo, secondo una prassi operativa già impiegata da Ricci in altri analoghi disegni per soffitti. Le cornici, soprattutto nei cartocci angolari, sono molto simili a quelle utilizzati dal pittore novarese per il progetto destinato alla biblioteca di Ascanio Colonna, oggi a Stoccolma (cfr. TOSINI 2012, p. 37, fig. 47).

Patrizia Tosini



56.

57.
GIOVAN BATTISTA RICCI
Suno (Novara), 1545/50 ca. - Roma, 1627

Studio per una porzione di soffitto con San Gregorio Magno e due Padri della Chiesa

1600 ca.
Pietra nera, penna e inchiostro diluito bruno su carta,
squadrato a penna e inchiostro bruno, controfondato.
265 x 397 mm
DIB/13/9/62

Provenienza: collezione José de Madrazo. Acquisito dallo
Stato Spagnolo nel 1898.
Tre timbri a inchiostro della Biblioteca Nacional de España
BN. Servicio de dibujos y grabados (Lugt 398).

Bibliografia: BARCIA 1906, p. 495, n. 7280 (come Bartolomé Carducho); *INVENTARIO DEI DISEGNI ITALIANI* 1974, p. 21, n. 9; ANGULO ÍÑIGUEZ - PÉREZ SÁNCHEZ 1975, I, p. 34; SANTIAGO PÁEZ 1991^b, p. 112, n. 146; ZUCCARI 2014, pp. 282-289.

Il foglio, già considerato opera di un anonimo artista romano dell'ultimo terzo del Cinquecento, è stato recentemente restituito da Alessandro Zuccari alla mano di Giovan Battista Ricci. Si tratta di un progetto destinato alla decorazione di un soffitto, con una semiporzione della volta, tre spazi trapezoidali stondati e due pennacchi, questi ultimi riempiti da medaglioni ovali con "orecchie" e teste di cherubini, tutti elementi molto consueti nelle decorazioni del novarese. Uno degli scomparti ospita la figura di San Gregorio Magno con la colomba, mentre nei due *pendentifs* sono ritratti due Dottori della Chiesa (o santi vescovi) riconoscibili dalle mitre. Zuccari ha riferito il progetto alla decorazione della volta di collegamento tra il presbiterio e la navata di Santa Maria Maggiore, fatta eseguire su committenza del cardinal Pinelli a Giovan Battista Ricci e Paris Nogari sotto il pontificato di Clemente VIII (1592-1605), forse nel 1593. Gli affreschi, andati distrutti nel 1928-30, sono documentati solo da alcune foto d'epoca (ABROMSON 1978, pp. 105-115, figg. 98-99): negli scomparti maggiori erano raffigurati i Quattro Evangelisti a figura intera seduti e nei peducci i Padri della Chiesa a mezzo busto. La tipologia dei *cartouches* sormontati da una sorta di tetto spiovente e appoggiati su uno scudo sorretto da un cherubino ritorna in effetti in maniera identica negli affreschi libe-

riani; il disegno delle cornici trapezoidali sembra invece rispondere in maniera più puntuale alla partitura della volta della cappella Madruzzo in Sant'Onofrio al Gianicolo, affrescata da Ricci tra 1601 e 1605. In particolare, sono molto tipiche del novarese le partizioni "a petalo" in forma di trapezio stonato chiuso in basso da due porzioni di cornice "a ricciolo", già utilizzate anche nell'abside di San Marcello al Corso, affrescata per la famiglia Vitelli tra 1594 e 1600.

Il disegno potrebbe dunque altresì costituire una prima ipotesi decorativa per la volta Madruzzo, più semplice nei soggetti illustrati, resa poi più complessa nella versione ad affresco: in quest'ultima i quattro spazi trapezoidali sono stati riempiti con scene della Vita della Vergine e nei pennacchi hanno trovato posto gli Evangelisti, mentre i Dottori della Chiesa – tra i quali San Gregorio Magno – sono stati trasferiti nel sottarco della cappella. Sotto il profilo stilistico, il foglio, realizzato a matita e acquarellature ad inchiostro seppia, sembra anticipare lo stile più libero e contrastato di alcune prove grafiche eseguite dal Ricci ad inizio Seicento durante il pontificato di Paolo V (1605-1621), come il foglio di Angers (Musée des Beaux-Arts, Inv. MTC 5019), destinato ad un ambiente della Biblioteca Vaticana.

Patrizia Tosini



57.

58.
GIOVANNI DE' VECCHI
Borgo Sansepolcro, 1543 ca. - Roma, 1615

Deposizione nel sepolcro

1595
Pietra nera, penna e inchiostro bruno, con inchiostro diluito grigio e malva. Riquadrato a pietra nera.
Foglio ritagliato in forma centinato nel bordo superiore, smarginato in basso e controfondato.
415 x 241 mm
DIB/13/9/15

Iscrizioni:

sul supporto antico «Sgangerata e sproporzionata cosa del manierato Giovanni [cassato Giuseppe] de Vecchi del Borgo S. Sepolcro, fatto poi in un altare in S. [Prassede]» in grafia antica, di padre Sebastiano Resta.

Provenienza: collezione di Padre Sebastiano Resta (1635-1714); collezione José de Madrazo. Acquisito dallo Stato Spagnolo nel 1898.
Timbro in inchiostro azzurro della Biblioteca Nacional de España BN. Servicio de dibujos y grabados (Lugt 398).

Bibliografia: BARCIA 1906, pp. 531-532, n. 7639; *INVENTARIO DEI DISEGNI ITALIANI* 1974, p. 48; TOSINI 1994, p. 342, nota 89; KNORN-EZIERNIEKS 2013, cat. 62, pp. 327-330 (con collocazione errata all'Accademia di San Fernando).

Il disegno è uno studio per la *Deposizione nel sepolcro* dipinta da Giovanni De' Vecchi per l'altare della cappella di Federico Cesi, primo duca di Acquasparta e marito di Olimpia (Pulcheria) Orsini, nella chiesa di Santa Prassede a Roma e oggi in sacrestia. La datazione della pala è fornita da Davanzati (1725, pp. 232-233): «Accanto alla suddetta cappella della Santissima Colonna si trova la nobile, bella e ricca cappella che il signor Federico Cesi Barone Romano fece fabbricare in questa chiesa l'anno 1595, come si ricava dagli atti del Monastero... che essendo già in questo medesimo sito un'altra cappella (non si nomina di qual Santo), la quale era in pessimo stato, il suddetto signor Federico fece istanza al capitolo di S. Prassede, che se gli concedesse, ed avendola ottenuta con condizione di rifarla, ed ornarla, vi fece la presente a tutte sue spese dedicata alla Divina Pietà ed anco a Maria Vergine Addolorata... Il quadro dell'altare, che forse è degli altri il migliore, è opera di Giovanni Vecchi da Borgo...» (cfr. TOSINI 1994, p. 323). Dunque, anche il disegno, già ricondotto a De' Vecchi nel catalogo di Barcia, può ragionevolmente riferirsi all'anno 1595, cronologia in linea con i dati di stile.

Si conoscono altri due studi dell'artista sul tema: il primo (202 x 147 mm, penna e inchiostro marrone con acquarellature violette e bianche, tracce di pietra nera; squadrato a pietra nera), oggi al The Cleveland Museum of Art (Fig. 58.1), proveniente dalle collezioni di Filippo V di Spagna e transitato in collezione Philip Pouncey a Londra, già sul mercato inglese, Christie's, London, 22 nov. 1966, lotto 91; esposto alla mostra *Italian 16th-century...* 1969, p. 42, n. 90, tav. 22; cfr. PINELLI 1977, n. 5, fig. 21) è molto vicino alla versione spagnola e appaiono entrambi chiaramente collegati al dipinto Cesi; il secondo è a Porto, Escola Superior de Belas Artes (Inv. 6), già attribuito a Rosso Fiorentino, fu identificato dallo stesso Pouncey, che lo considerava uno stadio primitivo della composizione Cesi



Fig. 58.1. Giovanni De' Vecchi, *Deposizione nel sepolcro*, 1596, 257 x 213 mm. The Cleveland Museum of Art. Purchase from the J.H. Wade Fund 2017.5.

(TOSINI 1994, p. 323, tav. 35; KNORN-EZIERNIEKS 2013, pp. 325-327), ma potrebbe invece riferirsi a un'altra opera perduta dello stesso soggetto eseguita forse qualche tempo prima, a giudicare dallo stile, che rimanda ai disegni preparatori per la cappella Capranica (1583-1586). Il foglio madrileno è controfondato su una stampa seicentesca raffigurante un altare di *San Sebastiano* nella chiesa di San Pietro in Vincoli, fatto incidere dall'abate Tommaso Mentius per conto del principe Camillo Pamphilj (cfr. PARMA 1984, pp. 713-714, fig. 3). Per la provenienza del foglio dalla raccolta di padre Resta si rimanda al saggio di Francesco Grisolia in questo volume.

Patrizia Tosini



Spogliato e spogliato con
 Col nuovo manto di lino
 Del Basso S. Sepolcro fatto per
 un altro in lino

59.
GIUSEPPE AGELLIO
Sorrento, documentato dal 1600 al 1621

Dio Padre in gloria benedicente

1600
Pietra rossa e inchiostro diluito su carta bianca, smarginato, controfondato e reintegrato con una pecetta di carta bianca nel registro inferiore.
153 x 128 mm
DIB/15/65/42

Iscrizioni:

sul recto in basso al centro, a penna in grafia antica: «C. Pomaranci»; in basso a sinistra, a penna in grafia antica: «8: [...]»;
sul montaggio, in alto a destra, a penna in grafia antica «41»; sul montaggio, in alto a destra, in pietra nera e in grafia antica: «29».

Provenienza: album di “Aniello Falcone”; collezione di Gaspar Méndez de Haro y Guzmán, VII marchese del Carpio; collezione di Padre Sebastiano Resta (1635-1714). Timbro a inchiostro della Biblioteca Nacional de España BN. Servicio de dibujos y grabados (Lugt 398).

Bibliografia: BARCIA 1906, n. 7624 (Cristoforo Pomaranci); *INVENTARIO DEI DISEGNI ITALIANI* 1974, p. 43, n. 1; MENA MARQUÉS 1988, pp. 180-181, scheda 42; FONTANA 2020, pp. 189-192, fig. 5 (Giuseppe Agellio).

In ragione di una grafia in cui già alla prima si riconosce una spiccatissima componente roncallyana, e giusta la presenza *en bas de page* di un'antica iscrizione a penna che lo rivendica a “C[ristoforo] Pomaranci”, questo foglio venne reso noto da Angel Barcia all'inizio del secolo scorso con una comprensibile attribuzione al maestro toscano¹, un riferimento che se sul piano strettamente qualitativo non è riuscito a fare breccia nei convincimenti della critica moderna², sotto il profilo propriamente formale si è invece rivelato decisivo per stringere il cerchio attorno al nome del suo effettivo autore. L'opera è stata infatti da poco restituita al catalogo del sorrentino Giuseppe Agellio³, una figura che a oggi risulta aver esordito sulla scena artistica romana nel mezzo del pontificato di Clemente VIII⁴, che già Giovanni Baglione ricordava autorevolmente tra gli allievi più valenti di Pomarancio⁵ e che, da qualche anno a questa parte, sta assumendo una fisionomia sempre più nitida nei ranghi della bottega roncallyana, configurandosi anche nel campo della grafica come una delle spalle più robuste di Cristoforo⁶. Più in particolare, il disegno è stato collegato all'analoga scena lasciata dal pittore nella cappella di palazzo Mattei di Giove a Roma (Fig. 59.1), un ambiente in cui l'artista si provò con un piccolo ciclo a fresco a partire dall'autunno del 1600 e che, stando a quanto ci raccontano gli incartamenti relativi alla commessa affidatagli dal

potente marchese Asdrubale, lo vide impegnato in prima persona pure sul fronte della progettazione grafica dell'impresa⁷. Tornando all'antico riferimento attributivo a Pomarancio, esso rimonta con ogni probabilità al momento in cui il foglio è stato allestito (attraverso una vistosa risagomatura e un altrettanto appariscente risarcimento cartaceo nella sezione inferiore) all'interno del cosiddetto album di Aniello Falcone, e almeno rimettendosi a quanto qui propone con prudenza Francesco Grisolia⁸, potrebbe forse spettare alla penna di padre Sebastiano Resta.

Mauro Vincenzo Fontana

¹ BARCIA 1906, p. 528, n. 7624.

² MENA MARQUÉS 1988, pp. 180-181, scheda 42.

³ FONTANA 2020, pp. 189-192, fig. 5.

⁴ Sul percorso dell'artista, di cui ci sfuggono ancora i precisi estremi biografici, cfr. da ultimo FONTANA 2015^b, *passim*, con bibliografia; FONTANA 2020. Seducente – per quanto bisognosa in tutto di conferme davvero probanti – una recente idea di Aldo Pinto ([2019], p. 143) che vorrebbe identificare il pittore in quel “m[astr]o Giuseppe” che, insieme all'indoratore “Gio[van] Dom[eni]co di Ajello”, il 13 novembre 1598 riscosse a Napoli un pagamento per “quattro candelieri di teglia di palmi 6 intagliati [...] di noce et profilati d'oro”.

⁵ BAGLIONE 1642, pp. 291, 307, 316.

⁶ FONTANA 2015^b; FONTANA 2018; FONTANA 2020.

⁷ FONTANA 2020, pp. 189-192, con bibliografia.

⁸ Cfr. il saggio di F. Grisolia in questo volume, pp. 35-46.



Fig. 59.1. Giuseppe Agellio, *Dio padre in gloria benedicente*. Roma, Palazzo Mattei di Giove, cappella.



59.

60.
CRISTOFANO RONCALLI
Pomaranche, 1552¹-1626

San Girolamo

Tra il 1600 e il 1610
Pietra rossa su carta vergata. Presenta una quadrettatura tracciata a matita nera. Incollato su un secondo supporto.
470 x 350 mm
DIB/13/8/38

Iscrizioni:

"74", a inchiostro bruno; "12 R^s", a inchiostro bruno; "4", a matita nera; "Anibal", a inchiostro bruno; "[cancellatura] 4 Rs", a inchiostro bruno; "Solís", a inchiostro bruno; "2 rs", a inchiostro bruno.

Provenienza: collezione Francisco de Solís (ca. 1629-1684); collezione José de Madrazo. Acquisito dallo Stato Spagnolo nel 1898.

Bibliografia: BARCIA 1906, n. 7302 (Annibale Carracci); *INVENTARIO DEI DISEGNI ITALIANI* 1974, p. 24, n. 12.

L'attribuzione ad Annibale Carracci (conosciuto in Spagna come "Aníbal") – riportata da Barcia nel suo catalogo e considerata corretta fino a oggi² – venne stabilita dal proprietario del disegno, il pittore Francisco de Solís, ed è accompagnata sul foglio anche dalla firma del collezionista³. Si tratta tuttavia di un'opera di Cristofano Roncalli come indicano la sofisticata maniera di utilizzare la pietra rossa e la figura che corrisponde al *Sant'Egidio* dello stesso autore conservato nell'omonima chiesa romana di Trastevere (Fig. 60.1)⁴. Il rapporto con il dipinto è indiscutibile giacché il disegno comprende anche la rupe con l'albero che sovrasta il santo. Un'apertura paesaggistica posta in relazione, nel caso della tela romana, con la possibile influenza di Annibale Carracci⁵ che elogiò il *Battesimo di Costantino* dipinto dal toscano per San Giovanni in Laterano nel 1601⁶. Ciononostante, il disegno mostra differenze particolarmente significative rispetto al dipinto nella studiata disposizione delle mani e del piede sinistro del santo, mentre è palese la maggiore importanza assegnata nella tela alla figura che riempie quasi tutto lo spazio. Nel 1610, il capitolo di Santa Maria in Trastevere, da cui dipendeva l'attuale chiesa di Sant'Egidio, concesse il tempio ad Agostino Lancellotti che lo restaurò e lo dedicò al santo, di modo che il dipinto e il disegno devono essere datati intorno a quell'epoca⁷.

Agli Uffizi si conservano due disegni attribuiti a Roncalli (Inv. 10094F e 10150F) per un *San Girolamo che medita sul Crocifisso* che possono essere anch'essi collegati al foglio in esame. In sostanza, la posizione della parte inferiore del corpo è identica, sebbene nel disegno spagnolo, quadrettato, le gambe del santo appaiano quasi nude, mentre negli altri casi sono accuratamente coperte. La tecnica adottata è simile, ma il foglio madrileni rivela una delicatezza nell'uso della pietra rossa che contrasta con il coscienzioso modellato delle scultoree figure degli Uffizi e indica – nonostante il "tratteggio" spaziatto che sfrutta la carta come tono medio – una notevole capacità di evidenziare il volume della figura mentre la modella con dolcezza. Questo San Girolamo è un buon esempio del



Fig. 60.1. Cristofano Roncalli, *Sant'Egidio*. Chiesa di Sant'Egidio in Trastevere, Roma.

talento dell'artista, che tenne sempre ben presenti la tradizione del primo Cinquecento e il modello michelangiolesco – talvolta filtrato da Girolamo Muziano, le cui invenzioni sullo stesso santo ispirarono questa figura – ma era anche interessato a un nuovo impiego della luce in chiave espressiva – particolarmente attrattiva è la vibrante soluzione del Crocifisso – che annunciava il Barocco.

Gonzalo Redín Michaus

¹ AURIGEMMA 1995, p. 74.

² BARCIA 1906, n. 7302.

³ Vedi il saggio di E. M. Santiago Páez e B. Hidalgo Caldas, in questo volume, pp. 21-34.

⁴ CHIAPPINI DI SORIO 1983, p. 114; KIRWIN 1972, p. 263, n. 380.

⁵ CHIAPPINI DI SORIO 1983, p. 114.

⁶ MANCINI 1617-1621 (1956), p. 237; KIRWIN 1979, pp. 36-38.

⁷ RICCARDI 1996, p. 26.



60.

61a-b-c-d.
GIOVANNI GUERRA
Modena, 1544 - Roma, 1618

Le gesta eroiche di Alessandro Farnese

1608
Tre album rilegati in pelle, 308 x 460 mm, contenenti 50, 48 e 44 disegni.
Penna, pennello, inchiostro bruno, inchiostro diluito bruno, alcuni con tracce di matita nera, carta bianca.
Nel frontespizio è il titolo latino *ALEXANDRI FARNESII DUCIS / PARM. ET PLAC. EQUITISQ. AUREI. VELRIS / HEROICA ACTA* / il monogramma di Giovanni Guerra formato da due G affrontate / la scritta *LIN. at* / e l'anno *MDCVIII*.
Sotto: *Alex. Farn. vixit ann. XLVI. Mens. III. Die. b.*
125/145 x 193/236 mm
DIB/15/37/38

Provenienza: Fondo antico.

Bibliografia: BARCIA 1906, n. 7421-7559 (Giovanni Guerra); Forciroli ms. ante 1620, cc. 188-189; PARMA ARMANI 1973, pp. 82-100; *INVENTARIO DEI DISEGNI ITALIANI* 1974, p. 39; MONBEIG GOGUEL 1974, pp. 164-178; PÉREZ SÁNCHEZ 1977, p. 51; PARMA ARMANI 1978; PARMA ARMANI 1982, pp. 85-104; LOPEZ TORRIJOS 1985^a, A50-A51, pp. 107-108; HARPRATH 1990, pp. 221-244; CESCHI LAVAGETTO 1995, nn. 84, 86, pp. 277-279 e 280-282; BOUZA 1998, n. 223, pp. 589-591; FORCIROLI - CAVICCHIOLI 2007; PIERGUIDI 2008, pp. 23-66, 191-241, 253-257; FRAIOLI 2017, n. 834.

I disegni illustrano con dovizia di particolari la vita e le imprese eroiche del condottiero Alessandro Farnese (1545-1592) figlio di Ottavio duca di Parma e Piacenza, nipote del papa Paolo III, e di Margherita d'Austria figlia illegittima dell'imperatore Carlo V. Alessandro educato alle arti liberali e a quelle militari, trascorse una parte della sua giovinezza presso le corti spagnole di Bruxelles e di Madrid legandosi di amicizia con Don Juan. Inviato al suo servizio nelle Fiandre nel 1577, alla sua morte (1578) gli succedette nel comando, riconquistò i Paesi Bassi del sud, fu insignito del Toson d'oro (1585) e nominato Governatore delle Fiandre. Accusato del disastro dell'Invincibile Armada nel 1588 da Filippo II ormai ostile, fu mandato a combattere in Francia contro l'esercito di Enrico IV ma ammalatosi morì ad Arras nel 1592. Il Farnese, molto attento alla sua reputazione di uomo nobile, fedele al re, corretto nel suo comportamento verso i nemici, tutte qualità che gli vennero riconosciute anche dagli avversari che ne esaltarono l'abilità militare e politica, si preoccupò, come già l'avo Carlo V, della registrazione degli avvenimenti delle sue campagne di conquista, materiali raccolti dal figlio Ranuccio in vista dell'esaltazione dinastica della famiglia. In quest'ambito, tra il documenta-

rio e l'adulatorio, rientra il tardo *Libro di immagini* redatto da Giovanni Guerra.

Il Guerra, un artista modenese ma vissuto prevalentemente a Roma, fu attivo come inventore di iconografie da tradursi in cicli pittorici, spesso in associazione con Cesare Nebbia nella Roma di Sisto V e di Clemente VIII. Fu illustratore di testi storici, biblici, allegorici, e di avvenimenti contemporanei come l'erezione della colonna in piazza San Pietro, in collaborazione con l'architetto Domenico Fontana, o la serie dedicata ai giardini di ville dell'Italia centrale. La sua attività, quasi esclusivamente grafica, copre un lasso di tempo di circa cinquant'anni e presenta una limitata evoluzione formale. Si passa da figure di gusto tardo manierista, allungate, dalle pose eleganti e dalle pettinature elaborate, tema cui dedicò un volumetto a stampa intitolato *Varie acconciature di teste* ... di cui rimangono alcuni esemplari, a immagini più complesse dal punto di vista iconografico e iconologico. Si tratta di personificazioni e allegorie inserite in contesti narrativi affollati e in cui l'acquarello usato con abbondanza e talvolta a macchia senza rispettare i contorni delle figure, crea forti effetti chiaroscurali.

I fogli della BNE presentano una doppia incorniciatura a penna e/o pennello, in parte refila-



61a.

ta, che in alto e in basso definisce spazi con scritte. La presenza in alcuni di essi di una numerazione non corrispondente alla collocazione attuale e la successione non sempre pertinente degli episodi fa ritenere che, all'atto della costituzione degli Album nel 1873, revisionati nel 1967, non sia stato possibile ricostruire del tutto l'esatto ordine iniziale. L'artista ha realizzato anche scene alternative, a volte sul verso del disegno. Alcuni fogli sciolti. Quasi tutti gli episodi recano scritte latine esplicative a caratteri cubitali. Le scritte sono di solito in basso e raramente nella parte superiore e all'interno delle scene. I testi sono trascritti in Parma Armani 1982, pp. 92-96, con alcune mancanze e scorrettezze di cui faccio ammenda. Il monogramma di Giovanni Guerra compare in alcune scene, sempre sulla coscia di un cavallo (DIB/15/37/8, cat. 61b), DIB/15/39/33 e in DIB/15/39, 31-33-34). Alcuni fogli presentano piccole lacune o fori dovuti all'ossidazione dell'inchiostro. I bianchi sono ottenuti a risparmio, le acquerellature abbondanti. Il tratto è veloce e sicuro confermando la scritta che compare nel verso del terzo foglio della serie dedicata alla *Storia di Judit* (New York, Columbia University, Avery Library, 190 fogli) datata 1606, che afferma "... questi schizzi sono fatti calamo corrente senza studio di simetria alcu-

na perchè egli portava queste carte in tasca, et dove egli si trovava in otio, havendo sempre seco calamo e penna li delineava per mostrar solo il modo da comporre. Tornato poi a casa le dava un poco de acquarella...". Un'interpretazione che corrisponde ad un *topos* dell'epoca e non tiene conto delle conoscenze architettoniche e della cultura simbolica dell'artista come emerge da tutta la sua attività. La data di esecuzione è confermata da una lettera inviata il 15 agosto 1609 da Marcello Prati al duca Ranuccio Farnese (1569-1622), figlio ed erede di Alessandro in cui si parla di "... certi disegni fatti da un pittor Modenese delle imprese del signor duca Alessandro" che gli sono stati inviati tramite Clelia Farnese e di cui l'artista chiede cento scudi ma "si contenterà di tutto quello che sarà di sua soddisfazione". I disegni quindi furono visionati da Ranuccio a Parma ma ignoriamo se li acquistò e per quale scopo furono realizzati, se per illustrare un libro a stampa o come traccia per un ciclo di affreschi. Dalla lettera si evince che i disegni non furono commissionati ma proposti direttamente dall'artista che agì come un libero professionista. Prassi confermata dal suo biografo, il modenese Forcioli che parlando dei disegni illustranti la *Istoria* romana di Tito Livio (Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, 86

fogli databili 1593-1596) afferma che il Guerra chiese al "Popolo Romano che facesse la spesa di farlo stampare ma non potè mai ottenerlo perchè sarebbe costato assai", come avvenne per i rilievi eseguiti in occasione del restauro della *Colonna di Marco Aurelio* (Copenaghen, Statens Museum fur Kunst, m. VI,1-25-56, 1595-1610) o per i disegni con la *Vita di San Geminiano* (Modena, Archivio Storico del Comune, 24 fogli, 1596 ca.) "messa in disegno con gran diligenza sperando che un giorno fosse dipinta in Modena in qualche luogo".

Sappiamo che l'idea di dedicare un ciclo di dipinti alle imprese del padre, fu una delle prime preoccupazioni di Ranuccio e del cardinale Odoardo e fu il motivo della chiamata a Roma dei Carracci nel 1595. Per svariate circostanze il progetto, destinato alla Sala Grande di Palazzo Farnese, non fu mai realizzato ma era ancora di attualità all'inizio del Seicento inducendo il Guerra, ideatore di cicli pittorici come la decorazione della Scala Santa, a candidarsi.

Nel caso dei disegni di Madrid il Guerra dovette documentarsi in maniera approfondita per fornire una versione attendibile dei fatti utilizzando per le ambientazioni e le definizioni topografiche le numerose fonti a stampa disponibili come il *De Leone Belgico* dell'austriaco Michael von Aitzinger con immagini di Franz



61b.



61c.

Hogenberg (Colonia 1586; ristampato più volte con aggiunte come nell'edizione del 1596 che presenta 237 doppie pagine incise con vedute di città, battaglie di terra e di mare, assedi, esecuzioni, ecc.). Maggiore autonomia si riscontra nelle scene che illustrano episodi della vita privata ma politicamente significativa del Farnese, come nascite, matrimoni, educazione. L'autore, in rapporto con la diffusione nel secondo Cinquecento di questo tipo di cultura, ricorre spesso ad allegorie e a complesse immagini simboliche, tema di cui era specialista come si evince da alcune serie di disegni conservati in Francia (Paris, Bibliothèque de l'École des Beaux Arts, 148 fogli; Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Coll. Edmond de Rothschild, 184 fogli; Orleans, Musée des Beaux Arts, 14 fogli), messi anche in relazione con l'*Iconologia* di Cesare Ripa la cui prima edizione a stampa è del 1603. I primi fogli del Tomo I, dedicati alla nascita, al battesimo e all'educazione di Alessandro, sono

densi di figure, di particolari decorativi e di sfondi architettonici. L'interesse per l'architettura è un altro dei *leit motiv* dell'attività del modenese il cui fratello Giovan Battista era *magister fabricae* della Chiesa Nuova degli Oratoriani e l'altro fratello, Gaspare, architetto e intagliatore di legname.

Il segno è rapido e sicuro e l'acquerellatura molto abbondante. La scena del *Parto di Margherita d'Austria* (DIB/15/37/2, DIB/15/37/1/1 cat. 61a), cui assiste in trono a destra Ottavio Farnese, si rifà all'iconografia della *Nascita della Vergine*, arricchita da preziosi arredi e dalla figura del nano di corte al centro che collega i personaggi (il famoso Giangiovetta?). All'*Educazione di Alessandro* sono dedicati alcuni fogli. Nel (DIB/15/37/4) l'esplicita rappresentazione dell'abbandono dei giochi infantili per passare alla pratica delle armi sostituisce la magniloquenza delle personificazioni allegoriche delle Arti liberali e guerresche insieme a quella degli illustri genitori in trono (15/37, 1-

4v,5). La maggior parte dei disegni rappresenta azioni eroiche di assedio e di battaglie (DIB/15/37/14/1, cat. 61d) fino al celebre ponte di barche sulla Schelda fatto costruire da Alessandro per impedire i rifornimenti ad Anversa assediata oggetto di molte immagini commemorative (DIB/15/38/43, cat. 61c). Nel Tomo II ricompaiono alcuni episodi come il matrimonio di Alessandro con la portoghese Maria d'Aviz (DIB/15/38/17 e 41) avvenuto nel 1565 a Bruxelles, o una variante delle nozze del padre Ottavio con Margherita d'Austria, la nascita dei figli Ranuccio e Odoardo (DIB/15/38/26) e la partecipazione alla battaglia di Lepanto (DIB/15/38/31). Nel Tomo III l'educazione del figlio Ranuccio destinato a succedergli, si alterna ad episodi militari con la spedizione contro i francesi (DIB/15/39/28,42) fino alla morte del condottiero (DIB/15/39/39).

Elena Parma



61d.

Emilia Romagna

62.

FRANCESCO RAIBOLINI, DETTO FRANCESCO FRANCIA
O IL FRANCIA
Zola Predosa (?), 1447 ca. - Bologna, 1517

Studio per una Vergine Annunciata

Penna, pennello, inchiostro, biacca in parte ossidata e guazzo blu su carta giallastra.
235 x 90 mm (foglio ritagliato lungo i contorni della figura e successivamente controfondato)
DIB/16/42/14

Iscrizioni:

"Zingaro", al centro del margine inferiore del disegno; "Zingaro / primo reformatore della Pittura / in Napoli", in basso al centro del controfondo. Entrambe le iscrizioni sono redatte con calligrafia antica a penna e inchiostro e si devono con ogni probabilità alla stessa mano che nella scritta del controfondo è stata riconosciuta come quella di Padre Sebastiano Resta.

Provenienza: collezione Padre Sebastiano Resta (1635-1714); collezione Valentín Carderera (Lugt 432). Acquisito dallo Stato Spagnolo nel 1867.
Timbro della collezione Carderera nell'angolo inferiore destro del recto.

Bibliografia: BARCIA 1906, p. 530, n. 7635 (Antonio Solario); *INVENTARIO DEI DISEGNI ITALIANI* 1974, pp. 45-46, n. 1 (Antonio Solario); PÉREZ SÁNCHEZ 1977, p. 45 (Antonio Solario); PÉREZ SÁNCHEZ 1978, p. 40 (Antonio Solario); BACCHI - DE MARCHI 1995, p. 58, nota 89 (Francesco Francia per l'*Annunciata* nella cappella Vaselli in San Petronio a Bologna); NEGRO 1998, pp. 100-101; Roio, in NEGRO - ROIO 1998, pp. 132-133 sotto il Cat. nn. 6.a-b.; AGOSTI 2001, scheda n. 62, p. 303; Faietti, in FAIETTI - CORDELLIER 2001, p. 27, sotto la scheda n. 4; FAIETTI 2002³, p. 72, sotto la scheda n. 6; FORLANI TEMPESTI 2004, p. 68; CAVALCA 2013, p. 205, fig. 198, pp. 352-353, sotto la scheda n. 45; ROSSONI 2018, p. 59; PEZZUTO 2019, p. 32, 102-103.



Fig. 62.1. Francesco Raibolini, detto Francesco Francia o il Francia, *Annunciata*. Bologna, San Petronio, cappella Vaselli.

È indubbia la relazione del disegno con la tela dell'*Annunciata*¹ che insieme all'*Angelo annunciante* fiancheggia, nella cappella Vaselli in San Petronio a Bologna (Fig. 62.1), la pala d'altare raffigurante il *Martirio di san Sebastiano* la cui attribuzione ipotetica a Guido Aspertini², il fratello maggiore prematuramente scomparso del più famoso Amico, resta in attesa di definitive conferme. Se la pala è espressione dei collegamenti dell'ambiente bolognese con le esperienze artistiche maturate nel centro-Italia e in particolare a Firenze, l'ampio impaginato prospettico dato dall'insieme del dipinto centrale e dei due laterali riflette gli aggiornamenti sulla cultura romana. L'allestimento della cappella si pone infatti in un momento piuttosto delicato dei rapporti dello stato pontificio con le corti italiane e la pala va intesa come raffigurazione emblematica della pacificazione della città emiliana (tra gli astanti al martirio troviamo Giovanni II Bentivoglio) con il governo della Chiesa, richiamato dalla presenza del simbolo araldico della Rovere (la quercia d'oro con ghiande) in omaggio a Giuliano della Rovere, vescovo e cardinale legato di Bologna dal 1483³. Nelle figure dell'*Angelo annunciante* e dell'*Annunciazione*, così come negli *Apostoli* sulle pareti laterali della cappella si confrontano invece tra loro i due artisti di punta allora attivi a Bologna: il ferrarese Lorenzo Costa, stabilitosi nella città felsinea da qualche anno, e il bolognese Francesco Raibolini, più conosciuto come il Francia. Al primo spettano infatti gli *Apostoli*, mentre al secondo l'*Angelo annunciante* e l'*Annunciata* come ritiene oggi la maggior parte degli studiosi, dopo le esitazioni di quanti, invece, preferivano scindere la responsabilità esecutiva delle due tele e scorgere la partecipazione di Costa nella figura della Madonna⁴. La relazione con quest'ultima del disegno di Madrid, che nel tracciato grafico richiama i fogli autografi di Raibolini, offre un ulteriore, e decisivo, elemento per risolvere la questione dell'autografia dell'*Annunciata*. In effetti, le due tele laterali alla pala sono più omogenee tra loro di quanto a prima vista potrebbe apparire; il volto della Madonna riconduce a esempi giovanili del Francia (ad esempio, la *Sacra Famiglia* della Gemäldegalerie di Berlino, nota come *Sacra Famiglia Bianchini* dal suo committente Bartolomeo Bianchini), mentre il risalto statuario della figura, rintracciabile anche in opere successive di Raibolini dove si riscontra un'analoga attenzione alla statuaria classica, sembra qui piuttosto rispondere alla solida monumentalità degli *Apostoli* di Costa. Tuttavia, se in questi ultimi viene attenuato l'incisivo e tagliente modellato delle possenti figure realizzate per Bologna dal ferrarese Francesco del Cossa (come nel *Polittico Griffoni* in origine in San Petronio, al quale lavorò anche Ercole dei Roberti⁵), nella Madonna cogliamo un'eleganza più aggraziata che prelude agli sviluppi del linguaggio proto-classico franciano negli anni Novanta, peraltro palesi nella figura dell'*Angelo*, dal caratteristico profilo all'antica. Sappiamo che gli arredi della cappella erano già avviati almeno nel 1487,

anche se l'impegno del committente, il canonico Donato Vaselli, con i Fabbricieri di San Petronio risale al 3 aprile 1489⁶; una cronologia delle tele (e dunque anche dello studio madrileno) verso la fine del nono decennio sembra la più probabile per spiegarne i caratteri legati agli esordi del Francia. In esse infatti non è ancora perfettamente compiuto lo stile della piena maturità, che contemplerà un originale confronto con la cultura fiorentina e una maggiore, e più personale, decantazione degli stimoli provenienti dalle esplorazioni artistiche di diversi centri quali Venezia, Ferrara, Mantova e Milano, in parte legati alla famiglia dominante dei Bentivoglio anche da strategiche alleanze familiari. Viceversa, nelle due tele sono già reinterpretate in modo personale le raffinatezze ottiche e luministiche fiamminghe (soprattutto di Memling) cui Raibolini si mostrò sensibile sin dai suoi inizi.

Il foglio riveste infine una particolare importanza dal momento che si conosce un numero assai limitato di studi preparatori del Francia per opere pittoriche, mentre viceversa spicca una sua produzione di disegni finiti e autonomi, per la maggior parte ispirati ad allegorie morali⁷. Lo studio di Madrid versa in uno stato precario di conservazione; entrato alla Biblioteca Nacional tramite la collezione di Valentín Carderera y Solano (1796-1880), venne ritagliato già all'epoca di Padre Sebastiano Resta, alla cui collezione era in precedenza appartenuto; a Resta si deve infatti l'iscrizione con l'attribuzione ad Antonio Solario e forse anche un primo intervento di acquerellatura nell'intonazione giallastra⁸; il ripasso a guazzo azzurro potrebbe invece risalire a un successivo momento, quando furono criteri estetici, di enfattizzazione pittorica, a guidare il suo autore, forse lo stesso Carderera.

Marzia Faietti

¹ La relazione venne istituita da BACCHI - DE MARCHI 1995, p. 58, nota 89. Il foglio peraltro doveva essere già stato attribuito al Francia da Philip Pouncey, come indica una nota nella documentazione della Biblioteca Nacional, dove però non si indica l'anno.

² FERRETTI 1993 [1994], pp. 35-63.

³ CAVALCA 2013, pp. 198-206.

⁴ Per il resoconto delle opinioni formulate entro il 1998 (data a partire dalla quale sembra concordemente essere accolta l'autografia franciana) si veda Roio, in NEGRO - ROIO 1998, pp. 132-133, cat. n. 6.b.

⁵ Sul polittico cfr. ora NATALE - CAVALCA 2020.

⁶ BENATI 1984, pp. 174-190, 193-194; CAVALCA 2013, pp. 202-206, pp. 352-353, n. 45.

⁷ Avevo riepilogato i disegni preparatori, prima di conoscere il foglio di Madrid, in FAIETTI - OBERHUBER 1988, p. 258, nota 5, sotto la scheda n. 64; mi intrattengo più diffusamente sulle allegorie morali in FAIETTI 2018³, pp. 208-229.

⁸ PEZZUTO 2019, pp. 102-103; lo studioso ipotizza tra l'altro che il foglio facesse parte di quei dodici disegni descritti da Bernardo De Dominici (1742-1745) nella proprietà di Gaspar Méndez de Haro y Guzmán (1629-1687), settimo marchese di El Carpio e viceré di Napoli dal 1683 alla morte, ma si veda al riguardo anche Francesco Grisolia in questo volume, p. 45, nota 22.



62.

63.
PARMIGIANINO (FRANCESCO MAZZOLA)
Parma, 1503-1540

Vergine col Bambino e san Girolamo (due volte)

1522-1523 ca.
Matita rossa, penna e inchiostro nero.
192 x 310 mm
DIB/13/9/9

Iscrizioni:

sul recto al centro a penna «32», in basso a destra a matita nera «3N», a penna «18 RL (?)», a matita nera «Palma el joven», sul verso a penna «Costo 8 [...]» e, sempre a penna sul supporto secondario, «Bran[...]».

Provenienza: collezione Valentín Carderera (Lugt 432). Acquisito dallo Stato Spagnolo nel 1867. Timbro a inchiostro della collezione Carderera nell'angolo superiore destro.

Bibliografia: BARCIA 1906, p. 523, n. 7611 (Palma il Giovane); POPHAM 1971, I, p. 113, cat. 275, tavola 6 (Parmigianino); INVENTARIO DEI DISEGNI ITALIANI 1974, p. 40; POUNCEY 1976, p. 173; GOULD 1994, p. 26; VACCARO 2002, p. 212, cat. C1; FRANKLIN 2003, pp. 70-71, cat. 6; EKSERDJIAN 2006, pp. 165-166; GNANN 2007, I, pp. 34, 38 e p. 352, cat. 11; Ng 2015, pp. 163-164.

Assegnato a Palma il Giovane da Ángel M. Barcia (1906, p. 523, n. 7611), il foglio è attribuito a Parmigianino da Michael Hirst e, per la prima volta, pubblicato tra i suoi disegni autografi da Arthur E. Popham nel 1971 (I, p. 113, cat. 275). Quest'ultima, nella medesima occasione, proponeva di collegarlo alla *Vergine col Bambino, san Girolamo e san Bernardino da Feltre* dipinta dal Mazzola a seguito del soggiorno a Viadana del 1522 (VASARI 1550-1568, IV, p. 533), pala d'altare oggi perduta ma della quale esistono alcune traduzioni a stampa e una copia conservata alla Galleria Nazionale di Parma (DI GIAMPAOLO - FADDA 2003, p. 174, cat. I.A; VACCARO 2002, pp. 211-212, cat. C1).

Se il probabile nesso tra il disegno e la pala descritta dallo storiografo aretino – e più tardi anche da Ireneo Affò (1784, pp. 24-26) – è stato ampiamente accettato dalla critica (cfr., da ultimi, FRANKLIN 2003, pp. 70-71, cat. 6; GNANN 2007, I, pp. 34, 38 e p. 352, cat. 11), a maggiore prudenza invitava invece Philip Pouncey che, proprio discutendo del foglio in esame, rilevava la difficoltà «of deciding whether or not a given drawing should be regarded as a preparatory study for a surviving picture. With a draughtsman as fertile and capricious as Parmigianino, this is often no easy question» (1976, p. 173). In effetti, le affinità compositive tra il disegno e le altre testimonianze visive che documentano l'opera, le incisioni come la copia parmense, sono minime. Queste riguardano essenzialmente la silhouette flessuosa della Vergine, presentata con il volto di profilo e le gambe incrociate; ancora, il braccio destro del San Girolamo, bloccato nell'atto di stringere a sé il leone, ma per il resto la sua posa è assai diversa. Nella copia e nelle incisioni il santo è mostrato ginocchioni, di profilo, mentre volge la schiena al riguardante, laddove nel disegno la figura – declinata due volte, specchiando una prima versione realizzata a matita rossa e poi rifinita, con variazioni, a penna (POPHAM 1971, I, p. 113, cat. 275; Ng 2015, pp. 163-164) – è più espansa: il santo è comodamente assiso, con una delle due gambe protese in avanti e il torso in bella vista.

Che il disegno sia o meno connesso alla pala ricordata da Vasari, senza dubbio la sua esecuzione va posta tra il 1522 e il 1523, come proposto da Popham e da Pouncey (POPHAM 1971,

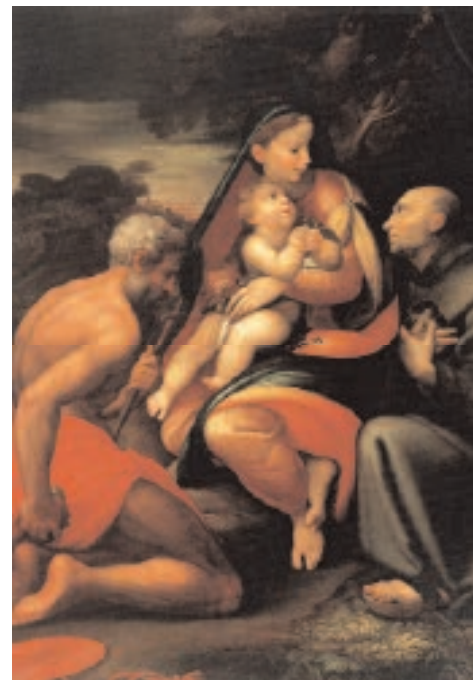


Fig. 631. Copia da Parmigianino, *Vergine col Bambino, san Girolamo e san Bernardino da Feltre*. Galleria Nazionale di Parma.

I, p. 113, cat. 275; POUNCEY 1976, p. 173). Il modo di utilizzare la penna e la realizzazione delle ombre a tratti incrociati, assai spaziosi, infatti, lo avvicinano ai disegni preparatori per lo *Sposalizio mistico di santa Caterina (Pala Bardi)*, specialmente ai fogli Inv. 138 del Fogg Museum, Inv. 1461 E degli Uffizi e Inv. 6401 del Louvre (POPHAM 1971, I, p. 58, cat. 51; p. 67, cat. 76; p. 139, cat. 381). L'utilizzo della penna – oltre che della carta preparata azzurra in altri fogli di questa fase aurorale della carriera del Mazzola – è, infine, a parere di David Ekserdjian prova dell'interesse del pittore per la pittura veneta e indizio di un suo possibile precoce soggiorno in laguna (EKSERDJIAN 2006, pp. 26, 165-166). Un interesse verso gli esiti veneziani nel campo del paesaggio, del resto, è stato evidenziato in altri suoi disegni giovanili (M. Di Giampaolo, in SCIOLLA - DI GIAMPAOLO 1990, pp. 104-105, cat. 39; GNANN 2007, I, p. 352, cat. 10).

Antonio Geremicca



63.

64.
PARMIGIANINO (FRANCESCO MAZZOLA)
Parma, 1503-1540

Figura femminile genuflessa

1524-1530
Matita rossa.
127 x 94 mm
DIB/16/9/44

Iscrizioni:
sul recto, in basso a destra, a matita nera «29».

Provenienza: collezione Valentín Carderera (Lugt 432).
Acquisito dallo Stato Spagnolo nel 1867.
Timbro a inchiostro della collezione Carderera nell'angolo superiore destro.

Bibliografia: BARCIA 1906, p. 649, n. 8253 (anonimo italiano); POPHAM 1971, I, p. 114, cat. 278, tavola 262 (Parmigianino); *INVENTARIO DEI DISEGNI ITALIANI* 1974, p. 129, n. 210; GNANN 2007, p. 414, cat. 409.

Rimasto lungamente tra gli anonimi italiani del XVI secolo, per come l'aveva inventariato Ángel M. Barcia nel 1906 (p. 649, n. 8253), il disegno è riferito a Parmigianino da Konrad Oberhuber e reso noto da Arthur E. Popham nel 1971 (I, p. 114, cat. 278).

A essere rappresentata è una figura femminile genuflessa, con il busto avvitato in una leggera torsione, alfine di accompagnare il movimento delle braccia protese verso la coscia sinistra e sulla quale la donna blocca con le mani un oggetto, forse un libro (BARCIA 1906, p. 649, n. 8253) o un vaso porta unguenti. Benché non sia possibile collegare lo schizzo ad alcuna opera nota del Mazzola, Popham nondimeno ne sottolinea le affinità con la Santa Margherita della *Madonna col Bambino e santi* (1971, I, p. 114, cat. 278), opera licenziata da Parmigianino nell'agosto del 1529 per le monache benedettine di Santa Margherita di Bologna (VACCARO 2002, p. 168, cat. 24). Per questa prossimità con la pala felsinea, e per ragioni stilistiche legate alla tecnica esecutiva, lo studioso proponeva una datazione del foglio al periodo bolognese (1527-1530).

Nonostante l'assegnazione a Parmigianino, il disegno non ha in seguito attirato l'attenzione

degli studi e, solo di recente, Achim Gnann è ritornato sulla proposta di Oberhuber e Popham, confermandola (2007, p. 414, cat. 409). Lo studioso suggerisce, tuttavia, di avvicinare il disegno alla matita rossa Inv. 10966 del Louvre, da Popham collocata al periodo romano del pittore (1971, I, p. 162, cat. 507). È questo uno studio frammentario con la testa della Vergine originariamente elaborato per un'*Annunciazione*, composizione oggi nota solo attraverso una copia conservata anch'essa nel museo parigino (POPHAM 1971, I, p. 238, cat. O.C. 31). Seguendo il nesso individuato da Gnann con il foglio del Louvre, un arco cronologico più ampio, tra il 1524 e il 1530, quindi tra Roma e Bologna, è forse da preferire per la datazione del disegno. Tanti sono i fogli che dal punto di vista tecnico si accostano alla figura in esame e la cui realizzazione può essere posta alla seconda metà degli anni Venti. Tra questi, si veda in particolare la *Santa Cecilia* a matita nera della Nasjonal Galleriet di Oslo (Inv. B. 15274; *Ivi*, p. 126, cat. 325), nella quale si ritrova il medesimo modo di descrivere, per lunghi tratti geometrici e spezzati, i sovrabbondanti panneggi.

Antonio Geremicca



64.

65.
PARMIGIANINO (FRANCESCO MAZZOLA)
Parma, 1503-1540

Madonna col Bambino, santo Stefano e san Giovanni Battista

1539-1540
Penna e inchiostro bruno.
65 x 49 mm
DIB/16/38/8

Iscrizioni:
sul recto, in basso al centro, a penna «93».

Provenienza: collezione José de Madrazo. Acquisito dallo Stato Spagnolo nel 1898.
Timbro della Biblioteca Nacional de España BN nel margine sinistro. Servicio de dibujos y grabados (Lugt 398).

Bibliografia: BARCIA 1906, p. 552, n. 7729 (anonimo italiano); FREEDBERG 1950, p. 255 (Parmigianino); POPHAM 1971, I, p. 113, cat. 276, tavola 449; *INVENTARIO DEI DISEGNI ITALIANI* 1974, p. 60, n. 68; PÉREZ SÁNCHEZ 1977, p. 56; E. Fadda, in FERINOPAGDEN - DEL TORRE SCHEUCH 2002, pp. 113-114, cat. II. 17; VACCARO 2002, p. 191, cat. 38; GNANN 2007, pp. 510-511, cat. 994.

66. Madonna col Bambino, santo Stefano e san Giovanni Battista

1539-1540
Penna e inchiostro bruno.
65 x 48 mm
DIB/16/38/9

Iscrizioni:
sul recto, in basso al centro, a penna «81»; sul verso «pregato più volte anzi anzi a.../ primo pregato più volte anzi a/ [Monogramma] zami [...]be o(?) di».

Provenienza: collezione José de Madrazo. Acquisito dallo Stato Spagnolo nel 1898.
Timbro della Biblioteca Nacional de España BN nell'angolo inferiore sinistro.

Bibliografia: BARCIA 1906, p. 552, n. 7728 (anonimo italiano); FREEDBERG 1950, p. 255 (Parmigianino); POPHAM 1971, I, p. 113, cat. 277, tavola 449; *INVENTARIO DEI DISEGNI ITALIANI* 1974, p. 59, n. 67; PÉREZ SÁNCHEZ 1977, p. 56; VACCARO 2002, p. 191, cat. 38; FRANKLIN 2003, pp. 276-277, cat. 89; GNANN 2007, pp. 510-511, cat. 995.

Riferiti per la prima volta a Parmigianino da Sydney J. Freedberg nel 1950 (p. 255) – attribuzione accolta da Arthur E. Popham (1971, I, p. 113, catt. 276 e 277) e, dopo di lui, non più rimessa in discussione dalla critica – i due piccoli schizzi sono preparatori all'ultima pala d'altare realizzata dal Mazzola. Si tratta della *Madonna col Bambino, santo Stefano e san Giovanni Battista* destinata alla chiesa di Santo Stefano di Casalmaggiore, città dove il pittore si rifugiò sul finire del 1539 a causa di un diverbio incorso con la compagnia della Steccata, seguendo il racconto fornito da Giorgio Vasari nelle *Vite*: «e che fu peggio, gl'uomini della Compagnia della Steccata [...] gli mossero lite; onde egli per lo migliore si ritirò, fuggendosi una notte con alcuni amici suoi a Casal Maggiore. Dove uscìtogli alquanto di capo l'alchimie, fece per la chiesa di Santo Stefano, in una tavola, la Nostra Donna in aria, e da basso San Giovanni Batista e Santo Stefano» (VASARI 1550-1568, IV, p. 544).

Il dipinto – la cui committenza è collegata al nobile Matteo Cavali da Anton Enrico Mortara (1846, p. 71) – fu acquistato da Francesco I d'Este nel 1646 e da questi venduto a Augusto III elettore di Sassonia, così approdando alla Gemäldegalerie di Dresda (Fig. 65.1) (GOULD 1994, pp. 158-160; VACCARO 2002, pp. 190-191, cat. 38; EKSERDJIAN 2006, p. 54; GNANN 2007, pp. 308-315).

I disegni madrileni mostrano uno stadio avanzato nella messa a punto della composizione, in una conformazione non distante da quella che Parmigianino avrebbe poi selezionato per l'opera finale, accantonando le prime soluzioni elaborate a questo proposito.



Fig. 65.1. Parmigianino, *Madonna col Bambino, santo Stefano e san Giovanni Battista*. Gemäldegalerie di Dresda.

Messo da parte il foglio Inv. 13622 F del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi – dapprima ritenuto preparatorio per la pala da Freedberg (1950, p. 255) e Popham (1971, I, pp. 74-75, cat. 109), poi escluso dalla critica successiva per le troppe differenze compositive che lo distanziano dagli altri progetti (A. Muzzi, in DI GIAMPAOLO - MUZZI 2003, pp. 114-115, cat. 62) –, a documentare la fase aurorale dell'invenzione sono la matita nera in collezione privata pubblicata da David Ekserdjian nel 1999 (p. 39, n. 75 e p. 41, fig. 95) e la rapida penna Inv. RL 00590 della Royal Library di Windsor (POPHAM 1971, I, p. 198, cat. 664 recto) (Fig. 65.2). I due fogli condividono la posa della Vergine, mostrata assisa sulle nubi in adorazione del Bambino, sdraiato sulle sue gambe; un'idea che, come la critica ha rilevato in più circostanze, evoca nell'impostazione generale la *Madonna Sistina* di Raffaello e richiama, per la dinamica che segna il rapporto tra la Madre e il Figlio, la parmense *Madonna dal collo lungo*. I due santi sono rappresentati, nella matita nera, in piedi e, nella penna, genuflessi: questa transizione graduale verso la posa seduta, poi licenziata nell'opera, sembrerebbe indicare la precedenza del foglio in collezione privata rispetto a quello di Windsor. In merito è da considerare, inoltre, la modifica che interviene per la collocazione del committente nell'insieme: prima posto sotto l'egida del San Giovanni Battista e poi spostato al centro, accompagnato con la mano da Santo Stefano,



Fig. 65.2. Parmigianino, *Madonna col Bambino, santo Stefano e san Giovanni Battista*. Royal Library, Windsor Castle.



65.

sulla cui gamba destra poserà, infine, la testa, nella pala.

Rispetto a questi due primi progetti, se il foglio inventariato da Barcia con il n. 7729 (1906, p. 552) conferma la posizione della Vergine, viceversa, segna un profondo ripensamento delle figure dei santi, ora mostrate sedute. A cambiare è soprattutto il ruolo, meno comprimario, assegnato ai due, che balzano in primo piano, imponendosi sul proscenio e acquisendo maggiore monumentalità. Per la Vergine, modifiche radicali intervengono solo nel secondo schizzo spagnolo (Inv. 7728) – Parmigianino si stava a questo punto avviando verso la soluzione conclusiva, fermata nuovamente sul verso del disegno degli Uffizi Inv. 13639 F (A. Muzzi, in DI GIAMPAOLO - MUZZI 2003, pp. 121-123, cat. 67) – dove la figura è presentata in piedi con il Bambino in braccio, mentre incede dallo sfondo verso il primo piano, planando sulle nubi: un'idea, quest'ultima, memore di alcune primissime soluzioni elaborate per la *Visione di san Girolamo* (POPHAM 1971, I, pp. 90-91, cat. 181-182).

Il già menzionato disegno Inv. 13639 F presenta, inoltre, due ulteriori studi per la Vergine, quello del recto eseguito accuratamente a matita rossa. Questa figura sembra essere al centro della preoccupazione del pittore che, prima di giungere alla soluzione definitiva, la pensa e la ripensa in almeno altri tre fogli, tutti conservati al British Museum di Londra (POPHAM 1971, I, p. 109, cat. 258, 259, 260). Una raffinata matita nera esiste pure per la figura intera del San Sebastiano (Ivi, p. 201, cat. 673), mentre sono riferibili al San Giovanni Battista due studi preparatori relativi al solo volto (Ivi, p. 130, cat. 339 e p. 208, cat. 711 *recto*). Se con Mary Vaccaro (2002, pp. 162-163, cat. 22), infine, si associa alla *Pala di Casalmaggiore* un disegno in collezione privata pubblicato da Ekserdjian nel 1999 (pp. 30-31, cat. 52), ma da questi riferito alla *San Rocco* di Bologna (cfr. inoltre EKSERDJIAN 2006, pp. 242-243 e p. 285 nota 2), Parmigianino parrebbe aver elaborato pure la cornice architettonica prevista per l'opera.

Antonio Geremicca



67.
GIROLAMO MAZZOLA BEDOLI
Viadana, 1500/1508 - Parma, 1569

Tubalcain

1545-1546
Matita rossa.
141 x 100 mm
DIB/16/9/2

Provenienza: collezione Valentín Carderera (Lugt 432).
Acquisito dallo Stato Spagnolo nel 1867.
Timbro della collezione Carderera nell'angolo inferiore destro del recto.

Bibliografia: BARCIA 1906, p. 558, n. 7756 (anonimo italiano);
INVENTARIO DEI DISEGNI ITALIANI 1974, p. 63, n. 95 (anonimo).

A seguito della catalogazione operata da A. M. de Barcia nel 1906 (p. 558, n. 7756), occasione nella quale il foglio è registrato tra gli anonimi italiani del XVI secolo, questa bella matita rossa sembra non aver più attirato l'attenzione degli studi, salvo un'ipotetica assegnazione a Parmigianino – tracciata a lapis sul montaggio – invero mai presa in considerazione dagli specialisti del Mazzola. Nonostante il suo modesto formato, il disegno presenta tre diversi studi, ma non tutti relativi alla preparazione della medesima opera.

La composizione principale ruota intorno al personaggio barbuto posto al centro del foglio in una posizione sbilenco e mostrata nell'atto di servirsi di incudine e martello, da de Barcia identificato in via ipotetica con un *Vulcano* (*Ibidem*). Benché solo accennate, ad accompagnarlo, sullo sfondo a destra, vi sono due altre figure, una delle quali impugna a sua volta un martello. L'artista si concentra soprattutto sulla messa a fuoco della silhouette del protagonista, ne ripassa a più riprese i contorni nel tentativo di coglierne la posa dinamica e ne studia l'anatomia – i muscoli di braccia e gambe, così come l'addome intorno all'ombelico – mentre rapidamente sono resi i panni, leggerissimi, che si gonfiano al principio delle cosce. In maniera altrettanto rapida sono descritti il piano su cui è collocata l'incudine, forse un tronco d'albero, e la lunga e stretta seduta su cui la figura è assisa.

Estranea a questa scena sembra la piccola testa barbata schizzata in basso a destra, e forse pure lo stemma, al momento non individuato, descritto in basso al centro e solo in apparenza ben posizionato tra le gambe del supposto Vulcano. In effetti, questo elemento è studiato per ben due volte, in maniera indipendente dal resto, e la sua struttura è leggibile ruotando il foglio di novanta gradi verso sinistra. Un primo scudo ovale, posto all'altezza del ginocchio sinistro del protagonista, è troncato e attraversato da una banda al centro e mostra nella parte superiore un drago (o forse un grifone). Un secondo è ingrandito a destra, completato all'esterno dagli ornamenti: leggibile è, di nuovo, il drago nella parte superiore; arricchita di tre stelle a otto

punte la banda orizzontale, mentre poco chiara è la parte inferiore, dove si intravede un martello, dettaglio tuttavia pertinente alla composizione principale.

Se l'ipotesi di attribuzione del disegno in favore di Parmigianino non ha giustamente convinto la critica, questa forniva, nondimeno, un'indicazione importante sulla cultura artistica del suo autore il quale, come suggerito da Elisabetta Fadda (comunicazione orale), è da riconoscere in Girolamo Mazzola Bedoli. Il foglio è, infatti, preparatorio per una delle due ante dell'organo della Chiesa di San Giovanni Battista a Parma (Fig. 67.1), dal pittore dipinte tra il 1545 e il 1546, come attestano due pagamenti: l'acconto di 174 lire del 1545 e il saldo di 270 lire, a lavori conclusi, del 24 dicembre del 1546 (TESTI 1908, p. 391; MILSTEIN 1977, pp. 181-182).

Ricordate da Giorgio Vasari nell'edizione giuntina delle *Vite* (1550-1568, IV, p. 546), le porte d'organo di Bedoli sono state lungamente credute disperse, sino al ritrovamento di due di esse, quelle esterne, a opera di Ann Rebecca Milstein nel 1977 (pp. 65-67, 179-182). La studiosa, per prima, le ha infatti riconosciute in due *Allegorie dei Musei* di Palazzo Farnese di Piacenza (inv. 179 e 184), da lei ribattezzate *Pitagora* e *Euclide*. I due dipinti, infatti, dopo essere stati spostati nei pressi delle porte laterali della chiesa nel 1650, furono acquisiti dal duca Ranuccio entrando così a far parte delle collezioni Farnese, all'interno delle quali sono documentati dapprima, al Palazzo del Giardino (1680 e 1708) e, più tardi, al Palazzo della Pilotta (1708) e al Palazzo Ducale di Parma (1734) (*Ivi*, pp. 179-182; cfr., inoltre, L. Fornari Schianchi, in FORNARI SCHIANCHI - SPINOSA 1995, pp. 224-226, cat. 37 e 38; DI GIAMPAOLO 1997, p. 126, cat. 20).

La pubblicazione, infine, da parte di Elisabetta Fadda, di un documento inedito con la stima delle opere richiesta al pittore Francesco Monti nel 1674 ha permesso la corretta identificazione dei due personaggi rappresentati – non Pitagora e Euclide ma Tubalcain e Jubal – oltre a fornire informazioni rilevanti per le porte interne, che presentavano dei putti, realizzati a monocromo, con i simboli di San Giovanni Evangelista (ASPr, cart. 192, fasc. 64, in FADDA 2019, pp. 31-32 e nota 97). A questo punto, il programma iconografico, inizialmente considerato inconsueto dagli studi, acquista senso e coerenza. I due personaggi biblici sono legati, infatti, dalla Bibbia come dalle fonti medievali, all'invenzione della musica: «Iubal fu il padre di tutti i suonatori di cetra e di flauto [...] Tubalcain, il fabbro, padre di quanti lavorano il rame e il ferro» (Genesi 4,21-22).

Collegato il disegno al *Tubalcain* di Piacenza, il *corpus* dei fogli preparatori per le due tele si arricchisce. Tale *corpus* comprende il *Suonatore di violoncello*, inv. 169, del Museo Nazionale di Capodimonte (POPHAM 1964, p. 263,



Fig. 67.1. Girolamo Mazzola Bedoli, *Tubalcain*, 1545-1546. Piacenza, Musei di Palazzo Farnese.

cat. 14) e i cosiddetti *Pitagora*, inv. D001637, del Museo del Prado (L'OCCASO 2009, pp. 173-176) e *Euclide*, inv. 10473 S, delle Gallerie degli Uffizi (VACCARO 2000, pp. 460-464). Lo schizzo in esame è, nondimeno, il solo a presentare l'invenzione ad uno stadio di elaborazione prossimo a quello licenziato nell'opera: l'idea complessiva è la medesima, al pari della posizione delle gambe e dello scorcio immaginato per il piede sinistro.

Nel passaggio dal progetto alla tela, Bedoli riduce l'effetto di sbilanciamento della figura che, partendo da un'azione tutta costruita in diagonale, assume ora una posa meno dinamica. La figura è quindi, nel dipinto, meno allungata, più monumentale e muscolare, e prossima ai modelli mantovani di Giulio Romano e della sua scuola; assonanza formale che la critica ha numerose volte evidenziato (MATTIOLI 1972, pp. 216-218; MILSTEIN 1977, p. 66; S. Pronti, in PRONTI 1997, pp. 193-194, cat. 2; FADDA 2019, p. 33). Se il nesso con la tela piacentina sembra, per le contiguità compositive, assegnare senza alcun dubbio l'esecuzione del disegno a Bedoli, tale attribuzione è rafforzata, sul piano tecnico, con il *Musicante* a matita nera, inv. 4140 S, delle Gallerie degli Uffizi, lui riferita da Mario di Giampaolo e da Mary Vaccaro (VACCARO 2017, pp. 107-108, fig. 9). Comune ai due fogli, è il modo, geometrico, di realizzare i profili sfuggenti delle due figure, il tracciato degli occhi, e ancora la messa a fuoco anatomica delle gambe possenti.

Antonio Geremicca



67.

68.
ATTRIBUITO A BERTOJA O BERTOIA (JACOPO ZANGUIDI)
Parma, 1544-1573

Studio per 'La sconfitta dei Visconti nel 1325' per la Sala delle Gesta Rossiane alla Rocca di San secondo (recto)

Studio per 'Marsilio Rossi acquista la città di Lucca dal re di Boemia nel 1333' per la Sala delle Gesta Rossiane alla Rocca di San secondo (verso)

1568-1573 ca.
Matita nera, penna, inchiostro diluito bruno (recto); matita nera e penna (verso).
331 x 246 mm
DIB/13/9/66

Iscrizioni:

sul recto, nell'angolo a destra e in basso a sinistra, a penna «forte/fiumi/forte»; al centro, a matita nera «2»; in basso a destra, a matita nera «Salviati? Polidoro?»; sul verso, in alto, «amatili» [?].

Provenienza: collezione Valentín Carderera (Lugt 432). Acquisito dallo Stato Spagnolo nel 1867. Timbro della collezione Carderera in basso a sinistra sul recto.

Bibliografia: BARCIA 1906, p. 526, n. 7619 (Giuseppe Porta); *INVENTARIO DEI DISEGNI ITALIANI* 1974, p. 42; DE GRAZIA 1991, p. 122, cat. D41 (Jacopo Bertoia); CIRILLO - GODI 1995, p. 168 (verso, Cesare Bagliore); EKSERDIJAN 2019, p. 48 (Jacopo Bertoia).

Dapprima assegnato a Giuseppe Porta da Ángel Maria Barcia (1906, p. 526) – che pure non escludeva la possibilità di riferirne l'esecuzione a Francesco Salviati, suo maestro – il disegno è, in seguito, attribuito a Jacopo Bertoia da Diane De Grazia, che ai primi anni Novanta del Novecento ne individuò il nesso con gli affreschi del salone delle Gesta Rossiane della Rocca de' Rossi a San Secondo (DE GRAZIA 1991, p. 122, cat. D41). La decorazione di questo ambiente – insieme ad altri quattro del piano nobile che si articolano intorno al cortile interno (Sala di Circe, Sala di Latona, Sala dei Giganti e Sala di Adone; CIRILLO - GODI 1995, pp. 125-193) – fu avviata tra la fine degli anni Cinquanta e i primi anni Sessanta del Cinquecento per volontà del marchese Troilo Rossi, come riferisce anche Vincenzo Carrari nel *Dell'istoria de' Rossi parmigiani* (1583, p. 226).

Se si considerano le forti tangenze stilistiche e compositive con quanto proposto a Roma da Taddeo e Federico Zuccaro, Bertoia dovette intervenire a San Secondo qualche anno più tardi dell'avvio del cantiere, quando ebbe dunque modo di conoscere le opere eseguite dai due maestri marchigiani nella città pontificia, dove, tra il 1568 e il 1572, egli partecipò alla decorazione dell'oratorio del Gonfalone e del Palazzo Farnese a Caprarola (EKSERDIJAN 2019, pp. 178-179, cat. 54).

Sul recto del foglio, il pittore parmense rappresenta l'assalto a un forte. Dal primo piano verso lo sfondo, un turbinio di soldati, a piedi o a cavallo, circondano la struttura difensiva, in cima alla quale campeggia il vessillo dei Visconti. È stato questo dettaglio a permettere a Diane De Grazia di identificare nel disegno una

prima idea per *La sconfitta dei Visconti del 1325* dipinto nel salone, benché Bertoia opti nell'affresco per una composizione radicalmente diversa. Più stringente è invece la relazione delle figure descritte sul verso del foglio con l'episodio *Marsilio Rossi acquista la città di Lucca dal re di Boemia nel 1333*. In piccoli schizzi più o meno dettagliati, l'artista mette a fuoco diverse soluzioni per la gestione del gruppo di personaggi radunati intorno al tavolo e che ha il suo fulcro nella piccola rappresentazione della città di Lucca.

Se l'assegnazione del disegno a Bertoia ha, di maniera generale, convinto la critica (cfr., da ultimo, EKSERDIJAN 2019, p. 48), un'ipotesi per l'esecuzione del solo verso in favore del pittore cremonese Cesare Baglione è stata avanzata da Giuseppe Cirillo e Giovanni Godi (1995, p. 168), che a lui riferiscono pure l'esecuzione dell'affresco *Marsilio Rossi acquista la città di Lucca dal re di Boemia nel 1333*; del resto la stessa Diane De Grazia non lo riteneva eseguito direttamente da Bertoia ma «by a Parmese member of the équipe» (1991, p. 122, cat. D41). Tale proposta si inserisce nel quadro di uno studio teso a mettere a fuoco le diverse personalità presenti sui ponteggi del salone delle Gesta Rossiane – argomento intorno al quale c'è poco accordo tra gli studiosi – e dove, oltre a Bertoia, furono verosimilmente attivi anche Ercole Procaccini, in alcune parti della volta, e per l'appunto Cesare Baglione, in tandem con Giovanni Antonio Paganino (CIRILLO - GODI 1995, pp. 125-193, con bibl. prec.; DANIELI 2008, pp. 79-103; TALIGNANI - TONELLI 2015, p. 96, nota 26).

Antonio Geremicca



68r.



68v.

69.
ATTRIBUITO A BERTOJA O BERTOIA (JACOPO ZANGUIDI)
Parma, 1544-1573

San Matteo e un angelo reggi - libro

1550 ca.
Penna e inchiostro bruno su carta vergellata, irregolare.
Usura della carta nei quattro angoli; incollato su cartoncino beige (308 x 14 mm) con cornice a matita nera; su passe-partout.
141 x 96 mm
DIB/16/8/15

Provenienza: collezione José de Madrazo. Acquisito dallo Stato Spagnolo nel 1898.
Timbro della Biblioteca Nacional de España BN nella parte destra. Servicio de dibujos y grabados (Lugt 398).

Bibliografia: BARCIA 1906, n. 7725 (anonimo italiano XVI secolo); *INVENTARIO DEI DISEGNI ITALIANI* 1974, p. 59, n. 64.

Classificato come anonimo italiano-bolognese di metà del XVI secolo, il foglio presenta numerosi aspetti riferibili, grazie a una indicazione di Simonetta Prosperi-Valenti Rodinò (2012), piuttosto alla scuola parmense del secondo Cinquecento, soprattutto per quanto riguarda l'originale impianto formale e iconografico. L'insistito tratteggio che predilige una trama incrociata e la linea ripassata dei contorni, fanno confrontare il disegno in esame anche con la grafica del parmense Jacopo Zanguidi detto il Bertoja: in particolare il confronto è con il disegno dal soggetto quasi analogo, preparato per gli affreschi dell'Oratorio del Gonfalone a Roma con un *Profeta che scrive su un libro retto da un angelo* (Uffizi, Gabinetto di disegni e stampe Inv. No. 9219S) e soprattutto con un ulteriore foglio inserito – ma discusso¹ – nel catalogo di Jacopo Zanguidi, e messo in relazione con la statuaria. Quest'ultimo è lo *Studio da una statua antica* conservato al Louvre (Départements des Arts graphiques Inv. 10941) ritenuto una delle numerose testimonianze grafiche che illustrano i colossi dei Dioscuri davanti al Quirinale a Roma, e che presenta un tratteggio a penna davvero analogo a quello del foglio in esame. L'idea dell'angelo reggi - libro che si ritrova nel disegno della BNE ha tuttavia come modello l'*Annunciazione* di Gerolamo Mazzola Bedoli per Viadana, ora alle Gallerie di Capodimonte a Napoli², dove fa da leggio

alla Vergine annunciata un putto dipinto a mo' di statua in finto marmo, visto di tergo, che col braccio levato tiene sopra la testa un volume aperto. In Mazzola Bedoli il peculiare motivo del putto dipinto illusivamente come finta statua del quadro di Capodimonte è stato tuttavia caricato di significati supplementari, sollecitati dal contesto di riacceso dibattito tra artisti della Maniera intorno al cosiddetto "paragone" tra le arti, ossia alla questione della superiorità di pittura o scultura: studi recenti³ hanno infatti fatto luce sui rapporti tra Bedoli e scultori come Antonio Begarelli e Prospero Clemente per i quali sono documentati i disegni loro forniti da Gerolamo Bedoli. Tra gli eredi del Parmigianino è tuttavia documentata l'attività scultorea anche per altri due dei suoi più stretti collaboratori, quali Giambattista Barbieri e Giuseppe Zanguidi, padre quest'ultimo proprio del più famoso Jacopo Zanguidi detto il Bertoia. Tali collaborazioni sono tutte circoscrivibili agli anni intorno al quinto decennio del Cinquecento, una datazione che conviene pertanto anche al disegno di cui stiamo parlando e che esclude l'autografia bertoiesca.

Elisabetta Fadda

¹ DONÀ 2019, pp. 175-176.

² DI GIAMPAOLO 1997, scheda 23, p. 127.

³ TALIGNANI 2019, pp. 71-98.



69.

70.
BOTTEGA DI ORAZIO SAMACCHINI
Bologna, 1532-1577

I quattro Evangelisti fra le nubi
in un oculo prospettico con un angelo
che regge un cartiglio con l'iscrizione
MARIA MATER GRATIAE

1570 ca.
Penna, pennello, inchiostro e inchiostro diluito bruno-
grigiastro su carta giallastra vergellata.
Macchie; il supporto secondario è rifilato e si sta stac-
cando; su passe-partout.
252 x 225 mm
DIB/15/5/20

Provenienza: collezione Valentín Carderera (Lugt 432).
Acquisito dallo Stato Spagnolo nel 1867.
Timbro della collezione Carderera in inchiostro blu nel-
l'angolo inferiore sinistro.

Bibliografia: BARCIA 1906, n. 724 (anonimo spagnolo XVII
secolo).

Sebbene classificato tra gli anonimi spagnoli del
XVII secolo, il sottile tratto a penna caratteristico
del foglio in esame (che rinchiude figure prive di
modellato plastico e sagomate secondo una de-
finizione pressoché geometrica) rimanda a quei
disegni di puro contorno e senza tratteggio che
la critica riferisce al bolognese Orazio Samma-
chini. Nel catalogo di quest'ultimo, il riferimento
è a quei disegni preparatori della volta del tran-
setto del duomo di Parma, eseguiti a partire dal
1570. Fra i disegni del suo soggiorno parmense,
alludiamo ai due *Putti*, (un *Putto sopra un ma-
scherone con le braccia alzate* – Inv. 9024R – e un
Putto nudo visto di spalle – Inv. 9024F) conservati
presso il Département des Arts Graphiques del
Louvre, facenti del montaggio vasariano del “*Li-
bro de' disegni*”, la cui vicenda attributiva è stata
tuttavia complessa: già ritenuti delle copie da D.
De Grazia¹, secondo la critica più recente² sareb-
bero invece da considerare i primi appunti del

Samacchini, destinati poi alla riproduzione da
parte della sua bottega, così come affermato a
suo tempo, da Mario di Giampaolo³.

Nel disegno conservato alla BNE le pose arzi-
golate e virtuosistiche sono memori delle
composizioni di Pellegrino Tibaldi, ma soprat-
tutto dei progetti per i soffitti, visti di sotto in
su, attribuibili a un altro bolognese, ma attivo
in Francia, quale fu Francesco Primaticcio: da
tempo, gli studi⁴ hanno infatti sottolineato co-
me la ricezione immediata di quanto realizzato
nei cantieri del re di Francia a Fontainebleau,
avvenisse in Emilia grazie ai continui viaggi del
Primaticcio a Bologna.

Elisabetta Fadda

¹ DE GRAZIA 1984, pp. 360-361.

² FAIETTI 2002^a, p. 299.

³ DI GIAMPAOLO 1985, pp. 50-51.

⁴ ROMANI 1997, pp. 56-59.



70.

71.
ATTRIBUITO A FRANCESCO PRIMATICCIO
Bologna, 1504 - Fontainebleau, 1570

Putti che giocano tra le lettere (F P F REX)

Dopo il 1547
Penna e inchiostro diluito bruno, traccia preparatoria a
matita nera ripassata su carta vergata beige.
77 x 409 mm
DIB/16/36/7

Provenienza: collezione José de Madrazo. Acquisito dallo Stato Spagnolo nel 1898.

Bibliografia: BARCIA 1906, n. 7620 (Francesco Primaticcio);
INVENTARIO DEI DISEGNI ITALIANI 1974, p. 42, n. 1; BÉGUIN 1992, p.
247, n. 9; CORDELLIER 2004, pp. 224-225, n. 2.

Barcia lo catalogò come opera di Francesco Primaticcio e l'attribuzione fu confermata tanto da Winslow Ames in una nota manoscritta sul passe-partout quanto da Sylvie Béguin¹ e nel 2003 da Marzia Faietti, che lo mise in relazione con un frammento della stessa composizione conservato al Louvre² (Inv. 8578r) (Fig. 71.1) in cui è raffigurata l'estremità destra del disegno con lo scudo diviso e la parola REX. Accettando il carattere autografo del foglio della BNE, Dominique Cordellier segnalò che nelle Gallerie degli Uffizi è conservata una copia più completa di questo disegno (12238F) in cui si leggono le iniziali maiuscole F.P.R.F., riferite a Francesco I re di Francia. Questo autore ha proposto un collegamento intellettuale – e non formale – tra questa iscrizione e quella che decorava il frontone dello Château de Saint Maur, suggerendo per il foglio del Louvre una data anteriore al 1547, anno della morte di Francesco I, e rivendicandone il carattere autografo. Seguendo la tesi di Cordellier, l'esemplare del Louvre deve essere associato al programma iconografico della decorazione del suddetto Château³. Elena Parma Armani dubita che il disegno del Louvre e quello della BNE siano opera dell'artista bolognese e ritiene più corretto considerarli come attribuiti a Primaticcio, in quanto probabilmente eseguiti da qualcuno a lui molto vicino⁴. Confrontando i due disegni si nota che nel foglio della BNE, per quanto vi compaia la composizione completa, l'acquerellatura e l'inchiostro bruno hanno perduto intensità ed è assente la biacca, che invece è presente nell'esemplare del Louvre e dona grande luminosità e dinamismo alle figure dei putti che giocano tra le lettere. In entrambi i lavori la matita nera delimita i contorni dei corpi degli amorini, delle lettere maiusco-

le e dello scudo vuoto in cui dovrebbe comparire lo stemma di Francesco I e invece è privo di qualsiasi elemento d'identificazione araldica.

Il disegno del Louvre mostra una grafia molto più immediata, vivace, intensa e spontanea, mentre il foglio della BNE ha più un carattere di copia con un tratto più insicuro e tenue, che in alcuni punti è persino scomparso. I segni deboli che non riescono a definire i corpi dei putti e i punti in cui la matita è passata due volte, come farebbe un copista, ci inducono a dubitare che si tratti di un disegno originale.

Il disegno del Louvre è identico fin nei particolari alla parte destra del foglio della BNE, ma la qualità, la maggiore vivacità e la freschezza depongono tutte a favore della sua originalità. Come segnalato da Cordellier i putti di questo foglio sono da mettere in relazione con il tipo adottato da Primaticcio nel disegno del Louvre intitolato *I Ciclopi fabbricano le armi degli amorini nella fucina di Vulcano* (Inv. 8533). Il motivo dei putti che giocano tra le lettere dell'alfabeto era usato di frequente nella decorazione dei palazzi italiani; Vera Fortunati⁵ ha individuato un'analogia tra la grafia del frammento del Louvre e il fregio dell'appartamento di Giulio III in Vaticano dipinto da Prospero Fontana intorno al 1550 e ne ha concluso che il disegno del museo francese fosse opera di questo artista. Al pari di Cordellier e di Sylvie Béguin, non riteniamo sostenibile l'attribuzione a Fontana. Esistono altri esempi di decorazioni con putti e lettere, come per esempio le iscrizioni della Sala di Ester di Palazzo Vecchio a Firenze, progettate da Vasari e dipinte da Giovanni Stradano tra il 1559 e il 1562. Si inseriscono in questa tradizione anche i disegni preparatori del Porde-



71.



Fig. 71.1. Francesco Primaticcio, *Putti che giocano tra le lettere (F P F REX)*, penna e inchiostro diluito bruno, biacca e matita nera ripassata a stilo, 137 x 354 mm. Musée du Louvre (8578, Recto). Photo © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Michel Urtado.

none eseguiti intorno al 1520 per gli affreschi della casa di Paride Ceresara a Mantova, oggi conservati alla Graphische Sammlungen di Weimar⁶. È chiaro che Primaticcio volle esportare in Francia questa tradizione, che associava la maniera alla perpetuazione della fama e del prestigio di un personaggio attraverso immagini di ispirazione classica, rendendo omaggio in questo caso a Francesco I. Il foglio della BNE, che probabilmente è una copia o una seconda versione della decora-

zione originale, risulta comunque interessante perché mostra la composizione completa.

Benito Navarrete Prieto

¹ BÉGUIN 1992, p. 247, nota 9.

² <http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/1/5573-Des-enfants-jouant-avec-les-lettres-du-mot-REX>.

³ CORDELLIER 2004, pp. 224-225, n. 93.

⁴ PARMA ARMANI 2002, p. 66.

⁵ FORTUNATI PIETRANTONIO 1982, pp. 100-101, 109 e n. 49.

⁶ FISCHER PACE 2008, pp. 244-245, nn. 551, 552, 553.



72.
NICOLÒ DELL'ABATE
Modena, 1509? - Fontainebleau?, 1571

Favola di Amore e Psiche

1545 ca.
Matita nera su carta vergata beige.
279 x 398 mm
DIB/13/10/20

Iscrizione:

a matita nera nell'angolo superiore destro del secondo supporto: "23". Il foglio presenta importanti perdite e rotture nella parte inferiore sinistra.

Provenienza: collezione José de Madrazo. Acquisito dallo Stato Spagnolo nel 1898.

Timbro della Biblioteca Nacional de España BN al centro a sinistra. Servicio de dibujos y grabados (Lugt 398).

Bibliografia: BARCIA 1906, n. 7752 (anonimo italiano del XVI secolo); BÉGUIN 1969, II, p. 92, n. 34 (Nicolò dell'Abate); *INVENTARIO DEI DISEGNI ITALIANI* 1974, p. 62, n. 91; SANTIAGO PÁEZ 2001^b, p. 98, n. 20; TURNER 2005^b, p. 251, n. 37.

Considerato da Barcia come anonimo italiano del Cinquecento, forse eseguito da un incisore della scuola di Marcantonio Raimondi, il disegno fu attribuito correttamente a Nicolò dell'Abate da Sylvie Béguin¹, che lo mise in relazione con altri due fogli a tema mitologico dello stesso artista: *Storia di Narciso*² (Fig. 72.1) conservato presso l'Hessisches Landesmuseum di Darmstadt (Inv. AE458) e *Storia di Perseo e Andromeda* oggi al Louvre (Inv. 5859). A questo gruppo Nicholas Turner aggiunse un altro disegno raffigurante la *Storia di Nefele, Frisso ed Elle*, che fa parte di una collezione privata belga³. Secondo Turner è probabile che fossero tutti disegni preparatori per gli affreschi a soggetto mitologico di un palazzo, in cui si riconoscono le caratteristiche dello stile di dell'Abate quando arrivò a Bologna impregnato dello spirito correggesco e non ancora influenzato dal Parmigianino. Benché in un primo tempo avesse pensato che il foglio della BNE fosse una copia, Béguin alla fine lo accettò come lavoro originale. In occasione della mostra di Modena dedicata a Nicolò dell'Abate, quando l'esemplare spagnolo poté essere studiato insieme al disegno di Darmstadt e a quello della collezione privata, Turner concluse che, a dispetto del cattivo stato di conservazione, anche il foglio della BNE fosse autentico. Com'era tipico del suo processo creativo, l'artista raggruppò diversi momenti della storia in un unico foglio dando vita al cosiddetto concatenamento delle sequenze narrative dell'episodio mitologico, che sono state individuate da Elena Santiago⁴. Successivamente Turner ha completato la storia in tutte le sue parti. Nicolò narra dunque in sequenze una storia contenuta nelle *Metamorfosi* di Apuleio, opera conosciuta anche con il titolo *L'asino d'oro*. All'estrema sinistra vediamo

Psiche, la figlia minore e più bella del re d'Anatolia, con un diadema di fiori tra le mani, insieme alle sue sorelle. Il sovrano non riusciva a trovare un marito per questa figlia, malgrado tutti l'adorassero per la sua bellezza come fosse Venere. Spinta dalla gelosia, la dea mandò suo figlio Amore per farla innamorare di un uomo orribile. Nicolò ritrae Cupido con la sua freccia proprio accanto al gruppo di donne, e all'estrema destra rappresenta il padre di Psiche che consulta l'oracolo di Apollo, che gli ordina di portare la figlia vestita da sposa in cima alla montagna e lì aspettare l'arrivo di colui che le è stato promesso. Nella parte superiore del foglio si vede Psiche sul monte vestita da sposa e all'estrema sinistra Zefiro che soffia per farla cadere in un sonno profondo. A destra di questa scena è raffigurato il palazzo di Cupido in cui la fanciulla si trovò al suo risveglio, Cupido che fugge e Psiche che, scoperta l'identità del misterioso marito, cerca di trattenerlo afferrandogli un piede. All'estrema destra del foglio è rappresentato il matrimonio di Amore e Psiche. Come in altre composizioni, anche in questo disegno risaltano le capacità narrative e descrittive che contraddistinsero Nicolò dell'Abate, brillante erede della scuola raffaellistica⁵. Un altro esempio del suo talento nel narrare episodi mitologici come fossero scene di vita quotidiana ci è dato dal dipinto *La morte di Euridice* conservato alla National Gallery di Londra, in cui si avverte l'influenza del paesaggio nordico e fiammingo, descritto con ricchezza di particolari come nel disegno della BNE.

Benito Navarrete Prieto

¹ BÉGUIN 1969, II, p. 92, n. 34.

² TURNER 2005^b, p. 250, n. 36.

³ *Ibidem*, p. 251, n. 38.

⁴ SANTIAGO PÁEZ 2001^b, p. 98.

⁵ TURNER 2005^a, pp. 142-143.



Fig. 72.1. Nicolò dell'Abate, *Storia di Narciso*, matita rossa, 192 x 200 mm. Darmstadt, Hessisches Landesmuseum (Inv. AE458).



72.

73.
GIOVANNI GIAROLA
Fosdondo di Correggio, 1505 - Reggio Emilia, 1557

San Tommaso apostolo (?)

Penna a inchiostro bruno su carta vergata.
Filigrana tagliata nel bordo inferiore.
124 x 167 mm
DIB/18/1/1626

Iscrizione:
sul verso iscrizione manoscritta a inchiostro bruno nella calligrafia del collezionista Manuel Castellano: "Madrid-1879".

Provenienza: collezione Manuel Castellano (Lugt 3010).
Acquisito dallo Stato Spagnolo nel 1880.

Bibliografia: Adiciones a Barcia (AB), n. 1626 (anonimo spagnolo XVIII secolo).

Tradizionalmente catalogato come anonimo spagnolo del Settecento, il disegno va invece messo in relazione con il foglio conservato all'Hessischen Landesmuseums di Darmstadt in cui è raffigurato *San Paolo*, con la testa girata di profilo e seduto su una nuvola, che viene attribuito all'artista italiano attivo a Reggio Emilia Giovanni Giarola¹ (Fig. 73.1). Chiaramente compagno di questo, il disegno della BNE rappresenta nella stessa maniera un altro apostolo, forse san Tommaso, anche lui con l'aureola, che tiene in una mano quella che sembra essere una riga o una squadra incompiuta mentre con l'altra fa un gesto come per dimostrare qualcosa. In entrambi i fogli il segno dell'inchiostro bruno è piuttosto spesso, il che fa pensare all'uso di una penna di canna. Con molta probabilità si trattava di disegni preparatori per una composizione finale che purtroppo non conosciamo, quasi sicuramente un affresco. Il foglio del museo tedesco, da sempre attribuito al pittore italiano, è stato collegato alla collezione di disegni dello scultore Prospero Clementi che nel 1630 possedeva numerosi lavori di Giarola. Tuttavia, non esistendo altri elementi che attestino la sua attività grafica, l'attribuzione va accettata con cautela. In ogni caso i due disegni di cui ci stiamo occupando sono sicuramente della stessa mano. Giovanni Giarola lavorò soprattutto a Reggio Emilia nella prima metà del Cinquecento e si distinse nella pittura di affreschi, di cui sfortunatamente sono sopravvissuti solo pochi frammenti².

Benito Navarrete Prieto



Fig. 73.1. Attribuito a Giovanni Giarola, *San Paolo*, penna a inchiostro bruno su carta vergata, 117 x 124 mm. Darmstadt, Graphische Sammlung des Hessischen Landesmuseums (Inv. AE1894).

¹ TWIEHAUS 2005, p. 158, n. 104.

² PIRONDINI 1985, pp. 131-134; MAZZA 2007, pp. 145-178.



73.

74.
ARTISTA DI CULTURA BOLOGNESE VICINO A PROSPERO
FONTANA
Quinto-sesto decennio del sec. XVI

Sacra Famiglia con sant'Elisabetta e san Giovannino in un ambiente domestico

Penna, pennello, inchiostro in parte diluito, biacca, carta grigia bluastra, 409 x 273 mm (foglio controfondato su cartone beige e incorniciato a matita nera).
DIB/13/9/24

Provenienza: collezione di Modesto Ignazio Bonaventura Luigi Genevosio (Torino 1719 - id. 1795), (Geloso, Gelozzo, Gelozzi, Generoso o Genevos) (Lugt 545); collezione José de Madrazo. Acquisito dallo Stato Spagnolo nel 1898.

Timbro della collezione Genevosio nell'angolo inferiore sinistro.

Bibliografia: BARCIA 1906, p. 520, n. 7560 (Parmigianino); *INVENTARIO DEI DISEGNI ITALIANI* 1974, p. 39, n. 1; HÄRB 2015, p. 245, sotto la scheda n. 101 (copia da un'opera di Vasari).

L'attribuzione a un autore bolognese (o di cultura bolognese) vicino a Prospero Fontana (Bologna, 1512-1597) che qui argomento è propositiva e vale soprattutto a illustrare come tra i fogli in cui la storiografia artistica vasariana ha voluto riconoscere l'eco di composizioni originali di Vasari, oggi perdute, sia possibile rintracciare talora la mano dello stesso Fontana, talaltra, come in questo caso, quella di artisti a lui vicini.

Prospero, infatti, collaborò a molte imprese collettive, comprese alcune di cui era responsabile il pittore aretino, ma fu spesso a sua volta aiutato da collaboratori e, oltre a guadagnarsi una reputazione come insegnante¹, dovette gestire una bottega organizzata. L'assegnazione al caposcuola bolognese di alcuni

dipinti, assai disomogenei tra loro per qualità, è forse oggi da rivedere alla luce dell'irradiazione del suo particolare linguaggio, eclettico e camaleontico, in allievi o esponenti della sua cerchia. Certe debolezze ed esasperazioni anatomiche presenti nel foglio (ad esempio, nelle mani) e la prospettiva un poco sgangherata dell'ambiente domestico potrebbero rivelare la paternità di un artista dell'*entourage* di Prospero che si ricollega a quella rivisitazione di moduli raffaelleschi-parmigianeschi *à la manière de* Vasari che contrassegnò una parte della produzione del pittore bolognese.

Il catalogo dei disegni dell'artista è tutt'altro che risolto. Ancora nel 2002 avvertivo del fatto che era cresciuto oltre misura, soprattutto durante gli anni Ottanta del secolo scorso, attingendo tra i disegni della cerchia di Perin del Vaga, tra le copie dallo stesso Perino, dal Pordenone e da Polidoro da Caravaggio, tra i fogli ascritti o desunti dal Primaticcio, Daniele da Volterra, Giorgio Vasari, Pellegrino Tibaldi, Taddeo Zuccari e altri artisti ancora². Sottolineavo poi come occorresse in primo luogo sftire il suo *corpus* grafico ancorandolo alle imprese pittoriche documentate, con la consapevolezza di incontrare una doppia difficoltà lungo questo percorso; in primo luogo infatti, Prospero faceva talvolta ricorso a invenzioni altrui (per esempio, di Vasari e del Primaticcio³) e in secondo luogo si trovò a operare di volta in volta come collaboratore e come impresario in imprese collettive nelle quali risulta più complicato scindere le singole responsabilità esecutive e riconoscere con certezza la mano individuale. All'elenco ragionato dei disegni autografi per opere pittoriche certe, steso allora, si sono aggiunti nel tempo pochi altri casi, tra i quali ricordo in particolare la *Scena di banchetto*, riconosciuta da Hugo Chapman come preparatoria per la sezione sinistra del *Festino con Bacchanali* affrescato a Villa Giulia in Roma⁴, che integra il disegno di più ampie proporzioni conservato al British Museum, e lo studio del Louvre per l'*Adorazione dei Magi* di Berlino⁵; su un altro piano, continua la ricerca sul coinvolgimento di Fontana nell'esecuzione di studi preparatori per le *Symbolicae Quaestiones* di Achille Bocchi⁶. Il foglio madrileno non si inserisce tra i fogli collegati a opere sicure o superstiti e, semmai, potrebbe riflettere una rielaborazione di Fontana da una composizione vasariana (Florian Härb nel 2015 lo definì una copia da un'opera di Vasari⁷) o anche (e sarei più favorevole a questa ipotesi, come dicevo agli inizi) la derivazione di un artista vicino a Prospero da un'invenzione di quest'ultimo. Si tratterebbe, in tal caso, di una composizione risalente al momento della particolare adesione di Fontana al linguaggio di Vasari, che lo spingeva a reinterpretare Raffaello e il Parmigianino alla luce degli obiettivi artistici della sua generazione. Prospero fu infatti un tipico esponente

dello *stilish style* (per usare la nota espressione coniata da Shearman nel 1967) nella Bologna della seconda metà del Cinquecento, dove le nuove tendenze artistiche si riallacciavano, proponendone un'inedita interpretazione, a quella particolare adesione alle formule raffaellesche che la città aveva mostrato sin dagli anni Venti diventando un'officina del riciclaggio delle immagini⁸. L'ambientazione in uno spazio domestico con una finestra nello sfondo ricorre talora nei dipinti di Prospero, mentre il volo dei tre putti sulla tenda semplifica, adattandolo allo scenario più quotidiano, il motivo dei tre angeli che sorreggono il baldacchino nel *Matrimonio mistico di santa Caterina di Alessandria con san Paolo e sant'Agostino* oggi alla Gemäldegalerie di Berlino, per il quale Fontana dovette avvalersi di un disegno di Vasari databile intorno al 1539-1540⁹. La relazione dell'artista bolognese con il collega aretino, iniziata almeno dal 1539 a Bologna, proseguì a lungo per tutti gli anni Sessanta, indipendentemente dal fatto che il primo facesse nel frattempo uso anche di altri modelli artistici¹⁰. Difficile, pertanto, proporre per il foglio una cronologia certa, tanto più se si pensa che esso potrebbe rispecchiare un'idea dell'artista piuttosto che spettare alla sua mano. Comunque, il riferimento più vicino è dato dalla *Sacra Famiglia con san Giovannino e santa Elisabetta* degli Uffizi, Inv. 1965 F¹¹ (Fig. 74.1), dove però la carta preparata in colore violaceo conferisce all'immagine un esito più brillante e pittorico e il livello qualitativo è assai più elevato, tanto da non generare dubbi sull'autografia in prima persona di Fontana.

Marzia Faietti



Fig. 74.1. Prospero Fontana, *Sacra Famiglia con san Giovannino e santa Elisabetta*. Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, Inv. 1965 F.

¹ FLICK 2008, pp. 94-95, 97.

² FAIETTI 2002^a, pp. 224-226, n. 57.

³ Sull'utilizzo di varie invenzioni vasariane da parte di Fontana si vedano soprattutto gli studi di Florian Härb culminanti in Härb 2015; per l'uso di invenzioni di Primaticcio si leggano in particolare DANIELI 2006, pp. 58-111 e note a pp. 134-139; FORTUNATI PIETRANTONIO 2010, pp. 381-394.

⁴ KUNSTKABINETT 2002, n. 4.

⁵ ZAVATTA 2012, pp. 18-21.

⁶ BIANCHI 2014, pp. 303-318.

⁷ HÄRB 2015, p. 245, sotto la scheda n. 101. Secondo la documentazione conservata alla Biblioteca Nacional l'opinione dello studioso austriaco era già stata resa nota oralmente da David Ekserdjian nel novembre 2012, mentre Diane DeGrazia considerava il disegno opera di un artista anonimo della cerchia di Vasari o Salviati (c. o. senza data).

⁸ FAIETTI 2015, pp. 65-73.

⁹ Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, Inv. 628 F: il disegno, esposto recentemente, è schedato da Grasso, in FAIETTI - GRASSO 2018, pp. 152-153, n. III. 1, con bibliografia precedente. Nel foglio è assente la figura di sant'Agostino.

¹⁰ Per un riepilogo commentato della collaborazione tra Vasari e Fontana cfr. GRASSO 2018^a, pp. 67-77; *Idem* 2018^b, pp. 144-151.

¹¹ Pubblicato da Rossi 2009, pp. 35-40.



74.

75.
GIOVANNI BATTISTA BEZZI, IL NOSADELLA
Bologna, ?-1571

Figura maschile

Anni cinquanta del Cinquecento (?)
Penna e inchiostro bruno, disegno preparatorio a matita nera su carta vergata. Presenta una linea di contorno tracciata a penna con inchiostro bruno. È incollato su un secondo supporto su cui è stato applicato un inchiostro diluito grigiastro a mo' di contorno.
41 x 155 mm
DIB/18/1/2001

Iscrizioni:
"Nusadella", a inchiostro bruno; "Broza", a matita nera.

Provenienza: collezione Valentín Carderera (Lugt 432).
Acquisito dallo Stato Spagnolo nel 1867.

Bibliografia: Adiciones a Barcia (AB) n. 2001 (anonimo italiano XVI-XVII secolo).

Il disegno è considerato opera di un anonimo italiano del Cinque o Seicento¹, ma nella parte inferiore del foglio è riportato in grafia antica il soprannome del probabile autore, chiamato così dal nome della via in cui viveva². Il tipo di questa strana figura di difficile identificazione, nell'atto di correre con una mano in tasca, rimanda con chiarezza ai michelangioteschi anziani barbuti che fiancheggiano le nicchie con i profeti nel fregio della Sala di Susanna di Palazzo Poggi a Bologna (Fig. 75.1). Tale fregio sarebbe per alcuni studiosi opera di Tibaldi che vi avrebbe lavorato – intorno al 1550-1551 – con il suo principale assistente, il Nosadella; Romani ipotizza però, in modo convincente, che sia stato invece realizzato da quest'ultimo e dalla sua squadra di aiutanti³.

Zacchi, che ha studiato gli affreschi dopo il restauro, sostiene che il complesso dovette essere stato progettato da Tibaldi e dipinto dai suoi collaboratori, anche se il maestro potrebbe aver dipinto personalmente la scena di *Susanna portata dinanzi agli anziani*; Nosadella, da parte sua, avrebbe dipinto la *Lapidazione degli anziani* e si sarebbe inoltre occupato della realizzazione dell'apparato decorativo del fregio con alcuni collaboratori⁴. Gheroldi ha dimostrato l'uso dello stesso cartone da parte di due diversi autori nell'esecuzione di due dei monumentali anziani barbuti⁵. A dispetto della mano che copre parte del volto, la relazione di entrambi con la testa del foglio madrilenio – in particolare quella della figura con le braccia dietro la schiena sul lato destro della *Lapidazione degli anziani* – ci sembra indiscutibile.

Il confronto più pertinente con l'opera grafica di Nosadella va fatto con la figura femminile che all'apparenza brandisce una spada (Inv. 12175F, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe), anticamente attribuita al pittore da un'iscrizione sul foglio. Il suddetto bozzetto mostra il medesimo tratto tremulo e capriccioso ed è caratterizzato – come il nostro – da contorni mai chiusi come si può vedere nei panni fluttuanti al fianco della figura fiorentina o nella tunica sulle spalle del personaggio della BNE. Il dise-



Fig. 75.1. Giovanni Battista Bezzi "il Nosadella", figura femminile. Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei disegni e delle stampe

gno può essere accostato anche allo schizzo di una coppia di soldati che secondo Romani sembrano appena usciti dal fregio di Susanna di Palazzo Poggi (Uffizi, Inv. 12173F)⁶.

Gonzalo Redín Michaus

¹ Così riporta il database della BNE.

² MALVASIA 1841, I, pp. 160.

³ Sulla data di esecuzione del fregio, ROMANI 1988, pp. 29-32 e 39; FORTUNATI PIETRANTONIO 1988, p. 125.

⁴ ZACCHI 2000, pp. 130-137.

⁵ GHEROLDI 2000, pp. 98-101 e fig. 16 a e b. Va rilevato che il restauro dell'affresco ha permesso di localizzare il nome di un collaboratore, un certo "Felice", sotto una delle figure. ZACCHI 2000, pp. 134-135.

⁶ DE GRAZIA 1984, p. 346; BALTAY 1985, p. 165; ROMANI 1988, p. 34.



75.

76.
CAMILLO PROCACCINI
Bologna, 1561 - Milano, 1629¹

Testa femminile

1592-1595

Matita rossa e tracce di matita nera su carta vergata. Incollato su un secondo supporto con una linea di contorno tracciata a penna con inchiostro bruno a sua volta incollato a un terzo supporto.

110 x 110 mm

DIB/16/9/13

Provenienza: collezione José de Madrazo. Acquisito dallo Stato Spagnolo nel 1898.

Timbro della Biblioteca Nacional de España BN. Servicio de dibujos y grabados (Lugt 398).

Bibliografia: BARCIA 1906, n. 7857 (anonimo italiano del XVI secolo); *INVENTARIO DEI DISEGNI ITALIANI* 1974, p. 74, n. 186.



Fig. 76.1. Camillo Procaccini, particolare del *Trionfo di David*, ante dell'organo meridionale del Duomo di Milano.

Questo piccolo disegno, attribuito a un anonimo italiano del Cinquecento², è uno studio per la figura femminile in primo piano del *Trionfo di David* (Fig. 76.1) dipinto da Camillo Procaccini per le ante dell'organo meridionale del Duomo di Milano.

La maggior parte dei fogli di Procaccini a matita rossa, come quelli realizzati per gli affreschi del presbiterio della chiesa di San Prospero a Piacenza, sono molto più rifiniti. Questa testa, con alcune tracce di matita nera sul naso, può

essere accostata in particolare, per dimensioni e tecnica, al disegno F 233 Inv. n. 593 dell'Ambrosiana, attribuito al pittore da Rosa, Nurchi e Ward Nelson³. Nel caso del foglio madrileno, la matita rossa dà vita a un effetto quasi evanescente che non ostacola la descrizione accurata della lambiccata acconciatura della giovane, la cui testa è riprodotta esattamente uguale, ombreggiatura compresa, sull'anta dell'organo milanese.

Procaccini ricevette la commissione del *Trionfo di David* nell'aprile del 1592. Presso il British Museum si conserva un disegno che è all'apparenza uno studio preparatorio per il dipinto, ma come ha notato Pouncey, dato che il protagonista è disposto al centro della scena – e quindi proprio tra le due ante – il foglio non venne concepito specificamente per l'organo⁴. Un bozzetto conservato a Christ Church, sebbene più distante dalla composizione dipinta, presenta una cesura al centro e la figura di David sulla destra ed è quindi certamente collegato alle ante già citate⁵.

Gonzalo Redín Michaus

¹ ANNALI 1877-1888, pp. 252, 261, 272, 289; VALSECCHI 1968, p. 54; VALSECCHI 1973, p. 186; RICARDI 1988, p. 88.

² Così figura nel database della BNE.

³ Gilda Rosa, note del 1967; Nurchi ribadisce l'attribuzione nel suo inventario dell'Ambrosiana del 1976 e Ward Neilson la conferma nel 1979, p. 145.

⁴ POUNCEY 1966, pp. 641-649.

⁵ POUNCEY 1966, pp. 641-649.



76.

77.
BARTOLOMEO PASSAROTTI (?)
Bologna, 1529 - Roma, 1592

Cristo deriso

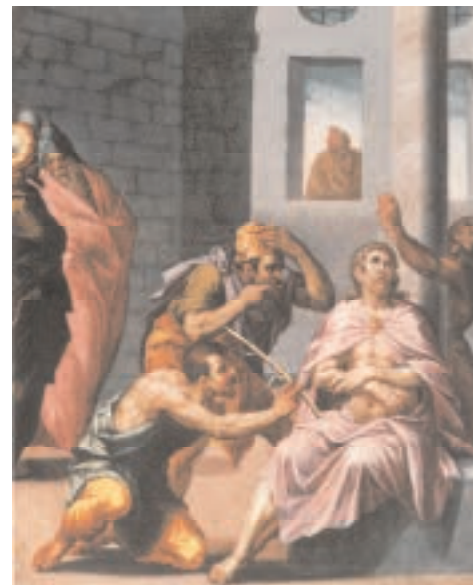
Penna e inchiostro bruno su carta da pacchi. Linea di contorno tracciata a inchiostro bruno.
230 x 195 mm
DIB/18/1/1589

Provenienza: ignota.

Bibliografia: Adiciones a Barcia (AB) n. 1589 (anonimo francese, XVIII secolo).

Considerato opera di un anonimo francese del Settecento, forse per via della lista di materiali pittorici e da disegno riportata sul verso in quella lingua¹, questo foglio mostra uno stile assai simile a quello del bolognese Bartolomeo Passarotti². Un olio su rame dello stesso formato battuto all'asta e attribuito al bolognese da Angela Ghirardi (Fig. 77.1)³ riproduce la composizione in modo quasi identico, perfino nelle ombre proiettate dalle figure. Rispetto al dipinto, il disegno presenta alcune lievi differenze – come la posizione della canna nel caso dello sbirro inginocchiato – e riproduce figure dall'aspetto più monumentale e volti dall'espressione assai più intensa. Gli occhi stravolti dal dolore del Cristo sono stati plasmati mediante tratti che non coincidono con quelli tracciati sul rame. È difficile specificare se il quadro precede il foglio o se è invece posteriore. La densa trama dell'ombreggiatura e la meticolosa rifinitura potrebbero far pensare che il foglio sia stato creato per un'incisione, ma il formato non corrisponde a quello di una possibile stampa. Il caratteristico "tratteggio incrociato" di Passarotti appare tracciato sulla carta in modo meccanico e manca della solita scioltezza ed eleganza. Se la correlazione tra il dipinto e il foglio è indiscutibile, è difficile definire la funzione di quest'ultimo. Non si tratta, ovviamente, di uno studio compositivo nello stile della *Strage degli innocenti* degli Uffizi (Inv. 6147 F), ma potrebbe piuttosto essere stato eseguito da un membro della bottega di Passarotti per conservare traccia di una composizione del maestro.

Gonzalo Redín Michaus



77.1. Bartolomeo Passarotti, *Cristo deriso*, in commercio.

¹ Così figura nel database della BNE.

² Su Passarotti vedi soprattutto HÖPER 1987 e GHIRARDI 1990.

³ Olio su rame, 37,79 x 30,5 cm, Christie's New York, 16/01/2005, lotto 238.



77.

78.
BARTOLOMEO PASSAROTTI
Bologna, 1529 - Roma, 1592

Studio di cane

Matita rossa su carta beige, linea di contorno a matita nera.
223 x 170 mm
DIB/13/8/59

Iscrizioni:
Sul verso, a inchiostro: "Caracci".

Provenienza: collezione José de Madrazo. Acquisito dallo Stato Spagnolo nel 1898.

Bibliografia: BARCIA 1906, n. 7326 (Annibale Carracci); *INVENTARIO DEI DISEGNI ITALIANI* 1974, p. 27, n. 36; MENA MARQUÉS 1984, n. 14 (Annibale Carracci).



Fig. 78.1. Bartolomeo Passarotti, *Ritratto di gentiluomo con cane*. Bergamo, Fondazione Credito Bergamasco.

Lo studio in oggetto venne attribuito da Barcia ad Annibale Carracci anche sulla base dell'iscrizione sul verso, più moderna del disegno e certamente di mano spagnola data l'errata grafia del cognome. Nonostante gli apprezzamenti a riguardo dell'esecuzione, fu esposto nella mostra del 1984 con qualche dubbio sulla paternità dato che il ritratto non era il genere più esplorato da parte di Annibale. In quell'ambito fu più che altro un ricercatore interessato a riflettere la personalità di figure della sua cerchia o a immortalare tipi curiosi, come rimarcano le sue caricature, tra le prime nella storia dell'arte. Nel Cinquecento, inserire un cane all'interno di un ritratto serviva a rimandare a un tipo di personaggio specifico, interessato soprattutto a se stesso, più che a rispecchiare un desiderio dell'autore; secondo una tradizione risalente al Medioevo, i sovrani venivano inoltre spesso ritratti accompagnati da cani di grande taglia. Nella stessa epoca, a simboleggiare la fedeltà del popolo, Tiziano introdusse dei cani nei suoi ritratti di Carlo V e di Filippo II, ma anche in altri dipinti quali, ad esempio, quello raffigurante il duca di Modena, un grande amante di tali animali (Madrid, Museo del Prado).

La mano maschile appoggiata sul dorso di questo spaniel dal pelo bianco chiazzato di bruno indica che si tratta di uno studio dal vero per un ritratto. Nel Cinquecento era di moda possedere degli esemplari di spaniel, una razza di cani da caccia di origine spagnola, come rivela il nome, presto convertiti in animali da compagnia perché di taglia relativamente contenuta e di carattere allegro e affettuoso. Il disegno a matita rossa dal tratto sicuro, con linee parallele di diversa intensità che servono a restituire i volumi dell'animale e il manto lungo e setoso, fa propendere per una datazione tardiva, collocabile senza dubbio nell'ultimo terzo del Cinquecento e forse intorno al 1585, e combina la luminosità tipica dei maestri bolognesi e la concezione delle masse e del contorno della figura degli artisti romani. Il tutto denuncia la mano di un autore collocato tra una scuola e l'altra e interessato a rivelare il carattere del suo modello, come Tiziano o Lorenzo Lotto, attraverso la presenza del cane da compagnia. Tutte le caratteristiche succitate le riuniva il bolognese Bartolomeo Passarotti, formatosi a Roma e amico di Taddeo Zuccari, che trascorse gli ultimi anni di vita nella sua città natale. Passarotti non era solo un pittore di quadri d'altare e di soggetti mitologici, ma anche un consumato ritrattista in grado di cogliere alla perfezione la fisionomia dei suoi personaggi grazie a una tecnica elaborata e minuziosa e, forse più di ogni altro collega, incline a raffigurare esemplari di cane in varie opere e in particolare in alcuni probabili autoritratti. Il *Ritratto di gentiluomo con cane* della Fondazione Credito Bergamasco di Bergamo (Fig. 78.1)¹ è quasi certamente il

quadro per il quale venne creato questo studio. Sebbene sulla tela non se ne scorgano i quarti posteriori, anche nel dipinto il cane riposa tranquillo sul piano di un tavolo rivestito di velluto verde mentre il padrone gli posa sul dorso la mano destra, disposta in una posizione lievemente differente e più visibile rispetto al bozzetto preparatorio. Un dettaglio quasi occultato dal ritaglio cui è stato sottoposto lo studio in passato per centrare la figura del cane è lo schizzo rapido e leggero, sulla destra del foglio, di una mano sinistra, chiusa intorno a qualcosa di non identificato, perfettamente corrispondente a quella del gentiluomo che nel ritratto stringe un paio di guanti, dei fogli di carta e un biglietto dalla scrittura quasi cancellata e illeggibile.

Passarotti come disegnatore è noto soprattutto per gli schizzi a penna realizzati con una tecnica caratterizzata dall'impeccabile tratteggio incrociato nel periodo ancora pienamente manierista dei suoi primi anni romani. Ma il suo impiego della matita rossa, come nelle copie degli affreschi di Michelangelo nella Cappella Sistina, rivela la padronanza da parte dell'autore anche di questa tecnica riservata in genere allo studio di figure o di particolari di composizioni più ampie. A Bologna, negli ultimi anni della sua vita, Passarotti entrò in contatto con l'Accademia degli Incamminati fondata da Ludovico Carracci e i giovani cugini di questi, Agostino e Annibale, cosa che poté forse influenzare il suo stile tardivo, più libero. L'attribuzione del nostro studio a uno o all'altro dei Carracci non può essere presa in considerazione perché la loro maestria, soprattutto quella di Annibale, superava di gran lunga quella dell'autore di questo disegno. La capacità di rendere la forma di Annibale e l'intensa espressività poetica delle sue figure non hanno nulla a che spartire con il realismo superficiale, imperniato su linee e ombreggiature di una certa monotonia, che contraddistingue la testa e gli occhi del cane e, nel dipinto, il volto del personaggio del quale Passarotti riproduce i tratti senza discostarsi dalle convenzioni nella resa della personalità.

Il verso del disegno, realizzato intorno al 1585, mostra uno schizzo a matita rossa di un nudo maschile e due volti di profilo eseguiti con una tecnica differente da quella del recto e di qualità inferiore, il modello ricorda le anatomie del primo Passarotti, ma lascia pensare che il retro del foglio sia stato sfruttato dagli apprendisti di bottega.

Manuela B. Mena Marqués

¹ Höper lo colloca a New York, Galleria Piero Corsini. Ghirardi lo colloca nel 1990 a Campione d'Italia, Collezione Silvano Lodi. HÖPER 1987, vol. II, p. 54, n. G 37A. GHIRARDI 1990, pp. 278-80, n. 94.



78.

79.
AGOSTINO CARRACCI
Bologna, 1557 - Parma, 1602

Nudo maschile disteso in un paesaggio

Intorno al 1590-1600
Matita nera su carta beige scuro.
178 x 219 mm
DIB/13/8/71

Iscrizioni:

Sul recto, a penna, inchiostro bruno e grafia antica:
"Agust^o Carraci".

Provenienza: collezione José de Madrazo. Acquisito dallo Stato Spagnolo nel 1898.

Bibliografia: BARCIA 1906, n. 7288 (Agostino Carracci); *INVENTARIO DEI DISEGNI ITALIANI* 1974, p. 22, n. 6.

Si tratta dello studio abbastanza rifinito della figura di un bel giovane che secondo la descrizione di Barcia è "reclinato, visto di fronte, con la testa sollevata e di scorcio, il braccio sinistro incrociato sul petto. Completamente nudo". La stessa descrizione non specifica però che il giovane è raffigurato all'interno di un paesaggio appena abbozzato, seduto su delle rocce e addormentato come rivelano gli occhi chiusi e la sensazione di spossatezza espressa dal corpo e dalla testa reclinata all'indietro. Né precisa che la figura tiene in mano una lancia corta, probabilmente un giavelotto data la forma della punta, a indicare forse che il giovane si è fermato a riposare durante la caccia. Non sono molti i soggetti della mitologia classica cui potrebbe rimandare una scena del genere oltre alla storia di Cefalo e Procri. Ovidio racconta che quest'ultima, mentre spiava il marito dormiente per assicurarsi della sua fedeltà, venne ferita e morì tragicamente tra le braccia di Cefalo che, risvegliatosi, aveva scagliato il giavelotto contro quella che credeva fosse l'ombra di un animale nascosto nel sottobosco. Il disegno presenta un'iscrizione antica con il nome di Agostino Carracci simile a quella che compare in altri studi sicuramente suoi, ma anche su fogli di altri artisti, a indicare non la paternità ma la sua provenienza. Nel caso in oggetto, la qualità del disegno, il modello maschile e, soprattutto, le caratteristiche del tratto e delle ombreggiature rivelano che si tratta sicuramente di un'opera del maestro bolognese ¹.

Formatosi a Bologna alla fine del Cinquecento, dopo aver svolto l'attività di sarto, Agostino seguì la strada del fratello Annibale e del cugino Ludovico e fu tra i membri della prestigiosa e informale Accademia degli Incamminati, da loro fondata, che marcò l'evoluzione della pittura bolognese e italiana da quegli anni cruciali e fino al Seicento. Agostino, che spiccò soprattutto come incisore, una specializzazione cui rimanda il rigore dell'ombreggiatura nel nostro disegno, scortò Annibale a Roma nel 1598 per aiutarlo nel progetto degli affreschi di Palazzo Farnese. Tra le scene a lui attribuite figura il *Cefalo rapito da Aurora* ² in cui la posa e il tipo fisico del protagonista sono analoghi a quelli del disegno qui esposto, forse l'idea iniziale per una composizione ispirata anch'essa agli amori di Cefalo, anche se non all'evento che aveva scatenato la gelosia di Procri, giacché proprio l'Amore era al centro del simbolismo di quella grandiosa decorazione ispirata al classico motto *Amor vincit omnia*.

Manuela B. Mena Marqués

¹ In un'indicazione conservata presso la Biblioteca Nacional, la dottoressa Babette Bohn, specialista della pittura e del disegno bolognese tra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento, oltre che autrice di un'estesa bibliografia su Agostino Carracci, si dichiara d'accordo con l'antica attribuzione del disegno accettata anche da Barcia.

² Il cartone preparatorio per la scena ad affresco si trova alla National Gallery di Londra.



79.

80.
BARTOLOMEO CESI (?)
Bologna, 1556-1629

Studio di nudo maschile

Matita rossa e tocchi di gesso su carta grigio-blu scuro.
181 x 289 mm
DIB/13/8/53

Inscrizioni:

Sul verso, a matita nera, in grafia moderna: "Annibale Carracci".

Provenienza: collezione José de Madrazo. Acquisito dallo Stato Spagnolo nel 1898.

Timbro della Biblioteca Nacional de España BN nell'angolo inferiore sinistro. Servicio de dibujos y grabados (Lugt 398).

Bibliografia: BARCIA 1906, n. 7320 (Agostino Carracci); *INVENTARIO DEI DISEGNI ITALIANI* 1974, p. 26, n. 30; MENA MARQUÉS 1984, p. 43, n. 13.

Secondo la descrizione di Barcia – che lo pubblicò come opera di Annibale Carracci, un'attribuzione riaffermata dalla bibliografia successiva (MENA MARQUÉS 1984) – il disegno presenta un "Uomo nudo, disteso a terra, di spalle, che si sostiene sulle braccia portate all'indietro". Tuttavia, nonostante lo studio catturi correttamente con l'aiuto dell'impatto della luce le forme e la tensione del corpo nudo in atto di sollevarsi si allontana dalla libertà e dalla sensibilità di Annibale nella modulazione dei tratti. Grazie alla sua tecnica prodigiosa e nuova, alla duttilità della matita che generava linee e contorni pieni di vita, questi si spingeva con il naturalismo moderno delle sue figure verso l'espressività e il movimento del barocco, uno stile incentrato sull'espressione delle emozioni e degli "affetti dell'anima", e rendeva superato il modo di disegnare dei contemporanei bolognesi, romani e fiorentini. Nello schizzo qui presentato, una certa moderazione espressiva e l'approccio convenzionale alla figura sono le note dominanti che ostacolano lo scavo nella personalità del personaggio rappresentato. Cesi si formò a Bologna, prima nel campo delle lettere e poi in quello della pittura, con un maestro minore del manierismo, Giovanni Francesco Bezzi, il Nosedella. Il contatto di Cesi con il cardinale Gabriele Paleotti, uno dei campioni della Controriforma con il suo *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* del 1582, cambiò il percorso artistico del giovane bolognese. La sua pittura si spinse verso un maggiore realismo e immagini più immediate, benché depurate

dalle emozioni che non si armonizzavano con il suo carattere malinconico e schivo. I viaggi a Firenze, tra il 1585 e il 1590, e il soggiorno a Roma intorno al 1591 nella cerchia di Scipione Pulzone indirizzarono Cesi verso un realismo classicista, sebbene freddo, silenzioso e distante, caratterizzato da figure semplici e dai volumi chiari smarrite nell'ampio spazio che le circonda. Agli stilemi del disegno romano e fiorentino rimandano rispettivamente la profusione di energiche linee di contorno e l'ombreggiatura rigorosa e geometrica, la stessa che si riscontra in uno degli schizzi più riprodotti e popolari del periodo fiorentino di Cesi, quello che raffigura l'abbraccio e bacio tra due uomini del suo tempo. La posa della figura nel disegno qui presentato fa pensare allo studio per un personaggio da collocare nella parte inferiore di una scena, a chiudere la composizione sulla destra, forse da collegare ai martiri o agli appestati che, come questo, alzavano lo sguardo verso chi poteva soccorrerli dall'alto dei cieli. Potrebbe anche rimandare a una delle figure riprodotte nella porzione più bassa degli affreschi di una delle tante cupole decorate da Cesi nel corso della sua vita e, magari, all'incarnazione di uno dei numerosi santi raffigurati in atto di volgere lo sguardo verso la divinità. Fino a oggi, però, non è risultato possibile individuare l'opera per la quale Cesi eseguì il nostro disegno, verosimilmente intorno al 1600, o forse nel periodo in cui collaborò a uno dei progetti di Ludovico Carracci.

Manuela B. Mena Marqués



80.

81.
GUIDO RENI
Bologna, 1575-1642

Assunzione di Maria con profeti e angeli musicanti

Penna e inchiostro diluito a bistro, di color castano chiaro, su leggeri segni di matita nera in alcune zone, per inquadrare la composizione. Carta beige tagliata a forma di trapezio con la base curva.
340 x 560 mm
DIB/16/36/15

Provenienza: collezione José de Madrazo. Acquisito dallo Stato Spagnolo nel 1898.

Bibliografia: BARCIA 1906, n. 7750 (anonimo italiano); *INVENTARIO DEI DISEGNI ITALIANI* 1974, p. 62, n. 89 (anonimo italiano); SCHWAGER 1987, p. 277 (Ludovico Cardi, il Cigoli); CHAPPELL 1992, p. 178; FORLANI TEMPESTI 1997, p. 44 (Guido Reni).

Il disegno, catalogato da Barcia tra gli anonimi, fu attribuito al fiorentino Lodovico Cardi, detto il Cigoli, da Klaus Schwager che lo mise in relazione con il progetto della decorazione della cupola della Cappella Paolina nella basilica di Santa Maria Maggiore a Roma, sviluppato tra il 1610 e il 1612¹. Il collegamento tra il disegno e l'affresco fu scartato qualche anno dopo da Chappell, che per questo motivo rifiutò anche la paternità di Cigoli². Fu così che questo delicato esempio del disegno italiano a cavallo tra due secoli, il determinante Cinquecento e l'espansivo e glorioso Seicento, fu ritenuto l'ennesimo foglio anonimo della collezione della Biblioteca Nacional fino a quando, nel 1997, Anna Forlani Tempesti propose per l'originale creazione la mano di Guido Reni. La studiosa lo mise di nuovo in relazione, ma in una prospettiva diversa, con l'affresco dell'*Immacolata Concezione* della suddetta cappella, effettivamente dipinto da Cigoli³. L'argomentazione con cui l'ex direttrice del Gabinetto dei Disegni e Stampe degli Uffizi sosteneva una possibile attribuzione all'artista bolognese è solida, non solo per l'affinità con un altro disegno di composizione simile, seppure più semplice, conservato nella Biblioteca Marucelliana di Firenze, ma anche per la sua profonda conoscenza del disegno italiano del Cinquecento e del Seicento che le consentì di riconoscere la mano di Reni in una tecnica non abituale nella sua produzione e in uno stile che ricorda artisti della generazione precedente come Ludovico Carracci. La sua analisi dei particolari stilistici dei due fogli, in riferimento ai disegni sicuri di Reni datati tra il 1610 e il 1612, mette in luce la qualità superiore di questo rapido schizzo. Allo stesso modo, l'attribuzione al pittore bolognese fa sì che di quest'opera si apprezzi la naturalezza del tratto e delle acquerellature sottili, la singolarità dei modelli umani, il segno breve e personale usato nei volti, nelle mani e nei drappaggi delle vesti, che di certo sono molto vicini alla maniera giovanile di Reni. Dal confronto tra questo e altri disegni dell'artista relativi al progetto della Cappella Paolina, in cui secondo Forlani Tempesti il

pittore intervenne, vale a dire quello per la cupola conservato nella Biblioteca Marucelliana⁴ e quello con una delle scene delle pareti laterali, oggi agli Uffizi, si evince che nel foglio di Madrid fosse rappresentata una prima idea, ancora in fase di abbozzo, per la cupola dedicata all'Immacolata Concezione. Il disegno in questione, eseguito su un foglio di carta ritagliato a forma di trapezio con base curva, è impostato in modo da seguire la disposizione di un abside o di una cupola. La Madonna, circondata da teste di cherubini e in piedi sopra la mezza luna che simboleggia la sua condizione di Immacolata, è ritratta frontalmente al centro della parte superiore della scena e alza le braccia in un gesto offerente e volge lo sguardo al cielo. Ai suoi lati sono raffigurati sei uomini di età diverse in piedi sopra pedane di nuvole, con aureole leggere e ampi mantelli che li identificano come profeti, apostoli o santi. Secondo Barcia si trattava di profeti, forse perché due di loro, Isaia e Michea, annunciarono l'avvento della Vergine Maria. Tuttavia, due figure sono ritratte con un libro, un attributo che talvolta definisce gli evangelisti, anche se sembra strano che non compaiano tutti e quattro come di rigore. Forse può esserci una spiegazione che Forlani Tempesti, pur avendo posto una questione fondamentale riguardante la concezione e l'esecuzione della cupola, non ha suggerito. Il progetto completo fu diretto dal Cavaliere d'Arpino, Giovanni Baglione e Guido Reni si fecero carico delle scene delle pareti della cappella, mentre la cupola fu affidata a Cigoli. Nella biografia di quest'ultimo scritta dal nipote Giovan Battista Cardi si legge che il papa aveva preferito la sua proposta a quelle di altri pittori, tra i quali citava Cherubino Alberti e Gaspare Celio⁵. È possibile tuttavia che vi fossero altri candidati, come Baglione e Reni, o persino Poccetti e Zuccari, entrambi fiorentini, i cui nomi figurano sul verso del foglio della Marucelliana. Se si considerano le consegne iconografiche date al Cigoli per la realizzazione dell'affresco, è evidente che il disegno della BNE segue quelle raccomandazioni: "Nella cupola si dipingerà la Visione dell'Apocalipsi, cap. 12, cioè una donna vestita di sole, sotto i piedi la luna, intorno al capo una corona di stelle. [...] sotto a basso esca un serpente con la testa schiacciata come al capitolo III del Genesi, intorno i dodici apostoli"⁶. È proprio l'indicazione di ritrarre l'Immacolata circondata dai dodici apostoli l'elemento che avvicina i disegni di Reni, tanto il foglio della BNE⁷ con le sei figure "apostoliche", quanto quello della Biblioteca Marucelliana, in cui ne compaiono solo quattro, due dei quali con un libro, all'idea di base della Cappella Paolina. Lasciando isolata la figura centrale dell'Immacolata, Cigoli divide a spicchi la decorazione della cupola, per la quale propone uno sfondo di cielo brillante e luce solare, eliminando i nove cerchi dei cori angelici. È possibile che il disegno di Reni della Biblioteca Nacional fosse complementare a un altro, andato perduto, relativo alla decorazione dell'altra metà del catino, in cui fi-

guravano gli altri sei apostoli e sotto di quelli le nove fasce di angeli musicanti. La decorazione di Reni sarebbe stata molto diversa da quella di Cigoli, più ordinata e toscana nella disposizione, ma probabilmente più spettacolare e impreziosita da un tocco leggermente arcaico, che rimandava alle idee del grande maestro bolognese Ludovico Carracci. La composizione si sarebbe adattata bene alla cupola sviluppata in altezza, presentando in primo piano i vivaci cori di angeli sopra le nuvole, alla maniera degli affreschi di Correggio a Parma, e più in alto gli apostoli che formavano un cerchio completo intorno all'Immacolata. Come rivelano i due disegni per questo progetto, le figure della parte superiore, allungate in maniera eccezionale e sorprendente, per certi versi simili a quelle dipinte da El Greco in quegli stessi anni, si sarebbero congiunte idealmente all'oculo centrale che suggeriva la presenza della divinità.

Il disegno qui presentato è meno compiuto di quello della Biblioteca Marucelliana, ma presenta le caratteristiche proprie della scuola grafica bolognese, vale a dire la supremazia della luce, che insiste sulle figure facendo risaltare con delicatezza i volumi, senza arrivare al risultato geometrico, quasi cubista, tipico degli artisti fiorentini. Le linee di contorno si interrompono in determinati punti per lasciare passare la luce o l'ombra tra le figure, che in questo modo entrano a far parte dello spazio luminoso che le circonda con un movimento naturalistico. Infine, i segni della penna sono indicativi della sicurezza e sensibilità di Reni, capace di variare senza difficoltà la pressione della mano per rendere più vibranti di vita le figure. Con tocchi precisi, brevi e astratti, l'artista definisce le molteplici fisionomie dei soggetti, caratterizzando le diverse personalità degli apostoli e della Vergine. Quanto alle figure angeliche, risulta magistrale la resa dei numerosi angeli della fila inferiore, più grandi e completi, disposti con sapiente armonia ai lati di quello centrale, ritratto in posizione frontale con le ali aperte e la testa alzata. Disposizione di cori di angeli che Reni utilizzò in parte tra il 1613 e il 1615 nell'affresco della *Gloria di San Domenico* che decora l'abside della basilica bolognese in cui sono conservate le spoglie del santo.

Manuela B. Mena Marqués

¹ SCHWAGER 1983, p. 277, fig. 50.

² CHAPPELL 1992, p. 178.

³ FORLANI TEMPESTI 1997, pp. 44, fig. 3 e p. 48, n. 10.

⁴ FORLANI TEMPESTI, *op. cit.*, pp. 43-44, figg. 1 e 2.

⁵ Forlani Tempesti, *op. cit.*, cita la biografia di G.B. Cardi Cigoli, *Vita di Ludovico Cigoli*; del manoscritto del 1628 vedi p. 48, n. 7.

⁶ FORLANI TEMPESTI, *op. cit.*, pp. 42-43.

⁷ La Biblioteca Nacional conserva altri due disegni a penna e acquerellatura di Guido Reni – provenienti anch'essi dalla collezione Madrazo, che li acquistò a Roma – eseguiti per la *Crocefissione* dell'Alnwick Castle che avvalorano l'attribuzione al pittore bolognese del presente disegno. Vedi MENA MARQUÉS 1984, pp. 127, cat. nn. 121-122.







82.
FILIPPO BELLINI
Urbino, 1550 ca. - Macerata, 1603

Adorazione dei Magi

Penna e inchiostro bruno, pennello e inchiostro diluito bruno con lumeggiature a biacca su carta vergata. Incolato su un secondo supporto.
237 x 198 mm
DIB/13/10/8

Provenienza: collezione Valentín Carderera (Lugt 432). Acquisito dallo Stato Spagnolo nel 1867. Timbro della collezione Carderera nella parte centrale inferiore.

Bibliografia: Barcia 1906, n. 7679 (anonimo italiano del XVI secolo¹); *INVENTARIO DEI DISEGNI ITALIANI* 1974, p. 53, n. 18.

Questo foglio, attribuito a un anonimo italiano del Cinquecento, rivela la chiara influenza dei modelli di Federico Barocci e Federico Zuccari che caratterizzava l'opera di Bellini, anch'egli nato e attivo nelle Marche. In quanto originario di Urbino, Bellini conosceva assai bene l'opera di Barocci, mentre il suo rapporto con Zuccari è documentato già nel 1584². In questo caso sembra essersi rifatto alle incisioni e dipinti di quest'ultimo sullo stesso soggetto per definire il lato destro della composizione³.

Dato il generoso impiego di materiali nella finitura e la fattura più accurata di quella in genere riscontrabile perfino negli studi di composizione definitivi dello stesso autore⁴, potrebbe trattarsi di un bozzetto di presentazione. Presso il Musée de Beaux-Arts di Grenoble si conserva un foglio con una composizione quasi identica (Fig. 82.1)⁵. Si tratta certamente di uno studio antecedente a quello della Biblioteca Nacional, in cui cambia la posizione del re magio inginocchiato in primo piano e viene aggiunta una figura. Non ci è noto nessun dipinto che possa essere collegato a questi disegni, ma Zavatta e Bigi Iotti hanno accostato il foglio di Grenoble all'*Epifania* dipinta da Antonio Cimadori per la chiesa di San Giovanni a Rimini e addirittura ipotizzato che i due artisti si fossero ispirati a un modello comune, nel caso del secondo all'esotico corteo del quadro sullo stesso soggetto di Vasari a Rimini⁶. Il disegno della BNE non fa che rafforzare tale ipotesi, ma dato che Bellini scomparve nel 1603 si potrebbe anche ipotizzare che Cimadori, il cui dipinto è stato collocato in maniera convincente dopo il 1616, abbia conosciuto, in un modo o nell'altro, un disegno o un quadro del primo.

Bellini variava costantemente il suo stile, il che non aiuta a precisare la cronologia della



Fig. 82.1. Filippo Bellini, *Adorazione dei Magi*. Musée de Grenoble.

sua produzione ma, a titolo indicativo, va segnalata la somiglianza tra la figura in primo piano di questo disegno e quella che appare nell'*Adorazione dei pastori* dipinta per l'Oratorio della Morte di Jesi e datata da Monbeig Goguel intorno al 1597⁷.

Gonzalo Redín Michaus

¹ Attribuzione riportata dal database della BNE.

² GRONAU 1935, pp. 215-216; MONBEIG GOGUEL 2010, pp. 112-113; MONTEVECCHI 1996; MONTEVECCHI 2005.

³ Del resto, come ha rilevato Monbeig Goguel, i riferimenti culturali di Bellini erano molteplici e l'artista si rifaceva a maestri quali Girolamo Muziano, Denijs Calvaert (Dioniso Fiammingo) e Agostino Carracci. MONBEIG GOGUEL 1975, pp. 362-367; MONBEIG GOGUEL 1999, pp. 105-116; MONBEIG GOGUEL 2010, p. 113.

⁴ Il foglio con cui risulta più pertinente stabilire una comparazione è l'Inv. 2234r del Louvre, anch'esso realizzato su carta preparata rossa, pubblicato da MONBEIG GOGUEL 1971, p. 112; MONBEIG GOGUEL 1975, p. 355.

⁵ MONBEIG GOGUEL 1975, p. 364; MONBEIG GOGUEL 2010, p. 113.

⁶ ZAVATTA - BIGI IOTTI 2012, pp. 26-27.

⁷ Su quest'opera vedi MONBEIG GOGUEL 1975, p. 360.



83.
FERRAÙ FENZONI
Faenza, 1562-1645

San Girolamo penitente

1597-1600?
Pietra rossa, penna e inchiostro bruno su carta.
Foglio smarginato lungo il bordo sinistro e controfon-
dato; macchie di inchiostro rosso.
200 x 140 mm
DIB/15/4/16

Provenienza: collezione Valentín Carderera (Lugt 432).
Acquisito dallo Stato Spagnolo nel 1867.
Timbro a inchiostro della collezione Carderera in basso
a destra.

Bibliografia: BARCIA 1906, n. 580 (come anonimo spagno-
lo del XVII secolo); SCAVIZZI - SCHWED 2006, cat. D24, p. 258
(Ferraù Fenzoni).

I

Il foglio è stato attribuito a Fenzoni da Hugo Chapman (nota manoscritta sulle schede Gernsheim del British Museum) e incluso nella monografia sull'artista da Nicolas Schwed. Fa parte di una serie di piccoli studi dedicati dall'artista a questo soggetto (altri tre si conservano all'Accademia Carrara di Bergamo: vedi SCAVIZZI - SCHWED 2006, catt. D25, D26, D27, p. 258). Schwed ha avvicinato, per affinità stilistiche, il gruppo di fogli al periodo romano di Fenzoni nella sua fase più tarda, prima della partenza per Todi nel 1593.

Un dipinto su tela del faentino con questo stesso tema compariva nella collezione dell'incisore Francesco Villamena (TRINCHIERI CAMIZ 1994, p. 515) il quale, almeno a partire dal 1597, si dedicò a intagliare diverse opere del Fenzoni. Tra queste, i santi eremiti a mezzo busto pubblicati nel 1613 (SCAVIZZI - SCHWED 2006, cat. S5-S6) sembrano avere lo stesso taglio del disegno spagnolo, facendo supporre che quest'ultimo potesse essere destinato ad una serie incisa più ampia. Se così fosse, è possibile forse avanzare la datazione del foglio a dopo il 1597, ma probabilmente sempre entro il secolo XVI.

Patrizia Tosini



83.

84.
FERRAÙ FENZONI
Faenza, 1562-1645

Sacra famiglia

1585-1590
Pietra rossa su carta, ritagliato e controfondato.
Filigrana non identificata con fiordaliso entro uno scudo.
231 x 180 mm
DIB/18/1/1250

Iscrizioni:
sul recto nell'angolo superiore sinistro timbro della Biblioteca Nacional de España BN. Sección de Estampas (Lugt 4112).

Provenienza: Depositato presso la Biblioteca Nacional de España dalla Junta de Recuperación de Obras de Arte dopo la guerra civile spagnola (1936-1939).

Bibliografia: inedito.

Si tratta di un foglio sin qui considerato di Simone Cantarini, sulla base dell'antica iscrizione, che si può invece restituire senza esitazioni al faentino Ferraù Fenzoni. Stilisticamente appartiene alla prima stagione artistica di questo pittore, che giunse a Roma dalla Romagna probabilmente sotto il pontificato di Gregorio XIII, cominciando però a operare nei cantieri sistini qualche anno più tardi (1585-1590).

Punti di confronto molto stringenti sono *La Sacra Famiglia con Sant'Anna* in collezione privata (Fig. 84.1) (SCAVIZZI, SCHWED 2006, cat. D7, p. 245), *l'Uomo seduto che si toglie una scarpa* (SCAVIZZI, SCHWED 2006, cat. D13, p. 250) e *l'Uomo a mezzo busto con un libro* (SCAVIZZI - SCHWED 2006, cat. D15, p. 252), tutti fogli caratterizzati dall'uso assoluto della pietra rossa. I tratti deformati ed estremamente sintetici dei volti, le mani abbozzate e spigolose, il tratteggio diagonale e incrociato per definire lo sfondo e la tovaglia sono tutti connotati inconfondibili di Fenzoni, in particolare della sua produzione giovanile verso il 1585-1590. L'antica attribuzione a Simone Cantarini riportata sul foglio conferma una tangenza di queste prime prove grafiche del Fenzoni con il mondo bolognese dei Carracci, con cui spesso si sono confusi i fogli del faentino, per l'essenzialità del tratto e il vivace sguardo sulla realtà quotidiana, che riscontriamo anche nell'intimismo popolare di questa *Sacra Famiglia*.

Patrizia Tosini



Fig. 84.1. Ferraù Fenzoni, *La Sacra Famiglia con Sant'Anna*. collezione privata.



85.
ANDREA LILIO
Ancona, 1562-65 ca. - Roma, post 1635

San Pietro d'Alcantara comunica Santa Teresa d'Avila

1622?
Pietra nera, inchiostro diluito grigio su carta azzurra,
squadrate lungo il bordo e controfondato.
365 x 293 mm
DIB/13/12/14

Iscrizioni:
«4» in basso a sinistra; «Madrid 1879» sul verso.

Provenienza: collezione Manuel Castellano (Lugt 3010).
Acquisito dallo Stato Spagnolo nel 1880.
Timbro dell' Biblioteca Nacional de España BN nell'angolo inferiore sinistro (Lugt 398).

Bibliografia: BARCIA 1906, n. 8088 (Andrea Lilio); *INVENTARIO DEI DISEGNI ITALIANI* 1974, p. 109, n. 45 (anonimo); PULINI 2003, cat. 32, pp. 211-212.

Massimo Pulini per primo ha riconosciuto questo foglio come autografo di Andrea Lilio, correggendone anche l'iconografia, già identificata come la Comunione di Santa Chiara, in quella di Santa Teresa d'Avila che riceve l'eucarestia da San Pietro di Alcantara, alla presenza dei santi Francesco d'Assisi e Antonio da Padova in vesti di diacono e subdiacono. L'episodio è narrato già nella *Vita et miracoli del B. Fr. Pietro d'Alcantara* (Roma, 1622, p. 70) di Giovan Francesco Pizzuto e sembra aver avuto maggior rilievo nella vita del santo, piuttosto che in quella di Teresa di Gesù. In base al soggetto, Pulini circoscriveva la cronologia del foglio tra il 1614, anno di beatificazione della santa spagnola, e il 1622, momento della sua canonizzazione, poiché nel foglio Teresa e Pietro d'Alcantara non presentano ancora il nimbo circolare della santità, ma solo l'aureola raggiata intorno al capo. Però, considerando che San Pietro di Alcantara è stato fatto beato solo nel 1622 e Teresa canonizzata in quella stessa data, si può forse supporre che il Lilio abbia eseguito il disegno incentrato sulla vita di Pietro al momento della sua beatificazione, cioè proprio nell'anno 1622. Pulini ha messo il foglio in relazione a un dipinto con lo stesso tema e simile composizione, già attribuito a Claudio Coello (oggi considerato invece di Juan Martin Cabezalero) al museo Lazaro Galdiano di Madrid, supponendo che potesse esistere un dipinto di Lilio in

Spagna con questo soggetto il quale avesse costituito un modello per artisti locali. Lo stesso Pulini ha inoltre segnalato sul mercato antiquario un piccolo dipinto su rame, attribuito a Louis Gabriel Blanchet (1705-1772), che ripete esattamente la composizione di Lilio. A prescindere dalla correttezza o meno dell'attribuzione all'artista francese, quest'ultima opera mostra una tale consonanza con il foglio di Lilio, da lasciare intendere una derivazione diretta o da un'opera perduta o da una stampa, a cui il disegno poteva essere destinato, forse proprio in occasione della beatificazione. Va ricordato che diversi dipinti di Lilio sono approdati ab antiquo in Spagna (cfr. PULINI 2003, p. 179; TOSINI 2007), suggerendo che l'artista abbia lavorato per committenze mediate da centri conventuali italiani, come quello francescano e carmelitano, opere poi inviate nella penisola iberica.

La cronologia avanzata, al terzo decennio del XVII secolo, viene confermata anche dal taglio compositivo del dipinto, meno vorticoso di quelli della fine del XVI secolo e vicino alle più pacate tavolette della Vita di San Francesco di Paola nel santuario di Paola, già riferite da Arcangeli (ARCANGELI 1985, pp. 87-89) al "secondo decennio avanzato, se non nel terzo decennio del Seicento".

Patrizia Tosini



Genova

86.

GIOVANNI BATTISTA CASTELLO

Gandino, 1526 ca. - Madrid, 1569

Studio per la parte superiore del Martirio di san Sebastiano della chiesa di San Sebastiano nel convento delle agostiniane a Genova Sturla

1561 ca.

Penna e inchiostro bruno, pennello e inchiostro diluito bruno, tracce del disegno preparatorio a matita nera su carta vergata. Presenta una quadrettatura a inchiostro bruno. Incollato su un secondo supporto e questo su un terzo di carta blu su cui è stata tracciata una doppia linea di contorno a penna e inchiostro nero.

142 x 251 mm

DIB/15/14/13

Iscrizioni:

"52", a matita nera; "[cancellatura realizzata una tonalità d'inchiostro più intensa] R", a inchiostro bruno. Timbro della Biblioteca Nacional de España.

Provenienza: collezione José de Madrazo. Acquisito dallo Stato Spagnolo nel 1898.

Bibliografia: BARCIA 1906, n. 7713 (anonimo italiano del XVI secolo)¹; *INVENTARIO DEI DISEGNI ITALIANI* 1974, p. 58, n. 53 (anonimo).

Questo disegno riproduce la parte superiore del *Martirio di san Sebastiano* dipinto da Giovanni Battista Castello, detto il Bergamasco, per il convento delle agostiniane di Genova Sturla, dove è ancora conservato (Fig. 86.1). L'opera fu commissionata da Taddeo Spinola nel 1561, in un periodo in cui Castello lavorava febbrilmente come decoratore e progettista per vari committenti; nel contratto, l'artista si impegnava a fornire anche il disegno della cornice, a imitazione di quella che proteggeva il *Martirio di santo Stefano* di Giulio Romano custodito nell'omonima chiesa genovese².

Esiste uno schizzo preparatorio del dipinto, non quadrettato, che mostra una composizione totalmente diversa nella parte superiore (Fig. 86.2)³; Boccardo e Di Fabio sottolineano le differenze tra questo disegno e la tela, in particolare la soppressione della figura di Dio Padre e il cambiamento nell'atteggiamento del Cristo, ripreso dalla pala di Giulio Romano⁴. La corrispondenza tra la parte superiore della tela e il disegno della BNE è manifesta, così come il fatto che quest'ultimo non sia una mera copia, date le modifiche nell'abbigliamento della figura di Cristo e l'assenza degli angeli sopra quelle di Maria e Giovanni Battista. La comparazione stilistica più pertinente va fatta con *La cattura di Cristo* (cat. 87) conservato dalla BNE o con *L'Adorazione dei pastori* dello Statens Museum for Kunst di Copenaghen attribuita al pittore da Newcome-Schleier⁵. Con il suo tratto leggero ed efficace, Castello pla-

sma in maniera nitida le figure e l'ambientazione riservando minore attenzione alla definizione dei volumi rispetto allo studio citato, caratterizzato da un'acquerellatura molto più insistita e assai più lavorata della composizione della BNE, riprodotta quasi senza modifiche nel dipinto⁶. Una qualche eco della figura di Cristo si ritrova in un dipinto tardivo di Cambiaso esposto presso il Palazzo Bianco a Genova⁷.

Gonzalo Redín Michaus

¹ Nel database della BNE è attribuito a un anonimo genovese della stessa epoca.

² Il contratto è riportato da ALIZERI 1875 (1972), p. 512; MAGNANI 1995, pp. 188 e 207; BOCCARDO - DI FABIO 2007, p. 101; Disegno pubblicato da TURČIĆ 1986-86, p. 244; SANGUINETI 2018, pp. 6-10.

³ TURČIĆ 1986-86, p. 244; MAGNANI 1995, pp. 188 e 207; BOCCARDO - DI FABIO 2007, p. 101. Un'iscrizione spiega che il disegno era stato ceduto da un certo Gaspare da Lucca, un amico dell'autore. Sicuramente - come sostiene Sanguineti - il foglio appartenne a Lazzaro Tavarone, data - tra le altre ragioni - la grafia della scritta. SANGUINETI 2018, pp. 11-15.

⁴ BOCCARDO - DI FABIO 2007, pp. 101-103; SANGUINETI 2018, pp. 11-15.

⁵ NEWCOME-SCHLEIER 2004, pp. 36-38. *O Psiche tra gli dei* degli Uffizi, attribuita da ROSSO DAL BRENNIA 1976, p. 481.

⁶ Boccardo e Bertina Suida ipotizzavano che il disegno Inv. D 6488 del Palazzo Rosso di Genova fosse uno studio per la figura del santo. BOCCARDO - DI FABIO 2007, pp. 110-111. Il dottor Jonathan Bober (comunicazione orale), non condivide tale impressione.

⁷ BOCCARDO - DI FABIO 2007, p. 102; STAGNO 2007, p. 351.

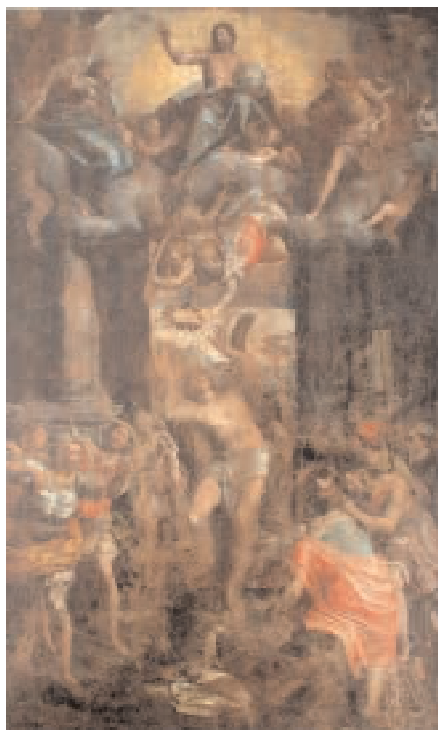


Fig. 86.1. Giovanni Battista Castello, *Martirio di San Sebastiano*. Convento delle agostiniane, Genova Sturla.



Fig. 86.2. Giovanni Battista Castello, *Studio per il Martirio di San Sebastiano*. Collezione privata (fotografia Luigino Visconti)



86.

87.
GIOVANNI BATTISTA CASTELLO
Crema, verso 1526 - Madrid, 1569

La Cattura di Cristo

1562-1564
Penna e inchiostro bruno, inchiostro diluito bruno.
Quadrettatura a penna e inchiostro bruno, dimensioni
del quadrato: 11 x 11 mm.
Incollato su un montaggio del XIX secolo, 160 x 165 mm
DIB/16/39/8

Provenienza: collezione Manuel Castellano (Lugt 3010).
Acquisito dallo Stato Spagnolo nel 1880.
Timbro ad inchiostro blu della Biblioteca Nacional de
España BN. Servicio de Dibujos y Grabados (Lugt 399).

Bibliografia: BARCIA 1906, n. 78 (Juan Fernández de Na-
varrete); MAYER 1920, p. 3, fig. 6; ZARCO CUEVAS 1931, p. 25,
cat. 67; DARBY 1938, p. 114; ANGULO ÍÑIGUEZ - PÉREZ SÁNCHEZ
1988, v. IV, n. 335 (Giovanni Battista Castello); ESPINÓS DÍAZ
1994, n. 3; CHAPMAN 1998, p. 486; PARMA ARMANI 1999^b, p. 77
(Giovanni Battista Castello); P. Boccardo, in BOCCARDO -
BOGGERO 2007, pp. 378-379, n. 23.

Pubblicato da Barcia come opera di Juan Fernán-
dez de Navarrete (ca. 1526-1579), il disegno
fu in seguito attribuito a Francisco Ribalta
(1565-1628) da Angulo Íñiguez e Pérez Sánchez
che già ne sottolineavano lo stile prossimo a
Luca Cambiaso. Elena Parma Armani lo ha cor-
rettamente identificato come studio prepara-
torio eseguito da Giovanni Battista Castello,
detto il Bergamasco, per la pala destinata al-
l'altare principale della cappella Grimaldi nella
chiesa di San Francesco di Castelletto, ora
presso i Musei Civici di Genova-Palazzo Bianco
(Inv. PB 902; Di Fabio, in BOCCARDO - BOGGERO
2007, p. 268, n. 32), incarico accettato dal pitto-
re nel 1562 e eseguito nei due anni successivi.
La composizione (di cui esiste una copia di
debole fattura presso l'Art Institute di Chicago,
Inv. 1922.2229; NEWCOME-SCHLEIER 1995^b, p. 414;
Fig. 87.1) mostra l'uso accorto della prospet-
tiva: Cristo incede, silenzioso e curvo, verso il
primo piano seguendo una diagonale, circon-
dato da una massa di soldati e birbanti. Carat-
terizzato da un tratto veloce, stilizzato e preci-
so, questo studio è il più prossimo al dipinto
rispetto ad altri tre fogli noti, conservati l'uno
presso il Kestner Museum di Hannover (Inv. N.
Sig. N. 77; TRUDZINSKI 1987, n. 9; in ultimo, come
Castello, si veda Bora, in BOCCARDO - BOGGERO

2007, p. 135, fig. 9), l'altro in collezione privata
(BOCCARDO 2007) e il terzo passato recentemen-
te in un'asta (*Disegni e stampe fino al 1900, ac-
querelli e miniature*, Vienna, 14-20/10/2020, lotto
n. 87).

Apprezzato per le sue competenze di architetto
e pittore, di Castello sono noti soprattutto fogli
preparatori per dipinti, affreschi e arazzi più
che progetti di ornato. Questa mancanza che
ha limitato la comprensione del suo ruolo di
architetto e la sua influenza in quanto tale sul
suo *entourage*. Presente a Genova tra il 1552 e
il 1567, Bergamasco fu una delle grandi perso-
nalità artistiche durante la prima fase di pro-
gettazione della Strada Nuova. In qualità di ar-
chitetto, Castello fu in grado di tessere una rete
di relazioni oltre i confini della Repubblica che
lo portò fino in Spagna. La pala con la *Cattura
di Cristo*, e con essa i disegni tra cui il foglio
della Biblioteca Nacional, è una testimonianza
importante, il cui valore dipende dalla commit-
tenza prestigiosa ma anche dal fatto di essere
una delle poche opere eseguite dal Bergama-
sco, tra il 1562 e il 1567 accettò tanti, forse trop-
pi, incarichi per cantieri e dipinti (ROSSO DEL
BRENNA 1976).

Federica Mancini



Fig. 87.1. Copia da Giovanni Battista Castello, *La Cattura di Cristo*, Chicago. Art Institute of Chicago, Inv. 1922.2229 CC0.



87.

88.
LUCA CAMBIASO
Moneglia, 1527 - El Escorial (Madrid), 1585

Studio di figura in un pennacchio

1570-1575

Penna e inchiostro bruno, inchiostro diluito bruno, matita rossa. Quadrettatura a matita nera, dimensioni del quadrato: 47 x 47 mm. Tratto a penna e inchiostro lungo i bordi.

DIB/16/42/6

Iscrizione:

penna e inchiostro in basso a destra: «Luchetto». Sul verso, iscrizione a matita nera: «L. Cangiasso» e, a penna e inchiostro: «Madrid - 1879», 262 x 190 mm.

Provenienza: collezione Manuel Castellano (Lugt 3010). Acquisito dallo Stato Spagnolo nel 1880.

Timbro ad inchiostro blu della Biblioteca Nacional de España BN. Servicio de Dibujos y Grabados (Lugt 399).

Bibliografia: BARCIA 1906, n. 7270 (Luca Cambiaso); *INVENTARIO DEI DISEGNI ITALIANI* 1974, p. 19, n. 14.

La descrizione del personaggio, soldato o condottiero, richiama quella di alcune figure che Cambiaso dipinse ad affresco in due siti agli estremi della Strada Nuova a Genova, negli anni '70 del Cinquecento. La posizione da seduto, il busto in torsione e la testa retta dal braccio si riscontrano tra gli antenati illustri della famiglia Lercari nelle cartelle attorno al riquadro centrale con *La Costruzione del fondaco a Trebisonda di Megollo Lercari*, dipinti sul soffitto del salone del secondo piano nobile nel palazzo di Franco Lercari. I dettagli della corazza e del caduceo caratterizzano alcuni dei condottieri e guerrieri affrescati nei pennacchi del salone del primo piano nobile nel palazzo di Gerolamo Grimaldi, detto 'della Meridiana'. La decorazione dei due soffitti è stata concepita con la stessa scansione; nel riquadro centrale del palazzo Grimaldi trionfa il *Ritorno di Ulisse* che, come nel comparto principale del soffitto Lercari, è una delle opere più riuscite della maturità di Cambiaso. In questa fase il pittore aveva ormai abbandonato i decori parietali per un'esecuzione più frequente di dipinti ad olio, alla ricerca di effetti più intensamente chiaroscurali ottenuti privilegiando i soggetti notturni.

Nei due cicli decorativi spicca il primato delle figure rispetto allo spazio circostante, priorità

che risulta anche nella produzione grafica preparatoria a queste pitture. In particolare, negli studi individuali di soldato o condottiero come quello di Madrid e del Museo del Louvre (RF 29917.bis; MANCINI 2017, pp. 76-77, n. 62), i personaggi dominano fisicamente i pennacchi, riassunti in due rapide linee incurvate. Concepiti insieme, come le dimensioni grosso modo simili del supporto lasciano pensare (foglio del Louvre: 268 x 161 mm), su entrambe appare la quadrettatura a matita nera (anche se nel caso del foglio del Louvre la trama è più di 24 x 24 mm). Diversamente dalle silhouette dall'attitudine rigida e ieratica che Cambiaso dipinse nelle cartelle e nei pennacchi dei palazzi Lercari e Grimaldi, negli studi preliminari si apprezza tutta la vivacità delle figure poste in movimento, con l'aggiunta di un gustoso *esca-motage* nel foglio spagnolo: il condottiero allunga la mano destra sull'arco creando l'effetto di appoggio all'elemento architettonico piegando le falangi dell'indice e del medio. È possibile che i due fogli facessero parte di un repertorio grafico che Cambiaso utilizzava adattandolo in funzione dei personaggi da rappresentare, antenati, eroi mitologici o personaggi epici e storici.

Federica Mancini



89.
GIOVANNI BATTISTA PAGGI
Genova, 1556-1627

La Madonna in Gloria, San Francesco d'Assisi e un altro personaggio

Penna e inchiostro bruno, inchiostro diluito grigio-blu.
Contorno a penna e inchiostro lungo i quattro lati del
foglio. Iniziali a penna e inchiostro sulla tavola in basso
a destra: «GPB».
365 x 258 mm
DIB/13/9/32

Iscrizione:
sul recto in basso a destra, a matita nera, cancellata:
«Vani da Siena».

Provenienza: collezione Valentín Carderera (Lugt 432).
Acquisito dallo Stato Spagnolo nel 1867.
Timbro a inchiostro blu della collezione Carderera.

Bibliografia: BARCIA 1906, n. 7262 (Luca Cambiaso); NEW-
COME-SCHLEIER 1972, p. 9, nella scheda n. 19; *INVENTARIO DEI*
DISEGNI ITALIANI 1974, p. 18, n. 6; PÉREZ SÁNCHEZ 1978, p. 52.

Classificato da Barcia sotto il nome di Luca Cambiaso, il foglio fu riconosciuto come di mano di Paggi da Mary Newcome-Schleier, prossimo all'*Esaltazione della Croce e santi* del Cooper Hewitt Museum a New York (Inv. 1958-143-36, *Genoese Baroque* 1972, pp. 8-9, n. 19, repr.) per lo spesso tratto a penna e l'acquerellatura abbondante. La costruzione su due livelli e la disposizione a corona dei cherubini sono simili nel 'ricordo' disegnato dallo stesso Paggi della pala con la *Madonna in Gloria con santi* per la chiesa di San Sisto a Pisa, ora nel palazzo Reale. Sul foglio, conservato presso le collezioni dell'Hermitage a San Pietroburgo (OP-22110; www.hermitagemuseum.org), l'artista ha iscritto la data "1590". Il suo interesse per il tema della Madonna in Gloria nell'ultimo decennio del Cinquecento è testimoniato da almeno due altre pale: *La Madonna in trono con il Bambino, san Francesco, angeli e santi* presso il cenacolo di San Salvi a Firenze, originariamente esposta nella chiesa di Santa Lucia in Borgo San Frediano (PADOVANI - MELONI TRKUJA 1982, p. 17) e *La Madonna con il Bambino e i santi Giovanni Battista e Francesco* per la chiesa di San Giovanni Battista a Sarzana (DONATI 2002, p. 171). Nel foglio spagnolo, il filatterio tenuto in mano da san Francesco e dal personaggio sulla destra e l'indicazione delle iniziali di Paggi, «GPB», a mo' di firma, fanno pensare al possibile impiego del disegno per un frontespizio. Nel 1590 fu pubblicato la terza edizione del *De conformitate vitae beati Francisci ad vitam Domini Iesu*, opera di Bartolomeo da Pisa scritta tra il 1385 e il 1390, a cui si sarebbe tentati di avvicinare questo studio, anche in virtù della presenza del pittore in Toscana a quell'epoca. Tuttavia, alcuni elementi formali e stilistici suggeriscono una datazione intorno al 1615: l'attitudine del Gesù bambino, in piedi e appoggiato alla Vergine, si ripete in due studi a penna dal tratteggio molto rapido, uno del Rijksmuseum di Amsterdam (Inv. RP-T-



Fig. 89.1. G. B. Paggi, *La Madonna col Bambino in Gloria adorata da santi*. Washington, National Gallery of Art, Inv. 2004.132.2.

1953-268; www.rijksmuseum.nl/) e l'altro della National Gallery di Washington (Inv. 2004.132.2; ROBINSON - MELLON 2008, n. 39; www.nga.gov; Fig. 89.1) datato verso il 1613. Le figure imponenti, i drappeggi ampi, la descrizione articolata della scena e l'uso dell'inchiostro diluito colorato ricordano capolavori grafici come lo studio delle *Tre Parche* del Museo del Louvre, datato del decennio precedente (Inv. 12618, MANCINI 2017, pp. 184-185, n. 284), ma il tono più dimesso del foglio di Madrid converge per un'esecuzione successiva rispetto al disegno francese.

Federica Mancini



89.

90.
LAZZARO TAVARONE
Genova, 1556-1641

Cristo portacroce

1595-1596

Penna e inchiostro bruno, inchiostro diluito bruno. Forma ovale tracciata a matita nera. Quadrettatura a matita rossa, dimensioni del quadrato: 28 x 28 mm. Fori in corrispondenza delle linee a penna. Già incollato su un supporto cartaceo annotato a penna, ora staccato, con le due prime pagine del capitolo IV, titolo II, del libro *Varia Conmesuracion* di Juan de Arfe y Villafañe, con disegno a matita nera delle ossa di una gamba, 415 x 292 mm.
DIB/13/1/18

Provenienza: collezione Manuel Castellano (Lugt 3010). Acquisito dallo Stato Spagnolo nel 1880. Timbro ad inchiostro blu della Biblioteca Nacional de España BN. Servicio de Dibujos y Grabados (Lugt 399).

Bibliografia: BARCIA 1906, n. 97 (Francisco Ribalta); ANGULO ÍÑIGUEZ - PÉREZ SÁNCHEZ 1988, v. IV, n. 359 (Francisco Ribalta).

Incluso da Barcia tra le opere di Francisco Ribalta (1565-1628), il disegno fu ripubblicato come tale da Angulo Íñiguez e Pérez Sánchez che però ne sottolineavano il legame con l'arte di Cambiaso. Per quanto il tratteggio non sia così angoloso come nei fogli che l'hanno reso noto, il *Cristo portacroce* spetta a Lazzaro Tavarone, il discepolo più vicino al maestro di Moneglia, i cui tratti distintivi sono i profili squadrati e gli occhi ampi e infossati con l'arco sopraccigliare a forma di virgola. Tavarone ha dipinto ad affresco questa composizione in un tondo a stucco sul soffitto della cappelletta al pian terreno della villa Centurione Doria a Pegli, nella parte architettonica ampliata per volontà di Giovanni Andrea Doria sul finire del Cinquecento (Fig. 90.1) (PARMA ARMANI 1999^a, p. 302, fig. 311). L'artista vi lavorò poco tempo dopo il suo rientro in patria, tra il 1595 e il 1596. La corrispondenza si riscontra nell'incedere del Cristo, dalla posizione delle gambe alle pieghe del panneggio, nell'inclinazione e nella lunghezza del braccio orizzontale della croce, nella postura, foggia dell'elmo e braccio stretto contro il petto con il pugno chiuso del manigoldo dietro Gesù e, in ultimo, nella disposizione delle mura con i torrioni sullo sfondo.

La stessa scena è visibile all'interno di una vela nella sala del Capitolo nel convento agostiniano di Santa Maria in Passione, dove Tavarone lavorò tra il 1630 e il 1633 (NEWCOME-SCHLEIER 1982; NEWCOME-SCHLEIER 1996, p. 373). Del ciclo pittorico del complesso, andato distrutto durante la seconda guerra mondiale, rimangono delle fotografie presso l'Archivio della Soprintendenza presso Palazzo Rosso a Genova. Da queste si evince che, per quanto riguarda l'affresco che ci interessa, Tavarone ha mantenuto *in nuce* la disposizione, arricchendola di molti



Fig. 90.1. Lazzaro Tavarone, *Cristo che porta la Croce*, affresco. villa Adamo Centurione Doria (Museo Navale) Pegli.

più personaggi e accentuando il loro andamento verso la destra. I forellini lungo le linee a penna e la quadrettatura indicano, nel disegno spagnolo, l'intenzione di trasferire il soggetto su un altro supporto: si può ipotizzare che il foglio venisse disegnato poco dopo il rientro di Tavarone dalla Spagna, privo ancora di quella sicurezza nel tratto che si inasprisce nella maturità, e che il maestro lo conservò per molto tempo fino a riutilizzarlo di nuovo in una fase molto più avanzata della sua carriera.

Federica Mancini



90.

91.
TRIANGULAR EYE STYLE MASTER
Primo quarto del XVII secolo

Le Tentazioni di San Francesco d'Assisi (recto e verso)

Matita nera, penna e inchiostro bruno, inchiostro diluito bruno.
397 x 275 mm
DIB/13/9/33

Provenienza: collezione Valentín Carderera (Lugt 432).
Acquisito dallo Stato Spagnolo nel 1867.
Timbro ad inchiostro blu della collezione Carderera nella parte destra.

Bibliografia: BARCIA 1906, n. 7263 (Luca Cambiaso); *INVENTARIO DEI DISEGNI ITALIANI* 1974, p. 18, n. 7; PÉREZ SÁNCHEZ 1978, p. 22, fig. 13 e p. 52 (Giovanni Battista Paggi); MENA MARQUÉS 1984, p. 118, n. 109; TURNER 1984, p. 440.

Sulle due facce del foglio è disegnato lo stesso episodio, tratto dal capitolo LXXXII della *Vita Seconda di San Francesco d'Assisi*, di Tommaso da Celano. In esso si narra che nonostante i tentativi effettuati dal santo per resistere alle tentazioni del demonio, dal flagellarsi al gettarsi nella neve, questi, seduto a terra e coperto solo da un cencio, riuscì a liberarsi del maligno accumulando mucchi di neve, visibili nel disegno sul verso sullo sfondo a destra, per farne pupazzi. Rivolgendosi ad essi come ad i membri della propria famiglia, il Santo scacciò così definitivamente il demonio che “confuso, si allontanò”.

Attribuito a Luca Cambiaso (1527-1585) da Barcia, e, successivamente, a Giovanni Battista Paggi (1554-1627) da Pérez Sánchez e pubblicato come tale da Manuela Mena nel 1984, il foglio si caratterizza per un tratteggio concitato a penna e a matita, i cui effetti chiaroscurali sono accentuati da leggere pennellate di inchiostro diluito. Le due composizioni spettano ad uno stesso artista la cui identità non è stata stabilita. Sono circa trenta i disegni rintracciati, conservati soprattutto in collezioni pubbliche (MANCINI 2017, pp. 17-18 e pp. 204-205, n. 306) e accomunati da uno stile asciutto e appuntito della penna e della matita, dalla descrizione svelta e angolata dei dettagli fisionomici (da cui il nome di *Triangular Eye Style Master* suggerito a suo tempo da Lawrence Turčić; Turčić 1987, p. 245, nota 34), dalla finezza dell'acquerellatura e dalle ambientazioni sempre molto curate.

Nella Biblioteca Nazionale di Madrid sono conservati altri cinque fogli della stessa mano e, elemento nuovo, alcuni di questi ne mostrano l'evoluzione: da composizioni accurate e articolate – come nel disegno trattato in questa scheda, nello *Studio per Diana* (DIB/13/9/37, B7268) e nel *Sacrificio d'Isacco* (DIB/13/9/28, B7258; Fig. 91.1) – l'autore passa a studi con pochi personaggi dalle forme decisamente sproporzionate – lo *Studio per Adamo e Eva* (DIB/13/9/27, B7257), la *Giustizia* (DIB/13/9/37, B7268) e la *Maddalena penitente* (DIB/13/9/34, B7264) –.



Fig. 91.1. Triangular Eye Style Master, *Sacrificio d'Isacco*. Madrid, Biblioteca Nacional de España (DIB/13/9/28).

Il *Triangular Eye Style Master* ha una conoscenza approfondita dell'arte del disegno e delle tecniche. I disegni a lui attribuiti sono spesso classificati sotto il nome di Luca Cambiaso, Giovanni Battista Paggi e di Giulio Benso, e in essi si riscontra l'influenza di questi artisti genovesi. Per quanto le sue composizioni siano sempre ben dettagliate, a parte i tre casi grafici disarmonici elencati più sopra, e quindi probabilmente preparatorie per esecuzioni pittoriche, non esistono ad oggi confronti pienamente convincenti con i dipinti dei protagonisti del primo Seicento genovese, periodo in cui si può inserire la sua attività.

Federica Mancini



91.

92.
CASTELLINO CASTELLO
Genova, ? - Torino, verso 1649

L'Annunciazione

Matita nera, penna e inchiostro bruno. Quadrettatura a penna e inchiostro bruno, dimensioni del quadrato: 25 x 25 mm. Contorno a matita lungo i quattro lati del foglio, 259 x 172 mm.
DIB/15/16/19

Provenienza: collezione José de Madrazo. Acquisito dallo Stato Spagnolo nel 1898.
Timbro ad inchiostro blu della Biblioteca Nacional de España BN. Servicio de Dibujos y Grabados (Lugt 398).

Bibliografia: BARCIA 1906, n. 8052 (anonimo italiano del XVII secolo); *INVENTARIO DEI DISEGNI ITALIANI* 1974, p. 105, n. 11.

L'orchestrazione della scena, con l'angelo che irrompe nella stanza da letto, e la rapidità del tratteggio sono memori del grande studio per l'*Annunciazione* del Museo del Louvre (Inv. 9207, MANCINI 2017, pp. 82-83, n. 70) eseguito da Cambiaso nell'ambito della preparazione per la pala destinata alla chiesa della SS. Annunziata di Portoria, commissionata da Battista Grimaldi nel 1568 (SUIDA 1958, n. 234). L'autore dell'*Annunciazione* di Madrid ha però privilegiato la messa a fuoco ravvicinata dei due personaggi prendendo spunto da composizioni grafiche successive, come quella passata in vendita a Parigi presso Artcurial nel 2017 (*Vente maîtres anciens & du XIX^e siècle*, 14 Novembre 2017, lotto n. 433, come di Luca Cambiaso), che spetta a Giovanni Battista Paggi (1554-1627), sia per i dettagli fisiognomici tipici, quali gli occhi incavati, sia per l'estrema raffinatezza della linea, leggera ed elegante, attraverso cui sono narrati tutti i particolari di questa scena d'interni. Se il foglio di Madrid risente dell'influenza di Paggi – a cui fu attribuito in maniera dubitativa da Annamaria Petrioli Tofani, nel 1984, secondo l'annotazione manoscritta sul catalogo di Barcia – e di Cambiaso, il tratto arido, goffo e spezzettato indica che si tratta di una mano diversa. Nonostante il ritmo stridente delle forme, la fattura appuntita delle mani e dei volti è simile a quella che caratterizza alcuni disegni associati al nome di Castellino Castello, dei quali si ricordano alcuni esempi grafici come le due versioni

del *Serpente di Bronzo*, una conservata presso il British Museum a Londra (1946.0713.603, come Paggi; <https://www.britishmuseum.org/>) e l'altra della Morgan Library and Museum a New York (Inv. 1993.367, come G. B. Paggi; MANCINI 2017, p. 191, n. 292; www.themorgan.org; Fig. 92.1). Allievo di Giovanni Battista Paggi, di Castello sono noti alcuni dipinti (Soprani e Ratti, vol. I, 1768, pp. 174-77; BOSSAGLIA 1978) mentre un abbozzo di corpus grafico è stato costituito solo in tempi recenti, grazie al collegamento effettuato da Valentina Frascarolo di un primo disegno, *Il Martirio di Sant'Andrea*, della Morgan Library and Museum a New York (Inv. 1993.294), con la pala omonima, firmata da Castello e datata 1607, per la chiesa di San Francesco di Castelletto e ora presso l'Albergo dei Poveri (MANCINI 2017, p. 191, n. 292).

Il tratto stentato del foglio spagnolo suggerisce una datazione precoce, durante la formazione dell'artista. Questo spiegherebbe il rimando a volumi geometrici cambiaseschi, non ancora assimilati, ma anche la vicinanza ai modi di Paggi, che su questo soggetto dipinse più tele, quali quella datata 1594 per la chiesa di Santo Stefano e Niccolao a Pescia (PESENTI 1986, p. 24), quella del 1597 per il Duomo di Lucca (ZANELLI 2014) e quella, già seicentesca, per la cattedrale di San Lorenzo a Genova (PESENTI 1986, p. 27, fig. 26).

Federica Mancini



Fig. 92.1. Castellino Castello, *Il Serpente di bronzo*. New York, The Morgan Library and Museum, Inv. 1993.367.



Lombardia e Veneto

93.
BERNARDINO GATTI, DETTO IL SOJARO
Pavia, 1495 ca. - Cremona, 1576

Studio per la Carità

1561
Matita rossa e tracce di lumeggiatura a biacca su carta vergata.
245 x 164 mm
DIB/16/36/8

Iscrizione:
manoscritta a inchiostro nero nell'angolo inferiore sinistro: "A. Del Sarto".

Provenienza: collezione José de Madrazo. Acquisito dallo Stato Spagnolo nel 1898.

Bibliografia: BARCIA 1906, n. 7638 (Andrea del Sarto); *INVENTARIO DEI DISEGNI ITALIANI* 1974, p. 48, n. 1 (Andrea del Sarto).

Catalogato da Barcia come disegno di Andrea del Sarto, il foglio mantenne questa attribuzione anche nell'inventario dei disegni italiani compilato da Elena Páez nel 1974. Successivamente Adolfo Venturi lo considerò opera di Rosso Fiorentino. Luca Pezzuto, invece, lo attribuì a un artista vicino alla cerchia di Giovanni Antonio Sogliani (Firenze, 1492-1544). Oggi possiamo affermare con certezza che il disegno è opera del pittore lombardo Bernardino Gatti detto il Sojaro, in quanto si tratta dello studio per la figura che decora il basamento della colonna nell'*Annunciazione* di-

pinta nel 1561 per la chiesa di San Sigismondo a Cremona (Figg. 93.1 e 93.2). In questa tela, infatti, compare un'allegoria della Carità rappresentata come d'abitudine nei panni di una donna che tiene in braccio uno dei suoi figli e volge lo sguardo su altri tre bambini imploranti che le tirano la veste. Associata all'Assunzione, l'immagine è chiaramente una prefigurazione della Madre di Dio. Il disegno preparatorio raffigurante la Vergine Maria è conservato nella Pinacoteca Ambrosiana di Milano (F 269 inf. n. 71) e fu pubblicato da Giulio Bora¹ (Fig. 93.3).

Come osservato da Mario Di Giampaolo², Gatti fu un artista eclettico, capace di imitare bene altri artisti tra cui Correggio, al punto che in diverse occasioni alcuni suoi disegni furono confusi con quelli del pittore emiliano³. Questo eclettismo si spiega qui volendo imitare lo stile di Andrea del Sarto. Per definire lo stile grafico di Gatti, lo studioso ricordava le parole di Vasari, che nelle pagine dedicate a Garofalo e agli artisti lombardi, scriveva che il maestro di Cremona era "quegli che più imitò le buone maniere, ed a cui più giovarono le concorrenze di costoro"⁴. Per parte sua Baldinucci sottolineò la formazione con il Correggio: "Ebbero i suoi principi nella Arte del sovrano pittore Antonio Allegri da Correggio e [...] tanto apprese i precetti di quel gran lume dell'Arte, che finalmente riuscì uno dei migliori Artefici della Scuola di Lombardia. Tenne una maniera di gran forza di gusto, e di riglievo, e molto finita, disegnò così bene ad imitazione del Maestro, che alcuni suoi disegni si sono talvolta cambiati con quelli del Correggio"⁵.

Il disegno che qui facciamo conoscere presenta la stessa composizione del basamento del dipinto, priva però dei bambini della parte inferiore. Molto caratteristica è l'applicazione della matita rossa con segni asciutti e dritti, che si riconosce anche in altri disegni di sua mano, tra cui lo studio per la Vergine dell'*Annunciazione* dell'Ambrosiana e altri fogli studiati da Di Giampaolo⁶, conservati presso il Gabinetto di Disegni e Stampe degli Uffizi (Inv. 571E e 13241F), al Louvre (Inv. 6808, Recto) e al British Museum. In tutti si osserva la stessa resa dei drappeggi, l'uso della matita rossa per produrre linee rette e angolate di grande plasticità e una particolare morbidezza e delicatezza del trattamento, interamente derivata da Correggio.

Benito Navarrete Prieto

¹ BORA 1971, pp. 36-37, n. 39. Identificato da Philip Pouncey e Konrad Oberhuber. Fu riprodotto anche nella recensione di K. Oberhuber al catalogo della mostra di A. E. Popham, *Drawings by Artists Working in Parma in the Sixteenth Century*, in *Master Drawings*, vol 8, n. 3, 1970, p. 282 e tav. 39 (OBERHUBER 1970). Citato da DI GIAMPAOLO 1977, 4, pp. 333-338, n. 43 (GAROFALO 2010, pp. 78-83).

² Alcuni disegni di Bernardino Gatti furono attribuiti ad Andrea del Sarto, come per esempio la *Figura virile panneggiata, di profilo* della Biblioteca Reale di Torino (Inv. 15760 D.C.) che fu restituito a Gatti da Anna Maria Petrioli Tofani e da Mario Di Giampaolo. Cfr. DI GIAMPAOLO 1990, pp. 114-115, n. 44 (GAROFALO 2010, pp. 84-85).

³ DI GIAMPAOLO 1977, 4, pp. 333-338.

⁴ VASARI 1568 (1881, VI, p. 463).

⁵ BALDINUCCI (ed. 1769, V, p. 116).

⁶ DI GIAMPAOLO 1977.



Fig. 93.1. Bernardino Gatti, *La Carità*, particolare del basamento dell'*Annunciazione*, 1561. chiesa di San Sigismondo, Cremona, cortesia di Alberto Bruschi.



Fig. 93.2. Bernardino Gatti, *Annunciazione*, 1561. chiesa di San Sigismondo, Cremona, cortesia di Alberto Bruschi.



Fig. 93.3. Bernardino Gatti, *Studio per la Vergine*, gessetto nero, inchiostro e inchiostro diluito grigio con tracce di lumeggiatura a biacca. Pinacoteca Ambrosiana, Milano (F 269 inf. n. 71).



93.

94.

ANTONIO MARIA VIANI
Cremona, 1555/1560 - Mantova, 1629

Orazione nell'orto degli ulivi

1589 ca.

Penna e inchiostro bruno, pennello e inchiostro diluito bruno con lumeggiature a biacca, tratti di matita nera su carta vergata. Presenta una quadrettatura tracciata a matita nera. Incollato su un secondo supporto.

430 x 273 mm

DIB/13/10/5

Iscrizioni:

"N 24", a inchiostro bruno; "Vianini", a inchiostro bruno; "Cangiasso"¹, a inchiostro bruno, appena leggibile.

Provenienza: collezione Manuel Castellano. Acquisito dallo Stato Spagnolo nel 1880.

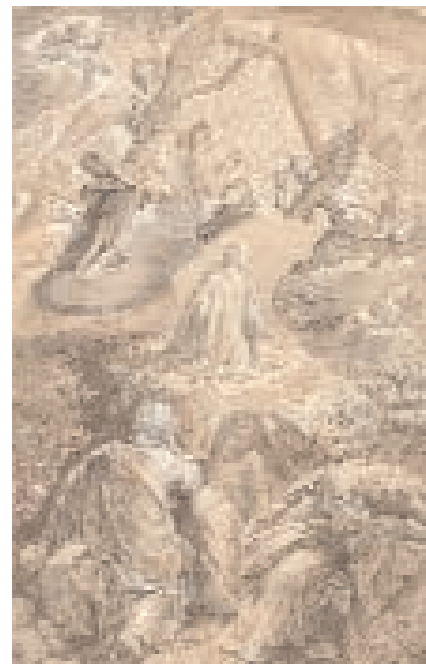
Due timbri della Biblioteca Nacional de España BN. Servicio de dibujos y grabados (Lugt 398).

Bibliografia: BARCIA 1906, n. 7685 (anonimo italiano del Cinquecento); *INVENTARIO DEI DISEGNI ITALIANI* 1974, p. 54, n. 24 (anonimo).

Un'iscrizione assegna il foglio a "Vianini" e con il soprannome di "Vianino" era conosciuto Antonio Maria Viani, autore dell'opera come comprova l'apparizione in commercio di un disegno di identico soggetto e stile (Fig. 94.1), datato 1589 e a lui attribuito in modo convincente². Nel commento anonimo sul catalogo dell'asta si fa presente che non è noto nessun dipinto del maestro dedicato allo stesso tema, ma si sottolinea al contempo la somiglianza tra le figure degli angeli nel disegno – senz'altro un minuzioso bozzetto di presentazione per un'opera mai eseguita – e quelle che compaiono nell'*Adorazione della Santissima Trinità* dipinta da Viani nel 1588 per la chiesa di San Michele a Monaco su disegno di Federico Sustris che – in qualità di supervisore artistico al servizio di Guglielmo V – forniva le composizioni sulle quali dovevano lavorare i suoi assistenti³. Viani giunse in Baviera nel 1586, raccomandato da Francesco Maria della Rovere II, il duca di Urbino, e sposò nel 1593 la figlia di Sustris di cui aveva adottato lo stile⁴.

La quadrettatura sul foglio spagnolo indica che si tratta di un'idea anteriore per la stessa composizione – del tutto differente nella parte inferiore e praticamente identica in quella superiore – caratterizzata da un tratto assai più libero e meno vincolato ai contorni delle figure del foglio andato all'asta.

Gonzalo Redín Michaus



94.1. Antonio Maria Viani, *Orazione nell'orto degli ulivi*, in commercio.

¹ Barcia leggeva la prima iscrizione "Scianino". BARCIA 1906, cat. 7685.

² "Christie's Old Master 19th Century Paintings, Drawings & Watercolours", Londra, 7 luglio 2010, lotto 337. Matita nera, penna e inchiostro bruno, acquerellatura grigio-bruna, 43,5 x 28,2 cm.

³ Christie's 2010, lotto 337, pp. 194-195. MAXWELL 2011.

⁴ MAXWELL 2011.



94.

95.
GIUSEPPE ARCIMBOLDO
Milano, 1526-1593

Contadina che va al mercato

1560-1570 (?)
Penna, inchiostro seppia, inchiostro diluito grigio-blu
su carta preparata.
225 x 181 mm
DIB/15/13/8

Iscrizioni:
sul recto in basso a sinistra «Giuseppe/ Arcimboldo/
Mediolanensis. f.».

Provenienza: collezione Valentín Carderera (Lugt 432).
Acquisito dallo Stato Spagnolo nel 1867.
Timbro della collezione Carderera in basso a destra sul
recto.

Bibliografia: BARCIA 1906, p. 484, n. 7239 (Arcimboldo);
BATTISTI 1956, pp. 56-59; BATTISTI 1962, ed. 1989, p. 285;
PREISS 1967, p. 12; *INVENTARIO DEI DISEGNI ITALIANI* 1974, p. 14, n.
1; PÉREZ SÁNCHEZ 1977, pp. 116-117, cat. 9; PORZIO 1979, p. 48,
nota 27; DACOSTA KAUFMANN 1983, p. 199, nota 4; PÉREZ SÁN-
CHEZ 1987, p. 65; SUTTON 1987, pp. 231-232; BORA 1989, p. 82;
DACOSTA KAUFMANN 1990, p. 901; BERRA 1996, p. 59 nota 12; G.
Berra, in KAHN-ROSSI PORZIO 1998, p. 200, cat. 42; FERINO-
PAGDEN 2007, pp. 70-71, cat. II. 15; DACOSTA KAUFMANN 2009,
pp. 66-67.

Nel rendere noto questo disegno, dopo averne
discusso l'autenticità della firma, Eugenio Bat-
tisti rilevava in proposito: «non ci resta che ac-
cettare quest'imprevisto aspetto dell'arte del
maestro, che accanto alle fantasiose composi-
zioni a sorpresa, pre-surrealiste, sapeva valersi
delle sue annotazioni dal vero per creare im-
magini come questa, d'una contadina che si
avvia al mercato, ispirate alla realtà con un gu-
sto gotico e strettamente imparentate col
mondo nordico» (1956, pp. 56-59). Con stupore,
lo studioso svelava, dunque, un inatteso Ar-
cimboldo, distante dalle capricciose invenzio-
ni che gli conquistarono il favore della corte
asburgica – da Ferdinando I a Rodolfo II – e col-
to a raffigurare, con fine sensibilità, una conta-
dina. La donna, dal capo coperto, avanza con
passo gravoso sollevando i piedi calzanti degli
zoccoli. Con la mano destra regge un bastone
alle cui estremità sono collocati due cesti in-
trecciati e un volatile, mentre nella sinistra
stringe quello che sembrerebbe un sacchetto,
forse un portamonete. L'artista con cura di-
stende le acquarellature scure abitando la sil-
houette della figura, realizzata con un sottile
tratto grafico a penna riscontrabile in molti
suoi disegni.

Invano si cercherebbe, nondimeno, qualcosa
di comparabile nella sua pur nutrita produzio-
ne grafica: lontani, per spirito e attitudine, so-
no per esempio i disegni per feste e tornei del
Gabinetto dei disegni e stampe degli Uffizi (BE-
YER 1983; BEYER 2007, pp. 243-261), come pure – e
stranamente, considerata l'affinità dei soggetti
– quelli per la fabbricazione della seta del Mu-
seum of Fine Arts di Boston, messi a punto per
la decorazione, mai realizzata, della residenza
del barone Ferdinand Hoffmann von Grün-
pichl-Strechau a Praga (ROSSITER 1950; MOREL
2007, pp. 233-242). In questi fogli, tante sono le
figure di lavoratori rappresentate nell'atto di
illustrare la fabbricazione della seta, dalla cul-
tura del baco alla tintura del tessuto, ma nes-
suna di queste è animata di vita: si tratta di pu-
ri manichini che, insieme ai commenti sinteti-
camente posti dall'artista a esplicazione delle
singole scene – nella numero 11, per esempio,
«dapoi cavata da le balle le femine la tirano a
filzoli sopra le canne» –, partecipano della di-

mostrazione; un'attitudine che è valsa all'in-
sieme il titolo di *Trattato*.

Nel disegno di Madrid, al contrario, con mag-
giore sottigliezza Arcimboldo descrive il volto
della donna, concentrato e assorto, forse affa-
ticato, con gli occhi rivolti verso il basso. E ver-
so il basso la spingono il bastone carico di ce-
sti, il braccio sinistro, abbandonato, gli zoccoli
quasi ancorati al suolo e dai quali si distende
una lunga ombra acquarellata grigia. Parte
della critica ha, non a torto, legato questo di-
segno all'interesse, tipico dell'ambiente mila-
nese e più ampiamente lombardo, per la cul-
tura popolare, riscontabile per esempio in al-
cuni disegni di Carlo Urbino (BORA 1989, p. 82;
G. Berra, in KAHN-ROSSI PORZIO 1998, p. 200, cat.
42) e in molti dipinti di Vincenzo Campi (FERI-
NO-PAGDEN 2007, pp. 70-71, cat. II. 15) e, sul finire
degli anni Ottanta del Cinquecento, perfetta-
mente incarnato nella sua dimensione grottes-
ca e carnevalesca dall'attività dell'Accademia
della Val di Blenio (PORZIO 1979; BORA 1989; POR-
ZIO 1994).

L'autografia del disegno – del quale è stata pu-
re rintracciata una replica con variazioni (BORA
1989, p. 82) – non è mai stata messa in discus-
sione dagli studi, mentre assai dibattute resta-
no la datazione e la sua finalità. Per ragioni
stilistiche, oltre che per il rapporto intenso
con la cultura milanese di cui il foglio sareb-
be espressione, Giacomo Berra propone, per
esempio, una realizzazione agli anni Sessanta
e lo ipotizza preparatorio per un dipinto di ge-
nere (KAHN-ROSSI PORZIO 1998, p. 200, cat. 42), te-
nendo conto della fortuna che tali soggetti eb-
bero in Europa, in particolar modo alle corti di
Vienna, Praga e Madrid (PÉREZ SÁNCHEZ 1987, pp.
55-65). Thomas DaCosta Kaufmann propende,
invece, per una datazione ai primi anni Settan-
ta, collegando il disegno ai figuranti in panni
da contadini che animavano, insieme a altri
personaggi, i tornei ideati da Arcimboldo nel
1570 a Praga, per l'occasione del fidanzamento
dell'arciduchessa Anna con il re Filippo II di
Spagna, o ancora nel 1571 a Vienna, per il ma-
trimonio dell'arciduca Carlo con Maria di Ba-
viera (2009, pp. 64-67).

Antonio Geremicca



96.
CARLETTO CALIARI (?)
Venezia, 1570-1596

Madonna col Bambino e santi

1590 ca.
Penna e inchiostro bruno su traccia di matita nera, inchiostro diluito bruno, con tocchi di biacca parzialmente ossidata, su carta grigio-azzurra.
305 x 178 mm
DIB/15/13/2

Iscrizioni:

a matita con grafia moderna sul supporto moderno: "Carletto Caliari"; al verso, a inchiostro bruno: "32" (?).

Provenienza: collezione Valentín Carderera (Lugt 432). Acquisito dallo Stato Spagnolo nel 1867. Timbro della collezione Carderera nell'angolo superiore sinistro del recto.

Bibliografia: BARCIA 1906, n. 7256 (Paolo Veronese); *INVENTARIO DEI DISEGNI ITALIANI* 1974 (Paolo Veronese); COCKE 1984, pp. 356-357, n. 188.

Il disegno fu pubblicato da Barcia collegandolo – comprensibilmente, per le conoscenze critiche del tempo – alla produzione grafica di Paolo Veronese, a cui lo riferiva ancora Elena Páez nel suo *Inventario* del 1974. L'attribuzione non ha però trovato seguito nella letteratura sull'artista per l'evidente debolezza formale del foglio e la sua mancata rispondenza con dipinti certi del maestro. La sommarietà delle descrizioni fisionomiche, le incertezze prospettiche nel brano architettonico, la descrizione naturalistica compendiaria, o ancora la figura sproporzionatamente allungata del santo vescovo sulla destra inducono a escludere senz'altro l'intervento di Paolo e a indirizzare piuttosto l'attribuzione verso un membro della sua attivissima bottega. Un'indicazione vergata da Bert Meijer sul supporto, in direzione del figlio Carlo, risulta pertanto assai plausibile, nelle dinamiche della trasmissione dei modelli del maestro all'interno dell'*atelier* familiare anche attraverso l'esercizio del disegno.

Carlo – o Carletto, perché il figlio più giovane di Paolo – fu anche il più dotato membro della bottega e il potenziale erede nella conduzione dell'impresa familiare, se non fosse morto prematuramente, a soli ventisei anni. Col fratello Gabriele fu educato dal padre nella pratica artistica secondo lo stile caratteristico della produzione di famiglia. Rispetto a questa attività egli sembra esser stato il collaboratore più efficiente nella bottega familiare, terminando molti quadri lasciati incompiuti da Paolo alla sua morte. L'ipotesi in favore del giovane Carlo, che fu per breve tempo allievo anche di Bassano, sembra dunque si possa avanzare con più sicurezza di altre, anche in base a confronti con studi e disegni di composizione a lui attribuiti con plausibile certezza. Contrariamente agli altri familiari che facevano parte della bottega veronesiana, Carlo dovette disegnare molto

nella sua breve vita, specialmente dopo la morte del padre, nel 1588. Dopo quella data l'organizzazione familiare dell'impresa dei Caliari trovò la consacrazione definitiva, quando Gabriele e Carletto, guidati dallo zio Benedetto, diedero vita al sodalizio degli *Hæredes Pauli Caliari Veronensis*, attivo sino alla metà del decennio successivo. La realtà associativa garantiva così la continuità di quello stile veronesiano secondo cui i tre artisti erano stati formati ed espressamente istruiti per assicurare alla committenza la fedele persistenza di un prodotto "di marca" secondo la concezione stilistica del maestro, copiando i disegni di composizione e gli studi autonomi in un processo di emulazione e assimilazione.

In queste dinamiche, quindi, il valore dell'immagine proposta nella elaborazione grafica resta sempre più tipologico che non individualizzante, pensato in funzione della replica di una gamma di modelli piuttosto che come studio specifico di una precisa composizione. Come si evince dal vasto numero e dalla variegata tipologia di fogli a lui attribuiti, fu in particolare proprio con Carletto che la bottega s'arricchì di un disegnatore abile nella riproduzione come nella rielaborazione dei modelli e dei concetti paterni, in grado di fornire il contributo più rilevante e originale nella fase di progettazione delle opere.

Nel suo catalogo ragionato dei disegni veronesiani Richard Cocke ha accolto l'attribuzione a Carlo, che anzi sosteneva con collegamenti ad alcuni disegni del British Museum, affini per tecnica e stile e perfettamente coincidenti nelle descrizioni fisiognomiche, nel segno confuso dei contorni non del tutto ripassati a penna, ed eseguiti su una simile carta grigio-azzurra. Si tratta in particolare di una *Sacra famiglia con Santa Caterina e Giovanni Battista* (Inv. 1895,0915.848, mm 197 x 206) e un *Sacra famiglia con San Giovanni Battista e Sant'Anna* (Inv. 1895,0915.847, mm 221 x 207), entrambi già nella collezione di lord John Malcolm of Poltalloch. Ma, ancor più significativamente, lo studioso metteva in relazione questo foglio con una pala dipinta intorno al 1590 per la chiesa di San Nicolò al Lido, assegnata principalmente a Carletto benché firmata dagli eredi¹. Dispersa con le soppressioni napoleoniche, questa fu comprata nel 1942 dal Museum of Fine Arts di Boston, deaccessionata dallo stesso museo nel 1960 e acquistata poco dopo, a New York, dal conte Vittorio Cini che la fece quindi tornare a Venezia, dove ancor oggi si trova presso la Fondazione a lui intitolata. La tela però presenta una composizione assai più elaborata, con le sante Caterina, Lucia, Agata e Apollonia che adorano la Vergine sulle nubi e con quattro santi nel registro inferiore (Fig. 96.1). Di questi, solo la figura di San Nicola sulla sinistra corrisponde esattamente, nella postura, a quella del disegno. Quest'ultimo presenta l'indicazione di una centinatura in



Fig. 96.1. Carletto Caliari, *Madonna col Bambino in gloria e santi*, 1590 ca. Venezia, Fondazione Giorgio Cini.

alto, benché solo accennata, le colonne disposte specularmente e due tipi di pigmenti per i rialzi luminosi: dei tocchi di biacca, perlopiù ossidata e virata in nero, nel San Nicola e nei cherubini intorno alla Madonna, e a gessetto bianco altrove, mentre i contrasti di luce sono indicati da una stesura diluita dello stesso inchiostro bruno usato per ripassare i contorni.

L'esito formale è dunque quanto di più distante dai briosi e vitalissimi disegni prodotti da Paolo Veronese nel turbine del processo creativo – dove il segno s'addensa in un gomitolo di indicazioni e annotazioni formali e chiaroscurali – ma partecipa in maniera interessante sia della categoria del disegno preparatorio, benché non progettuale ma finito, che quello del modello, o "ricordo", da riprendere nella elaborazione compositiva dei dipinti. Con Cocke, ci si chiede quindi se esso possa essere servito per sottoporre la composizione al committente, che forse richiese la maggior elaborazione della scena nel senso che poi troviamo nella tela veneziana, o se, più verosimilmente, possa trattarsi di una rielaborazione semplificata dell'impianto della pala in vista di un suo riutilizzo privato.

Giorgio Marini

¹ Cfr. Pignatti e Pedrocchi, II, 1995, pp. 368-369, n. 256.



96.

97.
JACOPO NEGRETTI, DETTO PALMA IL GIOVANE
Venezia, 1548-1628

Studi da *Il Crepuscolo* e dall'*Aurora* di Michelangelo nelle Cappelle medicee

1600-1610 ca.
Matita rossa, matita nera, penna e inchiostro bruno su
traccia di matita nera, su carta bianca controfondata su
foglio settecentesco.
315 x 224 mm
DIB/13/9/10

Iscrizioni:

a penna e inchiostro bruno, nell'angolo superiore sini-
stro: "30 S.r"; al margine inferiore "Palma / in fiorenza in
S. Lorenzo. PALMA. G. all'Antico et à Michel Angelo".

Provenienza: collezione di Padre Sebastiano Resta (1635-
1714); collezione Valentín Carderera (Lugt 432). Acquisito
dallo Stato Spagnolo nel 1867.
Timbro della collezione Carderera nell'angolo superiore
sinistro del recto.

Bibliografia: BARCIA 1906, n. 7612 (Jacopo Palma); *INVENTA-
RIO DEI DISEGNI ITALIANI* 1974, p. 40 n. 2 (Giacomo Palma).

Il nome di Palma, vergato a penna con grafia
antica al margine inferiore, deve aver orientato
Barcia nell'attribuzione, che è senz'altro da
confermare per tutta la gamma dei caratteri
formali che il foglio presenta, e non a caso
venne poi ribadita da Alessandro Bettagno. Ti-
pici dell'artista sono sia il segno sfrangiato, ra-
refatto e con certe abbreviazioni del contorno
a penna, che l'uso combinato dei pigmenti mi-
nerali nero e rosso, leggermente sfumati per la
resa dell'incarnato. La questione nodale è però
che queste due figure, che se a tutta prima
sembrano studiare dal vivo anatomie e postu-
re nello spirito di un trattato per l'esercizio de-
gli artisti, si rivelano in realtà senz'ombra di
dubbio come derivazioni rispettivamente delle
statue della *Aurora* (1524-1527) e del *Crepusco-
lo* (1524-1531) scolpite da Michelangelo per la
tomba di Lorenzo de' Medici, duca di Urbino,
nella Sagrestia Nuova della basilica di San Lo-
renzo a Firenze (Fig. 97.1).

Se dunque fossero state tratte direttamente
dalle statue testimoniarebbero di una presen-
za di Palma a Firenze di cui non c'è rimasta al-
tra traccia. Sappiamo invece di un lungo sog-
giorno giovanile di Jacopo nell'Italia centrale,
alle fonti del manierismo, dapprima alla corte
dei della Rovere a Urbino, su invito del duca
Guidobaldo, che aveva avuto modo di apprez-
zare le doti del ragazzo durante un suo passag-
gio a Venezia, nel 1564, e quindi a Roma, tra il
1567 e il 1573. Qui, secondo il suo biografo Carlo
Ridolfi, si sarebbe esercitato sulla statuaria
antica e avrebbe partecipato alla decorazione
della Galleria e delle Logge dei palazzi vaticani.
Qui ebbe poi modo di entrare in rapporto con
l'ambiente artistico dei più appassionati divul-
gatori di Michelangelo e frequentare la cerchia
di Federico Zuccaro, da cui può aver mediato il
gusto per l'uso combinato delle matite nera e
rossa, per suggerire i punti di maggior risalto.
Nulla vieta quindi di pensare che sulla strada
per Urbino, o durante il suo soggiorno marchi-
giano, Palma possa aver fatto sosta a Firenze.
Tuttavia, la descrizione sommaria delle statue
nel disegno e l'assenza di numerosi dettagli, in
particolare nella figura dell'*Aurora*, non pre-
suppongono necessariamente una conoscenza
diretta delle opere e trattengono il disegno
più dentro la categoria dello schizzo estempo-
raneo da taccuino – nello spirito di un eserci-
zio compositivo – che non di studio attento di
fronte al modello michelangiolesco con una
precisa volontà mimetica. Ne risulta un lavoro
legato comunque alla didattica e alla pratica di
apprendimento del disegno con la copia di
modelli, come sappiamo avvenire all'interno
dell'organizzazione delle botteghe veneziane
anche tramite la copia da calchi e riproduzioni
di sculture famose. Gli schizzi di questo tipo ri-
spondevano all'esigenza di un tirocinio forma-
le destinato a riunire un repertorio di immagi-
ni e soluzioni inventive, in relazione anche alle
nuove istanze accademiche che sarebbero ma-
turate a Venezia agli inizi del Seicento.



Fig. 97.1. Michelangelo, *Tomba di Lorenzo de' Medici, duca di Urbino*, 1531. Sagrestia Nuova della basilica di San Lorenzo, Firenze.

Curioso resta qui l'accostamento tra la figura
femminile dalla resa morbida e fortemente natu-
ralistica, come se, prendendo spunto dalla
statua, avesse voluto rappresentare un auten-
tico nudo di donna, e la veloce indicazione a
penna dei contorni della statua maschile, qua-
si un semplice appunto formale, con minime
indicazioni chiaroscurali. E il sottile gioco di
ombre e luci, con morbidissime gradazioni to-
nali, anima il corpo dell'*Aurora* di una sensua-
lità che manca del tutto all'originale scultoreo.
Proprio questi suoi caratteri rendono assai dif-
ficile una precisa collocazione cronologica del
foglio, che sembra comunque da riferire a un
momento piuttosto tardo, ai primi anni del
Seicento, per l'uso di sfumare la matita rossa,
tecnica peraltro usata piuttosto raramente
dall'artista nei propri disegni. E questo soste-
rebbe l'ipotesi di una copia da modelli miche-
langioleschi piuttosto che dagli originali nelle
Cappelle medicee.

La qualità tecnica e la varietà delle composizio-
ni di Palma ha sempre suscitato un grande in-
teresse e fu ammiratissima tra i collezionisti ve-
neziani e stranieri che ne raccolsero i fogli già
durante la vita dell'artista, favorendo la conser-
vazione del suo vastissimo *corpus* grafico. In
una ideale percorso di provenienza del foglio
potremmo inserire anche la figura del padre
oratoriano milanese Sebastiano Resta (1635-
1714) uno dei maggiori collezionisti di disegni
del tardo Seicento, ora che la somiglianza tra
l'iscrizione al margine del foglio con la sua gra-
fia è stata confermata anche da Francesco Gri-
solia, nel suo saggio in questo catalogo. Curio-
samente, vi si riconosce l'esatta fonte miche-
langiolesca per la figura femminile, mentre si
ritiene l'altra una copia dalla statuaria antica.

Giorgio Marini



98.
ORAZIO FARINATI (?)
Verona, 1560 ca. - post 1616

Deposizione di Cristo nel sepolcro

1590-1600 ca.
Penna e inchiostro bruno su traccia di matita nera, inchiostro diluito bruno, con tocchi di biacca parzialmente ossidata, su carta grigio-azzurra¹.
220 x 167 mm
DIB/13/9/26

Iscrizioni:

a matita con grafia moderna nella parte inferiore centrale del recto: "vuelta".

Provenienza: collezione Valentín Carderera (Lugt 432). Acquisito dallo Stato Spagnolo nel 1867. Timbro della collezione Carderera nell'angolo inferiore sinistro del recto. I marchi della collezione Peter Lely (Lugt 2092) e la stella a otto punte (Lugt 2908) non testimoniano di alcun passaggio di proprietà precedente, perché risultano falsificati (cfr. Lugt 2092 ed. 2010 e Lugt 2908 ed. 2010).

Bibliografia: BARCIA 1906, n. 7562 (Parmigianino); *INVENTARIO DEI DISEGNI ITALIANI* 1974, p. 40, n. 3 (Parmigianino); DI GIAMPAOLO 1975, pp. 57-58 e nota 5 (Paolo Farinati).

Nonostante nell'*Inventario de dibujos* della BNE si sia collegato questo foglio al nome di Parmigianino, esso presenta tutte le modalità tecniche ed espressive più tipiche della vastissima produzione grafica – fortemente caratterizzata e quindi ben identificabile – uscita dalla bottega di Paolo Farinati. Nella radicata tradizione veneta delle imprese artistiche famigliari, questa fu senz'altro tra le principali e più prolifiche del secondo Cinquecento tra Verona e Venezia, un *atelier* famigliare organizzato secondo modalità operative che si basavano proprio sulla pratica del disegno e sulla ripetitività di modelli grafici.

L'antica attribuzione a Parmigianino è in qualche modo legata alla presenza dei marchi di collezione di sir Peter Lely, artista e collezionista di spicco nell'Inghilterra di inizio Seicento e "primo pittore" di Carlo II, che sappiamo aver posseduto appunto molti fogli del parmense, ma anche parecchie opere di Paolo Farinati². A un esame più attento, tuttavia, il monogramma eseguito a penna e inchiostro, così come la stella a otto punte che non mostra i segni della pressione di un timbro, perché eseguita a mano, si sono rivelati non originali, apposti forse per accreditare un'attribuzione altisonante al disegno.

Questo, peraltro, pur presentando un campionario di soluzioni formali e compositive del tutto consone alla produzione farinatiana, non ha la qualità dei migliori disegni "finiti" e complessi di Paolo, presentando piuttosto l'esito più rigido di un segno ribadito e profondo nelle figure, come a ripassarne i contorni, senza la freschezza del tratto fluido e coerente di un'esecuzione di getto, con caratteri che meglio si adatterebbero quindi alla produzione del figlio primogenito, Orazio Farinati. Questi infatti si formò artisticamente in completa dipendenza dal padre, imitandone strettamente lo stile senza peraltro raggiungerne l'originalità e la grandezza, divenendone dapprima il più fedele collaboratore e rilevandone poi l'avviata bottega. La sequenza delle opere e la loro documentazione registrata nel *Giornale*, il libro di conti della bottega³, mostrano come la crescita di responsabilità di Orazio all'interno dell'impresa di famiglia non fosse legata a una sua raggiunta autonomia artistica, ma dipese sostanzialmente dal progressivo declinare delle condizioni dell'anziano padre. Così Orazio, pittore per forza, ha lasciato una serie di opere ben riconoscibili per via di certe sgrammaticature in cui Paolo non incorse mai.

Sommario nella descrizione dello sfondo di un'ambientazione senza spazio, non scevro da qualche incertezza nella descrizione anatomica delle figure, questo disegno manca della rigorosa essenzialità dei migliori disegni di Paolo e mostra invece, soprattutto nelle ombre, un segno "da incisore" – quale Orazio fu in una serie di traduzioni dei soggetti paterni – che con tratti paralleli e banalmente uniformi

non costruisce i volumi ma vuol solo ribadire le indicazioni chiaroscurali. Nonostante, quindi, il riferimento alla mano del capobottega avanzato da Mario Di Giampaolo, che raccoglieva forse un'indicazione nello stesso senso vergata da Bert Meijer sul vecchio supporto del disegno, questa grafia sommaria e meno inventiva meglio rientra a nostro avviso nei caratteri della produzione matura del figlio Orazio, in cui emerge la facile ripetitività del ricordo grafico di schemi collaudati. Ma è soprattutto il verso del foglio – sinora mai considerato, e che presenta una composizione allegorica con un putto e due figure femminili, una delle quali coi capelli di serpente e circondata da libri, forse una rappresentazione dell'eresia – a confermare, pur senza alcuna relazione interna tra i due disegni, un tratto grossolano e incerto, che ha i caratteri della derivazione non originale. Pur nella sua connotazione di replica o rielaborazione, la composizione risulta comunque interessante per chiarire le dinamiche della assimilazione dei modelli paterni da parte di Orazio, proprio attraverso la pratica del disegno.

È stato notato come il tema della *Deposizione di Cristo*, nel quadro delle committenze religiose di una bottega tardo manierista come quella dei Farinati, attivissima sia in opere di grande formato che per la devozione privata, sia in assoluto quello trattato più di frequente⁴. E i "materiali grafici" – quali disegni e incisioni – dovevano entrare in questo processo creativo e produttivo come strumenti essenziali, funzionali alla rielaborazione dei soggetti e alla loro serializzazione. Più che alle varie versioni pittoriche di una *Deposizione* nota in redazioni oggi in collezioni private veronesi, su tela e su paragone – che hanno tutte all'origine un bel disegno di Paolo oggi allo Statens Museum for Kunst di Copenhagen (Inv. tu. 16.4) – la composizione sembra riproporre, sintetizzandola nei gesti e nelle figure, quella di una tela centinata e più elaborata, eseguita per la chiesa parrocchiale di Vangadizza di Legnago, nel territorio a sud-est di Verona. Resta peraltro difficile una precisa collocazione cronologica del foglio, dovuta appunto alla ripetitività scarsamente inventiva della produzione di Orazio; esso è comunque riferibile al suo periodo maturo, quando più fitti si fanno nell'attività di tutta la bottega i ripensamenti della cultura michelangiolesca e romana alla luce delle più recenti esperienze veronesiane.

Giorgio Marini

¹ Si tratta di carta dalla fibra grossolana e con solo deboli vergelle orizzontali, senza filigrana. Sul verso è riprodotta, a penna e inchiostro diluito bruno, un'allegoria con due figure femminili e un putto che regge una croce, dal segno piuttosto sommario.

² Per cui si veda almeno DETHLOFF 2003.

³ Cfr. PUPPI 1968.

⁴ Per cui si veda BALDISSIN MOLLI 1999.



98.

Napoli

99.

ATTRIBUITO AD ANTONELLO RICCIO

Attivo a Messina nell'ultimo quarto del XVI secolo

Dio Padre benedificante

Fine XVI sec. - inizio XVII sec.

Pietra nera, penna e inchiostro marrone, pennello e inchiostro marrone diluito, biacca, carta cerulea; controfondato.

131 x 175 mm

DIB/15/16/10

Iscrizioni:

a penna e inchiostro bruno, lungo il margine inferiore: «Ricci scol(ar)o di Polidoro in Sicilia», in grafia antica, di padre Sebastiano Resta.

Provenienza: collezione Padre Sebastiano Resta (1635-1714); collezione Valentín Carderera (Lugt 432). Acquisito dallo Stato Spagnolo nel 1867.

Timbro a inchiostro azzurro della collezione Carderera in basso a sinistra.

Bibliografia: BARCIA 1906, n. 8024 (Antonio Ricci); *INVENTARIO DEI DISEGNI ITALIANI* 1974, p. 101, n. 1 (Antonio Ricci); PEZUTO 2019, p. 109 nota 268, tav. 18 (Antonio Ricci).

A mezzo busto e avvolto in una morbida e larga veste ondeggiante alle sue spalle, Dio Padre emerge tra le nuvole con lo sguardo rivolto in basso, la mano destra nell'atto di benedire e la sinistra posata sul globo crucifero. L'antica iscrizione nel margine inferiore, riconducibile alla mano del padre oratoriano Sebastiano Resta, ascriveva il foglio a uno dei seguaci messinesi di Polidoro da Caravaggio citati nelle fonti, identificabile con Mariano Riccio (nato nel 1510; HYERACE 1986; PUGLIATTI 1993, pp. 153-160; ABBATE 2001, pp. 281-284; HYERACE 2016) o con suo figlio Antonello (PUGLIATTI 1993, pp. 248-255; ABBATE 2001), dei quali non sono noti studi autografi. Angel Maria Barcia (1906, n. 8024) lo schedò come opera di «Ricci (Antonio), Barbalunga» ovvero Antonino Barbalunga Alberti (1603-1649; HACKERT - GRANO 2000, pp. 86-89, nota 66; ITALIANO 2008; PARISI 2016), allievo messinese del Domenichino di cui non sono noti disegni ed erroneamente ritenuto da fonti tarde, tra cui il citato Resta (NICODEMI 1956, p. 274), membro della medesima famiglia sopra menzionata. Tale ipotesi attributiva va a mio avviso scartata, non essendo la maniera del disegno compatibile con il classicismo atteso da uno stretto collaboratore del maestro emiliano o ad ogni modo con quella di un artista nato a inizio Seicento e con i suoi dipinti noti.

Segnato da un approccio molto libero e pittorico e da un sicuro e corposo impiego della biacca, fattori in accordo con una discendenza grafica polidoresca, il disegno può essere cautamente mantenuto nell'alveo dell'attribuzione

antica e collocato sotto il nome del secondo pittore citato, Antonello Riccio. Il messinese, tuttavia, non ebbe rapporti diretti con Polidoro e fu presumibilmente ancora attivo a inizio Seicento, elementi compatibili con i dati di stile dell'opera, dal sapore tardomanierista e in cui si ravvisa una certa autonomia dai caratteri polidoreschi.

Per quanto concerne possibili riferimenti pittorici, va sottolineato che la lunetta con *Dio Padre benedificante circondato da serafini*, attribuita a Mariano Riccio e oggi conservata nei depositi del Museo Regionale di Messina (PREVITALI 1978, pp. 33-34, 48 nota 13; HYERACE 1986, pp. 399, 402, fig. 10; PUGLIATTI 1993, p. 153, fig. 131), appare differente nella composizione e nella tipologia della figura rispetto al Dio Padre nel disegno in esame, riferibile a una cronologia successiva anche per ragioni di stile. La luminosità dell'immagine, la figura leggermente allungata, la sinuosità di capelli e barba e una discreta perizia nel combinare le tecniche e nel restituire il movimento nello spazio sono elementi caratterizzanti, che potranno essere di aiuto per l'individuazione di altri fogli della medesima mano e per un migliore inquadramento dell'opera.

Sulla provenienza Resta, elemento rilevante ai fini attributivi per più ragioni, e su un altro disegno ascrivito dal collezionista al siciliano Riccio, conservato al Museo del Louvre (DAG, Inv. 11461), si rimanda al saggio dello scrivente in questo volume.

Francesco Grisolia



99.

100.
MARCO PINO
Siena, 1521 - Napoli, 1583

Studi di panneggi di tre figure inginocchiate

1560-1580 ca.
Pietra nera, pennello e inchiostro grigio diluito, gessetto, carta cerulea; tracce di matita rossa a seguito di contatto con un altro disegno.
202 x 287 mm
DIB/13/9/16/2

Provenienza: collezione Valentín Carderera (Lugt 432).
Acquisito dallo Stato Spagnolo nel 1867.
Timbro a inchiostro blu in basso a sinistra della Biblioteca Nacional de España BN. Sección de estampas (Lugt 4112).

Bibliografia: LEONE DE CASTRIS 1996, pp. 208, 231 nota 46 (Marco Pino); ZEZZA 2003, p. 317, cat. C20, ripr. p. 324 (Marco Pino).

L'artista indaga struttura, pieghe e giochi di luce della parte inferiore dei panneggi di tre figure inginocchiate; il busto di quella a destra è appena schizzato e in basso al centro è abbozzata un'altra piccola sagoma, anch'essa in ginocchio e con le mani unite sul petto. L'apprezzabile restituzione del chiaroscuro dei drappaggi e delle anatomiche sottostanti fu di certo alla base dell'antica ed errata attribuzione a Leonardo da Vinci per il foglio, che in passato era forse incollato sul verso di un altro con studi anatomici, anch'esso già ascritto al genio toscano (DIB/13/9/16/1, BARCIA 1906, n. 7646, mentre il presente disegno è stato in seguito segnato con il riferimento a Barcia 7646 bis); quest'ultima ipotesi sembra confermata dalle tracce di matita rossa presenti sul recto del nostro studio, causate da un contatto prolungato nel tempo con un altro disegno. Il foglio è stato attribuito a Marco Pino da Diane de Grazia (comunicazione del 17 aprile 1989), proposta ribadita da Pierluigi Leone de Castris e accolta da Andrea Zezza nella monografia sul pittore. Il disegno, che appare un caso isolato all'interno della produzione grafica dell'artista senese oggi nota, composta per lo più da studi di figure e di composizioni, può essere accettato in questa sede, non senza piccole riserve, come suo autografo.

Frequente in Pino è la medesima, spiccata attenzione alla consistenza dei panneggi, che si spandono verso terra in più falde cascanti, sovrapposte e scomposte, approccio riscontrabile sia in opere dipinte sia in alcuni suoi dise-

gni. In questi ultimi ricorrono analoghe ombreggiature a pennello e inchiostro che, come nello studio in esame, vanno talvolta a sovrapporsi a quelle del già fitto tratteggio parallelo a pietra nera, con rialzi che possono variare da tenui linee di gessetto fino a corpose stesure di biacca. Tale combinazione di tecniche e di gusto è ad esempio presente nei panneggi della *Madonna con Bambino* a Parigi, Museo del Louvre (DAG, Inv. 10028; ZEZZA 2003, p. 219, fig. V.35, cat. C.28) e nell'*Adorazione dei pastori* conservata nella stessa collezione (Inv. 22474; Ivi, p. 164, fig. IV.2, cat. C.33) ed eseguita, come il nostro foglio e in altri casi, su carta cerulea. È significativo che la pastosità e la morbidezza percepibili nello studio di Madrid trovino analogie con i disegni di più tardi artisti barocchesi senesi, quali ad esempio Francesco Vanni, una direzione espressiva rilevabile in Pino dopo il 1568, quando lavorò ancora a Roma dopo il lungo soggiorno napoletano.

Figure e particolari accostabili sono poi in dipinti partenopei quali la *Circoncisione* (ZEZZA 2003, tavv. 18-19, fig. III.23, cat. A.56) e l'*Adorazione dei pastori* (Ivi, tav. 20, fig. III.26, cat. A.56) del Museo di Capodimonte, l'*Incredulità di san Tommaso* nel Duomo (Ivi, tav. 38, fig. V.29, cat. A.26) e l'*Adorazione dei pastori* nella chiesa del Gesù Vecchio (Ivi, tav. 39, cat. A.31). I dati di stile e le citate affinità con alcuni dipinti suggeriscono una datazione agli anni Sessanta/Settanta del secolo.

Francesco Grisolia



100.

101.
MARCO PINO
Siena, 1521 - Napoli, 1583

Studio per l'*Annunciazione* di San Giovanni dei Fiorentini a Napoli

1573 ca.
Penna e inchiostro bruno, pennello e inchiostro diluito
bruno con lumeggiature a biacca, tracce del disegno
preparatorio a matita nera su carta vergata ritagliata
nell'angolo superiore destro. Incollato su un secondo
supporto.
282 x 180 mm
DIB/15/16/42

Iscrizioni:
"57", a inchiostro bruno; "7" rovesciato, a matita nera.

Provenienza: collezione José de Madrazo. Acquisito dal-
lo Stato Spagnolo nel 1898.
Timbro nell'angolo inferiore destro della Biblioteca Na-
cional de España BN. Servicio de dibujos y grabados
(Lugt 399).

Bibliografia: BARCIA 1906, n. 8089 (anonimo italiano del
XVI secolo); *INVENTARIO DEI DISEGNI ITALIANI* 1974, p. 110, n. 46
(anonimo).

Ritenuto da Barcia opera di un anonimo italia-
no del Seicento¹, è certamente uno studio pre-
paratorio per l'*Annunciazione* di Marco Pino
nella chiesa di San Giovanni dei Fiorentini a
Napoli (Fig. 101.1); una delle due donne alle
spalle di Maria nel foglio consente infatti di
collegarlo a quell'opera senza alcuna difficoltà
giacché, nella tavola, si affaccia da una porta
una figura assai somigliante.

La pala, dipinta nel 1573, è una delle pietre mi-
liari della maturità dell'autore e ha un chiaro
antecedente nell'*Annunciazione*, e nel relativo
disegno, incisa da Mario Cartaro nel 1571; una
composizione in cui la luce si irradia in manie-
ra assai simile e che include la predella su cui
Maria posa una mano mentre porta l'altra al
petto, come nel dipinto di identico soggetto
conservato a Valle di Maddaloni².

Il disegno va confrontato con i fogli più sinteti-
ci del maestro, come quello – appartenente a
una collezione privata romana e collegato an-
ch'esso all'*Annunciazione* di Cartaro – che è
stato assegnato a Marco Pino da Gere e in se-
guito da Leone de Castris e Zezza³.

Gonzalo Redín Michaus



Fig. 101.1. Marco Pino da Siena, *Annunciazione*. San Gio-
vanni dei Fiorentini, Napoli.

¹ Il database della BNE riporta questa attribuzione.

² Sulle opere citate Zezza 2003, pp. 208-209, 253, 269; cat. A 94 e c. 36 e v 21. Un'*Annunciazione* oggi perduta deco-
rava le porte dell'organo dell'omonima chiesa napole-
tana. Zezza 2003, p. 309. Sull'incisione di Cartaro, CATTANEO
2000, cat. 1.

³ GERE - POUNCEY 1983, p. 141; LEONE DE CASTRIS 1994, p. 81;
LEONE DE CASTRIS 1996, p. 231; ZEZZA 2003, p. 319, cat. 36.



101.



ESTERO

102.
PIETER DE WITTE, DETTO PIETRO CANDIDO
Bruges, 1548 ca. - Monaco, 1624

Martirio di sant'Orsola e delle undicimila vergini (recto)

Motivo decorativo (verso)

1588 ca.
Penna e inchiostro bruno, pennello e inchiostro diluito
bruno su carta da pacchi (recto). Presenta fori eseguiti
con il punzone per lo spolvero del motivo decorativo
tracciato sul verso. Incollato su un secondo supporto.
270 x 210 mm
DIB/13/1/67

Iscrizioni:
"Herrera Viejo", a matita nera.

Provenienza: collezione Valentín Carderera (Lugt 432).
Acquisito dallo Stato Spagnolo nel 1867.
Timbro della collezione Carderera nell'angolo superiore
sinistro.

Bibliografia: BARCIA 1906, n. 367 (Francisco de Herrera el
Viejo?); MAYER 1911, p. 343; MARTÍNEZ RIPOLL 1978, p. 235
(Francisco Rizzi o Herrera el Viejo); GARCÍA-TORAÑO MARTÍNEZ
- PASCUAL CHENEL - RODRÍGUEZ REBOLLO 2019, p. 74 (Herrera el
Mozo).

Questo piccolo disegno veniva attribuito a
Francisco de Herrera il Vecchio sulla base del-
l'iscrizione con il suo nome nella parte supe-
riore del foglio. Barcia e Mayer avevano mani-
festato i loro dubbi a riguardo, mentre Martí-
nez Ripoll riteneva che l'opera rimandasse alla
cerchia di Francisco Rizzi o di Francisco de Her-
rera il Giovane, l'autore cui è stata recente-
mente assegnata da García-Toraño Martínez,
Pascual Chenel e Rodríguez Rebollo¹.

Per chi scrive si tratta di uno schizzo a penna
del belga Pieter de Witte per il *Martirio di
sant'Orsola e delle undicimila vergini* conser-
vato nella chiesa di San Michele a Monaco, di-
pinto nel 1588, sul foglio sono infatti plasmate
con chiarezza le figure principali della suddet-
ta composizione.

Un'incisione dell'opera realizzata da Johannes
Sadeler, genero del pittore, potrebbe far so-
spettare che il nostro schizzo, in cui la compo-
sizione appare invertita sia rispetto alla stam-
pa che alla tela, sia solo una rapida copia data
la precisione con cui, con pochissimi tratti,
vengono abbozzati particolari come il boia che
si prepara a decapitare la giovane stesa al suo-
lo. Ciononostante, la differente scala delle fi-
gure nel disegno, la figura scarabocchiata
dell'arciere – situato a una maggiore distanza
dalla santa – e la soluzione completamente di-
versa per la zona celeste – in cui è abbozzato



Fig. 102.1. Pieter de Witte, detto Pietro Candido, *Martirio di sant'Orsola e delle undicimila vergini*. Staatliche Graphische Sammlung, Monaco.

un coro angelico che non ha nulla a che fare
con quello della tela – indicano che si tratta di
un'idea iniziale del pittore. Un appunto nel
quale, con tratti rapidissimi, De Witte definisce
in buona misura la futura composizione.

L'opera grafica di Pieter de Witte è stata studia-
ta a fondo da Volk-Knüttel. Esistono tre disegni
relativi al *Martirio di sant'Orsola e delle undi-
cimila vergini*; due studi di figura e un minu-
scolo schizzo a penna di 119 x 82 mm (Fig. 102.1)
– quadrettato e molto più simile all'opera defi-
nitiva rispetto al foglio madrileno – che rap-
presenta uno dei rari esempi conservati di stu-
di compositivi preparatori realizzati dal mae-
stro fiammingo². Sebbene non sia noto nessun
appunto di Pietro Candido tanto sommario
quanto quello della Biblioteca Nacional, né un
disegno che presenti tratti di penna altrettanto
spessi o la sua caratteristica ombreggiatura, le
differenze rispetto alla tela e al foglio citato
sono sufficienti a indicare che si tratta di
un'opera di sua mano.

Gonzalo Redín Michaus



102v.

¹ MARTÍNEZ RIPOLL 1978 p. 235; GARCÍA-TORAÑO MARTÍNEZ - PASCUAL CHENEL - RODRÍGUEZ REBOLLO 2019, p. 74. Il database conservava l'attribuzione a Francisco Herrera il Vecchio.
² VOLK-KNÜTTEL 2009, pp. 140-141; VOLK-KNÜTTEL 2010, pp. 205-206 (con tutta la bibliografia precedente).



102r.

BIBLIOGRAFIA

Abbreviazioni utilizzate nel testo

AHN	Archivo Histórico Nacional
AHPM	Archivo Histórico de Protocolos de Madrid
ARChV	Archivo de la Real Chancillería de Valladolid
BNE	Biblioteca Nacional de España
MNP	Museo Nacional del Prado
RABASF	Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

Manoscritti

CEÁN BERMÚDEZ 1791
MSS/21458/5, Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Discurso sobre el discernimiento de las pinturas, dibujos y estampas originales de las copias*, Madrid, Biblioteca Nacional de España (1791).

CEÁN BERMÚDEZ 1795-1800
Mss.21455/8, Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España, Fichas sueltas*, Madrid, Biblioteca Nacional de España (1795-1800).

CEÁN BERMÚDEZ 1819
MSS/21458/4, Juan Agustín Ceán Bermúdez, *El grabado de estampas: su invención en Alemania y su propagación en Europa en el siglo XV*, Madrid, Biblioteca Nacional de España (1819).

LANSDOWNE 802
Father Resta's Remarks on the Drawings, London, British Library, Lansdowne ms. 802, (1709 ca.).

LEFORT 8 DE ENERO DE 1869
MSS/22519/237, *Carta de Paul Lefort a Manuel Remón Zarco del Valle*, Madrid, Biblioteca Nacional de España (8 de enero de 1869).

LEFORT 17 DE ENERO DE 1869
MSS/23291/74, n. 7, *Carta de Paul Lefort a Valentín Carderera*, Madrid, Biblioteca Nacional de España (17 de enero de 1869).

MARTÍNEZ 1673-1675 ca.
J. Martínez, *Discursos practicables del nobilissimo arte de la pintura, 1673-1675 ca.*, (Madrid, Museo del Prado, ms. 28).

M. Mena Marqués 1977-1978
M. Mena Marqués, *Dibujos italianos de los siglos XVII y XVIII en colecciones madrileñas: Museo del Prado, Biblioteca Nacional y Real Academia de Bellas Artes*

de San Fernando, trabajo facilitado por la Beca de Investigación de la Fundación Juan March, Madrid, 1977-78.

ROSELL
BNE-A, BN 2936/006, Isidoro Rosell, *Memorias de los trabajos de la Biblioteca Nacional*, Madrid, Biblioteca Nacional de España (1877).

Testi a stampa

ABAD - RUIZ GARCÍA *et al.* 2009
J. M. Abad; E. Ruiz García *et al.*, *Los códices de Leonardo da Vinci de la Biblioteca Nacional de España*, 5 voll., Madrid: Egeria, 2009, V: *Estudios y comentarios*.

ABBATE 2001
F. Abbate, *Storia dell'arte nell'Italia Meridionale. Il Cinquecento*, Roma: Donzelli, 2001.

ABBATE 2007
V. Abbate, *Resta, Del Voglia e l'Oratorio palermitano*, in S. Prosperi Valenti Rodinò (a cura di), *I disegni del Codice Resta di Palermo*, Cinisello Balsamo (MI): Silvana Editoriale, 2007, pp. 39-45.

ACIDINI LUCHINAT 1998-1999
C. Acidini Luchinat, *Taddeo e Federico Zuccari fratelli pittori del Cinquecento*, 2 voll., Milano: Jandi Sapi Editori, 1998-1999.

ACIDINI LUCHINAT - PIRAZZOLI 2011
C. Acidini Luchinat; G. Pirazzoli (a cura di), *Ammanati e Vasari per la città dei Medici*, Firenze: Polistampa, 2011.

ACKERMAN 1954
J. S. Ackerman, *The Cortile del Belvedere*, Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana, 1954.

ACKERMAN 2002
J. S. Ackerman, *Origins, Imitation, Convention. Representation in the Visual Arts*, Cambridge (MA): London: MIT Press, 2002.

AFFÒ 1784
I. Affò, *Vita del graziosissimo pittore Francesco Mazzola detto il Parmigianino [...]*, Parma: presso Filippo Carmignani, 1784.

AGOSTI 2001
G. Agosti, *Disegni del Rinascimento in Valpadana*, catalogo della mostra (Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, 2001), Firenze: Olschki, 2001.

AGOSTI 2015
B. Agosti, *I Vasari del padre Resta*, in B. Agosti; S. Prosperi Valenti Rodinò (a cura di), *Le postille di padre Sebastiano Resta ai due esemplari delle "Vite" di Giorgio Vasari nella Biblioteca Apostolica Vaticana*, trascrizione e commento di M. R. Pizzoni, Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana, 2015.

AGOSTI 2019
B. Agosti, *Perino del Vaga e lo "stile farnesiano"*, in M. Marongiu, *Michelangelo e la "maniera di figure piccole"*, Firenze: Edifir, 2019, pp. 75-82.

AGOSTI - BELTRAMINI (c. d. s.)
B. Agosti; M. Beltramini, *Il cantiere della cappella Massimo di Perino del Vaga in Trinità dei Monti. Cronologia e modelli decorativi*, in S. Ginzburg; L. Tedeschi; V. Zanchettin (a cura di), *Il cantiere nel Cinquecento: architettura e decorazione*, atti del seminario internazionale di studi (Roma, Bibliotheca Hertziana; Musei Vaticani; Istituto Svizzero di Roma, 25-27 novembre 2019), (in corso di stampa).

AGOSTI - GRISOLIA - PIZZONI 2016
B. Agosti; F. Grisolia; M. R. Pizzoni (a cura di), *Le postille di Padre Resta alle "Vite" del Baglione. Omaggio a Simonetta Prosperi Valenti Rodinò*, Milano: Officina Libraria, 2016.

AGULLÓ Y COBO 1985a
M. Agulló y Cobo, *Documentos inéditos para las biografías de los Madrazo*, in Idem (a cura di), *Los Madrazo, una familia de artistas*, catalogo della mostra (Madrid, Museo Municipal, 1985), Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 1985, pp. 99-136.

AGULLÓ Y COBO 1985b
M. Agulló y Cobo (a cura di), *Los Madrazo: una familia de artistas*, catalogo della mostra (Madrid, Museo Municipal, 1985), Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 1985.

AGULLÓ Y COBO 2003
M. Agulló y Cobo, *Un curioso coleccionista del siglo XVII: Don Manuel de Porras*, in «Archivo Español de Arte», 76, 2003, 303, pp. 235-248.

ALAMINOS LÓPEZ - SALAS VÁZQUEZ 1998
E. Alaminos López; E. Salas Vázquez, *José de Madrazo coleccionista*, in J. L. Díez (a cura di), *José de Madrazo (1781-1859)*, catalogo della mostra (Santander, Fundación Marcelino Botín-Sanz de Sautuola, luglio-settembre 1998; Madrid, Museo Municipal, ottobre-novembre 1998), Santander: Fundación Marcelino Botín, 1998, pp. 151-177.

ALBI 1994
M. R. Albi, *Biblioteca de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid*, in «Arquitectura», 297, 1, 1994, pp. 94-97.

ALIBERTI GAUDIOSO 1981

F. M. Aliberti Gaudioso (a cura di), *Gli affreschi di Paolo III a Castel Sant'Angelo. Progetto ed esecuzione, 1543-1548*, 2 voll., catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo, 16 novembre 1981 - 31 gennaio 1982), Roma: De Luca Editori d'Arte, 1981.

ALIZERI 1875 (1972)

F. Alizeri, *Guida illustrativa del cittadino e del forestiero per la città di Genova e sue adiacenze*, (rist. anast. dell'ed. Genova: Sambolino, 1875), Bologna: Forni, 1972.

ALLEGGRANZA 1781

G. Allegranza, *Opuscoli eruditi latini e italiani [...]*, Cremona: per Lorenzo Manini regio stampatore, 1781.

ALLEGRI - CECCHI 1980

E. Allegri; A. Cecchi, *Palazzo Vecchio e i Medici. Guida storica*, Firenze: Studio Per Edizioni Scelte, 1980.

ALONSO MORAL 2007

R. Alonso Moral, *Bibliografía de Alfonso E. Pérez Sánchez*, in M. Córdor Orduña (a cura di), *In Sapientia Libertas. Escritos en homenaje al Profesor Alfonso E. Pérez Sánchez*, Madrid: Museo Nacional del Prado; Siviglia: Fundación Focus-Abengoa, 2007, pp. 93-109.

ALONSO MORAL 2016

R. Alonso Moral, *El escultor Emilio Santarelli, coleccionista de dibujos*, in B. Navarrete Prieto (a cura di) con la collab. di R. Alonso Moral, *I segni nel tempo. Dibujos españoles de los Uffizi*, catalogo della mostra (Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 12 maggio - 24 luglio 2016), Madrid: Fundación MAPFRE; Firenze: Gallerie degli Uffizi, 2016, pp. 63-77.

ALONSO MORAL 2018

R. Alonso Moral, *Suggerimenti dall'Escorial: artisti e intrecci dagli anni Settanta alla fine del secolo*, in M. Faietti; C. T. Gallori; T. Mozzati (a cura di), *Spagna e Italia in dialogo nell'Europa del Cinquecento*, catalogo della mostra (Firenze, Gallerie degli Uffizi, Aula Magliabechiana, 27 febbraio - 27 maggio 2018), Firenze-Milano: Giunti, 2018, pp. 209-215.

ALONSO RUIZ 2019a

B. Alonso Ruiz, *Propuesta (en sección transversal) para el crucero de la Catedral de Segovia*, scheda n. 57, in J. Ibáñez Fernández (a cura di), *Trazas, muestras y modelos de tradición gótica en la Península Ibérica entre los siglos XIII y XVI*, Madrid: Instituto Juan de Herrera, 2019, pp. 271-273.

ALONSO RUIZ 2019b

B. Alonso Ruiz, *Propuesta (en sección transversal) para el crucero de la Catedral de Segovia*, scheda n. 59, in J. Ibáñez Fernández (a cura di), *Trazas, muestras y modelos de tradición gótica en la Península Ibérica entre los siglos XIII y XVI*, Madrid: Instituto Juan de Herrera, 2019, pp. 276-278.

ALONSO RUIZ 2019c

B. Alonso Ruiz, *Proyecto para la Catedral de Segovia (1524)*, scheda n. 56, in J. Ibáñez Fernández (a cura di), *Trazas, muestras y modelos de tradición gótica en la Península Ibérica entre los siglos XIII y XVI*, Madrid: Instituto Juan de Herrera, 2019, pp. 268-271.

ALONSO RUIZ 2019d

B. Alonso Ruiz, *Proyecto para la Catedral de Segovia*, scheda n. 58, in J. Ibáñez Fernández (a cura di), *Trazas, muestras y modelos de tradición gótica en la Península Ibérica entre los siglos XIII y XVI*, Madrid: Instituto Juan de Herrera, 2019, pp. 273-276.

ALONSO RUIZ - JIMÉNEZ MARTÍN 2009

B. Alonso Ruiz; A. Jiménez Martín, *Traça de la iglesia de Sevilla*, Sevilla: Cabildo Metropolitano, 2009.

ALTAVISTA 2012

C. Altavista, *Intorno a un foglio dell'album di disegni di Giovanni Vincenzo Casale della Biblioteca Nacional de España. Il palazzo di Andrea Doria a Fassola-Genova: così è se vi pare*, in «Annali di Architettura», 24, 2012, pp. 93-108.

ÁLVAREZ LOPERA 2007

J. Álvarez Lopera, *El Greco. Estudio y Catálogo*, 2 voll., Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2005-2007, II: *Creta. Italia. Retablos y grandes encargos en España* (2007).

AMBROSSINI MASSARI - CELLINI 2005

A. Ambrossini Massari; M. Cellini (a cura di), *Nel segno di Barocci. Allievi e seguaci tra Marche, Umbria e Siena*, Milano: Motta, 2005.

AMPLIATO - ACOSTA 2020

A. Ampliato; E. Acosta, *On the Use of Perspective in a Drawing Attributed to Diego Siloé*, in «Nexus Network Journal», 22, 2020, pp. 577-600.

ANGELINI 2012

A. Angelini, *Una gemma preziosa: l'Oratorio della Santissima Trinità in Siena e la sua decorazione artistica*, Siena: Monte dei Paschi di Siena, 2012.

ANGULO ÍÑIGUEZ 1927a

D. Angulo Íñiguez, *Un dibujo de Vicente Carducho en el Museo de los Uffizi, de Florencia*, in «Archivo Español de Arte y Arqueología», 3, 1927, pp. 95-96.

ANGULO ÍÑIGUEZ 1927b

D. Angulo Íñiguez, *Dibujos españoles en el Museo de los Uffizi*, in «Archivo Español de Arte y Arqueología», 3, 1927, pp. 341-347.

ANGULO ÍÑIGUEZ 1928

D. Angulo Íñiguez, *Dibujos españoles en el Museo de los Uffizi*, in «Archivo Español de Arte y Arqueología», 4, 1928, pp. 45-55.

ANGULO ÍÑIGUEZ 1952

D. Angulo Íñiguez, *La mitología y el arte español del Renacimiento*, Madrid: Maestre, 1952.

ANGULO ÍÑIGUEZ - PÉREZ SÁNCHEZ 1969

D. Angulo Íñiguez; A. E. Pérez Sánchez, *Historia de la pintura española. Escuela madrileña del primer tercio del siglo XVII*, Madrid: Instituto Diego Velazques, 1969.

ANGULO ÍÑIGUEZ - PÉREZ SÁNCHEZ 1972

D. Angulo Íñiguez; A. E. Pérez Sánchez, *Historia de la pintura española. Escuela toledana de la primera mitad del siglo XVII*, Madrid: Instituto Diego Velázquez, 1972.

ANGULO ÍÑIGUEZ - PÉREZ SÁNCHEZ 1975

D. Angulo Íñiguez; A. E. Pérez Sánchez, *A Corpus of Spanish Drawings*, 4 voll., London: Harvey Miller, 1975-1988, I: *Spanish Drawings 1400-1600* (1975).

ANGULO ÍÑIGUEZ - PÉREZ SÁNCHEZ 1975-1988

D. Angulo Íñiguez; A. E. Pérez Sánchez, *A Corpus of Spanish Drawings*, 4 voll., London: Harvey Miller, 1975-1988.

ANGULO ÍÑIGUEZ - PÉREZ SÁNCHEZ 1977

D. Angulo Íñiguez; A. E. Pérez Sánchez, *A Corpus of Spanish Drawings*, 4 voll., London: Harvey Miller, 1975-1988, II: *Madrid 1600-1650* (1977).

ANGULO ÍÑIGUEZ - PÉREZ SÁNCHEZ 1985

D. Angulo Íñiguez; A. E. Pérez Sánchez, *A Corpus of Spanish Drawings*, 4 voll., London: Harvey Miller, 1975-1988, III: *Seville 1600-1650* (1985).

ANGULO ÍÑIGUEZ - PÉREZ SÁNCHEZ 1988

D. Angulo Íñiguez; A. E. Pérez Sánchez, *A Corpus of Spanish Drawings*, 4 voll., London: Harvey Miller, 1975-1988, IV: *Valencia 1600-1700* (1988).

ANNALI 1881

Annali della fabbrica del Duomo di Milano dall'origine fino al presente, pubblicati a cura della sua amministrazione, 6 voll., Milano: Brigola, 1877-1885, IV (1881).

ANTONELLI 1979

A. Antonelli, *Contributi ad Antonio Cimatori detto il Visaccio* in «Notizie da Palazzo Albani», 8, 1979, 2, pp. 57-60.

ARANA COBOS 2010

I. Arana Cobos, *Las comisiones artísticas tras la desamortización de Mendizábal y la formación de los museos provinciales: la labor de Valentín Carderera*, in «Argensola», 120, 2010, pp. 15-33.

ARCANGELI 1985

L. Arcangeli (a cura di), *Andrea Lilli nella pittura delle Marche tra Cinque e Seicento*, catalogo della mostra (Ancona, Pinacoteca Civica Francesco Podesti, 14 luglio - 13 ottobre 1985), Roma: Bonsignori Editore, 1985.

ARGAN 1966

G. C. Argan, *Arte in Europa. Scritti di Storia dell'Arte in onore di Edoardo Arslan*, 2 voll., Milano: Tipografia Artipo, 1966.

ARIAS MARTÍNEZ 2000

M. Arias Martínez, *Traza para retablo*, scheda n. 20, in A. I. Meléndez Alonso (a cura di), *Encrucijadas. Las Edades del Hombre*, catalogo della mostra, (Astorga, Catedral, 4-10 maggio 2000), Valladolid: Fundación Las Edades del Hombre, 2000, pp. 367-368.

ARIAS MARTÍNEZ 2001

M. Arias Martínez, *Diseños all'antica. Escultura marginal y policromía en el Retablo de Gaspar Becerra*, in *La catedral de Astorga (Actas del Simposio)*, atti del convegno di studi (Astorga, Salón de Sesiones del Ayuntamiento de Astorga, 9-11 agosto 2000), Astorga: Centro de Estudios Astorganos 'Marcelo Maclas', 2001, pp. 221-255.

ARIAS MARTÍNEZ 2007

M. Arias Martínez, *Miscelánea sobre Gaspar Becerra*, in «Boletín del Museo Nacional de Escultura», 11, 2007, pp. 7-15.

ARIAS MARTÍNEZ 2011a

M. Arias Martínez, *Alonso Berruguete. Prometeo de la escultura*, Palencia: Diputación de Palencia, 2011.

ARIAS MARTÍNEZ 2011b

M. Arias Martínez, "La copia más sagrada". La escultura vestidera de la Virgen de la Soledad de Gaspar Becerra y la presencia del artista en el convento de Mínimos de la Victoria de Madrid, in «Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción», 46, 2011, pp. 33-56.

ARIAS MARTÍNEZ 2011-2012

M. Arias Martínez, *Alonso Berruguete en Italia y el sueño de un cuaderno de viaje*, in «Revista sobre Oriente Próximo y Egipto en la Antigüedad», 14/15, 2011-2012, pp. 219-228.

ARIAS MARTÍNEZ 2013

M. Arias Martínez, *Alonso Berruguete, sperimentazione e "maniera" a cavallo tra l'Italia e la Spagna*, in T. Mozzati; A. Natali (a cura di), *Norma e Capriccio. Spagnoli in Italia agli esordi della "maniera moderna"*, catalogo della mostra (Firenze, Gallerie degli Uffizi, 5 marzo - 26 maggio 2013), Firenze: Giunti, 2013, pp. 169-179.

ARIAS MARTÍNEZ 2015

M. Arias Martínez, *Los modelos tridimensionales de Gaspar Becerra y la uniformidad del Romanismo en España*, in «Hispanic Research Journal», 16, 5, 2015, pp. 423-440.

ARIAS MARTÍNEZ 2016

M. Arias Martínez, *Un dibujo de Alonso Berruguete y su conexión con el repertorio decorativo del retablo de San Benito el Real de Valladolid*, in «Boletín de la Real Academia de la Purísima Concepción de Valladolid», 51, 2016, pp. 9-16.

ARIAS MARTÍNEZ 2017

M. Arias Martínez, *Imágenes viajeras. Sobre modelos de representación de la Victoria: fuentes, vías y fortuna*, in M. A. Zalama Rodríguez; M. J. Martínez Ruiz; J. F. Pascual Molina (a cura di), *El legado de las obras de arte. Tapices, pinturas, esculturas... sus viajes a través de la historia*, Valladolid: Universidad de Valladolid, 2017, pp. 177-190.

ARIAS MARTÍNEZ 2019

M. Arias Martínez, *La persuasión de la forma: vestir y amueblar para convencer*, in R. J. Payo Hernanz; E. Martín Martínez de Simón et. al. (a cura di), *Vestir la Arquitectura*, atti del XXII congresso nazionale di Storia dell'Arte (Burgos, Universidad de Burgos, 19-22 giugno 2019), 2 voll., Burgos: Universidad de Burgos, 2019, I, pp. 827-836.

ARIAS MARTÍNEZ 2020

M. Arias Martínez, *Gaspar Becerra (1520-1568) en España: entre la pintura y la escultura*, Astorga: Centro de Estudios Astorganos-Instituto de Estudios Giennenses, 2020.

ARIAS MARTÍNEZ - GONZÁLEZ GARCÍA 2001

M. Arias Martínez; M. Á. González García, *El retablo mayor. Escultura y policromía*, in Idem (a cura di), *El retablo mayor de la Catedral de Astorga. Historia y restauración*, Salamanca: Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León, 2001, pp. 13-161.

ARMENINI 1988

G. Battista Armenini, *De' veri precetti della pittura*, Firenze: Accademia della Crusca; Fondazione Memofonte, 1988.

ARNÁEZ 1975

R. Arnáez (a cura di), *Dibujos españoles siglo XVIII. A-B*, (Museo del Prado. Catálogo de dibujos, 2), Madrid: Museo del Prado; Patronato Nacional de Museos, 1975.

ASENSIO 1867

J. M. Asensio, *Francisco Pacheco: sus obras artísticas y literarias, especialmente El libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones, que dejó inédito*, Sevilla: Impresor José Ma Geofrin, 1867.

ASENSIO 1886

J. M. Asensio, *Francisco Pacheco, sus obras artísticas y literarias [...]*, Sevilla: E. Rasco, 1886.

AURIGEMMA 1995

M. G. Aurigemma, *Documenti per Cristoforo Roncalli*, in «Paragone. Arte», 593, 1995, pp. 77-86.

ÁVILA 2012

A. Ávila, *La Virgen con el Niño y las almas del purgatorio de Pedro Machuca y su vinculación italiana*, in «Archivo Español de Arte», 338, 85/2012, pp. 125-145.

BABELON 1920

J. Babelon, *Un peintre italien de Philippe II. Federico Zuccaro à l'Ecurial*, in «Revue de l'Art Ancien et Moderne», 24, 216, 1920, pp. 253-278.

BACCI 1622

P. Bacci, *Vita del B. Filippo Neri fiorentino fondatore della Congregazione dell'Oratorio. Raccolta da' processi fatti per la sua canonizzazione da Piero Iacomo Bacci aretino prete della medesima Congregazione*, in Roma: appresso Andrea Brugiotti; nella stamperia di Pietro Discepolo, 1622.

BACCHI - DE MARCHI 1995

A. Bacchi; A. De Marchi, *La formazione a Bologna*, in *Francesco Marmitta*, testi di A. Bacchi; B. e R. Benti-voglio-Ravasio; A. De Marchi; S. Pettenati, Torino: Al-lemandi, 1995, pp. 11-59.

BACOU 1983

R. Bacou (a cura di), *Autour de Raphaël. Dessins et peintures du Musée du Louvre*, catalogo della mostra (Paris, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins, 24 novembre 1983 - 13 febbraio 1984), Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1983.

BAGLIONE 1642

G. Baglione, *Le vite de' pittori, scultori et architetti. Dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a' tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642*, Roma: Andrea Fei, 1642.

BAGLIONE 1649

G. Baglione, *Le vite de' pittori, scultori et architetti dal pontificato di Gregorio XIII fino a tutto quello d'Urbano VIII*, in Roma: nella stamperia di Manelfo Manelfi, 1649.

BAGNOLI 1988

A. Bagnoli, *Restauri. 1983-1988*, (IV Settimana dei Beni Culturali e Ambientali), Siena: Pinacoteca Nazionale, 1988.

BAKER - ELAM - WARWICK 2017

C. Baker; C. Elam; G. Warwick (a cura di), *Collecting Prints and Drawings in Europe, c. 1500-1750*, (Oxfordshire 2003), London/New York: Routledge, 2017.

BALDINUCCI 1681-1728 (1769)

F. Baldinucci, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua [...]*, 6 voll., in Firenze: per Santi Franchi, 1681-1728, (ed. consultata, Firenze: Stecchi e Pagani, 1769).

BALTAY 1985

C. Baltay, *Pellegrino Tibaldi in Bologna and the Marches*, Ph. D. Diss., New York University, 1985.

BAMBACH 1999

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

BAMBACH 2002

C. Bambach, *The Tradition of Pouncing Drawings in the Italian Renaissance Workshop: innovation and derivation*, 4 voll., Ann Arbor (Michigan): UMI Dissertation Services, 2002.

BAMBACH 2003

C. Bambach (a cura di), *Leonardo da Vinci. Master Draftsman*, catalogo della mostra (New York, Metropolitan Museum of Art, 22 gennaio - 30 marzo 2003), New Haven: Yale University Press, 2003.

BAMBACH 2015

C. Bambach, "Porre le figure disgrossatamente". *The Sketches of Leonardo and the Creative Imagination*, in P. C. Marani; M. T. Fiorio (a cura di), *Leonardo Da Vinci, 1452-1519: The Design of the World*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 16 aprile - 19 luglio 2015), Milano: Skira, 2015, pp. 51-61.

BAMBACH 2019

C. Bambach (a cura di), *Leonardo da Vinci Rediscovered*, 4 voll., New Haven: Yale University Press, 2019.

BANNER 2007

L. A. Banner, *Francisco Solís. A Seventeenth-Century Artist-Collector in Madrid*, in «Master Drawings», 45, 3, 2007, pp. 359-366.

BARBÉ-COQUELIN DE LISLE 1977

G. Barbé-Coquelin de Lisle, *El tratado de arquitectura de Alonso de Vandelvira y la estereotomía en España*, in *Actas del XXIII Congreso internacional de historia del arte. España entre el Mediterraneo y el Atlantico*, 3 voll., Granada: Universidad de Granada, 1976-1978, II (1977), pp. 226-232.

BARCIA 1898

A. M. de Barcia, *Fondos. Noticias de los retratos*, in «Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos», 2, 9, 1898, pp. 83-95.

BARCIA 1901

A. M. de Barcia, *Catálogo de los Retratos de Personajes Españoles que se conservan en la sección de Estampas y Bellas Artes de la Biblioteca Nacional*, Madrid: Viuda e Hijos de Tello, 1901.

BARCIA 1903

A. M. de Barcia, *Biblioteca Nacional. El libro de dibujos llamado de Aniello Falcone*, in «Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos», 2, 1903, pp. 323-328.

BARCIA 1906

A. M. de Barcia, *Catálogo de la colección de dibujos originales de la Biblioteca Nacional*, Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1906.

BARCIA 1994

A. M. de Barcia, *Recuerdos Complutenses. Textos, fotografías y acuarelas del Alcalá del siglo XIX*, introd. trascriz. e note di J. M. Abad, Alcalá de Henares: Brocar, 1994, (riproduce i fogli 1-27 del mss. 21265 della BNE).

BARNES 2010

B. Barnes, *Michelangelo in Print. Reproductions as Response in the Sixteenth Century*, Farnham: Ashgate 2010, pp. 122-125.

BARRIGÓN MONTAÑÉS 2013

M. Barrigón Montañés, *Hilos de oro tendidos, cortaduras y matiz: Joyas del obrador de bordados de El Escorial*, in «Reales Sitios», 198, 2013, pp. 40-70.

BARRIO LOZA 1981

J. A. Barrio Loza, *La escultura romanista en La Rioja*, Madrid: Ministerio de Cultura, 1981.

BARRIO LOZA 1984

J. A. Barrio Loza, *Los Beaupré en el contexto de la escultura manierista vasca*, Bilbao: Museo de Bellas Artes, 1984.

BARRIO MOYA 1995

J. L. Barrio Moya, *Aportaciones a la biografía del pintor valenciano José Ribelles y Helip. 1775-1837*, in «Archivo de Arte Valenciano», 76, num. unico, 1995, pp. 162-171.

BARROERO - CASALE - FALCIDIA - PANSECCHI - TOSCANO 1980

L. Barroero - V. Casale - G. Falcidia - F. Pansecchi - B. Toscano, *Pittura del Seicento e del Settecento. Ricerche in Umbria*, 2, Treviso: Canova, 1980.

BASEVI 1999

B. Basevi, scheda, in P. Boccardo (a cura di), *I più grandi disegni italiani del Gabinetto Disegni e Stampe di Palazzo Rosso*, Cinisello Balsamo (MI): Silvana Editoriale, 1999.

BASSEGODA I HUGAS 1985

B. Bassegoda i Hugas, *Notas sobre las fuentes de las Medidas del Romano de Diego de Sagredo*, in «Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar», XXII, 1985, pp. 117-125.

BASSEGODA I HUGAS 1991

B. Bassegoda i Hugas, *Cuestiones de iconografía en el Libro de Retratos de Francisco Pacheco*, in «Cuadernos de Arte e Iconografía», 4, 7, 1991, pp. 186-196.

BASSEGODA I HUGAS 1999a

B. Bassegoda i Hugas, *Francisco Pacheco: Torso de escultura*, in A. J. Morales Martínez (a cura di), *Velázquez y Sevilla*, 2 voll., catalogo della mostra (Sevilla, Monasterio de la Cartuja de Santa María de las Cuevas; Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, 1 ottobre - 12 dicembre 1999), Sevilla: Junta de Andalucía, 1999.

BASSEGODA I HUGAS 1999b

B. Bassegoda i Hugas, *Francisco Pacheco: Retrato del poeta y dramaturgo Juan de la Cueva*, in A. J. Morales Martínez (a cura di), *Velázquez y Sevilla*, 2 voll., catalogo della mostra (Sevilla, Monasterio de la Cartuja de Santa María de las Cuevas; Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, 1 ottobre - 12 dicembre 1999), Sevilla: Junta de Andalucía, 1999.

BASSEGODA I HUGAS 1999c

B. Bassegoda i Hugas, *Francisco Pacheco: La envidia*, in A. J. Morales Martínez (a cura di), *Velázquez y Sevilla*, 2 voll., catalogo della mostra (Sevilla, Monasterio de la Cartuja de Santa María de las Cuevas; Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, 1 ottobre - 12 dicembre 1999), Sevilla: Junta de Andalucía, 1999.

BATICLE 1962

J. Baticle, *Venta de dibujos de la colección de Ceán Bermúdez*, in «Archivo Español de Arte», 35, 1962, 137, pp. 73-74.

BATTISTI 1956

E. Battisti, *Alcuni disegni inediti a Madrid*, in «Emporium», 123, 1956, pp. 55-65.

BATTISTI 1960

E. Battisti, *Rinascimento e Barocco*, Torino: Einaudi, 1960.

BATTISTI 1961

E. Battisti, *Disegni cinquecenteschi per San Giovanni dei Fiorentini*, in *Saggi in onore del professore Vincenzo Fasolo*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura», 31/48, 1961, pp. 185-194.

BATTISTI 1962 (1989)

E. Battisti, *L'antirinascimento: con un'appendice di testi inediti*, 2 voll., (I ed. Milano 1962), Milano: Garzanti, 1989.

BATTISTI 1975

E. Battisti, *Disegni inediti del Montorsoli*, in «Arte Lombarda», 10, 1965, tomo II: *Studi in onore di Giusta Nicco Fasola*, pp. 143-148.

BAYERSDORFER 1893

A. Bayersdorfer (a cura di), *Zeichnungen alter Italiener in den Uffizien zu Florenz*, München: Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft, 1893.

BÉGUIN 1969

S. Béguin (a cura di), *Mostra di Nicolò dell'Abate. Catalogo critico*, catalogo della mostra (Bologna, Palazzo dell'Archiginnasio, 1 settembre - 20 ottobre 1969), Bologna: Edizioni Alfa, 1969.

BÉGUIN 1992

S. Béguin, *Primatice et Bologne*, in G. Perini (a cura di), *Il luogo ed il ruolo della città di Bologna tra Europa continentale e mediterranea*, atti del convegno di studi promosso dal Comité International d'Histoire de l'Art, (Bologna, Pinacoteca Nazionale dell'Accademia Clementina, Fondazione Cesare Gnudi, 1990), Bologna: Nuova Alfa Editoriale, 1992, pp. 245-263.

BELLUZZI 2006

A. Belluzzi, *Gli interventi di Bartolomeo Ammannati a Palazzo Pitti*, in «Opvs Incertvm», 1, 2006, 1, pp. 56-74.

BELLUZZI 2010

A. Belluzzi, *Il collezionismo dei disegni di architettura nel Cinquecento*, in «Opvs Incertvm», 3, 2008 (2010), 5, pp. 92-103.

BELTRÁN TAMAYO 2000

P. Beltrán Tamayo, *Dibujos preparatorios de ornamentos, paños e insignias litúrgicos realizados para el taller de bordados del Escorial*, tesi di dottorato in Storia dell'Arte, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, 2000.

BENATI 1984

D. Benati *La pittura rinascimentale*, in D. Benati; L. Peruzzi (a cura di), *La Basilica di San Petronio in Bologna*, 2 voll., Cinisello Balsamo (MI): Silvana Editoriale, 1983-1984, II (1984), pp. 143-194.

BERMEJO 1820

D. Bermejo, *Descripción artística del Real Monasterio de S. Lorenzo del Escorial y sus preciosidades después de la invasión francesa*, Madrid: Imprenta de Doña Rosa Sanz, 1820.

BERNARDONI 2007

A. Bernardoni, *Leonardo e il monumento equestre a Francesco Sforza. Storia di un'opera mai realizzata*, Firenze: Giunti, 2007.

BERNARDONI 2012

A. Bernardoni, *Leonardo and the "Chemical Arts"*, in «Nuncius. Annali di Storia della Scienza», 27, 1/2012, pp. 11-55.

BERNARDONI 2014

A. Bernardoni, *Artisanal Processes and Epistemological Debate in the Works of Leonardo Da Vinci and Vannoccio Biringuccio*, in S. Dupré (a cura di), *Laboratories of Art. Alchemy and Art Technology from Antiquity to the 18th Century*, Cham: Springer, 2014, pp. 53-78.

BERNARDONI 2015

A. Bernardoni, *Leonardo and His Equestrian Monuments: Issues of Casting and Technique*, in P. C. Marani; M. T. Fiorio (a cura di), *Leonardo Da Vinci, 1452-1519: The Design of the World*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 16 aprile - 19 luglio 2015), Milano: Skira, 2015, pp. 143-153.

BEROQUI 1833

P. Beroqui, *El Museo del Prado (notas para su historia)*, I. *El Museo Real (1819 - 1833)*, Madrid: Imp. Gráficas Marinas, 1833.

BERRA 1996

G. Berra, *Un "Autoritratto cartaceo" di Giuseppe Arcimboldi*, in «Arte lombarda» 116, 1996, 1, pp. 53-62.

BERTI 1992

L. Berti (a cura di), *La chiesa di S. Maria del Carmine a Firenze*, Firenze: Giunti, 1992.

BEVILACQUA 1985

M. Bevilacqua, *Palazzetto Cenci a Roma: un'aggiunta per Martino Longhi il Vecchio e un contributo per Giovanni Guerra pittore*, in «Bollettino d'Arte», 6, 70, 1985, 31/32, pp. 157-188.

BEYER 1983

A. Beyer, *Giuseppe Arcimboldo: Figurinen, Kostüme und Entwürfe für höfische Feste*, Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1983.

BEYER 2007

A. Beyer, *The Princely Stage. Arcimboldo's Costumes and Drawings for Court Festivities*, in S. Ferino-Pagden (a cura di), *Arcimboldo 1526-1593*, catalogo della mostra (Paris, Musée du Luxembourg, 15 settembre 2007 - 13 gennaio 2008; Wien, Kunsthistorisches Museum, 11 febbraio - 1 giugno 2008), Milano: Skira, 2007, pp. 243-261.

BIANCHI 2014

I. Bianchi, *Disegno e cultura antiquaria nelle Symbolicae Quaestiones di Achille Bocchi: il caso del Gaio Mario in fuga da Minturno (simbolo CXI/CXIII) e di un altro inedito di Prospero Fontana (simbolo LVIII)*, in C. Gurreri; I. Bianchi (a cura di), *Le virtuose adunanze. La cultura accademica tra XVI e XVIII secolo*, prefaz. di G. Ferroni, introd. di G. Mario Anselmi, Avellino: Edizioni Sinestesie, 2014, pp. 303-318.

BIANCO 2017

A. Bianco, *Sebastiano Resta oratoriano*, in A. Bianco; F. Grisolia; S. Prosperi Valenti Rodinò (a cura di), *Padre Sebastiano Resta (1635-1714), milanese, oratoriano, collezionista di disegni nel Seicento a Roma*, Roma: Edizioni Oratoriane, 2017, pp. 13-28.

BIANCO - GRISOLIA - PROSPERI VALENTI RODINÒ 2017

A. Bianco; F. Grisolia; S. Prosperi Valenti Rodinò (a cura di), *Padre Sebastiano Resta (1635-1714), milanese, oratoriano, collezionista di disegni nel Seicento a Roma*, Roma: Edizioni Oratoriane, 2017.

BIAVATI FABRETTI 1984

G. Biavati Fabretti, *Affreschi inediti di Luca Cambiaso*, in «Bollettino dei Musei Civici genovesi», 6, 16/18, 1984, pp. 25-51.

BIGI IOTTI - ZAVATTA 2013

A. Bigi Iotti; G. Zavatta, *Per Marco Marchetti pittore di pale d'altare nella Faenza della Controriforma e alcuni disegni in rapporto con il "Martirio di Santa Caterina" in Sant'Antonio*, in «Romagna arte e storia», 99, 2013, pp. 27-42.

BISCEGLIA 2011

A. Bisceglia, *Santa Maria Novella: l'adeguamento postconciliare*, in C. Acidini Luchinat; G. Pirazzoli (a cura di), *Ammannati e Vasari per la città dei Medici*, Firenze: Polistampa, 2011, pp. 207-208.

BJURSTRÖM 1979

P. Bjurström, *Italian Drawings: Venice, Brescia, Parma, Milan, Genoa*, Stoccolma: Nationalmuseum; LiberFörlag, 1979.

BLAIR 2010

A. Blair, *Too Much to Know. Managing Scholarly Information Before the Modern Age*, New Haven: Yale University Press, 2010.

BLAS - CIRUELOS GONZALO - MATILLA 2002

J. Blas, A. Ciruelos Gonzalo; J. M. Matilla (a cura di), *Colección de dibujos Rodríguez Moñino-Brey de la Real Academia Española*, catalogo della mostra (Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 25 giugno - 8 settembre 2002), Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida, 2002.

BOCCARDO - BOGGERO 2007

P. Boccardo; F. Boggero (a cura di), *Luca Cambiaso, un maestro del Cinquecento europeo*, catalogo della mostra (Genova, Palazzo Ducale, Galleria di Palazzo Rosso, 3 marzo - 8 luglio 2007), Cinisello Balsamo (MI): Silvana Editoriale, 2007.

BOCCARDO - DI FABIO 2007

P. Boccardo; C. Di Fabio, *L'attività di Giovanni Battista Castello il Bergamasco a Genova: un artista e la sua cultura tra Roma e Fontainebleau*, in P. Boccardo; F. Boggero (a cura di), *Luca Cambiaso, un maestro del*

Cinquecento europeo, catalogo della mostra (Genova, Palazzo Ducale, Galleria di Palazzo Rosso, 3 marzo - 8 luglio 2007), Cinisello Balsamo (MI): Silvana Editoriale, 2007, pp. 85-111.

BOIX 1922

F. Boix, *Exposición de dibujos 1750-1860. Catálogo general ilustrado*, catalogo della mostra (Madrid, Sociedad Española de Amigos del Arte, 1922), Madrid: Blass, 1922.

BOLOGNA 1983

F. Bologna, *Martirio di S. Mattia*, in M. Anselmi, *La valle Siciliana o del Mavone*, in *Documenti dell'Abruzzo terrematano*, 4 voll., Roma: De Luca Editori d'Arte; Pescara: Carsa, 1983-1996, I: (Roma 1983), pp. 369-371.

BOLZONI 2013

M. S. Bolzoni, *Il cavalier Giuseppe Cesari d'Arpino, maestro del disegno. Catalogo ragionato dell'opera grafica*, Roma: Ugo Bozzi Editore, 2013.

BOLZONI 2020

M. S. Bolzoni, *Rome Looking at Venice. The Zuccaro Brothers and the Colorito vs. Disegno Debate*, in «Master Drawings», 58, 2, 2020, pp. 169-196.

BORA 1971

G. Bora (a cura di), *Disegni di manieristi Lombardi, (Fontes Ambrosiani, 46)*, Vicenza: Pozza, 1971.

BORA 1976

G. Bora, *I disegni del codice Resta*, Cinisello Balsamo (MI): Arti Grafiche Amilcare Pizzi, 1976.

BORA 1989

G. Bora, *Da Leonardo all'Accademia della val di Bregno: Giovan Paolo Lomazzo, Aurelio Luini e i disegni degli accademici*, in «Raccolta Vinciana», 23, 1989, pp. 73-101.

BORA 2008

G. Bora, *Pellegrino Tibaldi: Cariatide maschile*, scheda n. 15, in G. Bora; M. T. Caracciolo; S. Prosperi Valenti Rodinò (a cura di), *I disegni del Codice Bonola del Museo Nazionale di Belle Arti di Santiago del Cile*, Roma: Palombi Editori, 2008.

BORA - CARACCILO - PROSPERI VALENTI RODINÒ 2008

G. Bora; M. T. Caracciolo; S. Prosperi Valenti Rodinò (a cura di), *I disegni del Codice Bonola del Museo Nazionale di Belle Arti di Santiago del Cile*, Roma: Palombi Editori, 2008.

BORGIO 2019

F. Borgo (a cura di), *Leonardo e Vitruvio. Oltre il cerchio e il quadrato*, Venezia: Marsilio, 2019.

BORSI 1980

F. Borsi, *Porte e finestre di Firenze e di Roma*, in F. Borsi; C. Acidini et al. (a cura di), *Il disegno interrotto: trattati medicei d'architettura*, 2 voll., (*Documenti inediti di cultura toscana*, 4), Firenze: Gonnelli, 1980, I: *Testi e documenti*, pp. 293-321.

BORSI 2012

S. Borsi, *Niccolò Circignani detto il Pomarancio nell'alto Tevere umbro. Nuove indagini e aggiunte*, in «Pagine altotiberine. Associazione Storica dell'Alta Valle del Tevere», 16, 2012, 47, pp. 131-158.

BORSI - ACIDINI et al. 1976

F. Borsi; C. Acidini et al. (a cura di), *Roma Antica e i disegni di architettura agli Uffizi di Giovanni Antonio Dosio, (Fonti e documenti per la storia dell'architettura, 6)*, Roma: Officina Edizioni, 1976.

BORSI - ACIDINI et al. 1980

F. Borsi; C. Acidini et al. (a cura di), *Il disegno interrotto: trattati medicei d'architettura*, 2 voll., (*Documenti inediti di cultura toscana*, 4), Firenze: Gonnelli, 1980.

BOSSAGLIA 1978

R. Bossaglia, *Castello, Castellino* (ad vocem), in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 99 voll., Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, [1960-], XXI: *Caruso - Castelnuovo* (1978), ed. *on line*.

BOUBLI 1991

L. Boubli, *Pedro Machuca: El descendimiento de Cristo*, scheda in A. E. Pérez Sánchez (a cura di), *Dessins Espagnols. Maîtres des XVI^e et XVII^e siècles*, catalogo della mostra (Paris, Musée du Louvre, 18 aprile - 22 luglio 1991), Paris: Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 1991.

BOUBLI 1994

L. Boubli, *"Magnifico mastre Alonso Berruguete": introduction à l'étude de son oeuvre graphique*, in «Revue de L'Art», 113, 1994, pp. 11-32.

BOUBLI 1998

L. Boubli, *La Anunciación y San Jerónimo penitente de Federico Zuccaro*, schede nn. 170-171, in F. Checa Cremades (a cura di), *Felipe II. Un monarca y su época. Un príncipe del Renacimiento*, catalogo della mostra (Madrid, Museo del Prado, 13 ottobre 1998 - 10 gennaio 1999), Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998, pp. 522-524.

BOUBLI 1999

L. Boubli, *The State of Scholarship of Sixteenth- and Seventeenth-Century Spanish Drawings*, in «Master Drawings», 37, 1999, 4, pp. 349-364.

BOUBLI 2002

L. Boubli, *Inventaire général des dessins. École espagnole XVI^e-XVIII^e siècles*, Paris: Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 2002.

BOUBLI 2007

L. Boubli, *Pratiques communes, diversité des caractères. Pour un comparatisme: Les horizons de détournement*, in M. Bayard (a cura di), *L'histoire de l'art et le comparatisme. Les horizons de détournement*, atti del convegno internazionale di studi (Roma, Villa Medici, 23-25 novembre 2005), (*Collection d'histoire de l'art de l'Académie de France à Rome*, 8), Paris: Somogy Éditions d'Art, 2007, pp. 137-142.

BOUBLI 2013

L. Boubli, *Studio e invenzione. Pedro Machuca e Alonso Berruguete, disegnatori tra Italia e Spagna*, in T. Mozzati; A. Natali (a cura di), *Norma e Capriccio. Spagnoli in Italia agli esordi della "maniera moderna"*, catalogo della mostra (Firenze, Gallerie degli Uffizi, 5 marzo - 26 maggio 2013), Firenze: Giunti, 2013, pp. 146-155.

BOUBLI 2015

L. Boubli, *Le dessin en Espagne à la Renaissance. Pour une interprétation de la trace*, Turnhout: Brepols, 2015.

BOUZA 1998

F. Bouza, *Ocho Dibujos de la serie "ALEXANDRI FARNE-SII DUCIS PARMAE ET PLACENTIAE EQUITISQUE AUREI VELLERIS HEROICA ACTA (PARS ALTERA) (PARS TERTIA)"*, scheda n. 223, in F. Checa Cremades (a cura di), *Felipe II, un monarca y su epoca, un príncipe del Renacimiento*, catalogo della mostra (Madrid, Museo Nacional del Prado, 13 ottobre 1998 - 10 gennaio 1999), Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998, pp. 589-591.

BRAY 1818

W. Bray, *Memoirs Illustrative of the Life and Writings of John Evelyn*, 2 voll., London: Henry Colburn, 1818.

BREDEKAMP - DÜNKEL - SCHNEIDER 2015

H. Bredekamp; V. Dünkkel; B. Schneider (a cura di), *The Technical Image. A History of Styles in Scientific Imagery*, Chicago: University of Chicago Press, 2015.

BREJON DE LAVERGNÉE 1980

A. Brejon de Lavergnée, *Dijon, Musée Magnin. Catalogue des tableaux et dessins italiens (XV^e-XIX^e siècles)*, Paris: Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 1980.

BREVAGLIERI 2007

S. Brevaglieri, *Maso da San Friano*, (ad vocem), in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 99 voll., Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, [1960-], LXIX: *Mangiabotti - Marconi*, 2007.

BROTHERS 2010

C. Brothers, *Drawing in the Void. The Space Between the Sketchbook and the Treatise*, in M. Beltramini (a cura di), *Some Degree of Happiness. Studi di storia dell'architettura in onore di Howard Burns*, Pisa: Edizioni della Normale, 2010, pp. 93-105.

BROTHERS 2017

C. Brothers, *What Drawings did in Renaissance Italy*, in A. A. Payne; H. F. Mallgrave (a cura di), *Renaissance and Baroque Architecture, (The Companions to the History of Architecture, 1)*, Chichester-Malden (MA)-Oxford: Wiley Blackwell, 2017, pp. 73-135.

BROWN 1981

J. Brown, *El dibujo español de los Siglos de Oro*, in «Master Drawings», 19, 1981, pp. 184-187.

BURNS 2014

H. Burns, *Painter-Architects in Italy During the Quattrocento and Cinquecento*, in P. Lombardi (a cura di), *The Notion of the Painter-Architect in Italy and the Southern Low Countries, (Architectura moderna. Architectural Exchanges in Europe, 16th - 17th Centuries, 11)*, Turnhout: Brepols, 2014, pp. 1-8.

BURRESI 1997

M. Burresi (a cura di), *Dopo il Rosso: artisti a Volterra e Pomarance*, Venezia: Marsilio, 1997.

BUSTAMANTE GARCÍA 2001

A. Bustamante García, *Las Trazas de la Biblioteca del Palacio Real de Madrid*, in M. L. López Vidriero Abelló (a cura di), *Las Trazas de Juan de Herrera y sus seguidores*, Santander: Patrimonio Nacional & Fundación Marcelino Botín, 2001, pp. 287-336.

BUSTAMANTE GARCÍA 2015

A. Bustamante García, *Dibujos de arquitectura y ornamentación: vínculos entre España e Italia en la*

época de Felipe II, in S. De Cavi (a cura di), *Dibujo y Ornamento. Trazas y dibujos de artes decorativas entre Portugal, España, Italia, Malta y Grecia. Estudios en honor de Fuensanta García de la Torre*, Córdoba: Diputación de Córdoba; Roma: De Luca Editori d'Arte, 2015, pp. 113-121.

BUSTAMANTE GARCÍA - MARÍAS 1985

A. Bustamante García; F. Marías, *Anónimo andaluz. Proyecto de catedral*, scheda n. B13, in E. Santiago Páez (a cura di), *El Escorial en la Biblioteca Nacional. IV Centenario de El Monasterio de El Escorial*, catalogo della mostra (Madrid, Biblioteca Nacional de España, diciembre 1985 - gennaio 1986), Madrid: Ministerio de Cultura, 1985, p. 172.

BUSTAMANTE GARCÍA - MARÍAS 1991a

A. Bustamante García; F. Marías, *Álbum de Fra Giovanni Vincenzo Casale*, in E. M. Santiago Páez (a cura di), *Dibujos de arquitectura y ornamentación de la Biblioteca Nacional*, tomo I, *Siglos XVI y XVII*, Madrid: Ministerio de Cultura-Biblioteca Nacional; Fundación Cultural COAM, Entrecanales y Tavora, 1991, pp. 211-312.

BUSTAMANTE GARCÍA - MARÍAS 1991b

A. Bustamante García; F. Marías, *Anónimo andaluz del siglo XVI*, in E. M. Santiago Páez (a cura di), *Dibujos de arquitectura y ornamentación de la Biblioteca Nacional*, tomo I, *Siglos XVI y XVII*, Madrid: Ministerio de Cultura-Biblioteca Nacional, Fundación Cultural COAM, Entrecanales y Tavora, 1991, pp. 11-35.

BUSTAMANTE GARCÍA - MARÍAS 1991c

A. Bustamante García; F. Marías, *Parte alta de un retablo*, scheda n. 2, in E. M. Santiago Páez (a cura di), *Dibujos de arquitectura y ornamentación de la Biblioteca Nacional*, tomo I, *Siglos XVI y XVII*, Madrid: Ministerio de Cultura-Biblioteca Nacional, Fundación Cultural COAM, Entrecanales y Tavora, 1991, pp. 6-7.

BUSTAMANTE GARCÍA - MARÍAS 1991d

A. Bustamante García; F. Marías, *Retablo*, scheda n. 57, in E. M. Santiago Páez (a cura di), *Dibujos de arquitectura y ornamentación de la Biblioteca Nacional*, tomo I, *Siglos XVI y XVII*, Madrid: Ministerio de Cultura-Biblioteca Nacional, Fundación Cultural COAM, Entrecanales y Tavora, 1991, p. 37.

BUSTAMANTE GARCÍA - MARÍAS 1991e

A. Bustamante García; F. Marías, *Retablo*, scheda n. 97, in E. M. Santiago Páez (a cura di), *Dibujos de arquitectura y ornamentación de la Biblioteca Nacional*, tomo I, *Siglos XVI y XVII*, Madrid: Ministerio de Cultura-Biblioteca Nacional, Fundación Cultural COAM, Entrecanales y Tavora, 1991, p. 78.

BUSTAMANTE GARCÍA - MARÍAS 1991f

A. Bustamante García; F. Marías, *Retablo mayor del convento de las Descalzas Reales de Madrid*, scheda n. 1, in E. M. Santiago Páez (a cura di), *Dibujos de arquitectura y ornamentación de la Biblioteca Nacional*, tomo I, *Siglos XVI y XVII*, Madrid: Ministerio de Cultura-Biblioteca Nacional, Fundación Cultural COAM, Entrecanales y Tavora, 1991, pp. 5-6.

BUSTAMANTE GARCÍA - MARÍAS 1991g

A. Bustamante García; F. Marías, *Anónimo andaluz del siglo XVI*, in E. M. Santiago Páez (a cura di), *Siglos XVI y XVII, in Dibujos de arquitectura y ornamentación de la Biblioteca Nacional*, 3 tomi, Madrid: Biblioteca Nacional de España, 1991-2018, I (1991), p. 10.

BUSTAMANTE GARCÍA - MARÍAS 1991h

A. Bustamante García; F. Marías, *Perino del Vaga, decoración de grutescos*, in E. M. Santiago Páez (a cura di), *Siglos XVI y XVII, in Dibujos de arquitectura y ornamentación de la Biblioteca Nacional*, 3 tomi, Madrid: Biblioteca nacional de España, 1991-2018, I (1991), p. 99.

BYAM SHAW 1976

J. Byam Shaw, *Drawings by Old Masters at Christ Church Oxford*, 2 voll., Oxford: Clarendon Press, 1976.

BYAM SHAW 1985

J. Byam Shaw, [Recensione a] *Dibujos italianos de los siglos XVII y XVIII en la Biblioteca Nacional*, in «The Burlington Magazine», 127, 1985, p. 46.

CACCIOTTI 1994

B. Cacciotti, *La collezione del VII marchese del Carpio tra Roma e Madrid*, in «Bollettino d'Arte», 79, 1994, pp. 133-196.

CACHO CASAL 2010

M. Cacho Casal, *Portrait Drawings by Francisco Pacheco and the British Nineteenth-Century Art Market* in «Master Drawings», 48, 4, 2010, pp. 447-455.

CACHO CASAL 2011

M. Cacho Casal, *Francisco Pacheco y su Libro de Retratos, (Premio Internacional Alfonso E. Pérez Sánchez, 1)*, Madrid: Marcial Pons Historia, 2011.

CALVÉ MASCARELL 2016

O. Calvé Mascarell, *La configuración de la imagen de San Vicente Ferrer en el siglo XV*, tesi di dottorato in Storia dell'Arte diretta da A. Serra Desfilis, Universitat de Valencia, 2016.

CALVO MARTÍN 2008

R. Calvo Martín, *La intervención de la Real Academia de San Fernando en la protección del patrimonio: la comisión de Valentín Carderera (1836)*, in «Espacio, Tiempo y Forma», 7, 20/21, 2007/2008 (2008), pp. 229-266.

CALVO MARTÍN 2014

R. Calvo Martín, *Nuevos datos acerca de la colección Valparaíso de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, in «Academia», 116, 2014, 1/2, pp. 99-107.

CANUTI 1952

F. Canuti, *Niccolò Circignani detto il "Pomarancio"*, in «Bollettino della Deputazione di Storia Patria per l'Umbria», 49, 1952, pp. 184-224.

CAPEL MARGARITO 1998

M. Capel Margarito, *Gaspar Becerra o el miguelangelismo español*, Jaén: Colección "Semilla y flor", 1998.

CAPRESI GAMBELLI 1977

D. Capresi Gambelli, *Note al catalogo di Ventura Salimbeni*, in «Prospettiva», 9, 1977, pp. 85-87.

CARDERERA 1855-1864

V. Carderera, *Iconografía española. Colección de retratos, estatuas, mausoleos y demás monumentos inéditos de reyes, reinas, grandes capitanes, escritores, etc., desde el siglo XI hasta el XVII*, Madrid: (s. n.), 1855-1864.

CARDERERA 1865

V. Carderera, *Cuadro sinóptico de una colección de estampas recogida y ordenada por D.V.C. dividida en las cuatro clases siguientes: I Escuelas célebres. II Estampas históricas. III Estampas arqueológicas. IV Estampas topográficas*, in «El Arte en España», 3, 1865, pp. 103-113.

CARDUCHO 1633

V. Carducho, *Diálogos de la pintura su defensa, origen, esencia, definicion modos y diferencias*, Madrid: Martinez, 1633.

CARMONA GARCÍA 1979

J. I. Carmona García, *El sistema de hospitalidad pública en la Sevilla del Antiguo Régimen*, Sevilla: Excma, Diputación Provincial de Sevilla, 1979.

CAROFANO 1989

P. Carofano, *San Sebastiano davanti al tiranno*, in R. P. Ciardi; M. C. Galassi; P. Carofano, *Aurelio Lomi. Maniera e innovazione*, Pisa: Pacini Editore, 1989, pp. 230-231.

CAROFANO 1993

P. Carofano, *Francesco da Urbino y la decoración de la celda baja del prior*, in M. Di Giampaolo (a cura di), *Los frescos italianos de El Escorial*, Madrid: Electa, 1993, pp. 99-119.

CARRARI 1583

V. Carrari, *Dell'istoria de' Rossi parmigiani*, Ravenna: (s. n.), 1583.

CARROLL 1987

E. A. Carroll, *Rosso Fiorentino: Drawings, Prints, and Decorative Arts*, Washington: National Gallery of Art, 1987.

CASADO ALCALDE 1990

E. Casado Alcalde, *Pintores de la Academia de Roma. La primera promoción*, Barcelona: Lunwerg, 1990.

CASASECA CASASECA 1978

A. Casaseca Casaseca, *Trazas para la catedral de Segovia*, in «Archivo español de arte» 51, 1978, pp. 29-51.

CASASECA CASASECA 1988

A. Casaseca Casaseca, *Rodrigo Gil de Hontañón (Rascalfria 1500 - Segovia 1577)*, Valladolid: Junta de Castilla y León, 1988.

CASSINELLI - VANOLI 2007

D. Cassinelli; P. Vanoli (a cura di), *Camillo Proccaccini (1561-1629). Le sperimentazioni giovanili tra Emilia, Lombardia e Canton Ticino*, Cinisello Balsamo (MI): Silvana Editoriale, 2007.

CATTANEO 2000

A. Cattaneo, *Mario Cartaro. Catalogo delle incisioni*, I, in «Grafica d'arte», 41, 2000.

CAVALCA 2013

C. Cavalca, *La pala d'altare a Bologna nel Rinascimento. Opere, artisti e città 1450-1500*, Cinisello Balsamo (MI): Silvana Editoriale, 2013.

CAVALLO - CHARTIER 2001

G. Cavallo; R. Chartier (a cura di), *Historia de la lectura en el mundo occidental*, Madrid: Taurus, 2001.

CAVERO DE CARONDELET FISCOWICH 2013

C. Caverro de Carondelet Fiscowich, *La decoración pictórica del cigaral del Cardenal Quiroga*, in «Anales de Historia del Arte», 23, 2013, pp. 243-255.

CAZORT - JOHNSTON 1982

M. Cazort; C. Johnston, *Bolognese Drawings in North American Collections. 1500-1800*, catalogo della mostra (Ottawa, National Gallery of Canada, 1982), Ottawa: Friesen Printers, 1982.

CEÁN BERMÚDEZ 1800

J. A. Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, 6 voll., Madrid: Imprenta de la Viuda de Ibarra, 1800.

CECCHINI 1982

N. Cecchini, *Dizionario sinottico di Iconologia*, Bologna: Pàtron, 1982.

CESCHI LAVAGETTO 1995

P. Ceschi Lavagetto, *Anonimo fiammingo: La costruzione del ponte sulla Schelda*, schede n. 84 e 86; in L. Fornari Schianchi; N. Spinosa (a cura di), *I Farnese. Arte e collezionismo*, catalogo della mostra (Colorno, Palazzo Ducale, 4 marzo - 21 maggio 1995; Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, 30 settembre - 17 dicembre 1995; München, Haus der Kunst, 1 giugno - 27 agosto 1995), Milano: Electa, 1995, pp. 277-279; 280-282.

CHAPMAN 1998

H. Chapman, [Recensione a] S. Folds McCullagh; L. M. Giles, *Italian Drawings Before 1600 in The Art Institute of Chicago: A Catalogue of the Collection*, Chicago: The Art Institute of Chicago, 1997, in «The Burlington Magazine», 140, 1998, pp. 485-486.

CHAPPELL 1974

M. Chappell, *Cigoli's 'Resurrection' for the Pitti Palace*, in «The Burlington Magazine», 116, 857, 1974, pp. 469-475.

CHARTIER 1994

R. Chartier, *The Order of Books. Readers, Authors, and Libraries in Europe Between the Fourteenth and Eighteenth Centuries*, Stanford (CA): Stanford University Press, 1994.

CHECA CREMADES 1992

F. Checa Cremades, *Felipe II. Mecenas de las artes*, Madrid: Editorial Nerea, 1992.

CHECA CREMADES 2002

F. Checa Cremades, *Pittori genovesi al servizio del re di Spagna, dal Bergamasco a Luca Cambiaso*, in P. Boccardo; J. L. Colomer; C. Di Fabio (a cura di), *Genova e la Spagna. Opere, artisti, committenti, collezionisti*, Cinisello Balsamo (MI): Silvana Editoriale, 2002, pp. 88-107.

CHIAPPINI DI SORIO 1983

I. Chiappini di Sorio, *Cristofano Roncalli, detto il Pomarancio*, Bergamo: Bolis, 1983.

CHRISTIE'S 2010

Christie's Old Master 19th Century Paintings, Drawings & Watercolours, Londra: 7 luglio 2010.

CIAMPOLINI 2002

M. Ciampolini, *Drawing in Renaissance and Baroque Siena: 16th-and 17th-Century Drawings from Sienese Collections*, catalogo della mostra (Athens, Georgia Museum of Art, 12 ottobre - 8 dicembre 2002; Gainesville, Samuel P. Harn Museum of Art, 18 feb-

braio - 20 aprile 2003; Siena, Museo Civico, 7 giugno - 17 luglio 2003), Athens (GA): Georgia Museum of Art, 2002.

CIAMPOLINI 2012

M. Ciampolini, *Pittori senesi del Seicento*, 3 voll., Siena: Nuova Immagine, 2012.

CIAMPOLINI (c. d. s.)

M. Ciampolini, *Francesco Rustici e il naturalismo a Siena*, atti della giornata di studi, (Pienza, Conservatorio San Carlo Borromeo, 9 settembre 2017), (in corso di stampa).

CIARDI - GALASSI - CAROFANO 1989

R. P. Ciardi; M. C. Galassi; P. Carofano, *Aurelio Lomi. Maniera e innovazione*, Pisa: Pacini Editore, 1989.

CIRILLO 2002

G. Cirillo, *Fra Cremona e Bologna: aspetti della pittura parmense del Cinquecento* in «Parma per l'Arte», 8, 2002, pp. 67-146.

CIRILLO - GODI 1995

G. Cirillo; G. Godi, *Di Orazio Samacchini e altri bolognesi a Parma*, in «Parma per l'arte», 14, 1, 1982, pp. 15-16.

CIRILLO - GODI 1995

G. Cirillo; G. Godi, *Le decorazioni*, in M. C. Basteri et al., *La Rocca dei Rossi a San Secondo. Un cantiere della grande decorazione bolognese del Cinquecento*, Parma: PPS, 1995, pp. 125-193.

CLINI 2019

P. Clini, *Leonardo Digitale*, in F. Borgo (a cura di), *Leonardo e Vitruvio. Oltre il cerchio e il quadrato*, Venezia: Marsilio, 2019, pp. 133-151.

COCKE 1984

R. Cocke, *Veronese's drawings: with a catalogue raisonné*, Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1984.

COLLAR DE CÁCERES 2005

F. Collar de Cáceres, *El ensamblador Domingo Fernández de la Vega (ca. 1574-1637)*, in «Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar», 96, 2005, pp. 247-296.

CONTINI 1985

R. Contini, *Bilivert. Saggio di ricostruzione*, Firenze: Sansoni, 1985.

CORDARO 1981

M. Cordaro, *Circignani, Niccolò* (ad vocem), in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 99 voll., Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, [1960-], XXV: *Chinzer - Cirmi* (1981), pp. 223-227.

CORDELLIER 2001

D. Cordellier, *Orazio Samacchino, Saint Jean-Baptiste, debout, vu de face*, in M. Faietti, D. Cordellier (a cura di), *Un siècle de dessin à Bologna. 1480-1580. De la Renaissance à la réforme tridentine*, catalogo della mostra (Paris, Musée du Louvre, 30 marzo - 2 luglio 2001), Paris: Réunion des Musées Nationaux, 2001.

CORDELLIER 2004

D. Cordellier, *Primatice, maître de Fontainebleau*, catalogo della mostra (Paris, Musée du Louvre, 22 settembre 2004 - 3 marzo 2005), Paris: Editions de la Réunion des Musées Nationaux, 2004.

CORDELLIER 2005

D. Cordellier, *La decorazione del Castello di Saint Maur*, in D. Cordellier; J. Bentini (a cura di), *Primiticcio. Un bolognese alla corte di Francia*, catalogo della mostra (Bologna, Palazzo Re Enzo, 30 gennaio - 10 aprile 2005), Milano: 5 Continents Editions, pp. 166-167.

CORDELLIER 2012

D. Cordellier, *Sur quelques dessins de Léonard Thiry, Luca Penni et Pierre II Biard en relation avec l'estampe*, in D. Cordellier; C. Hattori; L. Aldovini, *Dessiner pour graver, graver pour dessiner. Le dessin dans la révolution de l'estampe*, 2 voll., Paris: Société du Salon du Dessin, 2012, pp. 67-75.

CORDELLIER - PY 1992

D. Cordellier; B. Py, *Raphaël, son atelier, ses copistes*, in R. Bacou (a cura di) *Musée du Louvre. Cabinet des Dessins. Inventaire général des dessins Italiens*, 11 voll., Paris: Editions de la Réunion des Musées Nationaux, 1972-2017, V (1992).

CORDONI - ZEPPERINO 2019

G. Cordoni; M. Zefferino (a cura di), *Ars et ingenium. Toward Leonardo da Vinci's Legacy of "Similitude" and "Invention"*, 2 voll., XII edizione della Biennale Internazionale d'Arte Contemporanea (Firenze, Fortezza da Basso, 10-27 ottobre 2019), Soveria Mannelli (CZ): Rubbettino, 2019.

CORNICE 2014

A. Cornice, *Su Francesco Vanni e sull'Annunciazione di Torrita*, in «Torrita. Storia, Arte, Paesaggio», 5, novembre 2014, pp. 58-67.

CORTÓN DE LAS HERAS, 1997

M. T. Cortón de las Heras, *La construcción de la catedral de Segovia (1525-1607)*, Segovia: Caja de Ahorros y Monte de Piedad, 1997.

COSSÍO 1908

M. B. Cossío, *El Greco*, 2 voll., Madrid: Victoriano Suárez, 1908.

CRAWFORD 1977

M. Crawford, *Vicencio Carducho and Seventeenth Century Castilian Painting*, New York: Garland Publishing, 1977.

CRESPO 1966

C. Crespo, *Los primeros cien años del Archivo Histórico Nacional (1866-1966)*, in «Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos», numero straordinario dedicato all'Archivo Histórico Nacional, 73, 1966, pp. 265-319.

CRÍADO MAINAR 2013

J. F. Criado Mainar, *Daniel Martínez en el taller de Felices de Cáceres y la renovación en clave flamenca de la pintura zaragozana en la década de 1570*, in M. I. Álvaro; C. Lomba; J. L. Pano (a cura di), *Estudios de historia del arte. Libro homenaje a Gonzalo M. Borrás Gualis*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2013, pp. 289-300.

CRUZ VALDOVINOS 1996

J. M. Cruz Valdovinos, *Noticias, observaciones y algo más que otro país de Juan de Solís*, in «Archivo Español de Arte», 69, 276, 1996, pp. 423-433.

D'ELIA 2015

U. R. D'Elia, *Rethinking Renaissance Drawings. Essays in Honour of David McTavish*, Montreal;

Kingston; London; Chicago: McGill-Queen's University Press, 2015.

DACOS 1980

N. Dacos, *Pedro Campaña dopo Siviglia. Arazzi e altri inediti*, in «Bollettino d'Arte», 65/1980, 8, pp. 1-44.

DACOS 1984

N. Dacos, *Pedro Machuca en Italie*, in M. Natale (a cura di), *Scritti di storia dell'arte in onore di Federico Zeri*, 2 voll., Milano: Electa, 1984, I, pp. 332-361.

DACOS 1992

N. Dacos, *Le retable de l'église Saint-Denis à Liege: Lambert Suavius, et non Lambert Lombard*, in «Oud Holland», 106, 3/1992, pp. 103-116.

DACOS 1996

N. Dacos, *Léonard Thiry de Belges, peintre excellent: de Fontainebleau à Bruxelles*, in «Gazette des Beaux-Arts», 128, 1996, pp. 21-36.

DACOS 2004

N. Dacos, *Aller apprendre à peindre à Rome en venant des anciens Pays-Bas ou de la Péninsule Iberique. Un essai de périodisation, l'exemple de Luis de Vargas et un faux*, in M. J. Redondo Cantera (a cura di), *El modelo italiano en las artes plásticas de la Península Ibérica durante el Renacimiento*, Valladolid: Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2004, pp. 11-40.

DACOS 2005

N. Dacos, *Pour Léonard Thiry, pour les romanistes: une question de méthode*, in N. Dacos; C. Dulière (a cura di), *Italia Belgica. La Fondation Nationale Princesse Marie-José et les relations artistiques entre la Belgique et l'Italie, 1930-2005*, Turnhout: Brepols, 2005, pp. 111-135.

DACOS 2008

N. Dacos, *Les loges de Raphaël. Chef-d'oeuvre de l'ornement au Vatican*, Paris: Hazan, 2008.

DACOS 2012

N. Dacos, *Viaggio a Roma. I pittori europei nel '500*, Milano: Jaca Book, 2012.

DACOSTA KAUFMANN 1983

T. DaCosta Kaufmann, *Ancients and Moderns in Prague: Arcimboldo's Drawing for Silk Manufacture*, in «Leids Kunsthistorisch Jaarboek», 2, 1983, pp. 179-207.

DACOSTA KAUFMANN 1990

T. DaCosta Kaufmann, *Arcimboldo (Arcimboldi) Giuseppe* (ad vocem), in G. Meißner; A. Beyer (a cura di), *Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeit und Völker*, 109 voll., 1983-, III: *Andreae - Ardon*, Leipzig: Seemann Verlag, 1990, pp. 900-902.

DACOSTA KAUFMANN 2009

T. DaCosta Kaufmann, *Arcimboldo. Visual Jokes, Natural History, and Still-life Painting*, Chicago-London: The University of Chicago Press, 2009.

DANIELI 2006

M. Danieli, *La decorazione pittorica*, in Idem (a cura di), *Palazzo Bocchi*, testi di A. Angelini, Bologna: Minerva Edizioni, 2006, pp. 58-141.

DANIELI 2008

M. Danieli, *La decorazione pittorica*, in M. Danieli; D. Ravaioli (a cura di), *Palazzo Fava da San Domenico*, Bologna: Minerva Edizioni, 2008, pp. 47-130.

DARBY 1938

D. Darby, *Francisco Ribalta and His School*, Cambridge (MA): Harvard University Press, 1938.

DASTON 2004a

L. Daston, *Taking Note(s)*, in «Isis», 95, 3, 2004, pp. 443-448.

DASTON 2004b

L. Daston (a cura di), *Things That talk. Object Lessons from Art and Science*, New York: Zone Books, 2004.

DASTON 2015

L. Daston, *Epistemic Images*, in A. Payne (a cura di), *Vision and its Instruments. Art, Science and Technology in Early Modern Europe*, University Park (PA): The Pennsylvania State University Press, 2015, pp. 13-35.

DAVIDSON 1988

B. F. Davidson, *The Furti di Giove Tapestries Designed by Perino del Vaga for Andrea Doria*, in «The Art Bulletin», 70, 1988, pp. 424-450.

DAVIES 2007

D. Davies, *El Greco's Scheme of Decoration in Santo Domingo el Antiguo: The Creative Process*, in N. Hadjinicolaou (a cura di), *El Greco's Studio*, Heraklion: "El Greco" Center Institute for Mediterranean Studies, 2007.

DAVIES - HARRIS 1996

D. Davies; E. Harris (a cura di), *Velázquez in Seville*, catalogo della mostra (Edinburgh, National Gallery of Scotland, 8 agosto - 20 ottobre 1996), Edinburgh: Trustees of the National Galleries of Scotland, 1996.

DE DOMINICI 2017

B. De Dominicis, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti napoletani*, 5 voll., II ed. corretta a cura di F. Sricchia Santoro e A. Zezza (contenente l'ed. Napoli: Ricciardi, 1742), Napoli: artstudiopaparo, 2017.

DEGL'INNOCENTI 1997

C. Degl'Innocenti, *Il Pomarancio. Niccolò Circignani, Fucecchio (FI): Edizioni dell'Erba, 1997.*

DE GRAZIA 1984

D. De Grazia (a cura di), *Correggio e il suo lascito. Disegni del Cinquecento emiliano*, catalogo della mostra (Parma, Palazzo della Pilotta, 6 giugno - 15 luglio 1984), Parma: Artegrafica Silva, 1984.

DE GRAZIA 1991

D. De Grazia, *Bertoia, Mirola and the Farnese Court*, Bologna: Nuova Alfa Editoriale, 1991.

DE MIERI, 2010

S. De Mieri, *I soggiorni abruzzesi di Bernardo Monaldi*, in R. Trolontano (a cura di), *Abruzzo. Il Barocco negato. Aspetti dell'arte del Seicento e del Settecento*, Roma: De Luca Editori d'Arte, 2010, pp. 112-119.

DELBOROUGH - MÜLLER-WILLE 2012

J. Delbourgo; S. Müller-Wille, *Listmania. How Lists Can Open up Fresh Possibilities for Research in the History of Science*, in «Isis», 103, 4, 2012, pp. 710-715.

DETHLOFF 2003

D. Dethloff, *Sir Peter Lely's Collection of Prints and Drawings*, in C. Baker; C. Elam; G. Warwick (a cura di), *Collecting Prints and Drawings in Europe, c. 1500-1750*, Aldershot: Ashgate Publishers 2003.

DETHLOFF 2017

D. Dethloff, *Sir Peter Lely's Collection of Prints and Drawings*, in C. Baker; C. Elam; G. Warwick (a cura di), *Collecting Prints and Drawings in Europe, c. 1500-1750*, (s.l.): 2017, pp. 123-139.

DI GIAMPAOLO 1975

M. Di Giampaolo, *Mostra internazionale dell'antiquariato*, Firenze 13 settembre-6 ottobre, in «Antichità viva», XIV, 1975, 6, pp. 55-58.

DI GIAMPAOLO 1977

M. Di Giampaolo, *Disegni di Bernardino Gatti*, in «Antologia di Belle Arti», 1, 1977, 4, pp. 333-338.

DI GIAMPAOLO 1985

M. Di Giampaolo, *Disegni di Orazio Samacchini per il transetto nord del Duomo di Parma*, in «Antichità viva», 24, 1985, pp. 50-51.

DI GIAMPAOLO 1990

M. Di Giampaolo, *Bernardino Gatti detto il Sojaro: Figura virile paneggiata, di profilo, rivolta a sinistra*, scheda in G. C. Sciolla (a cura di), *Da Leonardo a Rembrandt. Disegni della Biblioteca Reale di Torino*, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Reale, luglio 1990), Torino: Allemandi, 1990.

DI GIAMPAOLO 1995

M. Di Giampaolo (coord.), *Dibujos italianos para El Escorial*, Madrid: Editorial Nerea, 1995.

DI GIAMPAOLO 1997

M. Di Giampaolo, *Girolamo Bedoli 1500-1569*, Firenze: Octavo, 1997.

DI GIAMPAOLO 2004

M. Di Giampaolo, *Precisazioni su alcuni disegni della Fondazione Giorgio Cini*, in «Saggi e Memorie di Storia dell'Arte», 27, 2004, pp. 265-284.

DI GIAMPAOLO - FADDA 2003

M. Di Giampaolo; E. Fadda, *Parmigianino. Catalogo completo dei dipinti*, Santarcangelo di Romagna (RN): Idea Libri, 2003.

DI GIAMPAOLO - MUZZI 2003

M. Di Giampaolo; A. Muzzi (a cura di), *Il Parmigianino e il fascino di Parma*, catalogo della mostra (Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, 13 novembre - 15 febbraio 2003), Firenze: Olshki, 2003.

DI PENTA 2016

M. Di Penta, *Andrea de Leone (Napoli 1610-1685). Dipinti e Disegni*, Roma: De Luca Editori d'Arte, 2016.

DIAZ CAYEROS 2000

P. Díaz Cayeros, *Pablo de Céspedes entre Italia y España*, in «Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas», 22, 76/2000, pp. 5-60.

DIBUJOS DE ARQUITECTURA 1991-2018

Dibujos de arquitectura y ornamentación de la Biblioteca Nacional, 3 tomi, Madrid: Biblioteca Nacional de España, 1991-2018.

DICKERSON III 2019

C. D. Dickerson III, *The Experience of Italy*, in C. D. Dickerson III; M. McDonald (a cura di), *Alonso Berruguete. First Sculptor of Renaissance Spain*, Washington (D.C.): National Gallery of Art, 2019, pp. 18-34.

DÍEZ GARCÍA 1994

J. L. Díez García (a cura di), *Federico de Madrazo y Kuntz (1815-1894)*, catalogo della mostra (Madrid, Museo del Prado, 19 novembre 1994 - 29 gennaio 1995), Madrid: Museo del Prado, 1994.

DÍEZ GARCÍA 1998

J. L. Díez García (a cura di), *José de Madrazo (1781-1859)*, catalogo della mostra (Santander, Fundación Marcelino Botín-Sanz de Sautuola, luglio - settembre 1998; Madrid, Museo Municipal, ottobre - novembre 1998), Santander: Fundación Marcelino Botín, 1998.

DÍEZ GARCÍA 1999

J. L. Díez García, *Vicente López (1772-1850)*, 2 voll., Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1999.

DILLON 2012

A. Dillon, *Michelangelo and the English Martyrs*, Farham: Ashgate, 2012.

DISSEGNI ITALIANI 1977

Disegni italiani del Museo Cerralbo di Madrid, a cura di C. Sanz-Pastor y Fernández de Piérola, (*Documenti e ricerche*, 6), Madrid: Istituto italiano di cultura, 1977.

DISSEGNI SPAGNOLI 1981

Disegni spagnoli dei secoli d'oro. Collezione della Biblioteca Nazionale, Madrid, catalogo della mostra (Roma, aprile - maggio 1981), Roma: Academia de España, 1981.

DITTSCHIED 1989

H. C. Dittscheid, *Serlio, Roma e Vitruvio*, in C. Thoenes (a cura di), *Sebastiano Serlio. VI seminario internazionale di Storia dell'Architettura* (Venezia, 31 agosto - 4 settembre 1987), Milano: Electa, 1989, pp. 132-148.

DOBSON 2015

A. Dobson, *The Diary of John Evelyn*, Cambridge (MA): Cambridge University Press, 2015.

DOCAMPO CAPILLA 2007

J. Docampo Capilla, *La biblioteca de José de Madrazo*, in «Boletín del Museo del Prado», 25/2007, 43, pp. 97-123.

DOCCI 1995

M. Docci, *Manuale di disegno architettonico*, Roma: Laterza, 1995.

DOMÍNGUEZ BORDONA 1927

J. Domínguez Bordona, *Federico Zuccaro en España*, in «Archivo Español de Arte y Arqueología», 3/1927, pp. 77-80; 89.

DONATI 2002

P. Donati, *Pittura in Provincia della Spezia. Dal Medioevo alla metà dell'Ottocento*, Sarzana (SP): Società Editrice Buonaparte, 2002.

DONETTI - RACHELE (c.d.s.)

D. Donetti; C. Rachele (a cura di), *Building with Paper. The Materiality of Renaissance Architectural Drawings*, Turnhout: Brepols, (in corso di stampa).

DONI 1549

A. F. Doni, *Disegno del Doni partito in più ragionamenti [...]*, Venezia: Gabriel Giolito di Ferrarii, 1549.

DU GUÉ TRAPIER 1941

E. du Gué Trapiér, *Notes on Spanish Drawings*, in «Notes Hispanic», 1, 1941, pp. 1-64.

DUPRÉ 2017

S. Dupré, *Materials and Techniques Between the Humanities and Science. Introduction*, in «History of Humanities», 2, 1, 2017, pp. 173-178.

DURÁN GONZÁLEZ-MENESES 1980

R. Durán González-Meneses, *Catálogo de los dibujos de los siglos XVI y XVII de la colección del Museo de la Casa de la Moneda*, Madrid: Ministerio de Hacienda, 1980.

EAMON 1994

W. Eamon, *Science and the Secrets of Nature. Books of Secrets in Medieval and Early Modern Culture*, Princeton (NJ): Princeton University Press, 1994.

ECHEVARRÍA GOÑI 2005

P. L. Echevarría Goñi, *El retablo de Genevilla (Navarra)*, in F. Fernández Pardo (a cura di), *La escultura en la Ruta Jacobea. Arnao de Bruselas, retablo mayor de la Imperial Iglesia de Santa María de Palacio (Logroño)*, Logroño: Diócesis de Calahorra y La Calzada-Logroño, 2005, pp. 136-140.

EITEL-PORTER 2004

R. Eitel-Porter, *Disegni per Orvieto dell'«...illustre concittadino Cesare Nebbia»*, (*Quaderni del Bollettino dell'Istituto Storico Artistico Orvietano*, 2), 50/57, 1994/2001 (2004), Orvieto: Istituto Storico Artistico Orvietano, 2004.

EITEL-PORTER 2009

R. Eitel-Porter, *Der Zeichner und Maler Cesare Nebbia. 1536-1614*, München: Hirmer, 2009.

EITEL-PORTER 2020

R. Eitel-Porter, *Printmaking, Book Illustration and Drawing in Late Sixteenth-Century Rome*, in S. Albi; M. S. Bolzoni (a cura di), *La scintilla divina. Il disegno a Roma tra Cinque e Seicento*, Roma: Artemide, 2020, pp. 85-113.

EITEL-PORTER - MARCIARI 19

R. Eitel-Porter; J. Marciari, *Italian Renaissance drawings at the Morgan Library & Museum*, New York: Pierpont Morgan Library 2019.

EKSERDJIAN 2006

D. Ekserdjian, *Parmigianino*, New Haven: Yale University Press, 2006.

EKSERDJIAN 2019

D. Ekserdjian, *Jacopo Bertoja: dal disegno all'opera compiuta*, in M. C. Chiusa (a cura di), *La maniera emiliana. Bertoja, Mirola, da Parma alle corti d'Europa*, catalogo della mostra (Fontanellato, Labirinto della Masone, 6 aprile - 28 luglio 2019), Fontanellato (PR): Franco Maria Ricci, 2019, pp. 47-57.

ELEN - FISCHER 2016

A. Elen; C. Fischer, *Fra Bartolommeo. The Divine Renaissance*, Rotterdam: Museum Boijmans van Beuningen, 2016.

ELIA 2014

G. Elia, *La etapa italiana de Valentín Carderera (1822-1831)*, in «Espacio, Tiempo y Forma», 2, 2014, pp. 69-101.

ELKINS 1995

J. Elkins, *Art History and Images That Are Not Art*, in «The Art Bulletin», 77, 4, 1995, pp. 553-571.

EPIFANI 2006-2007

M. Epifani, *"Bella e ferace d'ingegni (se non tanto di coltura) Partenope". Il disegno napoletano attraverso le collezioni italiane ed europee tra Sei e Settecento*, tesi di dottorato in Scienze Archeologiche e Storico-Artistiche, XX ciclo, Università degli Studi di Napoli "Federico II", A.A. 2006-2007.

EPIFANI 2017

M. Epifani, *Resta e il disegno napoletano*, in A. Bianco; F. Grisolia; S. Prosperi Valenti Rodinò (a cura di), *Padre Sebastiano Resta (1635-1714), milanese, oratoriano, collezionista di disegni nel Seicento a Roma*, Roma: Edizioni Oratoriane, 2017, pp. 303-328.

ESPINÓS DÍAZ 1994

A. Espinós Díaz, *Dibujos valencianos del siglo XVII*, catalogo della mostra (Valencia, Museo de Bellas Artes, 24 gennaio - 3 aprile 1994): Valencia, Generalitat Valenciana, 1994.

ESPINÓS DÍAZ 1998

A. Espinós Díaz, *Retablo Mayor del convento de las Descalzas Reales de Madrid*, scheda n. 173, in F. Checa Cremades (a cura di), *Felipe II. Un monarca y su época. Un príncipe del Renacimiento*, catalogo della mostra (Madrid, Museo del Prado, 13 ottobre 1998 - 10 gennaio 1999), Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998, pp. 526-528.

ESTELLA MARCOS 1994

M. Estella Marcos, *Los Leoni, escultores entre Italia y España*, in *Los Leoni (1509-1608). Escultores del Renacimiento italiano al servicio de la corte de España*, catalogo della mostra (Madrid, Museo Nacional del Prado, 18 maggio - 12 luglio 1994), Madrid: Museo del Prado, 1994.

FABBRI 1992

M. C. Fabbri, *Le opere in chiesa*, in L. Berti (a cura di), *La chiesa di S. Maria del Carmine a Firenze*, Firenze: Giunti, 1992, pp. 89-142.

FABRE 1839

F. J. Fabre, *El altar mayor de las Descalzas Reales. Madrid artístico*, in «Semanario Pintoresco Español», 26 maggio 1839, pp. 161-162.

FADDA 2019

E. Fadda, *Girolamo Mazzola Bedoli (1508?-1569): "eccellente pittore, e cortese e gentile oltre modo"*, in E. Fadda; G. Milanesi (a cura di), *Girolamo Mazzola Bedoli (1508?-1569): "eccellente pittore, e cortese e gentile oltre modo"*, atti della giornata di studio (Viadana, 6 maggio 2017), Viadana (MN): Società Storica Viadanese, 2019, pp. 11-41.

FAIETTI 2002a

M. Faietti (a cura di), con la collab. di D. Cordellier, *Il Cinquecento a Bologna. Disegni dal Louvre e dipinti a confronto*, catalogo della mostra (Bologna, Pinacoteca Nazionale e Sale delle Belle Arti, 18 maggio - 18 agosto 2002), Milano: Electa, 2002.

FAIETTI 2002b

M. Faietti, *Pedro (Machuca), Biagio (Pupini), Innocenzio (Francucci) e la Deposizione di Cristo*, in A. W. A. Boschloo (a cura di), *Aux Quatre vents. A Festschrift for Bert W. Meijer*, Firenze: Centro Di, 2002, pp. 49-54.

FAIETTI 2011

M. Faietti, *Il disegno padre delle arti, i disegni degli artisti, il disegno delle "Vite". Intersezioni semantiche in Vasari scrittore*, in M. Faietti; A. Griffo; G. Marini (a cura di), *Figure Memorie Spazio. La grafica del Quattrocento. Appunti di teoria, conoscenza e gusto*, catalogo della mostra (Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, 8 marzo - 12 giugno 2011), Firenze: Giunti, 2011, pp. 12-37.

FAIETTI 2015

M. Faietti, *Parmigianino "alter Raphael"*, in Eadem (a cura di), *Raffaello, Parmigianino, Barocci. Metafore dello sguardo*, catalogo della mostra (Roma, Musei Capitolini, Palazzo Caffarelli, 2 ottobre 2015 - 10 gennaio 2016), Roma: Palombi Editori, 2015, pp. 62-109.

FAIETTI 2016

M. Faietti, *La "Scuola Spagnuola" de Pasquale Nerino Ferri (1895-1901)*, in B. Navarrete Prieto (a cura di) con la collab. di R. Alonso Moral, *I segni nel tempo. Dibujos españoles de los Uffizi*, catalogo della mostra (Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 12 maggio - 24 luglio 2016), Madrid: Fundación MAPFRE; Firenze: Gallerie degli Uffizi, 2016, pp. 79-87.

FAIETTI 2018a

M. Faietti, *Allegorie su carta. I disegni indipendenti di Andrea Mantegna e Francesco Francia*, in D. Bohde; A. Nova (a cura di), con la collab. di A. C. Schütz, *Jenseits des "disegno"? Die Entstehung selbstständiger Zeichnungen in Deutschland und Italien im 15. und 16. Jahrhundert*, Petersberg: Michael Imhof Verlag, 2018, pp. 208-229.

FAIETTI 2018b

M. Faietti, *Per una storia globale del disegno. "El dibujo en España" nell'età di Carlo V e Filippo II*, in M. Faietti; C. T. Gallori; T. Mozzati (a cura di), *Spagna e Italia in dialogo nell'Europa del Cinquecento*, catalogo della mostra (Firenze, Gallerie degli Uffizi, Aula Magliabechiana, 27 febbraio - 27 maggio 2018), Firenze-Milano: Giunti, 2018, pp. 18-37.

FAIETTI - CORDELLIER 2001

M. Faietti; D. Cordellier (a cura di), *Un siècle de dessin à Bologne 1480-1580. De la Renaissance à la réforme tridentine*, catalogo della mostra (Paris, Musée du Louvre, 30 marzo - 2 luglio 2001), Paris: Réunion des Musées Nationaux, 2001.

FAIETTI - GALLORI - MOZZATI 2018

M. Faietti; C. T. Gallori; T. Mozzati (a cura di), *Spagna e Italia in dialogo nell'Europa del Cinquecento*, catalogo della mostra (Firenze, Gallerie degli Uffizi, Aula Magliabechiana, 27 febbraio - 27 maggio 2018), Firenze-Milano: Giunti, 2018.

FAIETTI - GRASSO 2018

M. Faietti; M. Grasso (a cura di), *D'odio e d'amore. Giorgio Vasari e gli artisti a Bologna*, catalogo della mostra (Firenze, Gallerie degli Uffizi, Sala Edoardo Detti, 9 ottobre - 2 dicembre 2018), Firenze: Giunti, 2018.

FAIETTI - OBERHUBER 1988

M. Faietti; K. Oberhuber (a cura di), *Bologna e l'Umanesimo 1490-1510*, catalogo della mostra (Bologna, Pinacoteca Nazionale, 6 marzo - 24 aprile 1988), Bologna: Nuova Alfa Editoriale, 1988.

FALOMIR FAUS 2000

M. Falomir Faus, *Pedro Machuca: Descendimiento de la Cruz*, scheda in F. Checa Cremades (a cura di), *Carolus*, catalogo della mostra (Toledo, Museo de Santa Cruz, 6 ottobre 2000 - 12 gennaio 2001), Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000.

FALOMIR FAUS 2012

M. Falomir Faus, *Tiziano, San Juan Bautista*, catalogo della mostra (Madrid, Museo del Prado, 6 novembre 2012 - 10 febbraio 2013), Madrid: Museo Nacional del Prado, 2012.

FALOMIR FAUS 2014

M. Falomir Faus, *Titian: Religion Succoured by Spain*, scheda in *Italian Masterpieces from Spain's Royal Court*, catalogo della mostra (Melbourne, National Gallery of Victoria, 16 maggio - 31 agosto 2014), Melbourne: National Gallery of Victoria, 2014, p. 80.

FALOMIR FAUS 2015

M. Falomir Faus, *Pregiudizi nazionali e costruzioni storiografiche sui rapporti artistici tra l'Italia e la Spagna nel XVI secolo*, in E. Coletta (a cura di), *L'Italia e l'arte straniera. La storia dell'arte e le sue frontiere, a cento anni dal X Congresso Internazionale di Storia dell'Arte in Roma (1912). Un bilancio storiografico e una riflessione del presente*, atti del convegno di studi (Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 23-24 novembre 2012), Roma: Bardi Edizioni, 2015, pp. 177-189.

FALUSCHI 1815

G. Faluschi, *Breve relazione delle cose notabili della città di Siena ampliata e corretta*, Siena: Stamperia Mucci, 1815.

FARA 1997

A. Fara, *Leonardo e l'architettura militare*, XXXVI Lettura Vinciana (Città di Vinci, Biblioteca Leonardiana, 15 aprile 1996), Firenze: Giunti, 1997.

FARA 1999

A. Fara (a cura di), *Leonardo a Piombino e l'idea della città moderna tra Quattro e Cinquecento*, Firenze: Olschki, 1999.

FARA 2010

A. Fara, *L'arte vinse la natura. Buontalenti e il disegno di architettura da Michelangelo a Guarini*, Firenze: Olschki 2010.

FARAGO 1999

C. J. Farago, *Fractal Geometry in the Organization of Madrid MS. II*, in C. J. Farago (a cura di), *Leonardo da Vinci. Selected Scholarship*, New York-London: Garland Publishing, 1999, pp. 193-215.

FARAGO 2020

C. J. Farago, *"Ingenuity" and Artists' Ways of Knowing*, in C. Villaseñor Black; M. T. Álvarez (a cura di), *Renaissance Futurities. Science, Art, Invention*, Oakland (CA): University of California Press, 2020, pp. 130-148.

FARAGO - BELL - VECCE 2018

C. J. Farago; J. Bell; C. Vecce (a cura di), *The Fabrication of Leonardo Da Vinci's Trattato Della Pittura, with a Scholarly Edition of the Editio Princeps (1651) and an Annotated English Translation*, 2 voll., Leiden-Boston: Brill, 2018.

FARINA 2002-2003

V. Farina, *Per Aniello Falcone disegnatore*, tesi di dottorato in Scienze Archeologiche e Storico-Artistiche, XIV ciclo, Università degli Studi di Napoli "Federico II", A.A. 2002-2003.

FARINA 2009

V. Farina, *Collezionismo di disegni a Napoli nel Seicento. Le raccolte di grafica del viceré VII marchese del Carpio, il ruolo di padre Sebastiano Resta e un inventario inedito di disegni e stampe*, in J. L. Colomer (a cura di), *España y Nápoles. Coleccionismo y Mecenazgo virreinales en el Siglo XVIII*, Madrid: Villa-verde, 2009, pp. 339-362.

FARINA 2010

V. Farina, *La collezione del Viceré: il marchese del Carpio, padre Sebastiano Resta e la prima raccolta ragionata di disegni napoletani*, in F. Solinas; S. Schütze (a cura di), *Le dessin napolitain*, atti del convegno internazionale di studi (Parigi, École Normale Supérieure, 6-8 marzo 2008), Roma: De Luca Editori d'Arte, 2010, pp. 183-198.

FARINA 2013

V. Farina, *Una inedita "Trasfigurazione di Cristo" e altri disegni: nuove prospettive per la grafica di Giovan Bernardino Azzolino*, DOI 10.4482/17062013, www.ilseicentodivivianafarina.com.

FERINO-PAGDEN 2007

S. Ferino-Pagden (a cura di), *Arcimboldo 1526-1593*, catalogo della mostra (Paris, Musée du Luxembourg, 15 settembre 2007 - 13 gennaio 2008; Wien, Kunsthistorisches Museum, 11 febbraio - 1 giugno 2008), Milano: Skira, 2007.

FERINO-PAGDEN - CHECA CREMADES 2001

S. Ferino-Pagden; F. Checa Cremades, *El Greco*, catalogo della mostra (Wien, Kunsthistorisches Museum, 4 maggio - 2 settembre 2001), Milano: Skira, 2001.

FERINO-PAGDEN - DEL TORRE SCHEUCH 2002

S. Ferino-Pagden; F. Del Torre Scheuch (a cura di), *Parmigianino e la pratica dell'alchimia*, catalogo della mostra (Casalmaggiore, Centro Culturale Santa Chiara, 9 febbraio - 15 maggio 2003), Cinisello Balsamo (MI): Silvana Editoriale, 2002.

FERNÁNDEZ DEL HOYO 2012

M. A. Fernández del Hoyo, *Juan de Juni, escultor*, Valladolid: Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2012.

FERNÁNDEZ GÓMEZ 2000

M. Fernández Gómez (a cura di), *Codex Escorialensis 28-II-12: libro de dibujos o antigüedades*, 2 voll., facsimile dell'ed. 1506 ca. - 1508, Murcia: Editora Regional de Murcia; Madrid: Patrimonio Nacional, 2000.

FERRARI DA PASSANO 1973

C. Ferrari da Passano, *Il Duomo di Milano*, 2 voll., Milano: Pizzi, 1973.

FERRARINO 1977

L. Ferrarino (a cura di), *Dizionario degli artisti italiani in Spagna (secoli XII-XIX)*, (Documenti e ricerche, 9), Madrid: Istituto Italiano di Cultura, 1977.

FERRETTI 1993

M. Ferretti, *In cerca di Guido Aspertini*, in «Arte a Bologna. Bollettino dei musei civici d'arte antica», 3, 1993, pp. 35-63.

FERRETTI 2011

E. Ferretti, *Schizzo alternativo del progetto di Giorgio Vasari degli Uffizi*, scheda in C. Conforti et al. (a cura di), *Vasari, gli Uffizi e il Duca*, catalogo della mostra (Firenze, Gallerie degli Uffizi, 14 giugno - 30 ottobre 2011), Firenze: Giunti, 2011, pp. 204-205.

FERRETTI 2019

E. Ferretti, *All'origine di una nuova espressività dell'acqua nel contesto urbano. Il Settizonio nel "Trionfo" di Carlo V a Roma (1536)*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», 5 (2019), 1/11, pp. 179-197; 373-377.

FERRI 1890

P. N. Ferri, *Catalogo riassuntivo della raccolta di disegni antichi e moderni posseduta dalla R. Gallerie degli Uffizi di Firenze*, Firenze: Bencini, 1890.

FINALDI 2007

G. Finaldi, *Mr. Berenson visita el Prado*, in M. Córdor Orduña (a cura di), *In Sapientia Libertas. Escritos en homenaje al Profesor Alfonso E. Pérez Sánchez*, Madrid: Museo Nacional del Prado; Siviglia: Fundación Focus-Abengoa, 2007, pp. 740-748.

FINALDI 2016

G. Finaldi (a cura di), *José de Ribera. Dibujos, catálogo razonado*, catalogo della mostra (Madrid, Museo Nacional del Prado, 22 novembre 2016 - 19 febbraio 2017; Dallas, Meadows Museum, Southern Methodist University, 12 marzo - 11 giugno 2017), Madrid: Museo Nacional del Prado; Sevilla: Fundación Focus; Dallas: Meadows Museum, SMU, 2016.

FIORE 2005

F. P. Fiore (a cura di), con la collab. di A. Nesselrath, *La Roma di Leon Battista Alberti. Umanisti, architetti e artisti alla scoperta dell'antico nella città del Quattrocento*, catalogo della mostra (Roma, Musei Capitolini, 24 giugno - 16 ottobre 2005), Milano: Skira, 2005.

FIRPO 2014

M. Firpo, *Baccio Bandinelli e il coro di Santa Maria del Fiore*, in «Rinascimento», 54, 2014, pp. 85-132.

FISHER 1977

M. R. Fisher, *Titian's Assistants During the Later Years*, Ph. D. Diss., Harvard University, Cambridge (MA), 1958, New York-London: Garland Publishing, 1977.

FISCHER 1988

C. Fischer, *Italian Drawings in the J. F. Willumsen Collection*, 2 voll., Copenhagen: Krohns Bogtrykkeri, 1984-1988, II (1988): catalogo della mostra (Frederikssund, J. F. Willumsens Museum, 29 giugno - 14 agosto 1988).

FISCHER 2016

C. Fischer, *The Nativity*, in A. Elen; C. Fischer, *Fra Bartolommeo. The Divine Renaissance*, Rotterdam: Museum Boijmans van Beuningen, 2016, pp. 103-107.

FISCHER PACE 2008

U. V. Fischer Pace, *Die italienischen Zeichnungen*, 2 voll., Köln: Böhlau Verlag, 2008-2010, I: *Ehemalige Großherzogliche und Staatliche Sammlung*, 2008.

FOLDS McCULLAGH - GILES 1997

S. Folds McCullagh; L. M. Giles, *Italian Drawings Before 1600 in the Art Institute of Chicago. A Catalogue of the Collection*, Chicago: The Art Institute of Chicago, 1997.

FONTANA 2015a

M. V. Fontana, *Giovanni Balducci e il disegno. Novità per il periodo fiorentino e una proposta per il Palazzo Reale a Napoli*, in «Proporzioni», 11/12, 2010/2011 (2015), pp. 92-115.

FONTANA 2015b

M. V. Fontana, *Per Giuseppe Agellio disegnatore*, in «Paragone. Arte», 66, 2015, 123/124, pp. 58-75.

FONTANA 2018

M. V. Fontana, *L'officina del Cavaliere: la bottega del Pomarancio negli anni di Clemente VIII*, in M. Corso; A. Ulisse (a cura di), *L'autunno della maniera. Studi sulla pittura del tardo Cinquecento a Roma*, Milano: Officina Libraria, 2018, pp. 87-94.

FONTANA 2019

M. V. Fontana, *Itinera tridentina. Giovanni Balducci, Alfonso Gesualdo e la riforma delle arti a Napoli, con un catalogo dei dipinti e dei disegni dell'artista*, Roma: Artemide, 2019.

FONTANA 2020

M. V. Fontana, *Gli ammaestramenti di Roncalli e la parte di Agellio. Il disegno nell'atelier del Pomarancio verso il 1600*, in S. Albi; M. S. Bolzoni (a cura di), *La scintilla divina. Il disegno a Roma tra Cinque e Seicento*, Roma: Artemide, 2020, pp. 183-201.

FORCIROLI ante 1620

F. Forciroli, *Antiqua et recentia illustrium virorum Mutinensium Monumenta*, ms. Forni, Modena: ante 1620.

FORCIROLI 2007

F. Forciroli, *Vite dei modenesi illustri*, a cura di S. Caviglioli, Modena: Aedes Muratoriana, 2007.

FORLANI TEMPESTI 1962

A. Forlani Tempesti (a cura di), *Mostra di disegni di Jacopo da Empoli (Jacopo Chimenti 1551-1640)*, Firenze: Olschki, 1962.

FORLANI TEMPESTI 1977

A. Forlani Tempesti, *Occasione per una traccia sulla provenienza dei disegni architettonici degli Uffizi*, in G. Marchini; G. Miarelli Mariani (a cura di), *Disegni di fabbriche brunelleschiane*, Firenze: Olschki, 1977, pp. VII-XVII.

FORLANI TEMPESTI 1994

A. Forlani Tempesti, *Guido Reni, Cerano, Giovanni da San Giovanni. Tre schede seicentesche per i disegni della Marucelliana*, in «Antichità Viva», 33, 5, 1994, pp. 43-48.

FORLANI TEMPESTI 2004

A. Forlani Tempesti, *Da Firenze, proposte di nuovi disegni bolognesi*, in D. Lenzi (a cura di), *Arti a confronto. Studi in onore di Anna Maria Matteucci*, Bologna: Editrice Compositori, 2004, pp. 67-76.

FORNARI SCHIANCHI - SPINOSA 1995

L. Fornari Schianchi; N. Spinosa (a cura di), *I Farnese. Arte e collezionismo*, catalogo della mostra (Palazzo Ducale di Colorno, 4 marzo - 21 maggio 1995), Milano: Electa, 1995.

FORS - PRINCIPE - SIBUM 2016

H. Fors; L. M. Principe; H. O. Sibus, *From the Library to the Laboratory and Back Again: Experiment as a Tool for Historians of Science*, in «Ambix», 63, 2, 2016, pp. 85-97.

FORTUNATI - MUSUMECI 2000

V. Fortunati; V. Musumeci (a cura di), *L'immaginario di un ecclesiastico. I dipinti murali di Palazzo Poggi*, Bologna: Compositori, 2000.

FORTUNATI PIETRANTONIO 1982

V. Fortunati Pietrantonio, *L'immaginario degli artisti bolognesi tra Maniera e Controriforma: Prospero Fontana (1512-1597)*, in A. Emiliani (a cura di), *Le arti a Bologna e in Emilia dal XVI al XVII secolo*, (Atti del XXIV Congresso Internazionale di Storia dell'Arte, 4), (Bologna, 10-18 settembre 1979), Bologna: Editrice Clueb, 1982, pp. 97-111.

FORTUNATI PIETRANTONIO 1986

V. Fortunati Pietrantonio, *Pittura bolognese del '500*, 2 voll., Bologna: Grafis Edizioni, 1986.

FORTUNATI PIETRANTONIO 1988

V. Fortunati Pietrantonio, *La decorazione delle Sale di Susanna*, in A. Ottani Cavina (a cura di), *Palazzo Poggi: da dimora aristocratica a sede dell'Università di Bologna*, Bologna: Nuova Alfa Editoriale, 1988, pp. 123-137.

FORTUNATI PIETRANTONIO 2010

V. Fortunati Pietrantonio, *Nuove considerazioni sul viaggio di Prospero Fontana in Francia*, in di S. Frommel (a cura di), *Crocevia e capitale della migrazione artistica: forestieri a Bologna e bolognesi nel mondo (secoli XV-XVI)*, atti del convegno internazionale di studi (Bologna, maggio 2009), Bologna: Bononia University Press, 2010, pp. 381-394.

FRACCHIA 1997-1998

C. Fracchia, *La herencia italiana de Gaspar Becerra en el retablo mayor de la Catedral de Astorga*, in «Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte», 9/10, 1997-1998, pp. 133-152.

FRACCHIA 1998

C. Fracchia, *El retablo mayor de Astorga. Un concurso escultórico en la España del Renacimiento*, in «Archivo Español de Arte», 71, 282, 1998, pp. 157-165.

FRAIOLI 2017

M. Fraioli, *La 'sala grande' di Palazzo Farnese: ricostruzione di un progetto mai realizzato*, in «Bollettino Telematico dell'Arte», 834, 1 marzo 2017.

FRANKLIN 2003

D. Franklin (a cura di), *The Art of Parmigianino*, catalogo della mostra (Ottawa, National Gallery of Canada, 3 ottobre 2003 - 4 gennaio 2004; New York, Frick Collection, 27 gennaio - 18 aprile 2004), New Haven: Yale University Press, 2003.

FREEDBERG 1950

S. J. Freedberg, *Parmigianino. His Works in Painting*, Cambridge (MA): Harvard University Press, 1950.

FRUTOS SASTRE 2009

L. M. de Frutos Sastre, *El Templo de la Fama: alegoría del Marqués del Carpio*, comprende *Apéndice documental* su CD-ROM, Madrid: Fundación Arte Hispánico, 2009.

FRUTOS SASTRE 2010

L. M. de Frutos Sastre, *El VII marqués del Carpio. Italia y lo italiano en la corte madrileña*, in J. Martínez Millán; M. Rivero Rodríguez (a cura di),

Centros de poder italianos en la monarquía hispánica (siglos XV-XVIII), 3 voll., (La corte en Europa. Temas, 3), Madrid: Ediciones Polifemo, 2010, pp. 1891-1948.

FUSCONI - PROSPERI VALENTI RODINÒ 1983-1984

G. Fusconi; S. Prosperi Valenti Rodinò, *Un'aggiunta a Sebastiano Resta collezionista: il "Piccolo Preliminare al Grande Anfiteatro Pittorico"*, in «Prospettiva», 33/36, 1983-1984, pp. 237-256.

GALASSI 1991

M. C. Galassi, *Simone Balli e altri. Toscani "riformati" a Genova agli inizi del naturalismo seicentesco*, in «Studi di Storia dell'Arte», 2, 1991, pp. 141-166.

GALLEGO GARCÍA 2015

R. Gallego García, *Una aproximación a la estancia de Valentín Carderera y Solano en Italia (1822-1831)*, in «Argensola», 125, 2015, pp. 47-87.

GALLORI 2018

C. T. Gallori, *Disegni e stampe in Spagna della seconda metà del Cinquecento*, in M. Faietti; C. T. Gallori; T. Mozzati (a cura di), *Spagna e Italia in dialogo nell'Europa del Cinquecento*, catalogo della mostra (Firenze, Gallerie degli Uffizi, Aula Magliabechiana, 27 febbraio - 27 maggio 2018), Firenze-Milano: Giunti, 2018, pp. 95-103.

GALLUZZI 1991

P. Galluzzi (a cura di), *Prima di Leonardo. Cultura delle macchine a Siena nel Rinascimento*, catalogo della mostra (Siena, Magazzini del sale, 9 giugno - 30 settembre 1991), Milano: Electa, 1991.

GALLUZZI 1996

P. Galluzzi (a cura di), *Gli ingegneri del Rinascimento: da Brunelleschi a Leonardo da Vinci*, Firenze: Istituto e Museo di Storia della Scienza, 1996.

GALLUZZI 2020

P. Galluzzi, *The Italian Renaissance of Machines*, Cambridge (MA): Harvard University Press, 2020.

GAMBI - PINELLI et al. 1994

L. Gambi; A. Pinelli et al., *La Galleria delle Carte Geografiche in Vaticano*, 3 voll., Modena: Francesco Cosimo Panini, 1994.

GARCÍA DE LA TORRE 1997

F. García de la Torre, *Dibujos del Museo de Bellas Artes de Córdoba*, catalogo della mostra (Córdoba, Museo de Bellas Artes, 17 dicembre 1997 - 28 febbraio 1998), Córdoba: Junta de Andalucía, 1997.

GARCÍA-FRÍAS CHECA 1991

C. García-Frías Checa, *La pintura mural y de caballete en la Biblioteca del Real Monasterio de El Escorial*, Madrid: Patrimonio Nacional, 1991.

GARCÍA-FRÍAS CHECA 1995a

C. García-Frías Checa, *Francesco da Urbino*, in M. Di Giampaolo (a cura di), *Dibujos italianos para El Escorial*, Madrid: Editorial Nerea, 1995, pp. 61-84.

GARCÍA-FRÍAS CHECA 1995b

C. García-Frías Checa, *Romolo Cincinnato y Francesco da Urbino*, in M. Di Giampaolo (a cura di), *Dibujos italianos para El Escorial*, Madrid: Editorial Nerea, 1995, pp. 47-83.

GARCÍA-FRÍAS CHECA 2002

C. García-Frías Checa, *Artisti genovesi nella pittura decorativa del monastero di San Lorenzo all'Escorial*, in P. Boccardo; J. L. Colomer; C. Di Fabio (a cura di), *Genova e la Spagna. Opere artisti, committenti, collezionisti*, Cinisello Balsamo (MI): Silvana Editoriale, 2002, pp. 127-143.

GARCÍA-FRÍAS CHECA 2006

C. García-Frías Checa, *Pellegrino Pellegrini, il Tibaldi (1527-1597) y su fortuna escorialense*, in J. L. Colomer; A. Serra Desfilis (a cura di), *España y Bolonia. Siete siglos de relaciones artísticas y culturales*, Madrid: Villaverde, 2006, pp. 119-135.

GARCÍA-FRÍAS CHECA 2007

C. García-Frías Checa, *Gli allievi di Cambiaso in Spagna e la loro attività nel monastero di San Lorenzo dell'Escorial*, in P. Boccardo; F. Boggero (a cura di), *Luca Cambiaso, un maestro del Cinquecento europeo*, catalogo della mostra (Genova, Palazzo Ducale, Galleria di Palazzo Rosso, 3 marzo - 8 luglio 2007), Cinisello Balsamo (MI): Silvana Editoriale, 2007, pp. 173-185.

GARCÍA-FRÍAS CHECA 2018

C. García-Frías Checa, *Cartoni e disegni preparatori per l'Escorial*, in M. Faietti; C. T. Gallori; T. Mozzati (a cura di), *Spagna e Italia in dialogo nell'Europa del Cinquecento*, catalogo della mostra (Firenze, Gallerie degli Uffizi, Aula Magliabechiana, 27 febbraio - 27 maggio 2018), Firenze-Milano: Giunti, 2018, pp. 189-194.

GARCÍA-FRÍAS CHECA - GARCÍA-TORAÑO MARTÍNEZ 2020

C. García-Frías Checa; I. C. García-Toraño Martínez, *Nuevos dibujos de Francesco da Urbino para el Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*, in «Archivo Español de Arte», 93, 371, 2020, pp. 221-238.

GARCÍA GAINZA 1999

C. García Gainza, *El retablo de Astorga y la difusión del romanismo*, in «Boletín del Museo e Instituto 'Camón Aznar'», 78/79, 1999, pp. 177-206.

GARCÍA LUQUE 2018a

M. García Luque, *Dibujos de Duque Cornejo en el Álbum Jaffé (I): la colección del Metropolitan Museum of Art*, in «Philostrato. Revista de Historia del Arte», 3, 2018, pp. 39-68.

GARCÍA LUQUE 2018b

M. García Luque, *Dibujos de Duque Cornejo en el Álbum Jaffé (II): la colección del Hood Museum of Art*, in «Philostrato. Revista de Historia del Arte», 4, 2018, pp. 33-61.

GARCÍA ORO - PORTELA SILVA 2000

J. García Oro; M. J. Portela Silva, *Felipe II y el problema hospitalario: reforma y patronato*, in «Cuadernos de Historia Moderna», 25, 2000, pp. 87-124.

GARCÍA-TORAÑO MARTÍNEZ 2009

I. C. García-Toraño Martínez (a cura di), *Dibujos de arquitectura y ornamentación de la Biblioteca Nacional*, tomo II, *Siglo XVIII*, Madrid: Biblioteca Nacional de España; Fundación Banco de Santander; Fundación Arquitectura COAM, 2009.

GARCÍA-TORAÑO MARTÍNEZ 2018

I. C. García-Toraño Martínez (a cura di), *Dibujos de arquitectura y ornamentación de la Biblioteca Nacional*, tomo III, *Siglo XIX*, Madrid: Biblioteca Nacional de España; Barcelona: Fundación Arquia, 2018.

GARCÍA-TORAÑO MARTÍNEZ - PASCUAL CHENEL - RODRÍGUEZ REBOLLO 2019
I. C. García-Torano Martínez; A. Pascual Chenel; A. Rodríguez Rebollo, *Técnicas, procesos de transferencia e intercambio de modelos en el dibujo madrileño de la segunda mitad del siglo XVII: de Sebastián Herrera Barnuevo a Antonio Palomino*, in M. Mancini; A. Pascual Chenel (a cura di), *Imbricaciones: paradigmas, modelos y materialidad de las artes en la Europa habsbúrgica*, Madrid: Sílex, 2019, pp. 61-85.

GAROFALO 2010
C. Garofalo (a cura di), *Mario Di Giampaolo. Scritti sul disegno italiano 1971-2008*, Firenze: Edizioni Aida, 2010.

GASNAULT 2012
H. Gasnault, *Léonard Thiry: de l'estampe au dessin et du dessin à l'estampe; procédés de la création chez un artiste de la première École de Fontainebleau*, in D. Cordellier; C. Hattori; L. Aldovini, *Dessiner pour graver, graver pour dessiner. Le dessin dans la révolution de l'estampe*, 2 voll., Paris: Société du Salon du Dessin, 2012, pp. 53-65.

GASNAULT 2013
H. Gasnault, *Rosso ou Thiry? Autour d'un dessin inédit, Céphale et Procris*, in «Nouvelles de l'estampe», 242, 2013, pp. 4-13.

GERARD 1984
V. Gerard, *De castillo a palacio. El Alcázar de Madrid en el siglo XVI*, Madrid: Xarait Ediciones, 1984.

GERE 1960
J. A. Gere, *Two Late Fresco Cycles by Perino del Vaga: the Massimi Chapel and the Sala Paolina*, in «The Burlington Magazine», 102, 1960, pp. 9-19.

GERE 1969
J. A. Gere, *Dessins de Taddeo et Federico Zuccaro. 42e Exposition du Cabinet des Dessins, Musée du Louvre*, catalogo della mostra (Paris, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins, 1969), Paris: Musée National du Louvre, 1969.

GERE - POUNCEY 1983
J. A. Gere; P. Pouncey, *Artists Working in Rome c. 1550 to c. 1640*, 2 voll., in A. E. Popham et al. (a cura di), *Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum*, 6 voll., London: Trustees of the British Museum, 1950-1999, 5.1-2 (1983).

GERT-RUDOLF 2008
F. Gert-Rudolf, *Masters & Pupils. The Artistic Succession from Perugino to Manet 1480-1880*, London: Hogarth Arts, 2008.

GESTOSO Y PÉREZ 1908
J. Gestoso y Pérez, *Ensayo para un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, 3 voll., Sevilla: La Andalucía Moderna, 1899-1908, III (1908).

GHEROLDI 2000
V. Gheroldi, *Destrezza, cartone, pittura su scialbo*, in V. Fortunati; V. Musumeci (a cura di), *L'immaginario di un ecclesiastico. I dipinti murali di Palazzo Poggi*, Bologna: Compositori, 2000, pp. 83-111.

GHIRARDI 1990
A. Ghirardi, *Bartolomeo Passarotti, pittore (1529-1572). Catalogo generale*, Rimini: Luisè, 1990.

GIACOMINI 2016
F. Giacomini, *L'Ottocento a Trinità dei Monti tra distruzioni e rinnovamento*, in C. Di Matteo; S. Roberto (a cura di), *La chiesa e il convento della Trinità dei Monti. Ricerche, nuove letture, restauri*, Roma: De Luca Editori d'Arte, 2016, pp. 213-221.

GIBSON-WOOD 1989
C. Gibson-Wood, *Jonathan Richardson, Lord Somers's Collection of Drawings, and Early Art-Historical Writing in England*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 52, 1989, pp. 167-187. <https://www.memo-fonte.it/studi-di-memofonte/numero-2-2009/>.

GIFFI 1999
E. Giffi, *Cristoforo Roncalli, Matteo Zaccolini e Giuseppe Agellio in San Silvestro al Quirinale*, in «Prospettiva», 93/94, 1999, pp. 99-108.

GIORGIONE 2015
C. Giorgione, *Leonardo and the Design of Machines*, in P. C. Marani; M. T. Fiorio (a cura di), *Leonardo Da Vinci, 1452-1519: The Design of the World*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 16 aprile - 19 luglio 2015), Milano: Skira, 2015, pp. 271-279.

GIUSTI - LEONE DE CASTRIS 1988
P. Giusti; P. Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1510-1540 forastieri e regnicoli*, Napoli: Electa, 1988.

GNANN 2007
A. Gnann, *Parmigianino. Die Zeichnungen*, 2 voll., Petersberg: Imhof, 2007.

GNONI MALVARELLI 2018
C. Gnoni Malvarelli, *Una città ideale. Dürer, Altdorfer e i maestri nordici dalla Collezione Spannocchi di Siena*, Livorno: Sillabe, 2018.

GÓMEZ MORENO 1941
M. Gómez Moreno, *Las águilas del Renacimiento español: Bartolomé Ordoñez, Diego de Siloé, Pedro Machuca, Alonso Berruguete (1517-1558)*, Madrid: Gráficas Uguina, 1941.

GÓMEZ MORENO 1949
M. Gómez Moreno, *El libro español de arquitectura*, Madrid: Imprenta de Editorial Magisterio Español, 1949.

GONZÁLEZ SANTOS 1994
J. González Santos, *Jovellanos, aficionado y coleccionista*, Gijón: Fundación Municipal de Cultura, Educación y Universidad Popular, 1994.

GOULD 1994
C. Gould, *Parmigianino*, Milano: Mondadori, 1994.

GRAFTON 1994
A. Grafton, *Defenders of the Text. The Traditions of Scholarship in an Age of Science, 1450-1800*, Cambridge (MA): Harvard University Press, 1994.

GRASSO 2018a
M. Grasso, *Prospero, testimone della "maniera". Breve riepilogo sull'avventura artistica di Prospero Fontana a Bologna all'ombra di Giorgio Vasari*, in M. Faietti; M. Grasso (a cura di), *D'odio e d'amore. Giorgio Vasari e gli artisti a Bologna*, catalogo della mostra (Firenze, Gallerie degli Uffizi, Sala Edoardo Detti, 9 ottobre - 2 dicembre 2018), Firenze: Giunti, 2018, pp. 67-77.

GRASSO 2018b
M. Grasso, *Vasari e Prospero Fontana: un sodalizio per la "maniera moderna"*, in M. Faietti; M. Grasso (a cura di), *D'odio e d'amore. Giorgio Vasari e gli artisti a Bologna*, catalogo della mostra (Firenze, Gallerie degli Uffizi, Sala Edoardo Detti, 9 ottobre - 2 dicembre 2018), Firenze: Giunti, 2018, pp. 144-151.

GREGORY 2012
S. Gregory, *Vasari and the Renaissance Print, (Visual Culture in Early Modernity)*, Farnham: Ashgate, 2012.

GREGORI - SCHLEIER 1989
M. Gregori; E. Schleier, *La pittura in Italia*, 2 voll., Milano: Electa, 1989.

GRISOLIA 2009
F. Grisolia, *Giuseppe Pelli Bencivenni e l'«Indice di CXXII volumi di disegni della Real Galleria»: genesi e lettura di un inventario*, in «Studi di Memofonte», 2, 2009, pp. 1-17.

GRISOLIA 2010
F. Grisolia, *Per Giovan Battista Lombardelli, Pasquale Cati e Vespasiano Strada disegnatori*, in «Paragone. Arte», 92/93, 2010, pp. 3-39.

GRISOLIA 2013
F. Grisolia, *Disegni di Pietro Candido, Girolamo Nanni, Filippo Bellini e Giuseppe Nicola Nasini*, in «Paragone. Arte», 64, 2013, 759/761, pp. 52-63.

GRISOLIA 2016
F. Grisolia, *Date e maniere, genealogie e disegni: scampoli di critica restiana dalle postille a (S)Baglione*, in B. Agosti; F. Grisolia; M. R. Pizzoni (a cura di), *Le postille di Padre Resta alle "Vite" del Baglione. Omaggio a Simonetta Prosperi Valenti Rodinò*, Milano: Officina Libraria, 2016, pp. 9-25.

GRISOLIA 2017
F. Grisolia, *"Hora avea in fantasia il dolce del Correggio, hora il risentito di Michelangelo". Su padre Resta e Taddeo Zuccaro*, in A. Bianco; F. Grisolia; S. Prosperi Valenti Rodinò (a cura di), *Padre Sebastiano Resta (1635-1714), milanese, oratoriano, collezionista di disegni nel Seicento a Roma*, Roma: Edizioni Oratoriane, 2017, pp. 199-240.

GRISOLIA 2020
F. Grisolia, *Sebastiano Resta e la regia del Disegno. Il caso dei "Trattenimenti pittorici" agli Uffizi*, in E. Oy-Marra; I. Schmiedel (a cura di), *Zeigen - Überzeugen - Beweisen. Methoden der Wissensproduktion in Kunstliteratur, Kennerschaft und Sammlungspraxis der Frühen Neuzeit*, e-Book 2020, pp. 233-262, (<https://www.ad-picturam.de>).

GRISOLIA 2020 (c. d. s.)
F. Grisolia, *Trattenimenti pittorici. I disegni del Codice Resta degli Uffizi*, II ed. accresciuta, riveduta e corretta, (in corso di stampa).

GRISWOLD - WOLK-SIMON 1994
W. M. Griswold; L. Wolk-Simon (a cura di), *Sixteenth-Century Italian Drawings in New York Collections*, catalogo della mostra (New York, The Metropolitan Museum of Art, 11 gennaio - 27 marzo 1994), New York: The Metropolitan Museum of Art, 1994.

GRONAU 1935

G. Gronau, *Documenti artistici urbinati*, Firenze: Sansoni Editori, 1935.

GUTIÉRREZ MÁRQUEZ - MARTÍNEZ PLAZA 2017

A. M. Gutiérrez Márquez; P. J. Martínez Plaza (a cura di), *Epistolario del Archivo Madrazo en el Museo del Prado*, Madrid: Fundación María Cristina Masaveu; Museo Nacional del Prado, 2017.

HACKERT, GRANO 2000

F. Hackert; G. Grano, *Memorie dei pittori messinesi* (Napoli 1792), ed. con premessa e note di G. Molonia, presentazione di F. Campagna Cicala, Messina: Edizioni Di Nicolò, 2000.

HANSEN 2013

M. S. Hansen, *In Michelangelo's Mirror. Perino del Vaga, Daniele da Volterra, Pellegrino Tibaldi*, University Park (PA): Penn State University Press, 2013.

HÄRB 2015

F. Härb, *The Drawings of Giorgio Vasari (1511-1574)*, Roma: Ugo Bozzi Editore, 2015.

HARPRATH 1990

R. Harprath, *Die Kopenhagener Nachzeichnungen des Giovanni Guerra (1544-1618) nach der Saule des Marc Aurel*, in *Festschrift to Erik Fischer. European Drawings from Six Centuries*, Copenhagen: Royal Museum of Fine Arts, 1990, pp. 221-244.

HARTZENBUSCH 1872

J. E. Hartzenbusch, *Memoria leída en la Biblioteca Nacional*, Madrid: Rivadeneyra, 1872.

HENNEBERG 1974

J. von Henneberg, *L'oratorio dell'Arciconfraternita del Santissimo Crocifisso di San Marcello*, Roma: Bulzoni, 1974.

HERMOSO 2016

I. Hermoso, *Francisco Pacheco: Retrato de un poeta*, in V. Marqués Ferrer (a cura di), *Pacheco. Teórico, Artista, Maestro (1564 -1644)*, catalogo della mostra (Sevilla, Museo de Bellas Artes, 16 marzo - 12 giugno 2016), Sevilla: Junta de Andalucía, Sevilla 2016, pp. 136-137.

HERNÁNDEZ VIÑERTA 2015

M. J. Hernández Viñerta, *Linaje de los Ulzurrun de Asanza. Marqueses de Tosos, (Cuadernos de Aragón, 56)*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2015.

HERRERA GARCÍA 2004

F. J. Herrera García, *Gaspar Becerra: su entorno familiar y profesional a la luz de nuevas fuentes documentales*, in «Boletín del Museo e Instituto 'Camón Aznar'», 93, 2004, pp. 59-95.

HESS - MENDELSON 2010

V. Hess; J. A. Mendelsohn, *Case and Series: Medical Knowledge and Paper Technology, 1600-1900*, in «History of Science», 48, 3/4, 2010, pp. 287-314.

HIDALGO CALDAS 2013

B. Hidalgo Caldas, *Studies in Drawing Practice and Collecting in Madrid c. 1752-1808*, tesi di dottorato in Storia dell'Arte, Trinity College, Dublino, A.A. 2013.

HIDALGO CALDAS 2016a

B. Hidalgo Caldas, *Ceán Bermúdez, "verdadero aficionado" y coleccionista de dibujos*, in E. M. Santiago

Páez (a cura di), *Ceán Bermúdez. Historiador del arte y coleccionista ilustrado*, catalogo della mostra (Madrid, Biblioteca Nacional de España, 20 maggio - 11 settembre 2016), Madrid: Biblioteca Nacional de España; Centro de Estudios Europa Hispánica, 2016, pp. 109-135.

HIDALGO CALDAS 2016b

B. Hidalgo Caldas, *El coleccionismo ilustrado de dibujos en Sevilla y Madrid durante el último tercio del siglo XVIII y comienzos del XIX a la luz de la colección de Ceán Bermúdez*, in E. M. Santiago Páez (a cura di), *Ceán Bermúdez. Historiador del arte y coleccionista ilustrado*, catalogo della mostra (Madrid, Biblioteca Nacional de España, 20 maggio - 11 settembre 2016), Madrid: Biblioteca Nacional de España; Centro de Estudios Europa Hispánica, 2016, pp. 309-339.

HIDALGO CALDAS 2020

B. Hidalgo Caldas, *Correspondencia entre Francia y España: el interés por los manuscritos de Ceán y la venta de su colección de dibujos en la segunda mitad del siglo XIX*, in D. García López; E. M. Santiago Páez (a cura di), *Ceán Bermúdez y la historiografía de las Bellas Artes*, atti del congresso internazionale di studi (Madrid, Biblioteca Nacional de España, 27-28 maggio 2016), Gijón: Biblioteca Nacional de España; Ediciones Trea, 2020, pp. 165-186.

HIRST 1972

M. Hirst, *Sebastiano's Pietà for the Commendador Mayor*, in «The Burlington Magazine», 114, 1972, pp. 585-595.

HOAG 1985

J. D. Hoag, *Rodrigo Gil de Hontañón: Gótico y Renacimiento en el arquitectura española del siglo XVI*, Madrid: Xarait Ediciones, 1985.

HOFFMANN-SAMLAND 2014

J. Hoffmann-Samland (a cura di), con la collab. di M. C. de Carlos Varona; G. Finaldi; J. M. Matilla; *Dibujos españoles en la Kunsthalle de Hamburgo: Cano, Murillo y Goya*, catalogo della mostra (Dallas, Meadows Museum, 25 maggio - 31 agosto 2014; Madrid, Museo Nacional del Prado, 28 ottobre 2014 - 8 febbraio 2015), Hamburg: Hamburger Kunsthalle, 2014.

HÖPER 1987

C. Höper, *Bartolomeo Passarotti (1529-1572)*, 2 voll., Worms: Wernersche Verlagsgesellschaft, 1987.

HOWARTH 2002

D. Howarth, *La colección Arundel, coleccionismo y patrocinio en Inglaterra durante los reinados de Felipe III y Felipe IV de España*, in J. Brown; J. Elliott (a cura di), *La almoneda del siglo*. Relaciones artísticas entre España y Gran Bretaña, 1604-1655, catalogo della mostra (Madrid, Museo del Prado, 13 marzo - 2 giugno 2002), Madrid: Museo Nacional del Prado, 2002, pp. 69-86.

HYERACE 1986

L. Hyerace, *Su Mariano Riccio e intorno alla pittura messinese della prima metà del Cinquecento*, in «Nuovi Annali della Facoltà di Magistero dell'Università di Messina», 4, 1986, pp. 395-410.

HYERACE 2001

L. Hyerace, *Agostino Scilla collezionista: le raccolte di monete, medaglie, disegni e anticaglie*, in V. Abba-

te (a cura di), *Wunderkammer siciliana, alle origini del museo perduto*, catalogo della mostra (Palermo, Galleria Nazionale della Sicilia, 4 novembre 2001 - 31 marzo 2002), a cura di V. Abbate, Napoli: Electa, 2001, pp. 55-60.

HYERACE 2016

L. Hyerace, *Riccio, Mariano* (ad vocem), in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 99 voll., Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, [1960-], LXXXVII: *Renzi - Robortello* (2016), pp. 352-355.

I DISEGNI 1912-1921

I disegni della R. Galleria degli Uffizi in Firenze, 20 fasc., Firenze: Olschki, 1912-1921.

IBÁÑEZ FERNÁNDEZ 2014

J. Ibáñez Fernández, *Entre "muestras" y "trazas". Instrumentos, funciones y evolución de la representación gráfica en el medio artístico hispano entre los siglos XV y XVI. Una aproximación desde la realidad aragonesa*, in B. Alonso Ruiz; F. Villaseñor Sebastián (a cura di), *Arquitectura tardogótica en la Corona de Castilla: trayectorias e intercambios*, Sevilla: Universidad de Sevilla; Santander: Editorial Universidad Cantabria, 2014, pp. 305-329.

IBÁÑEZ FERNÁNDEZ 2019

J. Ibáñez Fernández (a cura di), *Trazas, muestras y modelos de tradición gótica en la Península Ibérica entre los siglos XIII y XVI*, Madrid: Instituto Juan de Herrera, 2019.

ÍÑIGUEZ ALMECH 1952

F. Íñiguez Almech, *Casas reales y jardines de Felipe II, (Cuadernos de trabajo de la Escuela Española de Historia y Arqueología Roma, 6)*, Roma: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1952.

INSTRUCCIONES 1905

Instrucciones para la redacción en la Bibliotecas públicas del Estado del Catálogo de Estampas, Dibujos originales y Fotografías, in «Gaceta de Madrid», n. 147, 27 maggio 1905, p. 790 (continua nel n. 151, 31 maggio 1905).

INVENTARIO DEI DISEGNI ITALIANI 1974

Inventario dei disegni italiani della Biblioteca Nazionale di Madrid, (Documenti e ricerche, I), Madrid: Istituto Italiano di Cultura, 1974.

ITALIAN 16TH-CENTURY DRAWINGS 1969

Italian 16th-Century Drawings from British Private Collections, catalogo della mostra (Edinburgh, Merchants Hall, 23 agosto - 13 settembre 1969), Edinburgh: Edinburgh Festival Society, 1969.

ITALIANO 2008

A. Italiano, *Gli anni di Antonio Barbalonga Alberti a Roma*, in «Commentari d'arte», 14, 2008, 39/40, pp. 61-72.

JASIENSKI 2020

A. Jasienski, *Francisco Pacheco y una anunciada intervención de Fernando III el Santo: un testimonio sobre el Libro de Retratos*, in «Archivo Español de Arte», XCIII, 372, 2020, pp. 409-416.

JIMÉNEZ MARTÍN 2011

A. Jiménez Martín, *El arquitecto tardogótico a través de sus dibujos*, in B. Alonso Ruiz (a cura di), *La arquitectura tardogótica castellana entre Europa y América*, Madrid: Sílex, 2011, pp. 389-416.

JIMÉNEZ MARTÍN 2019

A. Jiménez Martín, *Copia del segundo proyecto para la catedral nueva de la ciudad de Méjico* (ca. 1567), in J. Ibáñez Fernández (a cura di), *Trazas, muestras y modelos de tradición gótica en la Península Ibérica entre los siglos XIII y XVI*, Madrid: Instituto Juan de Herrera, 2019, pp. 500-503.

JOACHIM - FOLDS McCULLAGH 1979

H. Joachim; S. Folds McCullagh, *Italian Drawings of the 15th, 16th, and 17th Centuries*, Chicago: The University of Chicago Press, 1979.

JOHNS 1998

A. Johns, *The Nature of the Book. Print and Knowledge in the Making*, Chicago: University of Chicago Press, 1998.

JONGE 2011

K. de Jonge, *Une autre conception des ordres: les colonnes à fût orné du recueil de Madrid*, in «Annali di architettura. Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura 'Andrea Palladio'», 23, 2011, pp. 73-92.

JORDÁN DE URRÍES Y DE LA COLINA 1992

J. Jordán de Urríes y de la Colina, *José de Madrazo en Italia (1803-1819)*, in «Archivo Español de Arte», 65/1992, pp. 351-370.

JORDÁN DE URRÍES Y DE LA COLINA 1994

J. Jordán de Urríes y de la Colina, *José de Madrazo en Italia (1803-1819)*, in «Archivo Español de Arte», 67/1994, 266, pp. 129-148.

JUNQUERA 1963

P. Junquera, *Ornamentos sagrados y relicarios del Real Monasterio de San Lorenzo*, in «Goya. Revista de arte», 56/57, 1963, pp. 180-190.

JUNQUERA DE VEGA 1963

P. Junquera de Vega, *El Obrador de Bordados de El Escorial*, in F. Franco, *El Escorial 1563-1963. IV Centenario de la Fundación del Monasterio de San Lorenzo el Real*, 2 voll., Madrid: Ediciones Patrimonio Nacional, 1963, II, pp. 551-582.

KAHN-ROSSI - PORZIO 1998

M. Kahn-Rossi; F. Porzio (a cura di), *Rabisch. Il grottesco nell'arte del Cinquecento: l'Accademia della Val di Blenio, Lomazzo e l'ambiente milanese*, catalogo della mostra (Lugano, Museo Cantonale d'Arte, 28 marzo - 21 giugno 1998), Milano: Skira, 1998.

KEMP 1977

M. Kemp, *From "mimesis" to "fantasia": the Quattrocento Vocabulary of Creation, Inspiration and Genius in the Visual Arts*, in «Viator», 8, 1977, pp. 347-398.

KEMP 1981

M. Kemp, *Leonardo da Vinci. The Marvellous Works of Nature and Man*, Cambridge (MA): Harvard University Press, 1981.

KEMP 2003

M. Kemp, *Drawing the Boundaries*, in C. Bambach (a cura di), *Leonardo da Vinci. Master Draftsman*, catalogo della mostra (New York, Metropolitan Museum of Art, 22 gennaio - 30 marzo 2003), New Haven: Yale University Press, 2003, pp. 141-154.

KEMP 2009

M. Kemp (a cura di), *Leonardo Da Vinci. Experience, Experiment and Design*, London: Victoria and Albert Museum Publications, 2009.

KEMP 2015

M. Kemp, *The Whole in the Parts and the Parts in the Whole: Leonardo and the Unity of Knowledge*, in P. C. Marani; M. T. Fiorio (a cura di), *Leonardo Da Vinci, 1452-1519: The Design of the World*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 16 aprile - 19 luglio 2015), Milano: Skira, 2015, pp. 353-367.

KIRWIN 1972

W. C. Kirwin, *Cristofano Roncalli (1551/1552-1626), an Exponent of the Proto-Baroque: His Activity Through 1605*, 2 voll., Ph. D. Diss., Stanford University, 1972.

KIRWIN 1979

W. C. Kirwin, *Cristoforo Roncalli detto il Pomarancio*, in M. L. Chappell; W. C. Kirwin (a cura di), *Disegni dei toscani a Roma (1580-1620)*, Firenze: Olschki, 1979.

KLEIN - SPARY 2010

U. Klein; E. C. Spary (a cura di), *Materials and Expertise in Early Modern Europe. Between Market and Laboratory*, Chicago: University of Chicago Press, 2010.

KLEMM 2009

D. Klemm, *Italianische Zeichnungen 1450-1800. Katalog. Die Sammlungen der Hamburger Kunsthalle Kupferstichkabinett*, Köln-Weimar-Wien: Böhlau Verlag, 2009.

KNORN - EZERNIEKS 2013

N. Knorn-Ezernieks, *Giovanni de' Vecchi. Seine Stellung in der römischen Malerei um 1600*, Hildesheim: Olms, 2013.

KUBLER 1978

G. Kubler, *Drawings by G. A. Montorsoli in Madrid*, in W. Stedman Sheard; J. T. Paoletti (a cura di), *Collaboration in Italian Renaissance Art*, New Haven: Yale University Press, 1978, pp. 143-164.

KUNSTKABINETT 2002

Kunstkabinett. Old Master Drawings, New York: Monroe Warshaw, 2002.

KWAN 2017

J. Kwan, *Style and Identity in the Works of Léonard Thiry*, in L. Fagnart; I. Lecocq (a cura di), *Arts et artistes du Nord à la cour de François Ier*, Paris: Picard, 2017, pp. 85-97.

L'OCCASO 2009

S. L'Occaso, *Un disegno di Girolamo Bedoli a Madrid*, in «Aurea Parma», 93, 2009, 1, pp. 173-176.

LABBÉ - BICART-SEE 1987

J. Labbé; L. Bicart-See, *La collection Saint-Morys au Cabinet des Dessins du Musée du Louvre*, 2 voll., Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1987, II: *Répertoire des dessins*.

LACARRA DUCAY - MORTE GARCÍA 1984

M. C. Lacarra Ducay; C. Morte García, *Catálogo del Museo Episcopal y Capítular de Huesca*, Zaragoza: Guara Editorial, 1984.

LAFUENTE FERRARI 1934

E. Lafuente Ferrari, *Exposición de dibujos de antiguos maestros españoles (siglos XVI al XX) del Gabinete de*

Estampas de la Biblioteca Nacional, Madrid: publicado da «Alas» per il Museo de Arte Moderno, 1934.

LAFUENTE FERRARI 1937

E. Lafuente Ferrari, *Dibujos de maestros andaluces*, in «Archivo Español de Arte y Arqueología», 37, 1937, pp. 37-59.

LAMBERINI 2003

D. Lamberini, *Machines in Perspective: Technical Drawings in Unpublished Treatises and Notebooks of the Italian Renaissance*, in «Studies in the History of Art», 59, 2003, pp. 212-233.

LANDRUS 2010a

M. Landrus, *Leonardo da Vinci's Giant Crossbow*, New York: Springer, 2010.

LANDRUS 2010b

M. Landrus, *Le armi e le macchine da guerra, il «De re militari» di Leonardo. Disegni di Leonardo dal Codice Atlantico*, Novara: De Agostini, 2010.

LANZARINI 2000a

O. Lanzarini, *Il codice cinquecentesco di Giovanni Vincenzo Casale e i suoi autori*, in «Annali di Architettura», 10/11, 1998-1999 (2000), pp. 183-202.

LANZARINI 2000b

O. Lanzarini, *Un artista di fine '500: fra Giovanni Vincenzo Casali dei Servi*, in «Studi Storici dell'Ordine dei Servi di Maria», 49/1999 (2000), 1/2, pp. 33-80.

LANZAROTE GUIRAL 2018

J. M. Lanzarote Guiral, *Dibujos de Valentín Carderera*, in I. C. García-Torano Martínez (a cura di), *Dibujos de arquitectura y ornamentación de la Biblioteca Nacional*, tomo III. Siglo XIX, Madrid: Biblioteca Nacional de España; Barcelona: Fundación Arquia, 2018, tomo III.1., pp. 103-198.

LANZAROTE GUIRAL 2019a

J. M. Lanzarote Guiral, *Traza para el retablo de las Descalzas Reales de Madrid*, scheda n. 94, in Idem (a cura di), *Valentín Carderera (1796-1880). Dibujante, coleccionista y viajero romántico*, catalogo della mostra (Madrid, Biblioteca Nacional de España 27 settembre 2019 - 12 gennaio 2020), Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2019, p. 288.

LANZAROTE GUIRAL 2019b

J. M. Lanzarote Guiral (a cura di), *Valentín Carderera (1796-1880). Dibujante, coleccionista y viajero romántico*, catalogo della mostra (Madrid, Biblioteca Nacional de España 27 settembre 2019 - 12 gennaio 2020), Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2019.

LAPUERTA MONTOYA 2002

M. de Lapuerta Montoya, *Los pintores de la Corte de Felipe III. La Casa Real de El Pardo*, Madrid: Comunidad de Madrid, Consejería de las Artes, 2002.

LAVIT 2017

O. Lavit, *La colección de dibujos franceses de Isidoro Brun (1819-1898) en el Museo del Prado*, in «Boletín del Museo del Prado», 35, 2017, pp. 98-112.

LEFÈVRE 2004

W. Lefèvre (a cura di), *Picturing Machines, 1400-1700*, Cambridge (MA): The MIT Press, 2004.

LEFÈVRE - RENN - SCHOEPFLIN 2003

W. Lefèvre; J. Renn; U. Schoepflin (a cura di), *The Power of Images in Early Modern Science*, Basel: Birkhäuser, 2003.

LEONE DE CASTRIS 1988

P. Leone de Castris, *Polidoro da Caravaggio fra Napoli e Messina*, Milano: Mondadori, 1988.

LEONE DE CASTRIS 1991

P. Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli, 1573-1606. L'ultima maniera*, Napoli: Electa, 1991.

LEONE DE CASTRIS 1994

P. L. Leone de Castris, *Marco Pino: il ventennio oscuro*, in «Bollettino d'Arte», 6, 79, 1994, 84/85, pp. 71-86.

LEONE DE CASTRIS 1996

P. Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli, 1540-1573, fasto e devozione*, Napoli: Electa, 1996.

LEONE DE CASTRIS 2010

P. Leone de Castris, *Giovan Bernardino Azzolino disegnatore*, in F. Solinas; S. Schütze (a cura di), *Le dessin napolitain*, atti del convegno internazionale di studi (Parigi, École Normale Supérieure, 6-8 marzo 2008), Roma: De Luca Editori d'Arte, 2010, pp. 43-50.

LEUSCHNER 2005

E. Leuschner, *Antonio Tempesta: ein Bahnbrecher des römischen Barock und seine europäische Wirkung*, (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte, 26), Petersberg: Imhof, 2005.

LLAGUNO Y AMÍROLA - CEÁN BERMÚDEZ 1829

E. Llaguno y Amírola; J. A. Ceán Bermúdez (a cura di), *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración por el Excmo. Señor D. Eugenio Llaguno y Amirola, ilustradas y acrecentadas con notas, adiciones y documentos por D. Juan Agustín Ceán Bermúdez, censor de la Real Academia de la Historia, consiliario de la de S. Fernando, e individuo de otras de las Bellas Artes*, 4 voll., Madrid: en la Imprenta Real, 1829, I.

LLEÓ CAÑAL 2012

V. Lleó Cañal, *Nueva Roma. Mitología y humanismo en el Renacimiento sevillano*, Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2012.

LLORET REYNER - CORTÉS MORALES 2011

N. Lloret Reyner; M. Cortés Morales (a cura di), *1853, itinerario de Catarroja a Alicante por Alcoy y de Alicante al mismo punto de partida por el litoral*, ediz., introduz. e annotaz. di G. Muñoz Lorente, Alicante: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2011.

LOGAN-SAEGESSER 2005

A. M. Logan-Saegesser (a cura di), con la collab. di M. C. Plomp, *Peter Paul Rubens, the Drawings*, catalogo della mostra (New York, Metropolitan Museum of Art, 15 gennaio - 3 aprile 2005), New Haven: Yale University Press, 2005.

LONG 2001

P. O. Long, *Openness, Secrecy, Authorship. Technical Arts and the Culture of Knowledge from Antiquity to the Renaissance*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2001.

LONG 2002

P. O. Long, *Objects of Art/Objects of Nature. Visual Representation and the Investigation of Nature*, in P. H. Smith; P. Findlen (a cura di), *Merchants and Marvels. Commerce, Science, and Art in Early Modern Europe*, New York: Routledge, 2002 pp. 63-82.

LONG 2004

P. O. Long, *Picturing the Machine: Francesco di Giorgio and Leonardo da Vinci in the 1490s*, in W. Lefèvre (a cura di), *Picturing Machines, 1400-1700*, Cambridge (MA): The MIT Press, 2004, pp. 117-141.

LONG 2011

P. O. Long, *Artisan/Practitioners and the Rise of the New Sciences, 1400-1600*, Corvallis (OR): Oregon State University Press, 2011.

LONGHI 1927

R. Longhi, *Un San Tommaso del Velázquez e le congiunture italo-spagnole tra il Cinque e il Seicento*, in «Vita Artistica», 2, 1927, pp. 4-12.

LONGHI 1953

R. Longhi, *Comprimari spagnoli della maniera italiana*, in «Paragone», 43, 1953, pp. 3-15.

LÓPEZ 1857

F. D. López, *El indicador de Madrid para el año 1858 [...]*, Madrid: Imprenta Nacional, 1857.

LÓPEZ-FANJUL Y DíEZ DEL CORRAL 2010

M. López-Fanjul y Díez del Corral, *The Spanish Origins of the Marques del Carpio's Collection of Drawings*, in «Master Drawings», 48, 2010, 4, pp. 463-481.

LÓPEZ-FANJUL Y DíEZ DEL CORRAL 2011

M. López-Fanjul y Díez del Corral, *Collecting Italian Drawings in Seventeenth-Century Spain: the Marqués del Carpio's Collection*, tesi di dottorato, University of London, The Courtauld Institute of Art, 2011.

LÓPEZ-FANJUL Y DíEZ DEL CORRAL 2015

M. López-Fanjul y Díez del Corral, *Coleccionismo y colecciones de dibujos en la España del Siglo de Oro*, in S. De Cavi (a cura di), *Dibujo y Ornamento. Trazas y dibujos de artes decorativas entre Portugal, España, Italia, Malta y Grecia. Estudios en honor de Fuensanta García de la Torre*, Córdoba: Diputación de Córdoba; Roma: De Luca Editori d'Arte, 2015, pp. 85-95.

LÓPEZ TORRIJOS 1982

R. López Torrijos, *La Mitología en la Pintura Española del Siglo de Oro*, Madrid: Cátedra, 1982.

LÓPEZ TORRIJOS 1985a

R. López Torrijos, *Guerra Giovanni*, schede n. A50; A51, in E. Santiago Páez (a cura di), *El Escorial en la Biblioteca Nacional. IV Centenario de El Monasterio de El Escorial*, catalogo della mostra (Madrid, Biblioteca Nacional de España, dicembre 1985 - gennaio 1986), Madrid: Ministerio de Cultura, 1985, pp. 107-108.

LÓPEZ TORRIJOS 1985b

R. López Torrijos, *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid: Cátedra, 1985.

LÓPEZ TORRIJOS 1985c

R. López Torrijos, *Los años de El Escorial: imágenes históricas y simbólicas*, in E. M. Santiago Páez (a cura

di), *El Escorial en la Biblioteca Nacional. IV centenario del Monasterio de El Escorial*, catalogo della mostra (Madrid, Biblioteca Nacional de España, dicembre 1985 - gennaio 1986), Madrid: Ministerio de Cultura, 1985, pp. 49-114.

LORENZONI 2017

R. Lorenzoni, *Federico Zuccari nella Serenissima. I. Taccuini di disegni*, Udine: Forum Edizioni, 2017.

LÜDEMANN 2016

P. Lüdemann, *Tiziano, le botteghe e la grafica*, (Tiziano e l'Europa, 4), Firenze: Alinari, 2016.

LÜDEMANN 2019

P. Lüdemann, *Un'adorazione dei magi e il suo contesto: osservazioni su un inedito disegno "tizianesco" e un'ipotesi di paternità*, in «Studi Tizianeschi», 10, 2019, pp. 34-49.

MADRAZO 1883

P. de Madrazo, *Necrológia (elogio fúnebre de D. Valentín Carderera)*, in «Boletín de la Real Academia de la Historia», 2, 1883, pp. 5-12; 105-130.

MADRAZO 1998

J. de Madrazo, *Epistolario*, a cura di J. L. Díez, Santander: Fundación Marcelino Botín, 1998.

MADRAZO Y KUNTZ 1994

F. de Madrazo y Kuntz, *Epistolario*, 2 voll., a cura di J. L. Díez, trascriz. e indici E. Alaminos López, Madrid: Museo del Prado, 1994.

MAGNANI 1995

L. Magnani, *Luca Cambiaso. Da Genova all'Escorial*, Genova: Sagep Editori, 1995.

MAGNANI 2002

L. Magnani, *Luca Cambiaso "pintor famoso", "facilísimo en el arte"*, in P. Boccardo; J. L. Colomer; C. Di Fabio (a cura di), *Genova e la Spagna. Opere, artisti, committenti, collezionisti*, Cinisello Balsamo (MI): Silvana Editoriale, 2002, pp. 108-125.

MAGNANI 2007

L. Magnani, *Luca Cambiaso: idea, pratica, ideologia*, in P. Boccardo; F. Boggero (a cura di), *Luca Cambiaso, un maestro del Cinquecento europeo*, catalogo della mostra (Genova, Palazzo Ducale, Galleria di Palazzo Rosso, 3 marzo - 8 luglio 2007), Cinisello Balsamo (MI): Silvana Editoriale, 2007, pp. 21-61.

MALVASIA 1841

C. Malvasia, *Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi*, 2 voll., Bologna: Tipografia Guidi all'Ancora, 1841, I, pp. 160-161.

MANCINI 1617-1621 (1956)

G. Mancini, *Considerazioni sulla pittura* (1617-1621), ed. a cura di A. Marucchi, 2 voll., Roma: Accademia Nazionale dei Lincei, 1956-1957, I (1956).

MANCINI 2015

F. Mancini, *Un dessin du Musée du Louvre nouvellement attribué à Giovanni Battista Paggi, concepteur de fresques*, in «La Revue des Musées de France. Revue du Louvre», 4, 65, 2015, pp. 49-55.

MANCINI 2017

F. Mancini, *Dessins génois XVI^e-XVIII^e siècle*, in R. Bacou (a cura di) *Musée du Louvre. Cabinet des*

Dessins. *Inventaire général des dessins Italiens*, 11 voll., Paris: Editions de la Réunion des Musées Nationaux, 1972-2017, XI (2017).

MANCINI - PASCUAL CHENEL 2019

M. Mancini; A. Pascual Chenel (a cura di), *Imbricaciones: paradigmas, modelos y materialidad de las artes en la Europa habsbúrgica*, Madrid: Sílex, 2019.

MARANI - FIORIO 2015

P. C. Marani; M. T. Fiorio (a cura di), *Leonardo Da Vinci, 1452-1519: The Design of the World*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 16 aprile - 19 luglio 2015), Milano: Skira, 2015.

MARCAIDA LÓPEZ 2014

J. R. Marcaida López, *Arte y ciencia en el Barroco español. Historia natural, coleccionismo y cultura visual*, Madrid: Marcial Pons Historia, 2014.

MARCIANO 2011

A. Marciano, *Disegno e rappresentazione tra antico e moderno*, in E. Barletti (a cura di), *Giovanni Antonio Dosio da San Gimignano architetto e scultore fiorentino tra Roma, Firenze e Napoli*, Firenze: Edifir, 2011, pp. 75-114.

MARCIARI 2000

J. Marciari, *Girolamo Muziano and Art in Rome, circa 1550-1600*, Ph. D. Diss., Yale University, 2000.

MARCIARI - BOORSCH 2013

J. Marciari; S. Boorsch, *Francesco Vanni. Art in Late Renaissance Siena*, catalogo della mostra (New Haven, Yale University Art Gallery, 27 settembre 2013 - 5 gennaio 2014), New Haven: Yale University Press, 2013.

MARÍAS 1980

F. Marías Franco, *El cigarral toledano del Cardenal Quiroga*, in «Goya», 151/156, 1979-1980 (1980), pp. 216-222.

MARÍAS 1989

F. Marías, *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento español*, Madrid: Taurus, 1989.

MARÍAS 1993

F. Marías, *Trazas, trazas, trazas. Tipos y funciones del dibujo arquitectónico en España*, in M. Á. Aramburu-Zabala; J. Gómez Martínez (a cura di), *Juan de Herrera y su influencia*, atti del simposio (Camargo, 14-17 luglio 1992), Santander: Universidad de Cantabria, 1993, pp. 351-360.

MARÍAS 2003

F. Marías, *Don Gaspar de Haro, marqués del Carpio, coleccionista de dibujos*, in J. L. Colomer (a cura di), *Arte y diplomacia de la Monarquía Hispánica en el siglo XVII*, Madrid: Villaverde Ediciones, 2003, pp. 209-219.

MARÍAS 2008

F. Marías, *Geografías de la arquitectura del Renacimiento*, in «Artígrama», 23, 2008, pp. 21-37.

MARÍAS 2011

F. Marías, *Vignola e la Spagna: disegni, incisioni, lettere e traduzioni*, in A. M. Affanni; P. Portoghesi (a cura di), *Studi su Jacopo Barozzi da Vignola*, atti del convegno internazionale di studi (Caprarola, 23-26 ottobre 2008), Roma: Gangemi Editore, 2011, pp. 255-275.

MARÍAS - BUSTAMANTE GARCÍA 1985

F. Marías; A. Bustamante García, *El Escorial y la cultura arquitectónica de su tiempo*, in E. Santiago Páez (a cura di), *El Escorial en la Biblioteca Nacional. IV Centenario de El Monasterio de El Escorial*, catalogo della mostra (Madrid, Biblioteca Nacional de España, dicembre 1985 - gennaio 1986), Madrid: Ministerio de Cultura, 1985, pp. 179-180.

MARÍN FIDALGO 1990

A. Marín Fidalgo, *El Alcázar de Sevilla bajo los Austrias*, 2 voll., Sevilla: Ediciones Guadalquivir, 1990.

MARR 2016

A. Marr, *Knowing Images*, in «Renaissance Quarterly», 69, 3, 2016, pp. 1000-1013.

MARR - GARROD et al. 2018

A. Marr; R. Garrod; J. R. Marcaida López; R. J. Oosterhoff, *Logodaedalus. Word Histories of Ingenuity in Early Modern Europe*, Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2018.

MARTÍN GONZÁLEZ 1952

J. J. Martín González, *Esteban Jordán*, Valladolid: Sever-Cuesta, 1952.

MARTÍN GONZÁLEZ 1969

J. J. Martín González, *Precisiones sobre Gaspar Becerra*, in «Archivo Español de Arte», 42, 1969, pp. 327-356.

MARTÍN HERNÁNDEZ 1986

F. Martín Hernández, *Influencia en la península ibérica*, in *San Carlo e il suo tempo*, atti del Convegno Internazionale nel IV centenario della morte (Milano, 21-26 maggio 1984), 2 voll., Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1986, I, pp. 461-491.

MARTÍNEZ 1866

J. Martínez, *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura, sus rudimentos, medios y fines que enseña la experiencia, con los ejemplares de obras insignes de artífices ilustres*, Madrid: Manuel Tello, 1866.

MARTÍNEZ DE LA PEÑA GONZÁLEZ 1968

D. Martínez de la Peña González, *Artistas españoles en la Academia de San Lucas, (Documentos de los siglos XVI y XVII)*, in «Archivo Español de Arte», 41, 164, 1968, pp. 293-318.

MARTÍNEZ DE PISÓN - LEÓN LÓPEZ 2007

N. Martínez de Pisón; A. León López, *Descalzas Reales. El legado de la Toscana*, catalogo della mostra (Valladolid, Convento de las Descalzas Reales, 25 giugno - 16 settembre 2007), Valladolid: Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León, 2007.

MARTÍNEZ DE PISÓN - LEÓN LÓPEZ 2008

N. Martínez de Pisón; A. León López, *Descalzas Reales. El legado de la Toscana*, Madrid: Latorre Literaria, 2008.

MARTÍNEZ LARA 2018

P. M. Martínez Lara, *Pablo de Céspedes y el aprendizaje del arte de la pintura entre Roma, Córdoba y Sevilla*, in B. Alonso Ruiz; J. Gómez Martínez (a cura di), *La formación artística: creadores-historiadores-espectadores*, 2 voll., atti del XXI Congreso Nacional de Historia del Arte (Santander, Palacio de la Magdalena, 20-23 settembre 2016), Santander: Editorial de la Universidad de Cantabria, 2018, I, pp. 201-213.

MARTÍNEZ PLAZA 2018a

P. J. Martínez Plaza, *El coleccionismo de pintura en Madrid durante el siglo XIX. La escuela española en las colecciones privadas y el mercado*, Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2018.

MARTÍNEZ PLAZA 2018b

P. J. Martínez Plaza, *Federico de Madrazo (1815-1894) y su participación en el mercado nacional e internacional de obras de arte*, in *Federico de Madrazo y Carlos Luis de Ribera. Pintores del Romanticismo Español. Actas de las jornadas celebradas en el Museo del Romanticismo*, atti del convegno (Madrid, Museo Nacional del Romanticismo, 18-20 novembre 2018), Madrid: Ministerio de Cultura y Deporte, 2018, pp. 136-144.

MARTÍNEZ PLAZA 2018c

P. J. Martínez Plaza, *José de Madrazo (1781-1859), coleccionista y comerciante de obras de arte*, in A. Cañestro Donoso (a cura di), *Scripta artium in honorem prof. José Manuel Cruz Valdovinos*, Alicante: Universidad de Alicante, 2018, pp. 413-430.

MARTÍNEZ RIPOLL 1978

A. Martínez Ripoll, *Francisco de Herrera "el Viejo"*, Sevilla: Diputación Provincial, 1978.

MARTINI 1980

L. Martini, *Pietro Sorri*, in *L'arte a Siena sotto i Medici (1555-1609)*, catalogo della mostra (Siena, Palazzo Pubblico, 3 maggio - 15 settembre), Roma: De Luca Editori d'Arte, 1980, pp. 94-119.

MARTINI 1981

L. Martini, *Note su Pietro Sorri disegnatore*, in *Per A. E. Popham*, Parma: Consigli Arte, 1981, pp. 107-117.

MARTINI 1983

L. Martini, *Itinerario di Pietro Sorri 1556-1622*, Genova: Sagep Editori, 1983.

MARTINI (c. d. s.)

L. Martini, *Novità su Pietro Sorri e un inedito Sant'Antonio Abate della bottega di Alessandro Casolani*, in M. Ciampolini (a cura di), *Francesco Rustici e il naturalismo a Siena*, atti della giornata di studi (Pienza, Conservatorio San Carlo Borromeo, 9 settembre 2017), (in corso di stampa).

MARTY DE CAMBIAIRE 2019

L. Marty de Cambiaire (a cura di), *Dessins Génois*, catalogo della mostra (Parigi, Marty de Cambiaire Fine Art, 25 marzo - 19 aprile 2019), Paris: Marty de Cambiaire, 2019.

MASON RINALDI 1990

S. Mason Rinaldi (a cura di), *Palma il Giovane 1548-1628. Disegni e dipinti*, catalogo della mostra (Venezia, Museo Correr, 20 gennaio - 29 aprile 1990), Milano: Electa, 1990.

MASSAI 1590 ca.

A. Massai, *Indice del Álbum de Casale*, (s. l.): 1590 ca., [Madrid, Biblioteca Nacional de España, DIB/16.49.181].

MATILLA 2004

J. M. Matilla, *Pedro Fernández Durán: apuntes para la biografía de un aficionado a las artes*, in N. Turner (a cura di), con la collab. di J. M. Matilla, *Dibujos italianos del siglo XVI*, (Museo del Prado. Catálogo de dibujos, 5), Madrid: Museo del Prado, 2004, pp. 31-49.

MATTIOLI 1972

M. Mattioli, *Girolamo Bedoli*, in «Contributi dell'Istituto di Storia dell'Arte Medievale e Moderna», 2, 1972, pp. 188-230.

MAXWELL 2011

S. Maxwell, *The Court Art of Friedrich Sustris. Patronage in Late Renaissance Bavaria*, Farnham: Ashgate Publishers, 2011.

MAYER 1920

A. L. Mayer, *Dibujos originales de maestros españoles. 150 apuntes y estudios de artistas del siglo XVI hasta el siglo XIX*, 2 voll., New York: The Hispanic Society of America; Leipzig: Hiersemann, 1920.

MAZZA 2007

A. Mazza, *Giovanni Giarola e la decorazione a Reggio al tempo di Niccolò dell'Abate*, in A. Mazza (a cura di), *I Luoghi di Niccolò dell'Abate. Pitture Murali e interventi di restauro*, atti del convegno di studi (Scandiano, 10 giugno 2005), Novara: Interlinea Edizioni, 2007, pp. 145-178.

MAZZI 1900

G. Mazzi, *Le "Acconciature" di Giovanni Guerra*, in «La Bibliofilia», 1, 1900, pp. 229-233.

MCDONALD 2012

M. P. McDonald, *Renaissance to Goya. Prints and Drawings from Spain*, catalogo della mostra (London, British Museum, 20 settembre 2012 - 6 gennaio 2103), London: British Museum Press, 2012.

MCDONALD 2013

M. P. McDonald, *El trazo español en el British Museum. Dibujos del Renacimiento a Goya*, catalogo della mostra (Madrid, Museo Nacional del Prado, 20 marzo - 19 giugno 2013), Madrid: Museo del Prado, 2013.

MCDONALD 2019

M. P. McDonald, *Becoming a Draftsman and the Primacy of Drawing*, in C. D. Dickerson III; M. McDonald (a cura di), *Alonso Berruguete. First Sculptor of Renaissance Spain*, Washington (D.C.): National Gallery of Art, 2019, pp.64-85.

McKIM-SMITH 1974

G. McKim-Smith (a cura di), *Spanish Baroque Drawings in North American Collections*, catalogo della mostra (Lawrence, Museum of Art, 19 ottobre - 24 novembre 1974), Lawrence: University of Kansas, 1974.

MEDIAYLLA MARTÍN 2009

B. Mediavilla Martín, *Libros de cuentas del Real Monasterio del Escorial: inventario Siglos XVI-XIX*, Madrid: Ediciones Escorialenses, 2009.

MEIJER - VAN TUYLL 1983

B. W. Meijer; C. van Tuyll, *Disegni italiani del Teylers Museum Haarlem provenienti dalle collezioni di Cristina di Svezia e dei principi Odescalchi*, catalogo della mostra (Firenze, Istituto Universitario Olandese di Storia dell'Arte, 29 ottobre - 18 dicembre 1983; Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, 10 gennaio - 20 febbraio 1984), Firenze: Centro Di, 1983.

MENA MARQUÉS 1975

M. B. Mena Marqués, *Los dibujos de Carlo Maratta y de su taller en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid*, 2 voll., tesi di dottorato, Universidad Complutense de Madrid, 1975.

MENA MARQUÉS 1983

M. B. Mena Marqués (a cura di), *Dibujos italianos del siglo XVII, (Museo del Prado. Catálogo de dibujos*, 6), Madrid: Ministerio de Cultura; Patronato Nacional de Museos, 1983.

MENA MARQUÉS 1984

M. B. Mena Marqués (a cura di), *Dibujos italianos de los siglos XVII y XVIII en la Biblioteca Nacional*, catalogo della mostra (Madrid, Biblioteca Nacional de España, maggio - luglio 1984), Madrid: Ministerio de Cultura, 1984.

MENA MARQUÉS 1985

M. B. Mena Marqués, *Les collections de dessins italiens en Espagne*, in «Revue de l'Art», 70, 1985, pp. 83-90.

MENA MARQUÉS 1988

M. B. Mena Marqués (a cura di), *Disegni italiani dei secoli XVII e XVIII della Biblioteca Nazionale di Madrid*, catalogo della mostra (Milano, Civico Museo d'Arte Contemporanea, ottobre-novembre 1988; Bologna, Museo Civico Archeologico, novembre 1988 - gennaio 1989; Roma, Accademia di Spagna, gennaio-febbraio 1989), Madrid: Ministerio de Cultura, 1988.

MENA MARQUÉS 1989

M. B. Mena Marqués (a cura di), *Italian Drawings of the 17th and 18th Centuries from the Biblioteca Nacional of Madrid*, catalogo della mostra (New York, Queen Sofia Spanish Institute; 9 novembre 1989 - 6 gennaio 1990), New York: Spanish Institute, 1989.

MENA MARQUÉS 1990

M. B. Mena Marqués (a cura di), *Dibujos italianos del siglo XVIII y del siglo XIX, (Museo del Prado. Catálogo de dibujos*, 7), Madrid: Museo del Prado; Ministerio de Cultura, 1990.

MENA MARQUÉS 1991

M. Mena Marqués, *Anónimo castellano del siglo XVI, remate de retablo*, scheda 55, in E. M. Santiago Páez (a cura di), *Dibujos de arquitectura y ornamentación de la Biblioteca Nacional*, tomo I, Siglos XVI y XVII, Madrid: Ministerio de Cultura-Biblioteca Nacional; Fundación Cultural COAM; Entrecanales y Tavora S.A., 1991, p. 36.

MENA MARQUÉS 2015

M. B. Mena Marqués, *Carlo Maratti e la Spagna*, in L. Barroero; S. Prosperi Valenti Rodinò; S. Schütze (a cura di), *Maratti e l'Europa*, atti delle giornate di studio su Carlo Maratti nel terzo centenario della morte (1713-2013), (Roma, Palazzo Altieri, Accademia Nazionale di San Luca, 11-12 novembre 2013), Roma: Campisano Editore, 2015, pp. 145-166.

MENA MARQUÉS 2016

M. B. Mena Marqués, *La efímera historia del dibujo español*, in B. Navarrete Prieto (a cura di) con la colaboración di R. Alonso Moral, *I segni nel tempo. Dibujos españoles de los Uffizi*, catalogo della mostra (Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 12 maggio - 24 luglio 2016), Madrid: Fundación MAPFRE; Firenze: Gallerie degli Uffizi, 2016, pp. 45-61.

MÉNDEZ RODRÍGUEZ 2005

L. Méndez Rodríguez, *Velázquez y la Cultura Sevillana*, Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, 2005.

MERINO RODRÍGUEZ 2016

F. Merino Rodríguez, *El dibujo arquitectónico en los tratados de arquitectura hispánicos del siglo XVI*, te-

si di dottorato, relatore prof. C. Narváez Cases, Universitat de Barcelona, 2016.

MERINO RODRÍGUEZ 2017a

F. Merino Rodríguez, *El dibujo arquitectónico en los libros de arquitectura hispánicos del siglo XVI*, tesi di dottorato in Storia dell'Arte, relatore C. Narváez Cases, tutor J. Sureda Pons, Barcelona: Universitat de Barcelona, 2017.

MERINO RODRÍGUEZ 2017b

F. Merino Rodríguez, *O desenvolvimento da cotagem como técnica gráfica para o controle métrico e dimensional no desenho arquitetônico nos tratados de arquitetura italianos dos séculos XV e XVI*, in «Artis. Revista De História Da Arte e Ciências do Patrimônio», 5, 2017, pp. 64-73.

MEZQUITA MESA 1989

T. Mezquita Mesa, *Manuscritos de Leonardo da Vinci en la Biblioteca Nacional*, Madrid: Ministerio de Cultura. Dirección General del Libro y Bibliotecas, Madrid 1989.

MILLON - MAGNAGO LAMPUGNANI 1994

H. A. Millon; V. Magnago Lampugnani (a cura di), *Rinascimento. Da Brunelleschi a Michelangelo. La rappresentazione dell'architettura*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Grassi, 31marzo - 6 novembre 1994), Milano: Bompiani, 1994.

MILSTEIN 1977

A. R. Milstein, *The Paintings of Girolamo Mazzola Bedoli*, Ph.D. Diss., Harvard University, Cambridge (MA), 1977.

MIRÓ 1973

A. Miró, *Francisco de Solís*, in «Archivo Español de Arte», 46/1973, 184, pp. 401-422.

MOLEÓN 2018

P. Moleón, *Juan Antonio Lloret*, schede nn. 228-238, in I. C. García-Torano Martínez (a cura di), *Dibujos de arquitectura y ornamentación de la Biblioteca Nacional*, tomo III, Siglo XIX, Madrid: Biblioteca Nacional de España; Barcelona: Fundación Arquia, 2018, tomo III.1, pp. 258-264.

MONBEIG-GOGUEL 1971

C. Monbeig-Goguel, *Giorgio Vasari et son temps*, in *Revue de l'art*, 14, 1971, pp. 105-111.

MONBEIG-GOGUEL 1972

C. Monbeig-Goguel, *Vasari et son temps. Maîtres toscans nés après 1500, morts avant 1600*, in R. Bacou (a cura di) *Musée du Louvre, Cabinet des Dessins, Inventaire général des dessins Italiens*, 11 voll., Paris: Editions de la Réunion des Musées Nationaux, 1972-2017, I (1972).

MONBEIG-GOGUEL 1974

C. Monbeig-Goguel, *Giovanni Guerra da Modena, disegnatore e illustratore della fine del Rinascimento*, in «Arte illustrata», 58, 1974, pp. 164-178.

MONBEIG-GOGUEL 1975

C. Monbeig-Goguel, *Filippo Bellini da Urbino alla scuola del Barocco*, in «Master Drawings», 13, 1975, 4, pp. 347-370.

MONBEIG-GOGUEL 2001

C. Monbeig-Goguel, *Francesco Salviati et la Bella Maniera. Quelques points à revoir. Interprétation*,

chronologie, attributions, in C. Monbeig-Goguel; P. Costamagna; M. Hochmann (a cura di), *Francesco Salviati et la Bella Maniera*, atti del convegno di studi (Roma, Accademia Americana, Villa Medici; École française de Rome 5-7 marzo 1998; Paris, Institut Culturel Italien, 14-16 maggio 1998), Roma: École Française de Rome, 2001, pp. 15-68.

MONBEIG-GOGUEL 2010

C. Monbeig-Goguel, *Filippo Bellini: Adoration des Mages*, in E. Pagliano; C. Monbeig-Goguel; P. Costamagna, *De chair et d'esprit. Dessins italiens du Musée de Grenoble*, catalogo della mostra (Grenoble, Musée de Grenoble, 6 marzo - 30 maggio 2010), Paris: Somogy Éditions d'Art, 2010, pp. 112-113.

MONTANO 1638

G. B. Montano, *Architettvra con diversi ornamenti cavati dall'antico*, a cura di B. De Rossi, Roma: (s. n.), 1638.

MONTES SERRANO 1992

C. Montes Serrano, *Representación y análisis formal. Lecciones de análisis de formas*, Valladolid: Universidad de Valladolid, 1992.

MONTEVECCHI 1992

B. Montecchi, *Filippo Bellini*, in P. Dal Poggetto (a cura di), *Le arti nelle Marche al tempo di Sisto V*, Cinisello Balsamo (MI): Silvana Editoriale, 1992, pp. 367-373.

MONTEVECCHI 2005

B. Montecchi, *Filippo Bellini (Urbino, 1550 circa - Macerata, 1603)*, in A. Ambrossini Massari; M. Cellini (a cura di), *Nel segno di Barocci. Allievi e seguaci tra Marche, Umbria e Siena*, Milano: Motta, 2005, pp. 174-185.

MORALEJO ORTEGA 2015

M. Moralejo Ortega, *Las "cartas abiertas" de Federico Zuccari y sus contemporáneos. Annibale Caro, Bartolomeo Zucchi, Giovanni Mario Verdizzotti, Flaminio Vacca y Giovanni Battista Paggi*, in N. Rodríguez Ortega; M. Taín Guzmán (a cura di), *Teoría y literatura artística en España. Revisión historiográfica y estudios contemporáneos*, atti del convegno internazionale di studi (Malaga, 10-12 aprile 2013), Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2015, pp. 659-678.

MORALES MARTÍNEZ 1999

A. J. Morales Martínez (a cura di), *Velázquez y Sevilla*, 2 voll., catalogo della mostra (Sevilla, Monasterio de la Cartuja de Santa María de las Cuevas; Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, 1 ottobre - 12 dicembre 1999), Sevilla: Junta de Andalucía, 1999.

MORALES MARTÍNEZ 2000

A. Morales Martínez, *La etapa sevillana de Juan de Minjares*, in *Felipe II y las Artes*, atti del congresso internazionale di studi (9-12 dicembre 1998), Madrid: Universidad Complutense, 2000, pp. 245-252.

MORALES MARTÍNEZ 2016

A. Morales Martínez, *Anónimo andaluz. Sección de iglesia*, in B. Navarrete Prieto (a cura di) con la collab. di R. Alonso Moral, *I segni nel tempo. Dibujos españoles de los Uffizi*, catalogo della mostra (Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 12 maggio - 24 luglio 2016), Madrid: Fundación MAPFRE; Firenze: Gallerie degli Uffizi, 2016, pp. 304-305.

MORÁN TURINA - RODRÍGUEZ RUIZ 2001

M. Morán Turina; D. Rodríguez Ruiz, *El legado de la antigüedad: arte, arquitectura y arqueología en la España moderna*, Madrid: Istmo, 2001.

MORANDI 1964

U. Morandi, *Le Biccherna senesi. Le tavolette della Biccherna, della Gabella e di altre magistrature dell'antico stato senese, conservate presso l'Archivio di Stato di Siena*, Siena: Monte dei Paschi di Siena, 1964.

MOREL 1985

P. Morel, *Il funzionamento simbolico e la critica delle grottesche nella seconda metà del Cinquecento*, in M. Fagiolo (a cura di), *Roma e l'antico nell'arte e nella cultura del Cinquecento*, Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1985, pp. 149-178.

MOREL 2007

P. Morel, *Giuseppe Arcimboldo: Silk Cultivation and Manufacture*, in S. Ferino-Pagden (a cura di), *Arcimboldo 1526-1593*, catalogo della mostra (Paris, Musée du Luxembourg, 15 settembre 2007 - 13 gennaio 2008; Wien, Kunsthistorisches Museum, 11 febbraio - 1 giugno 2008), Milano: Skira, 2007, pp. 233-242.

MORESCHINI 1997

B. Moreschini, *Niccolò Circignani tra Volterra e Pomarance*, in M. Buresi (a cura di), *Dopo il Rosso: artisti a Volterra e Pomarance*, Venezia: Marsilio, 1997, pp. 65-77.

MORTARA 1846

A. E. Mortara, *Della vita e dei lavori di Francesco Mazzola detto Parmigianino*, Casalmaggiore (CR): Bizzarri, 1846.

MORTARI 1992

L. Mortari, *Francesco Salviati*, Roma: Leonardo; De Luca Editori d'Arte, 1992.

MORTE GARCÍA 1981

C. Morte García, *Morone, Pietro* (ad vocem), in *Gran Enciclopedia Aragonesa*, 12 voll., Zaragoza: Unión Aragonesa del Libro, 1980-1981, IX (1981), p. 2356.

MORTE GARCÍA 1994a

C. Morte García, *Dios Padre*, scheda in Eadem (a cura di), *Signos. Arte y Cultura en Huesca de Forment a Lastanosa. Siglos XVI-XVII*, catalogo della mostra (Dip. de Huesca, Sala de Exposiciones; Claustro de la catedral de Huesca; Ayuntamiento de Huesca, Sala Cardenera, 9 luglio - 12 ottobre 1994), Huesca: Gobierno de Aragón, 1994, pp. 204-205.

MORTE GARCÍA 1994b

C. Morte García, *San Jerónimo*, scheda in Eadem (a cura di), *Signos. Arte y Cultura en Huesca de Forment a Lastanosa. Siglos XVI-XVII*, catalogo della mostra (Dip. de Huesca, Sala de Exposiciones; Claustro de la catedral de Huesca; Ayuntamiento de Huesca, Sala Cardenera, 9 luglio - 12 ottobre 1994), Huesca: Gobierno de Aragón, 1994, pp. 192-193.

MORTE GARCÍA 1999

C. Morte García, *Obras para definir la personalidad artística del pintor Daniel Martínez, padre de Jusepe Martínez*, in «Archivo Español de Arte», 72, 1999, pp. 73-80.

MORTE GARCÍA 2004

C. Morte García, *Pietro Morone y las nuevas formas artísticas en Aragón*, in M. J. Redondo Cantera (a cura

di), *El modelo italiano en las artes plásticas de la Península Ibérica durante el Renacimiento*, Valladolid: Universidad de Valladolid, 2004, p. 330.

MORTE GARCÍA 2009

C. Morte García, *Damián Forment escultor del Renacimiento*, Zaragoza: Caja de Ahorros Inmaculada, 2009.

MORTE GARCÍA 2010

C. Morte García, *Daniel Martínez: Sagrada Familia*, scheda in Eadem (a cura di), *El esplendor del Renacimiento en Aragón*, catalogo della mostra (Bilbao, Museo de Bellas Artes, 15 giugno - 20 settembre 2009; Valencia, Museo de Bellas Artes, 22 ottobre 2009 - 10 gennaio 2010; Zaragoza, Museo, febbraio-aprile 2010), Zaragoza: Gobierno de Aragón, 2010, pp. 274-275.

MORTE GARCÍA 2018

C. Morte García, *Que se haga al modo y manera de... : Copy and Interpretation in the Visual Arts in Aragón During the 16th Century*, in M. Bellavitis (a cura di), *Making Copies in European Art 1400-1600. Shifting Tastes, Modes of Transmission, and Changing Contexts*, Leiden; Boston: Brill, 2018, pp. 387-426.

MORTE GARCÍA 2019

C. Morte García, *Venida de la Virgen del Pilar a Zaragoza para confortar al apóstol Santiago y a los siete convertidos*, in J. I. Calvo Ruata (a cura di), *El dibujo español en el gusto privado. Del Renacimiento a la Ilustración*, catalogo della mostra (Zaragoza, Museo, 28 marzo - 26 maggio 2019), Zaragoza: Gobierno de Aragón, 2019, pp. 36-41.

MOST MAGNIFICENT 2008

Most Magnificent and Generous. Master Drawings, Watercolours and Prints from the Ionides Bequest, catalogo della mostra (London, Victoria & Albert Museum, 10 maggio - 30 novembre 2008), London: V & A Museum, 2008.

MOXEY 2013

K. Moxey, *Visual Time. The Image in History*, Durham: Duke University Press, 2013.

MOZZATI 2007

T. Mozzati, *Alonso Berruguete a Roma. Un conto corrente e gli itinerari del soggiorno italiano*, in «Mitteilungen des Kunsthistorisches Institut in Florenz», 51, 2007 (2009), pp. 568-575.

MOZZATI 2017

T. Mozzati, *Alonso Berruguete y el Laocoonte. Erudición arqueológica y sentimiento de la escultura en la Roma de principios del siglo XVI*, in M. Arias Martínez (a cura di), *Hijo del Laocoonte. Alonso Berruguete y la antigüedad pagana*, catalogo della mostra (Valladolid, Museo Nacional de Escultura, 5 luglio - 5 novembre 2017), Madrid: Ministerio de educación, cultura y deporte, 2017, pp. 36-49.

MOZZONI - MONTIRONI 1979

L. Mozzoni; A. Montironi, *Montecassiano: una collina nella storia*, Montecassiano (MC): Associazione Pro Montecassiano, 1979.

MULCAHY 1984

R. Mulcahy, *The Decoration of the Royal Basilica of El Escorial*, Cambridge (MA): Cambridge University Press, 1984.

MULCAHY 1987

R. Mulcahy, *Federico Zuccaro and Philip II. The Reliquary Altars for the Basilica of San Lorenzo de El Escorial*, in «The Burlington Magazine», 129, 1987, pp. 502-509.

MULCAHY 1992

R. Mulcahy, «A la mayor gloria de Dios y del Rey». *La decoración de la Real Basílica del Monasterio de El Escorial*, Madrid: Editorial Patrimonio Nacional, 1992.

MULCAHY 1995

R. Mulcahy, *Federico Zuccaro*, in M. Di Giampaolo (a cura di), *Dibujos italianos para El Escorial*, Madrid: Editorial Nerea, 1995, pp. 101-119.

MULCAHY 2004

R. Mulcahy, *Philip II of Spain, Patron of the Arts*, Dublin: Four Courts Press, 2004.

MULINARI 1774

S. Mulinari, *Disegni Originali d'Eccellenti Pittori Esistenti nella Real Galleria di Firenze Incisi ed Imitati nella Loro grandezza e colori [...]*, Firenze: (s. n.), 1774.

MULLER 1976

P. E. Muller, *State of Research. Contributions to the Study of Spanish Drawings*, in «The Art Bulletin», 58, 1976, pp. 604-611.

MUSSOLINI 2020

M. Mussolini, *Palinsesti. Michelangelo e la carta*, Milano: Officina Libraria 2020.

NATALE - CAVALCA 2020

M. Natale; C. Cavalca (a cura di), *Il polittico Griffoni rinasce a Bologna. La riscoperta di un capolavoro*, catalogo della mostra (Bologna, Palazzo delle Esposizioni, Palazzo Fava, 18 maggio 2020 - 10 gennaio 2021), Cinisello Balsamo (MI): Silvana Editoriale, 2020.

NATALI 2011

L. Natali, *L'ampliamento di Palazzo Vecchio*, in C. Acidini Luchinat; G. Pirazzoli (a cura di), *Ammannati e Vasari per la città dei Medici*, Firenze: Polistampa, 2011, pp. 173-176.

NAVARRETE PRIETO 2006

B. Navarrete Prieto, *El papel del dibujo en España*, in Idem (a cura di), *El papel del dibujo en España*, catalogo della mostra (Madrid, Caylus Anticuário SA, 2 novembre - 15 dicembre 2006; Barcelona, Artur Ramon Anticuário, 1 febbraio - 3 marzo 2007), Madrid: Caylus; Barcelona: Artur Ramon, 2006, pp. 9-28.

NAVARRETE PRIETO 2009

B. Navarrete Prieto, *Salviati como modelo, su influencia en Luis de Vargas*, in Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid, 75, 2009, pp. 115-126.

NAVARRETE PRIETO 2014

B. Navarrete Prieto, *El problema de los dibujos de El Greco*, in A. Moreno; L. de Cos (a cura di), *Simposio Internacional 2014. El Greco*, atti del simposio (Toledo, Fundación El Greco 2014; Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 21-24 maggio 2014), Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza, 2014, pp. 101-111, (pdf disponibile on line).

NAVARRETE PRIETO 2015

B. Navarrete Prieto, *Alfonso E. Pérez Sánchez en la historiografía del dibujo español*, in S. De Cavi (a cura di), *Dibujo y Ornamento. Trazas y dibujos de artes decorativas entre Portugal, España, Italia, Malta y Grecia. Estudios en honor de Fuensanta García de la Torre*, Córdoba: Diputación de Córdoba; Roma: De Luca Editori d'Arte, 2015, pp. 79-83.

NAVARRETE PRIETO 2016a

B. Navarrete Prieto, *Copia de la figura de Dimas del Juicio Final de Miguel Ángel*, in B. Navarrete Prieto (a cura di) con la collab. di R. Alonso Moral, *I segni nel tempo. Dibujos españoles de los Uffizi*, catalogo della mostra (Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 12 maggio - 24 luglio 2016), Madrid: Fundación MAPFRE; Firenze: Gallerie degli Uffizi, 2016, pp. 108-109.

NAVARRETE PRIETO 2016b

B. Navarrete Prieto, *El dibujo como fundamento del pensamiento de Francisco Pacheco: Procesos y Principios* in V. Marqués Ferrer (a cura di), *Pacheco. Teórico, Artista, Maestro (1564-1644)*, catalogo della mostra (Sevilla, Museo de Bellas Artes, 16 marzo - 12 giugno 2016), Sevilla: Junta de Andalucía, Sevilla 2016.

NAVARRETE PRIETO 2016c

B. Navarrete Prieto, *El primado del dibujo italiano. Castilla y El Escorial (1515-1600)*, in B. Navarrete Prieto (a cura di) con la collab. di R. Alonso Moral, *I segni nel tempo. Dibujos españoles de los Uffizi*, catalogo della mostra (Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 12 maggio - 24 luglio 2016), Madrid: Fundación MAPFRE; Firenze: Gallerie degli Uffizi, 2016, pp. 91-122.

NAVARRETE PRIETO 2016d

B. Navarrete Prieto, *El triunfo del dibujo español en la Galería de los Uffizi*, in B. Navarrete Prieto (a cura di) con la collab. di R. Alonso Moral, *I segni nel tempo. Dibujos españoles de los Uffizi*, catalogo della mostra (Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 12 maggio - 24 luglio 2016), Madrid: Fundación MAPFRE; Firenze: Gallerie degli Uffizi, 2016, pp. 13-43.

NAVARRETE PRIETO 2016e

B. Navarrete Prieto (a cura di) con la collab. di R. Alonso Moral, *I segni nel tempo. Dibujos españoles de los Uffizi*, catalogo della mostra (Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 12 maggio - 24 luglio 2016), Madrid: Fundación MAPFRE; Firenze: Gallerie degli Uffizi, 2016.

NAVARRETE PRIETO 2018

B. Navarrete Prieto, *I disegni spagnoli del XVI secolo. Problemi di definizione, attribuzione e identità*, in M. Faietti; C. T. Gallori; T. Mozzati (a cura di), *Spagna e Italia in dialogo nell'Europa del Cinquecento*, catalogo della mostra (Firenze, Gallerie degli Uffizi, Aula Magliabechiana, 27 febbraio - 27 maggio 2018), Firenze-Milano: Giunti, 2018, pp. 58-79.

NAVARRETE PRIETO - PÉREZ SÁNCHEZ 2009

B. Navarrete Prieto; A. E. Pérez Sánchez, con la collab. di R. Alonso Moral, *Álbum Alcubierre. Dibujos. De la Sevilla ilustrada del conde del Águila a la colección Juan Abelló*, Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2009.

NAVASCUÉS PALACIO 1974

P. Navascués Palacio (a cura di), *El libro de arquitectura de Hernán Ruíz, el joven. Estudio y edición crítica*, Madrid: Escuela Técnica Superior de Arquitectura, 1974.

NAVASCUÉS PALACIO 2013

P. Navascués Palacio (a cura di), *Segovia: Su catedral y su arquitectura. Ensayos en homenaje a Antonio Ruiz Hernando*, Madrid: Instituto Juan de Herrera, 2013.

NEGRO 1998

E. Negro, *Tra oreficeria e pittura: il caso del Francia*, in E. Negro; N. Roio (a cura di), *Francesco Francia e la sua scuola*, con appendice documentaria di C. Giovannini, Modena: Artioli Editore, 1998, pp. 95-110.

NEGRO - ROIO 1998

E. Negro; N. Roio, *Francesco Francia e la sua scuola*, con appendice documentaria di C. Giovannini, Modena: Artioli Editore, 1998.

NESSERLATH 1986

A. Nesselrath, *I libri di disegni di antichità: tentativo di una tipologia*, in S. Settis (a cura di), *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, 3 voll., Torino: Einaudi, 1984-1986, III: *Dalla tradizione all'archeologia*, 1986, pp. 87-147.

NESSERLATH 2005

A. Nesselrath, *Disegnare Roma*, in F. P. Fiore (a cura di), con la collab. di A. Nesselrath, *La Roma di Leon Battista Alberti. Umanisti, architetti e artisti alla scoperta dell'antico nella città del Quattrocento*, catalogo della mostra (Roma, Musei Capitolini, 24 giugno - 16 ottobre 2005), Milano: Skira, 2005, pp. 44-55.

NEWCOME-SCHLEIER 1972

M. Newcome-Schleier (a cura di), *Genoese Baroque Drawings. A Loan Exhibition*, catalogo della mostra (Albany, State University of New York, Art Gallery, 1-31 ottobre 1972; Worcester, Art Museum, 8 novembre - 10 dicembre 1972), Binghamton (NY): University Art Gallery, 1972.

NEWCOME-SCHLEIER 1975

M. Newcome-Schleier, *The Drawings of Valerio Castello*, in «Master Drawings», 13, 1975, pp. 26-40; pp. 78-92.

NEWCOME-SCHLEIER 1982

M. Newcome-Schleier, *Santa Maria in Passione. Decorations in a Side Chapel, Convent and Oratory by Tavarone*, in «Antichità viva», 21, 5/6, 1982, pp. 30-37.

NEWCOME-SCHLEIER 1985

M. Newcome-Schleier (a cura di), *Le dessin à Gênes du XVII^e siècle au XVIII^e siècle*, catalogo della mostra (Paris, Musée du Louvre, 30 maggio - 9 settembre 1985), Paris: Editions de la Réunion des Musées Nationaux, 1985.

NEWCOME-SCHLEIER 1990

M. Newcome-Schleier, *Genoese Drawings for the Queen's Gallery in El Prado*, in «Antichità Viva», 29/1990, 4, pp. 22-30.

NEWCOME-SCHLEIER 1993

M. Newcome-Schleier, *Fresquistas genoveses en El Escorial*, in M. Di Giampaolo (a cura di), *Los frescos italianos de El Escorial*, Madrid: Mondadori Electa, 1993, pp. 25-97.

NEWCOME-SCHLEIER 1995a

M. Newcome-Schleier, *Artistas genoveses - Artisti genovesi*, in M. Di Giampaolo (a cura di), *Dibujos italianos para El Escorial*, Madrid: Editorial Nerea, 1995, pp. 25-39 e pp. 40-98.

NEWCOME-SCHLEIER 1995b

M. Newcome-Schleier, *Drawings by Il Bergamasco for His Paintings in the Grimaldi Chapel*, in «Master Drawings», 33, 1995, 4, pp. 414-417.

NEWCOME-SCHLEIER 1996

M. Newcome-Schleier, *Lazzaro Tavarone* (ad vocem), in J. Turner (a cura di), *The Dictionary of Art*, 34 voll., New York: Grove, 1996, XXX: *Summonte to Tinne*, pp. 372 sgg.

NEWCOME-SCHLEIER 2004

M. Newcome-Schleier, *Genoese Drawings, (Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings Statens Museum for Kunst)*, Copenhagen: Statens Museum for Kunst, 2004.

Ng 2015

A. Ng, *Thinking in Reverse: the Effect of Printmaking on the Drawings of Parmigianino*, in U. R. D'Elia (a cura di), *Rethinking Renaissance Drawings. Essays in Honour of David McTavish*, Montreal; Kingston; London; Chicago: McGill-Queen's University Press, 2015, pp. 162-181.

NICODEMI 1956

G. Nicodemi, *Le note di Sebastiano Resta ad un esemplare dell'Abecedario Pittorico di Pellegrino Orlandi*, in *Studi storici in memoria di Mons. Angelo Mercati Prefetto dell'Archivio Vaticano*, a cura della Biblioteca Ambrosiana, Milano: Giuffrè, 1956, pp. 263-326.

NORTH - JESSOPP 1887

R. North; A. Jessopp, *The Autobiography of The Hon. Roger North*, London: D. Nutt, 1887.

NOUVELLES 1864

(s. n.), *Nouvelles*, in «La Chronique des arts et la curiosité», 51, 7 febbraio 1864, pp. 45-46.

OBERHUBER 1966

K. Oberhuber, *Observations on Perino del Vaga as a Draughtsman*, in «Master Drawings» 4, 1966, 2, pp. 170-182.

OBERHUBER 1970

K. Oberhuber, *Drawings by Artists Working in Parma in the Sixteenth Century*, in «Master Drawings», 8, 1970, pp. 276-285.

ONFRAY 2016

S. Onfray, *Tras la imagen del coleccionismo: influencia y protagonismo de Manuel Castellano en el desarrollo y la conservación del retrato fotográfico en Madrid*, in «De Arte», 15, 2016, pp. 224-237.

ONFRAY 2019

S. Onfray, *Cartas y autógrafos de la colección Manuel Castellano (1826-1880). Transcripción y análisis*, in «Locvs Amoenvs», 17, 2019, pp. 87-107.

OOSTERHOFF - MARCAIDA - MARR (C. d. s.)

R. J. Oosterhoff; J. R. Marcaida; A. Marr (a cura di), *In-genuity in the Making. Matter and Technique in Early Modern Art and Science*, Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, (in corso di stampa).

ORTEGA 2001

J. Ortega, *Una muestra de la arquitectura en la España Dorada*, in M. L. López Vidriero Abelló (a cura di), *Las Trazas de Juan de Herrera y sus seguidores*, Santander: Patrimonio Nacional; Fundación Marcelino Botín, 2001, p. 371.

ORUETA Y DUARTE 1917

R. de Orueta y Duarte, *Berruguete y su obra*, Madrid: Casa Editorial Calleja, 1917.

PACE 1976

V. Pace, *Maso da San Friano*, in «Bollettino d'Arte», 61, 1976, pp. 74-99.

PACHECO 1599 (1983)

F. Pacheco, *Libro de descripción de verdaderos Retratos, de Ilustres y Memorables varones*, (Sevilla, 1599), ed. con prólogo de D. Angulo Íñiguez, Madrid: Turner, 1983.

PACHECO 1649

F. Pacheco, *El arte de la Pintura*, Sevilla: (s. n.), 1649.

PADOVANI - MELONI TRKULJA 1982

S. Padovani; S. Meloni Trkulja, *Il cenacolo di Andrea del Sarto a San Salvi. Guida del museo*, Firenze: Salimbeni, 1982.

PÁEZ MORALES 2016a

L. Páez Morales, *Francisco Pacheco?: Torso de escultura*, scheda n. 4, in V. Marqués Ferrer (a cura di), *Pacheco. Teórico, Artista, Maestro (1564 -1644)*, catalogo della mostra (Sevilla, Museo de Bellas Artes, 16 marzo - 12 giugno 2016), Sevilla: Junta de Andalucía, Sevilla 2016, pp. 140-141.

PÁEZ MORALES 2016b

L. Páez Morales, *Francisco Pacheco: La envidia*, scheda n. 6, in V. Marqués Ferrer (a cura di), *Pacheco. Teórico, Artista, Maestro (1564 -1644)*, catalogo della mostra (Sevilla, Museo de Bellas Artes, 16 marzo - 12 giugno 2016), Sevilla: Junta de Andalucía, Sevilla 2016, pp. 145-148.

PAGLIANO 2003

E. Pagliano, *Giovanni Guerra*, scheda n. 55, in Idem (a cura di), *Dessins italiens de Venise à Palerme du Musée des Beaux Arts d'Orléans XV-XVIII siècle*, catalogo della mostra (Orléans, Musée des Beaux-Arts, 16 novembre 2003 - 11 gennaio 2004; 17 gennaio - 7 marzo 2004), Paris: Somogy Éditions d'Art, 2003, pp. 100-105.

PALESATI - LEPRI 1996

A. Palesati, N. Lepri, *Le opere di Pomarancio a Città di Castello*, in *La comunità di Pomarance*, X, 4, 1996, pp. 25-29.

PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO 1797

A. Palomino de Castro y Velasco, *El Museo Pictórico y Escala Óptica. Práctica de la Pintura [...]*, 2 voll., Madrid: en la imprenta de Sancha, II, 1797.

PAMPALONE 2017

A. Pampalone, *La vita di san Filippo Neri nei cicli figurativi*, in A. Pampalone; S. Barchiesi, *Iconografia di un santo. Nuovi studi sull'immagine di san Filippo Neri*, Roma: Edizioni Oratoriane, 2017, pp. 8-143.

PANIAGUA SOTO 1991

J. R. Paniagua Soto, *Sebastián Serlio y su influencia en la arquitectura española (la traducción de Franci-*

sco de Villalpando), tesi di dottorato in Storia dell'Arte Moderna, Universidad Complutense de Madrid, relatore prof. J. Hernández Perera, Madrid: Universidad Complutense, 1991.

PAPI - ZICARELLI 1988

F. Papi; E. Zicarelli, *Nuove testimonianze sui rapporti fra Guido Reni e i padri dell'Oratorio*, in «Accademia Clementina. Atti e Memorie», 22, 1988, pp. 105-117.

PARISI 2016

C. Parisi, *Domenichino, Barbalonga e il "San Francesco in estasi" nella chiesa dell'Immacolata Concezione a Roma*, in «Nuovi Studi», 22, 2016, pp. 93-104.

PARMA 1984

R. Parma, *Su una raccolta di stampe del fondo Barberini della Biblioteca Vaticana. Appunti storico-iconografici*, in S. Boesch Gajano; L. Sebastiani (a cura di), *Culto dei santi. Istituzioni e classi sociali in età preindustriale*, L'Aquila: Japadre, 1984, pp. 703-718.

PARMA 2001

E. Parma (a cura di), *Perino del Vaga tra Raffaello e Michelangelo*, catalogo della mostra (Mantova, Galleria Civica di Palazzo Te, 18 marzo - 10 giugno 2001), Milano: Electa, 2001.

PARMA ARMANI 1973

E. Parma Armani, *La storia di Ester in un libro di schizzi di Giovanni Guerra*, in «Bollettino Ligustico», 25, 1973, pp. 82-100.

PARMA ARMANI 1978

E. Parma Armani (a cura di), *Libri di immagini, disegni e incisioni di Giovanni Guerra (Modena 1544 - Roma 1618)*, catalogo della mostra (Modena, Palazzo dei Musei, Sala Poletti, 18 marzo - 30 aprile 1978), Modena: Tipolito Coopitip, 1978.

PARMA ARMANI 1982

E. Parma Armani, *Una vita di Alessandro Farnese Duca di Parma e Piacenza illustrata da Giovanni Guerra*, in «Musei Ferraresi. Bollettino Annuale», 12, 1982, pp. 85-104.

PARMA ARMANI 1986

E. Parma Armani, *Perin del Vaga: l'anello mancante. Studi sul manierismo*, Genova: Sagep Editori, 1986.

PARMA ARMANI 1994

E. Parma Armani, *Precisazioni sull'attività grafica di Guglielmo della Porta nel periodo genovese e nel primo momento romano*, in A. Mercurio (a cura di), *Le vie del marmo. Aspetti della produzione e della diffusione dei manufatti marmorei tra Quattrocento e Cinquecento*, atti della giornata di studio (Pietrasanta, Centro Culturale L. Russo, 3 ottobre 1992), Firenze: Giunti, 1994, pp. 45-52.

PARMA ARMANI 1999a

E. Parma Armani (a cura di), *La pittura in Liguria. Il Cinquecento*, Recco (GE): Edizioni Microart's, 1999.

PARMA ARMANI 1999b

E. Parma Armani, *Pittori a Genova nella seconda metà del Cinquecento*, in Eadem (a cura di), *La pittura in Liguria. Il Cinquecento*, Recco (GE): Edizioni Microart's, 1999, pp. 69-85.

PARMA ARMANI 2002

E. Parma Armani, *Fregi parlanti cinquecenteschi*, in A. W. A. Boschloo; B. W. Meijer (a cura di), *Aux Quatre vents. A festschrift for Bert W. Meijer*, Firenze: Centro Di, 2002, pp. 65-72.

PARRADO DEL OLMO 1995

F. J. Parrado del Olmo, *Gótico y Renacimiento en el marco arquitectónico de la imagen religiosa: el retablo castellano en el umbral de 1500*, in L. A. Ribot García; A. Carrasco Martínez; L. Adão da Fonseca (a cura di), *El tratado de Tordesillas y su época*, atti del congresso internazionale di storia (Setubal, 2 giugno 1994; Salamanca, 3-4 giugno 1994; Tordesillas, 5-7 giugno 1994), 3 voll., Madrid: Sociedad 5 centenario del Tratado de Tordesillas, 1995, I, pp. 545-556.

PARRONDO 1975

C. de Parrondo, *Catálogo de la exposición de trazas para la catedral de Segovia*, Segovia: Publicaciones de la Diócesis de Segovia, 1975.

PASCUAL CHENEL - RODRÍGUEZ REBOLLO 2015

Á. Pascual Chenel; Á. Rodríguez Rebollo, *Vicente Carducho. Dibujos. Catálogo razonado*, catalogo della mostra (Madrid, Biblioteca Nacional de España, 28 maggio - 6 settembre 2015), Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2015.

PAYNE 2014

A. Payne, *The Sculptor-Architect's Drawing and the Exchanges Between the Arts*, in M. W. Cole (a cura di), *Donatello, Michelangelo, Cellini: Sculptor's Drawings from Renaissance Italy*, catalogo della mostra (Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, 23 ottobre 2014 - 24 gennaio 2015), London: Holberton, 2014, pp. 56-73.

PEDRETTI 1995

C. Pedretti, *The Sforza Horse in Context*, in D. Cole Ahl (a cura di), *Leonardo da Vinci's Sforza Monument Horse: The Art and the Engineering*, London: Associated University Press, 1995, pp. 64-78.

PEDRETTI 1999

C. Pedretti, *Leonardo: le macchine*, Firenze: Giunti, 1999.

PEDROCCHI 2011

A. M. Pedrocchi, *La cappella di Santa Monica in Sant'Agostino a Roma da Maffeo Vegio al cardinale Montalparo*, in «Bollettino d'Arte», 96, 2011, 11, pp. 107-122.

PÉREZ BOYERO 2014-2016

E. Pérez Boyero, *Inventario del fondo documental de la Junta Facultativa de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 3 voll., Madrid: Biblioteca Nacional de España, 2014-2016.

PÉREZ MARTÍN 2013

M. A. Pérez Martín, *Ilustres e ilustradas. Mujeres pintoras (1768-1812) en la Academia de San Carlos de Valencia*, tesi di fine Master in Storia dell'Arte e Cultura Visiva diretto da F. Jerez Moliner, corso 2012-2013, Departament d'Història del Art, Universitat de València, 2013.

PÉREZ SÁNCHEZ 1965

A. E. Pérez Sánchez, *Dibujos de la Real Academia de San Fernando. Veintiseis dibujos boloñeses y romanos del siglo XVII*, Madrid: Real Academia de San Fernando, 1965.

PÉREZ SÁNCHEZ 1967

A. E. Pérez Sánchez, *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Catalogo de los dibujos*, Madrid: Rivadeneyra, 1967.

PÉREZ SÁNCHEZ 1968

A. E. Pérez Sánchez, *La crisis de la pintura española en torno a 1600*, in *España en las crisis del arte Europeo. Coloquios celebrados en conmemoración de los XXV años de la fundación del Consejo Superior de Investigaciones Científicas*, Madrid: Instituto "Diego Velázquez", 1968, pp. 167-178.

PÉREZ SÁNCHEZ 1969

A. E. Pérez Sánchez, *Catálogo de la Colección de Dibujos del Instituto Jovellanos de Gijón*, con una introd. di E. Lafuente Ferrari, Madrid, 1969.

PÉREZ SÁNCHEZ 1970

A. E. Pérez Sánchez, *Gli spagnoli da El Greco a Goya*, in *I disegni dei maestri*, 16 voll., Milano: Fratelli Fabbrì Editori, 1970-1971, IV (1970).

PÉREZ SÁNCHEZ 1972a

A. E. Pérez Sánchez, *Dessins de Lanfranco e de Reni à l'Académie San Fernando de Madrid*, in «Revue de l'Art», 15, 1972, pp. 53-61.

PÉREZ SÁNCHEZ 1972b

A. E. Pérez Sánchez, *Mostra di disegni spagnoli. Catalogo*, (Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 37), Firenze: Olschki, 1972.

PÉREZ SÁNCHEZ 1972c

A. E. Pérez Sánchez, *Dibujos españoles siglos XV-XVII, (Museo del Prado. Catálogo de dibujos, 1)*, Madrid: Seix y Barral Hnos, S. A., 1972.

PÉREZ SÁNCHEZ 1977

A. E. Pérez Sánchez (a cura di), *The Famous Italian Drawings of the Madrid Collections*, Cinisello Balsamo (MI): Silvana Editoriale, 1977.

PÉREZ SÁNCHEZ 1978

A. E. Pérez Sánchez (a cura di), *I grandi disegni italiani nelle collezioni di Madrid*, Cinisello Balsamo (MI): Silvana Editoriale, 1978.

PÉREZ SÁNCHEZ 1980a

A. E. Pérez Sánchez (a cura di), *El dibujo español de los Siglos de Oro*, catalogo della mostra (Madrid, Salas de Exposiciones del Palacio de Bibliotecas y Museos, maggio 1980), Madrid: Ministerio de Cultura, 1980.

PÉREZ SÁNCHEZ 1980b

A. E. Pérez Sánchez, *Pintura y dibujo de los siglos XVI y XVII*, in M. Agulló (a cura di), *Madrid hasta 1875. Testimonios de su historia*, catalogo della mostra (Madrid, Museo Municipal, dicembre 1979 - febbraio 1980), Madrid: Publicaciones Municipales, 1980, pp. 105-107.

PÉREZ SÁNCHEZ 1986a

A. E. Pérez Sánchez, *Diego Angulo Íñiguez*, Granada: Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1986.

PÉREZ SÁNCHEZ 1986b

A. E. Pérez Sánchez, *Historia del dibujo en España de la Edad Media a Goya, (Cuadernos Arte Cátedra, 19)*, Madrid: Cátedra, 1986.

PÉREZ SÁNCHEZ 1987

A. E. Pérez Sánchez, *L'asse Madrid-Praga*, in S. Raponi; C. Tanzi (a cura di), *Effetto Arcimboldo: trasformazioni del volto nel sedicesimo e nel ventesimo secolo*, catalogo della mostra (Venezia, Istituto di Cultura di Palazzo Grassi, 14 febbraio - 13 maggio 1987), Milano: Bompiani, 1987, pp. 55-65.

PÉREZ SÁNCHEZ 1991a

A. E. Pérez Sánchez, *Blas de Prado: L'Ascension du Seigneur*, scheda n. 15, in Idem (a cura di), *Dessins espagnols. Maîtres des XVI^e et XVII^e siècles*, catalogo della mostra (Paris, Musée du Louvre, 18 aprile - 22 luglio 1991), Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1991, pp. 68-69.

PÉREZ SÁNCHEZ 1991b

A. E. Pérez Sánchez (a cura di), *Dessins espagnols. Maîtres des XVI^e et XVII^e siècles*, catalogo della mostra (Paris, Musée du Louvre, 18 aprile - 22 luglio 1991), Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1991.

PÉREZ SÁNCHEZ 1991c

A. E. Pérez Sánchez, *Francisco Pacheco: Portrait d'un poète*, scheda n. 97, in Idem (a cura di), *Dessins espagnols. Maîtres des XVI^e et XVII^e siècles*, catalogo della mostra (Paris, Musée du Louvre, 18 aprile - 22 luglio 1991), Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1991, p. 194.

PÉREZ SÁNCHEZ 1991d

A. E. Pérez Sánchez, *Luis de Vargas: Saint Sébastien*, scheda n. 16, in Idem (a cura di), *Dessins espagnols. Maîtres des XVI^e et XVII^e siècles*, catalogo della mostra (Paris, Musée du Louvre, 18 aprile - 22 luglio 1991), Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1991, pp. 70-71.

PÉREZ SÁNCHEZ 1993

A. E. Pérez Sánchez, *Pintores del reinado de Felipe III*, catalogo della mostra itinerante (aprile 1993 - marzo 1994), Madrid: Museo del Prado, 1993.

PÉREZ SÁNCHEZ 1995a

A. Pérez Sánchez, *Introduzione*, in M. Di Giampaolo (a cura di), *Dibujos italianos para El Escorial*, Madrid: Editorial Nerea, 1995, pp. 9-16.

PÉREZ SÁNCHEZ 1995b

A. E. Pérez Sánchez (a cura di), *Tres Siglos de Dibujo Sevillano*, con la collab. di B. Navarrete Prieto, catalogo della mostra (Sevilla, Hospital de los Venerables, 30 novembre 1995 - 11 febbraio 1996), Sevilla: FOCUS, 1995.

PÉREZ SÁNCHEZ 2003a

A. E. Pérez Sánchez, *Catálogo de la colección de dibujos del Instituto Jovellanos de Gijón*, II ed. con aggiornamenti e con la collaborazione di B. Navarrete Prieto, Gijón: Ayuntamiento de Gijón - KRK Ediciones, 2003.

PÉREZ SÁNCHEZ 2003b

A. E. Pérez Sánchez, *Pintura genovesa en España en el Seicento*, in P. Boccardo; J. L. Colomer; C. Di Fabio, *España y Génova. Obras, artistas, coleccionistas*, Madrid: Fundación Carolina, Fernando Villaverde Editores, 2003, pp. 177-189.

PERISSA TORRINI 2007

A. Perissa Torrini, *Camillo Procaccini: Testa grottesca*, in D. Cassinelli; P. Vanoli (a cura di), *Camillo Proccac-*

cini (1561-1629). *Le sperimentazioni giovanili tra Emilia, Lombardia e Canton Ticino*, Cinisello Balsamo (MI): Silvana Editoriale, 2007, pp. 188-189.

PESENTI 1986

F. R. Pesenti, *La pittura in Liguria. Artisti del primo Seicento*, Genova: Banca Carige, 1986.

PESENTI 2002

F. R. Pesenti, *Ottavio Semino e Nicolosio Granello nella villa Centurione-Doria a Pegli*, in «Trasparenze», 16, 2002, pp. 3-20.

PETRIOLI TOFANI 1992

A. Petrioli Tofani, *Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi. Inventario. Disegni di figura*, I, Firenze: Olschki, 1992.

PEZZUTO 2019

L. Pezzuto, *Padre Resta e il Viceregno. Per una storia della pittura del primo Cinquecento a Napoli*, (*Horti Hesperidum*, Monografie, 6), Roma: UniversItalia, 2019.

PIERACCINI 1986

A. Pieraccini, *Nuove proposte per gli affreschi del chiostro della SS. Annunziata di Firenze*, in «Paragone. Arte», 37, 1986, 437, pp. 25-34.

PIERGUIDI 2008

S. Pierguidi, *“Dare forma humana a l'Honore et a la Virtù”. Giovanni Guerra (1544-1618) e la fortuna delle figure allegoriche da Mantegna all'Iconologia di Cesare Ripa*, Roma: Bulzoni Editore, 2008.

PIÑERO RAMÍREZ - REYES CANO 1985

P. M. Piñero Ramírez; R. Reyes Cano (a cura di), *Francisco Pacheco, Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*, Sevilla: Diputación Provincial, 1985.

PINELLI 1994

A. Pinelli, *Sopra la terra, il cielo. Geografia, storia e teologia: il programma iconografico della volta*, in L. Gambi; A. Pinelli et al., *La Galleria delle Carte Geografiche in Vaticano*, 3 voll., Modena: Francesco Cosimo Panini, 1994, I: Testi, pp. 125-154.

PINTO 2019

A. Pinto, *Raccolta notizie per la storia, arte, architettura di Napoli e contorni*, 3 voll., Napoli: (s. n.), 2019.

PIRONDINI 1985

M. Pirondini, *La pittura del Cinquecento a Reggio Emilia*, Milano: Federico Motta Editore, 1985.

PISANI - CATERINA 2004

P. Pisani; R. Caterina, *Jacopo da Empoli 1551-1640. Pittore d'eleganza e devozione*, Cinisello Balsamo (MI): Silvana Editoriale, 2004.

PIZZONI 2013

M. R. Pizzoni, *Resta e Magnavacca, conoscitori e collezionisti tra Roma e Bologna*, in S. Prosperi Valenti Rodinò (a cura di), *Dilettanti del disegno nell'Italia del Seicento*, (Appendice III. *Trascrizione delle lettere di Sebastiano Resta a Valerio Polazzi e Paris Maria Boschi*), Roma: Campisano Editore, 2013, pp. 91-132; 191-195.

PIZZONI 2015a

M. R. Pizzoni, *“Il cuore va al gusto del Correggio”: episodi della fortuna dell'Allegri nelle raccolte di padre Sebastiano Resta*, in «Proporzioni. Annali della Fondazione Roberto Longhi», N.S., 11/12, 2010-2011 (2015), pp. 69-91.

PIZZONI 2015b

M. R. Pizzoni, *Trascrizione e commento delle postille di padre Resta alle “Vite” di Vasari*, in B. Agosti; S. Prosperi Valenti Rodinò (a cura di), *Le postille di padre Sebastiano Resta ai due esemplari delle “Vite” di Giorgio Vasari nella Biblioteca Apostolica Vaticana*, trascr. e commento di M. R. Pizzoni, Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana, 2015, pp. 53-221.

PIZZONI 2017

M. R. Pizzoni, *Notizie sul Correggio dalle lettere di Resta a Giuseppe Magnavacca*, in A. Bianco; F. Grisolia; S. Prosperi Valenti Rodinò (a cura di), *Padre Sebastiano Resta (1635-1714), milanese, oratoriano, collezionista di disegni nel Seicento a Roma*, Roma: Edizioni Oratoriane, 2017, pp. 143-175.

PIZZONI 2018

M. R. Pizzoni (a cura di), *Notizie di pittura raccolte dal padre Resta. Il carteggio con Giuseppe Ghezzi e altri corrispondenti*, (*Horti Hesperidum*, Fonti e Testi, 24), Roma: UniversItalia, 2018.

PIZZONI (c. d. s.)

M. R. Pizzoni (a cura di), *La corrispondenza epistolare tra Sebastiano Resta e Giuseppe Magnavacca. Trascrizione e commento*, (in corso di stampa).

PIZZONI - PROSPERI VALENTI RODINÒ 2016

M. R. Pizzoni; S. Prosperi Valenti Rodinò, *Resta, Sebastiano* (ad vocem), in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 99 voll., Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, [1960-], LXXXVII: *Renzi - Robortello* (2016), pp. 30-33.

PIZZORUSSO 1989

C. Pizzorusso, *Buratti, Girolamo*, in M. Gregori; E. Schleier, *La pittura in Italia*, 2 voll., Milano: Electa, 1989, II, p. 656.

PLAZA 2011

C. Plaza, *Il Palazzo Ramirez de Montalvo*, in C. Acidini Luchinat; G. Pirazzoli (a cura di), *Ammannati e Vasari per la città dei Medici*, Firenze: Polistampa, 2011, pp. 215-216.

PLAZA 2016a

C. Plaza, *Espanoles en la corte de los Medici. Arquitectura y politica en tiempos de Cosimo I*, Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2016.

PLAZA 2016b

C. Plaza, *Resta, Vermondo* (ad vocem), in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 99 voll., Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, [1960-], LXXXVII: *Renzi - Robortello* (2016), pp. 33-35.

PLAZA 2020

C. Plaza, *Architecture for the Retablo between Spain and Italy. On the Work of Jacopo L'Indaco, Alonso Berruguete and Diego de Siloè (1520-1530)*, in K. Helmstutler di Dio, T. Mozzati (a cura di), *Artistic circulation between Early Modern Spain and Italy*, New York-Abingdon: Routledge, 2020, pp. 56-78.

PLAZA (c. d. s.)

C. Plaza, *Sevilla y el Renacimiento: algunos problemas*, in A. Ampliato; J. C. Rodríguez Estévez; R. J. López Guzmán (a cura di), *Diego de Riaño, Diego de Siloé y la arquitectura en la transición del Gótico al Renacimiento*, atti del congresso internazionale (Sevilla-Granada, 5-6 novembre 2020), (in corso di stampa).

POLERÓ 1857

V. Poleró, *Catálogo de los cuadros del Real Monasterio de San Lorenzo llamado de El Escorial*, Madrid: Imprenta de Tejado, 1857.

PONZ 1776-1788

A. Ponz, *Viaje de España [...]*, 13 voll., Madrid: por D. Joachin Ibarra impresor de camera de S. M., 1776-1788.

PONZ 1947

A. Ponz, *Viaje de España, seguido de los dos tomos del Viaje fuera de España*, preparación, introducción e índices adicionales de C. M. del Rivero, Madrid: Aguilar, 1947.

POPHAM 1937

A. E. Popham, *Sebastiano Resta and His Collections*, in «Old Master Drawings», 11, 1936-1937 (1937), pp. 1-19.

POPHAM 1964

The drawings of Girolamo Bedoli, in «Master drawings», 2, 1964, pp. 243-267.

POPHAM 1971

A. E. Popham, *Catalogue of the Drawings of Parmigianino*, 3 voll., New Haven: Yale University Press, 1971.

POPHAM - WILDE 1949

A. E. Popham; J. Wilde, *The Italian Drawings of the XV and XVI Centuries in the Collection of His Majesty the King at Windsor Castle*, London: Phaidon, 1949.

PORTÚS PÉREZ 2012

J. Portús Pérez, *El concepto de Pintura Española. Historia de un problema*, Il premio di saggistica e ricerca in scienze umane Juan Andrés de Ensayo e Investigación en Ciencias Humanas (2011), Madrid: Editorial Verbum, 2012.

PORZIO 1979

F. Porzio, *L'universo illusorio di Arcimboldi*, Milano: Fabbri, 1979.

PORZIO 1994

F. Porzio, *Fonti carnevalesche del naturalismo nel Cinquecento milanese: alcune ipotesi su Giuseppe Arcimboldi*, in «Arte lombarda», 105/107, 1993 (1994), 2/4, pp. 37-42.

POST 1966

C. R. Post, *A History of Spanish Painting*, 14 voll., Cambridge (MA): Harvard University Press, 1930-1966, XIV: *The Later Renaissance in Castile* (1966).

POUNCEY 1966

P. Pouncey, *Some Drawings by Camillo Procaccini Connected with Paintings and Choirs Stalls*, in G. C. Argan, *Arte in Europa. Scritti di Storia dell'Arte in onore di Edoardo Arslan*, 2 voll., Milano: Tipografia Artipo, 1966, pp. 641-649.

POUNCEY 1976

P. Pouncey, *Popham's Parmigianino Corpus*, in «Master Drawings», 14, 1976, 2, pp. 172-176.

POUNCEY - GERE 1962

P. Pouncey; J. A. Gere, *Rapahel and his Circle*, 2 voll., (*Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum*, 3.1-2), London: Trustees of the British Museum, 1962.

POZZO 2004

C. del Pozzo, *El diario del viaje a España del cardenal Francesco Barberini*, a cura di A. Anselmi, Madrid: Ediciones Doce Calles, 2004.

PREISS 1967

P. Preiss, *Giuseppe Arcimboldo*, Praga: Nakladatelství Československých Výtvarných Umělců, 1967.

PREVITALI 1978

G. Previtali, *La pittura del Cinquecento a Napoli e nel Vicereame*, Torino: Einaudi, 1978.

PRIETO GONZÁLEZ 2004

J. M. Prieto González, *Aprendiendo a ser arquitectos. Creación y desarrollo de la Escuela de Arquitectura de Madrid (1844-1914)*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2004.

PRONTI 1997

S. Pronti (a cura di), *Il Palazzo Farnese a Piacenza. La pinacoteca e i fasti*, catalogo della mostra (Piacenza, Musei Civici, 13 settembre - 30 novembre 1992), Milano: Skira, 1997.

PROSPERI VALENTI RODINÒ 2002

S. Prosperi Valenti Rodinò, *Postille a padre Sebastiano Resta*, in «Paragone. Arte», 52/2001 (2002), 3, 40, pp. 60-86.

PROSPERI VALENTI RODINÒ 2007

S. Prosperi Valenti Rodinò (a cura di), *I disegni del Codice Resta di Palermo*, Cinisello Balsamo (MI): Silvana Editoriale, 2007.

PROSPERI VALENTI RODINÒ 2008

S. Prosperi Valenti Rodinò, *Additions to the Drawings Collection of the Marqués del Carpio*, in «Master Drawings», 46, 2008, 1, pp. 3-35.

PROSPERI VALENTI RODINÒ 2013a

S. Prosperi Valenti Rodinò (a cura di), *Dilettanti del disegno nell'Italia del Seicento: Padre Resta tra Malvasia e Magnavacca*, Roma: Campisano Editore, 2013.

PROSPERI VALENTI RODINÒ 2013b

S. Prosperi Valenti Rodinò, *Resta e la Felsina vindicata contra Vasarium*, in Eadem (a cura di), *Dilettanti del disegno nell'Italia del Seicento*, Roma: Campisano Editore, 2013, pp. 45-89.

PROSPERI VALENTI RODINÒ 2014

S. Prosperi Valenti Rodinò, *Maratti collezionista di disegni*, in «Studi di Memofonte», 12, 2014, pp. 55-72, (<https://www.memofonte.it/studi-di-memofonte/numero-12-2014>).

PROSPERI VALENTI RODINÒ 2015

S. Prosperi Valenti Rodinò, *Sebastiano Resta e i due esemplari delle "Vite" di Vasari alla Biblioteca Apostolica Vaticana*, in B. Agosti; S. Prosperi Valenti Rodinò (a cura di), *Le postille di padre Sebastiano Resta ai due esemplari delle "Vite" di Giorgio Vasari nella Biblioteca Apostolica Vaticana*, trascriz. e commento di M. R. Pizzoni, Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana, 2015, pp. 3-33.

PROSPERI VALENTI RODINÒ 2018

S. Prosperi Valenti Rodinò, *Giuseppe Ghezzi e Sebastiano Resta: una vera amicizia*, in *Notizie di pittura raccolte dal padre Resta*, (*Horti Hesperidum*, Fonti e Testi, 24), Roma: UniversItalia, 2018, pp. 15-37.

PUGLIATTI 1993

T. Pugliatti, *Pittura del Cinquecento in Sicilia*. 2 voll., Napoli: Electa, 1993-1998, I: *La Sicilia orientale* (1993).

PULINI 2003

M. Pulini, *Andrea Lilio*, Milano: Motta, 2003.

QUEVEDO 1849

J. Quevedo, *Historia del Real Monasterio de San Lorenzo, llamado comunmente del Escorial, desde su origen y fundacion hasta fin del ano de 1848 y descripcion de las bellezas artisticas y litterarias que contiene*, Madrid: De Mellado, 1849.

RECHT (1995) 2001

R. Recht, *Il disegno d'architettura. Origine e funzioni*, Milano: Jaca Book, 2001.

REDÍN MICHAUS 2007

G. Redín Michaus, *Pedro Rubiales, Gaspar Becerra y los pintores españoles en Roma, 1527-1600*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2007.

REDÍN MICHAUS 2019

G. Redín Michaus, *Un cartón y un dibujo de Cavalier d'Arpino en Madrid*, in «Archivo Español de Arte», 92, 365, 2019, pp. 17-25.

REDONDO CANTERA 2016

M. J. Redondo Cantera, *El arte de la Roma antigua y moderna en la obra de Alonso Berruguete*, in J. Palomero Páramo (a cura di), *Roma Qvanta Fvit Ipsa Rvina Docet. Nicole Dacos in Memoriam*, Huelva: Universidad de Huelva Publicaciones, 2016, pp. 13-52.

RETI 1974a

L. Reti (a cura di), *The Madrid Codices*, 5 voll., New York: McGraw-Hill, 1974.

RETI 1974b

L. Reti, *The Madrid Codices*, 5 voll., New York: McGraw-Hill, 1974, III: *Commentary*.

REULA BAQUERO 2019

P. Reula Baquero, *El camarín del desengaño. Juan de Espina, coleccionista y curioso del siglo XVII*, Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2019.

REVISTA DE ARCHIVOS... 1871

Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, Sezione Noticias, 8, 1871, p. 117.

RIBELLES - LLORET 1851

J. de Ribelles, N. Lloret, *Itinerario topográfico de Las Rozas á Aranda de Duero por Segovia y de Galapagar a Navacerrada*, (s. l.): (s. n.), 1851.

RICARDI 1988

F. Ricardi, *Le ante d'organo del duomo di Milano*, in «Archivio Storico Lombardo», 114, 5, 1988, pp. 77-98.

RICCARDI 1996

A. Riccardi, *Sant'Egidio, Rome et le Monde. Entretiens avec Jean-Dominique et Régis Ladous*, Paris: Beauchesne, 1996.

RICHA 1754-1762 (1989)

G. Richa, *Notizie storiche delle Chiese Fiorentine. Diverse ne' suoi quartieri*, 10 voll., (rist. anast. dell'ed. Firenze: Viviani, 1754-1762), Roma: Multigrafica, 1989.

RIEDL 2012

P. A. Riedl, *Gli affreschi della zona delle volte*, in A. Angelini, *Una gemma preziosa: l'Oratorio della Santissima Trinità in Siena e la sua decorazione artistica*, Siena: Monte dei Paschi di Siena, 2012, pp. 54-101.

RINALDI 2019

F. Rinaldi, *El Greco. Théorie et pratique du dessin*, in G. Kientz (a cura di), *Greco*, catalogo della mostra, (Paris, Grand Palais, 16 ottobre 2019 - 10 febbraio 2020), Paris: Réunion des musées nationaux-Grand Palais, 2019, pp. 156-161.

ROBINSON - MELLON 2008

A. Robinson; A. W. Mellon (a cura di), *Medieval to Modern. Recent Acquisitions of Drawings, Prints, and Illustrated Books*, National Gallery of Art, catalogo della mostra (Washington, National Gallery of Art, West Building, 5 maggio - 2 novembre 2008), Washington: National Gallery of Art, 2008.

RODRÍGUEZ RUIZ 1991a

D. Rodríguez Ruiz, *Álbum de Antonio García Reinosa*, in E. M. Santiago Páez (a cura di), *Siglos XVI y XVII, in Dibujos de arquitectura y ornamentación de la Biblioteca Nacional*, 3 tomi, Madrid: Biblioteca Nacional de España, 1991-2018, I (1991), pp. 313-363.

RODRÍGUEZ RUIZ 1991b

D. Rodríguez Ruiz, *Álbum de Giovanni Battista Montano*, in E. M. Santiago Páez (a cura di), *Dibujos de arquitectura y ornamentación de la Biblioteca Nacional*, tomo I, *Siglos XVI y XVII*, Madrid: Ministerio de Cultura-Biblioteca Nacional; Fundación Cultural COAM; Entrecanales y Tavora S.A., 1991, pp. 75-86.

RODRÍGUEZ RUIZ 1991c

D. Rodríguez Ruiz, *Anónimo italiano del siglo XVI: Los órdenes de arquitectura según Giacomo Barozzi da Vignola*, in E. M. Santiago Páez (a cura di), *Siglos XVI y XVII, in Dibujos de arquitectura y ornamentación de la Biblioteca Nacional*, 3 tomi, Madrid: Biblioteca Nacional de España, 1991-2018, I (1991), pp. 103-104, 107.

RODRÍGUEZ RUIZ 1999

D. Rodríguez Ruiz, *Anónimo andaluz: Álbum de dibujos de arquitectura*, in A. J. Morales Martínez (a cura di), *Velázquez y Sevilla*, 2 voll., catalogo della mostra (Sevilla, Monasterio de la Cartuja de Santa María de las Cuevas; Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, 1 ottobre - 12 dicembre 1999), Sevilla: Junta de Andalucía, 1999, pp. 154-155.

ROMAGNOLI 1835 (1976)

E. Romagnoli, *Biografia cronologica de' bellartisti senesi 1200-1800*, 13 voll., (rist. anast., ed. Siena 1835), Firenze: S.P.E.S., 1976.

ROMAGNOLI 2004

C. Romagnoli, *Maso da San Friano: Annunciazione*, scheda n. 5, in P. Pisani; R. Caterina, *Iacopo da Empoli 1551-1640. Pittore d'eleganza e devozione*, Cinisello Balsamo (MI): Silvana Editoriale, 2004, pp. 62-63.

ROMANI 1988

V. Romani, *Problemi di michelangiologismo padano. Tibaldi e Nosadella*, Padova: Editrice Antenore, 1988.

ROSELL Y TORRES 1873

I. Rosell y Torres, *Noticia del plan general de clasificación adoptado en la Sala de Estampas de la Biblioteca Nacional*, Madrid: Imp. Estereotipia y Galvanoplastia de Aribau y C.ª, 1873.

ROSELL Y TORRES 1875

I. Rosell y Torres, *El retablo de las Descalzas Reales de Madrid*, in «Museo Español de Antigüedades», 5, 1875, pp. 525-541.

ROSELL Y TORRES 1876

I. Rosell y Torres, *Adquisiciones en la Sección de Estampas de la Biblioteca Nacional. Colección Leonardo Alenza*, in «Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos», 7, 1876, pp. 192-193.

ROSELL Y TORRES 1877

I. Rosell y Torres, *Ornamentos bordados del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*, in «Museo Español de Antigüedades», 8, 1877, pp. 319-330.

ROSSI 1962

P. Rossi, *I filosofi e le macchine, 1400-1700*, Milano: Feltrinelli, 1962.

ROSSI 2009

I. Rossi, *Un nuovo Prospero Fontana agli Uffizi*, in «Paragone. Arte», 60, 2009, 84/85, pp. 35-40.

ROSSITER 1950

H. P. Rossiter, *Ornament from a 16th Century Library*, in «Bulletin of Museum of Fine Arts, Boston», 48, 1950, 273, pp. 46-52.

ROSSO DEL BRENNIA 1976

G. Rosso del Brenna, *Giovanni Battista Castello (ad vocem)*, in P. Zampetti (a cura di), *I Pittori bergamaschi. Il Cinquecento*, 6 voll., Bergamo: Bolis, 1975-1996, II (1976), pp. 377-488.

ROSSO DEL BRENNIA 1978

G. Rosso del Brenna, *Castello, Giovanni Battista* (ad vocem), in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 99 voll., Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, [1960-], XXI: *Caruso - Castelnovo* (1978), ed. on line.

ROSSONI 2018

E. Rossoni, *La grafica nella produzione di Francesco Francia e della sua bottega*, in M. Scalini; E. Rossoni (a cura di), *Il genio di Francesco Francia. Un orafo pittore nella Bologna del Rinascimento*, catalogo della mostra (Bologna, Pinacoteca Nazionale, 24 marzo - 24 giugno 2018), Venezia: Marsilio, 2018, pp. 58-77.

ROTONDO 1862

A. Rotondo, *Historia descriptiva, artística y pintoresca del Real Monasterio de S. Lorenzo del Escorial*, Madrid: (s. n.), 1862.

RÖTTGEN 2012-2013

H. Röttgen, *Giuseppe Cesari d'Arpino. Die Zeichnungen*, I-III, 2012-13, Stuttgart: Opus Magnum, 2012-2013.

RUGGIERI 1755

F. Ruggieri, *Scelta di architetture antiche e moderne della città di Firenze* [...], 4 voll., in Firenze: nella Stamperia Mouckiana, 1755.

RUIZ GARCÍA 2009

E. Ruiz García (a cura di), *Los códices de Leonardo da Vinci de la Biblioteca Nacional de España*, 5 voll., Madrid: Egeria, 2009, III-IV: *Edición crítica y traducción*.

RUIZ GARCÍA 2012

E. Ruiz García (a cura di), *El imaginario de Leonardo. Códices Madrid de la BNE*, Madrid: Biblioteca Nacional de España, 2012.

RUIZ GÓMEZ 2014

L. Ruiz Gómez (a cura di), *El Greco. Arte y Oficio*, catalogo della mostra (Toledo, Museo de Santa Cruz, 8 settembre - 8 dicembre 2014), Toledo: Fundación El Greco, 2014.

RUIZ HERNANDO 2003

J. A. Ruiz Hernando, *Las trazas de la Catedral de Segovia*, Segovia: Diputación Provincial de Segovia, 2003.

RUSCHI 2011

P. Ruschi (a cura di), *Michelangelo architetto nei disegni della Casa Buonarroti*, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, 11 febbraio - 8 maggio 2011), Cinisello Balsamo (MI): Silvana Editoriale, 2011.

SACCHETTI LELLI 2005

L. Sacchetti Lelli, *Hinc Priscæ Redeunt Artes. Giovan Matteo Marchetti, vescovo di Arezzo, collezionista e mecenate a Pistoia (1647-1704)*, Firenze: Aska, 2005.

SAGREDO 1526

D. de Sagredo, *Medidas del romano necesarias a los oficiales que quieren seguir las formaciones de las basas, columnas, capiteles y otras piezas de los edificios antiguos*, Toledo: Remon de Petras, 1526.

SÁINZ AVIA (1990) 2005

J. Sáinz Avia, *El dibujo de arquitectura: teoría e historia de un lenguaje gráfico*, Barcelona: Editorial Reverte, 2005.

SALAS 1969

X. Salas, *Dos dibujos del "Juicio Final" de Miguel Ángel*, in «L'Arte», 5, 1969, 117-122.

SALORT PONS 2005

S. Salort Pons, *Gaspar Becerra en Florencia*, in «Archivo Español de Arte», 78, 2005, 309, pp. 100-102.

SALTILLO 1951

M. del Saltillo, *Colecciones madrileñas de pinturas: La de Don Serafín García de la Huerta (1840)*, in «Arte español», 18, 1950/1951 (1951), pp. 170-210.

SÁNCHEZ CANTÓN 1930a

F. J. Sánchez Cantón, *Dibujos españoles*, 5 voll., Madrid: Hauser y Menet, 1930.

SÁNCHEZ CANTÓN 1930b

F. J. Sánchez Cantón, *Dibujos españoles*, 5 voll., Madrid: Hauser y Menet, 1930, II: *Siglo XVI y primer tercio del XVII*.

SÁNCHEZ CANTÓN 1930c

F. J. Sánchez Cantón, *Dibujos españoles*, 5 voll., Madrid: Hauser y Menet, 1930, I: *Siglos X-XVII*.

SÁNCHEZ CANTÓN 1931

F. J. Sánchez Cantón, *Le legs Fernández Durán au Musée du Prado*, in «Mouseion», 16, 1931, pp. 94-98.

SÁNCHEZ CANTÓN 1936

F. J. Sánchez Cantón, *Fuentes literarias para la historia del arte español*, 5 voll., Madrid: Imprenta Clásica Española, 1923-1941, IV: *Siglo XVIII* (1936).

SANGUINETI 2018

D. Sanguineti, *Intorno a un disegno di Giovanni Battista Castello il Bergamasco per la pala di San Sebastiano (e su Gaspere Forlani intagliatore e scultore)*, in Idem (a cura di), *Disegno genovese dal Bergamasco all'Accademia di Paggi, (Materiali d'arte genovese, 2)*, Genova: Sagep Editori, 2018, pp. 6-23.

SANTARELLI - BURCI - RONDONI 1870

E. Santarelli; E. Burci; F. Rondoni, *Catalogo della raccolta di disegni autografi antichi e moderni donata dal prof. Emilio Santarelli alla Reale Galleria di Firenze*, Firenze: Tip. di M. Cellini, 1870.

SANTIAGO PÁEZ 1991a

E. M. Santiago Páez, *Introducción*, in E.M. Santiago Páez (a cura di), *Dibujos de arquitectura y ornamentación de la Biblioteca Nacional*, tomo I, *Siglos XVI y XVII*, Madrid: Ministerio de Cultura-Biblioteca Nacional; Fundación Cultural COAM; Entrecanales y Tavora S.A., 1991, pp. XXI-XXXVII.

SANTIAGO PÁEZ 1991b

E. M. Santiago Páez (a cura di), *Dibujos de arquitectura y ornamentación de la Biblioteca Nacional*, tomo I, *Siglos XVI y XVII*, Madrid: Ministerio de Cultura-Biblioteca Nacional, Fundación Cultural COAM, Entrecanales y Tavora, 1991.

SANTIAGO PÁEZ 1992

E. M. Santiago Páez, *Los fondos del Servicio de Dibujos y Grabados de la Biblioteca Nacional*, in «Boletín de la Asociación Española de Archiveros, Bibliotecarios, Arqueólogos, Museólogos y Documentalistas», 42, 1992, 1, pp. 117-150.

SANTIAGO PÁEZ 1996

E. Santiago Páez, *El gabinete de Ceán Bermúdez. Un capítulo en la historia de las colecciones de la Biblioteca Nacional*, in J. Wilson-Bareau; E. M. Santiago Páez (a cura di), «Ydioma Universal». *Goya en la Biblioteca Nacional*, catalogo della mostra (Madrid, Biblioteca Nacional de España, 19 settembre - 15 dicembre 1996), Madrid: Biblioteca Nacional, 1996, pp. 53-67.

SANTIAGO PÁEZ 1997

E. M. Santiago Páez (a cura di), *El gabinete de Ceán Bermúdez: dibujos, estampas y manuscritos de la Biblioteca Nacional*, catalogo della mostra (Gijón, Museo-Casa Natal de Jovellanos, 1997), Gijón: Museo-Casa Natal de Jovellanos, 1997.

SANTIAGO PÁEZ 2001a

E. M. Santiago Páez, *La Resurrección de los muertos*, scheda n. 100, in Eadem (a cura di), *Del amor y la muerte. Dibujos y grabados de la Biblioteca Nacional*, catalogo della mostra (Barcelona, Fundació Caixa Catalunya, luglio-ottobre 2001; Biblioteca Nacional, febbraio-aprile 2002), Madrid: 2001, pp. 280-281.

SANTIAGO PÁEZ 2001b

E. M. Santiago Páez, *Niccolò dell'Abbate: Fábula de Amor y Psique*, scheda n. 20, in Eadem (a cura di), *Del amor y la muerte. Dibujos y grabados de la Biblioteca Nacional*, catalogo della mostra (Barcelona, Fundació Caixa Catalunya, luglio-ottobre 2001; Biblioteca Nacional, febbraio-aprile 2002), Madrid: 2001, p. 98.

- SANTIAGO PÁEZ 2016
E. M. Santiago Páez (a cura di), *Ceán Bermúdez. Historiador del arte y coleccionista ilustrado*, catalogo della mostra (Madrid, Biblioteca Nacional de España, 20 maggio - 11 settembre 2016), Madrid: Biblioteca Nacional de España; Centro de Estudios Europa Hispánica, 2016.
- SANZ-PASTOR Y FERNÁNDEZ DE PIÉROLA 1976
C. Sanz-Pastor y Fernández de Piérola, *Museo Cerralbo. Catálogo de dibujos*, Madrid: Comisaria Nacional de Museos y Exposiciones, 1976.
- SAPORI 1982
G. Saporì, *Artisti e committenti sul lago Trasimeno*, in «Paragone. Arte», 393, 1982, pp. 27-61.
- SAWDAY 2007
J. Sawday, *Engines of the Imagination. Renaissance Culture and the Rise of the Machine*, London: Routledge, 2007.
- SAXL 1940
F. Saxl, *The Battle Scene Without a Hero. Aniello Falcone and His Patrons*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 3, 1939-1940 (1940), pp. 70-87.
- SCACCIATI 1766
A. Scacciati, *Disegni Originali d'Eccellenti Pittori, esistenti nella R. Galleria di Firenze, Incisi in Rame Con Imitazione, Grandezza, e Colore, ad Acquerello, Penna, e Matita [...]*, Firenze: (s. n.), 1766.
- SCAVIZZI - SCHWED 2006
G. Scavizzi; N. Schwed, *Ferraù Fenzoni. Pittore - disegnatore*, Todi (PG): Edart, 2006.
- SCHWAGER 1983
K. Schwager, *Die architektonische Erneuerung von Santa Maria Maggiore unter Paul V. Bauprogramm, Baugeschichte, Baugestalt und ihre Voraussetzungen*, in «Römische Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana», 20, 1983 pp. 241-312.
- SCIOLLA 1990
G. C. Sciolla (a cura di), *Da Leonardo a Rembrandt: disegni della Biblioteca Reale di Torino*, atti del convegno internazionale di studi (Torino, 24-25 ottobre 1990), Torino: Allemandi, 1990.
- SCIOLLA - DI GIAMPAOLO 1990
G. C. Sciolla; M. Di Giampaolo (a cura di), *From Leonardo to Rembrandt. Drawings from the Royal Library of Turin*, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Reale, 1990), Torino: Allemandi, 1990.
- SCRASE 2011
D. Scrase, *Italian Drawings at the Fitzwilliam Museum, Cambridge. Together with Spanish Drawings*, Cambridge (MA): Cambridge University Press, 2011.
- SERRANO MARQUÉS 1999
M. Serrano Marqués, *Gaspar Becerra y la introducción del romanismo en España*, in «Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar», 78/79, 1999, pp. 207-240.
- SHAPIN 1989
S. Shapin, Steven, *The Invisible Technician*, in «American Scientist», 77, 6, 1989, pp. 554-563.
- SIERRA CORTÉS 2010
J. L. Sierra Cortés, *Medidas del Romano: Fuentes y Teoría*, tesi di dottorato in Storia dell'Arte moderna, relatore V. M. Nieto Alcaide, giugno 1985, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2010.
- SIGÜENZA 1963
J. de Sigüenza, *Fundacion del Monasterio de El Escorial*, Madrid: Aguilar, 1963.
- SIGÜENZA 1988
F. J. de Sigüenza, *La fundación del Monasterio de San Lorenzo El Real*, Madrid: Turner, 1988.
- SMETS - LÜTHY 2009
A. Smets; C. Lüthy, *Words, Lines, Diagrams, Images: Towards a History of Scientific Imagery*, in «Early Science and Medicine», 14, 1/3, 2009, pp. 398-439.
- SMITH 2004
P. H. Smith, *The Body of the Artisan. Art and Experience in the Scientific Revolution*, Chicago: University of Chicago Press, 2004.
- SMITH 2016
P. H. Smith, *Historians in the Laboratory: Reconstruction of Renaissance Art and Technology in the Making and Knowing Project*, in «Art History», 39, 2, 2016, pp. 210-233.
- SMITH - FINDLEN 2002
P. H. Smith; P. Findlen (a cura di), *Merchants and Marvels. Commerce, Science, and Art in Early Modern Europe*, New York: Routledge, 2002.
- SMITH - SCHMIDT 2007
P. H. Smith; B. Schmidt (a cura di), *Making Knowledge in Early Modern Europe: Practices, Objects, and Texts, 1400-1800*, Chicago: University of Chicago Press, 2007.
- SOPRANI - RATTI 1768
R. Soprani; G. C. Ratti, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti genovesi [...]*, 2 voll., Genova: (s. n.), 1768.
- SOTHEYBY'S 2013
Sotheby's, *The Ralph Holland Collection. "Galleria Portatile"*, Londra: 5 luglio 2013.
- SPEELBERG 2010
F. Speelberg, *"Disegni di stampe". On Three Drawings in the Uffizi and Their Relation to a French Print Series by Léonard Thiry and René Boyvin*, in «Bulletin de l'Association des Historiens de l'Art Italien», 15/16, 2009/2010 (2010), 7, 130, pp. 155-163.
- SPIKE 1985
J. T. Spike, *Italian Masters of the Sixteenth Century. Enea Vico, (The Illustrated Bartsch, 30)*, New York: Abaris Books, 1985.
- STAGNO 2007
L. Stagno, 73. *Luca Cambiaso. La vergine e il Battista intercedono verso Cristo in Gloria*, scheda n. 73, in P. Boccardo; F. Boggero (a cura di), *Luca - Cambiaso, un maestro del Cinquecento europeo*, catalogo della mostra (Genova, Palazzo Ducale, Galleria di Palazzo Rosso, 3 marzo - 8 luglio 2007), Cinisello Balsamo (MI): Silvana Editoriale, 2007, p. 351.
- STUBBE 1966
W. Stubbe (a cura di), *Spanische Zeichnungen von El Greco bis Goya*, catalogo della mostra (Hamburg, Kunsthalle, ottobre-novembre 1966), Hamburg: Hans Christians, 1966.
- SUIDA - SUIDA 1958
B. Suida; W. Suida, *Luca Cambiaso. La vita e le opere*, Milano: Casa Editrice Ceschina, 1958.
- SUTHERLAND HARRIS 1986
A. Sutherland Harris, [Recensione a] M. B. Mena Marqués, *Museo del Prado. Catálogo de dibujos. VI. Dibujos italianos del siglo XVII* (Madrid 1983); M. B. Mena Marqués (a cura di), *Dibujos italianos de los siglos XVII y XVIII en la Biblioteca Nacional*, catalogo della mostra (Madrid, maggio-giugno 1984), in «Master Drawings», 23/24, 3, 1986, pp. 411-415.
- SUTTON 1987
D. Sutton, *Arcimboldo: Fantasy and Symbolism*, in «Apollo», 125, 1987, 301, pp. 231-234.
- TABARRINI 2014
M. Tabarrini, *Il palazzo del Principe. Idee e progetti dall'accademismo sperimentale fiorentino ai disegni di Borromini, con note sull'Album di Giovanni Vincenzo Casale*, in «ArchHistoR», 1, 2014, pp. 4-35.
- TALIGNANI - TONELLI 2017
A. Talignani; F. Tonelli, *Bertoia, Paganino, Baglione alla corte di Ottavio Farnese, 1571-1574*, in M. Danieli (a cura di), *Cesare Baglione*, atti del convegno (Sala Baganza, Rocca Sanvitale, 28 novembre 2015), Sala Baganza (PR): Pro Loco di Sala Baganza, 2017, pp. 83-123.
- TAN BUNZL 1969
Y. Tan Bunzl (a cura di), *Italian Sixteenth-Century Drawings from British Private Collections*, catalogo della mostra (Edinburgh, Merchant's Hall, 23 agosto - 13 settembre 1969), Edinburgh: Edinburgh Festival Society, 1969.
- TESTI 1908
L. Testi, *Una grande pala di Girolamo Mazzola, alias Bèdoli detto anche Mazzolino*, in «Bollettino d'Arte», 2, 1908, 10, pp. 369-395.
- THIEM 1977
C. Thiem, *Florentiner Zeichner des Frühbarock*, München: Bruckmann, 1977.
- TORMO Y MONZÓ 1912
E. Tormo y Monzó, *Gaspar Becerra (notas varias)*, in «Boletín de la Sociedad Española de Excursiones», 20, 1912, 2, pp. 65-97.
- TORRES LÁZARO 2010
J. Torres Lázaro, *Auge y caída de la acuñación a volante. Mariano González de Sepúlveda y Apolinar Rubio*, in «Numisma», 254, 60, 2010, pp. 225-267.
- TOSINI 1994
P. Tosini, *Rivedendo Giovanni De' Vecchi: nuovi dipinti, documenti e precisazioni*, in «Storia dell'arte», 82, 1994, pp. 303-347.
- TOSINI 2007
P. Tosini, *Un quadro de Andrea Lilio en España*, in «Archivo español de arte», 80, 2007, 317, pp. 93-97.
- TOSINI 2008
P. Tosini, *Girolamo Muziano, 1532-1592. Dalla Maniera alla Natura*, Roma: Ugo Bozzi Editore, 2008.

TOSINI 2011

P. Tosini, *Lombardelli, non Raffaellino: un disegno per palazzo Buzi a Orvieto*, in «Paragone. Arte», 62/2011, 96, pp. 46-50.

TOSINI 2012

P. Tosini, *Per Giovan Battista Ricci disegnatore: progetti decorativi per palazzo Colonna a Roma*, in «Paragone. Arte», 104, 2012, pp. 36-44.

TOSINI 2015

P. Tosini, *Decorazione a Villa Peretti Montalto tra Cinque e Seicento. Immagini ritrovate*, Roma: De Luca Editori d'Arte, 2015.

TOSINI 2019

P. Tosini, *Girolamo Muziano: "The Saint Jerome in the Wilderness". With new additions to the Catalogue Raisonné (2008-2018)*, Roma: Ugo Bozzi Editore, 2019.

TOTTI 1652

P. Totti, *Ritratto di Roma Moderna [...]*, in Roma: appresso Filippo de' Rossi, 1652.

TOVAR MARTÍN 1991

V. Tovar Martín, *Retablo mayor de la iglesia del monasterio de Guadalupe*, scheda n. 75, in E. M. Santiago Páez (a cura di), *Siglos XVI y XVII, in Dibujos de arquitectura y ornamentación de la Biblioteca Nacional*, 3 tomi, Madrid: Biblioteca Nacional de España, 1991-2018, I (1991), pp. 56-57.

TRANCÓN ALONSO 1986

L. Trancón Alonso, *Doce dibujos inéditos del Tratado de Arquitectura de Vignola*, in «Xenia. Semestrale di antichità», 11, 1986, pp. 89-98.

TRINCHIERI CAMIZ 1994

F. Trinchieri Camiz, *The Roman "Studio" of Francewco Villamena*, in «The Burlington Magazine», 136, 1994, pp. 506-516.

TRUDZINSKI 1987

M. Trudzinski, *Die Italienischen und französischen Handzeichnungen im Kupferstichkabinett der Landesgalerie*, Hannover: Niedersächsisches Landesmuseum, 1987.

TUFANO 2013

S. Tufano, *La villa napoletana di don Luis de Toledo*, in A. E. Denunzio et al. (a cura di), *Dimore signorili a Napoli. Palazzo Zevallos Stigliano e il mecenatismo aristocratico dal XVI al XX secolo*, atti del convegno internazionale di studi (Napoli, Palazzo Zevallos Stigliano; Palazzo Reale, 20-22 ottobre 2011), Napoli: Arte'm, 2013, pp. 235-247.

TURČIĆ 1983

L. Turčić, *Niccolò Circignani, Called Il Pomaran- cio: Drawings for Some Roman Projects*, in «Master Drawings», 21, 1983, pp. 271-274.

TURČIĆ 1987

L. Turčić, *Le dessin à Gênes du XVI^e au XVIII^e siècle*, in «Master Drawings», 33/34, 2, 1985-1986 (1987), pp. 242-247.

TURČIĆ - NEWCOME-SCHLEIER 1991

L. Turčić; M. Newcome-Schleier, *Drawings by Aurelio Lomi*, in «Paragone. Arte», 42, 1991, 499, pp. 33-46.

TURNER 1984

N. Turner, [Recensione a] *Dibujos italianos de los siglos XVII y XVIII en la Biblioteca Nacional*, in «Apolo», 120, 1984, 274, pp. 439-440.

TURNER 1994

N. Turner, *The Study of Italian Drawings. The Contribution of Philip Pouncey*, London: British Museum Press, 1994.

TURNER 2004

N. Turner (a cura di), con la collab. di J. M. Matilla, *Dibujos italianos del siglo XVI*, (Museo del Prado. Catálogo de dibujos, 5), Madrid: Museo del Prado, 2004.

TURNER 2005a

N. Turner, *Niccolò dell'Abate disegnatore*, in S. Béguin; F. Piccinini (a cura di), *Niccolò dell'Abate. Storie dipinte nella pittura del Cinquecento tra Modena e Fontainebleau*, catalogo della mostra (Modena, Foro Boario, 20 marzo - 19 giugno 2005), Cinisello Balsamo (MI): Silvana Editoriale, 2005, pp. 139-145.

TURNER 2005b

N. Turner, *Niccolò dell'Abate: Storia di Narciso, Storia di Psiche e Storia di Nefele, Frisso ed Elle*, schede nn. 36, 37, 38 in S. Béguin; F. Piccinini (a cura di), *Niccolò dell'Abate. Storie dipinte nella pittura del Cinquecento tra Modena e Fontainebleau*, catalogo della mostra (Modena, Foro Boario, 20 marzo - 19 giugno 2005), Cinisello Balsamo (MI): Silvana Editoriale, 2005, pp. 250-251.

TURNER 2007

N. Turner, *A Proposal for El Greco as a Draftsman*, in «Master Drawings», 45, 2007, 3, pp. 291-324.

TURNER - HENDRIX - PLAZZOTTA 1997

N. Turner; L. Hendrix; C. Plazzotta, *European Drawings. 3. Catalogue of the Collection*, Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 1997.

TWIEHAUS 2005

S. Twiehaus, *Zeichnungen Bolognas und der Emilia 16. bis 18. Jahrhundert. Graphische Sammlung des Hessischen Landesmuseums Darmstadt*, Heidelberg: Kehrer, 2005.

URREA FERNÁNDEZ 2012

J. Urrea Fernández, *Una traza para el Retablo Mayor del Sagrario de Málaga*, in «Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción», 47, 2012, pp. 35-38.

VACCARO 2000

M. Vaccaro, *A Newly Identified Drawing by Girolamo Mazzola Bedoli in the Uffizi*, in «Master Drawings», 38, 2000, 4, pp. 460-464.

VACCARO 2002

M. Vaccaro, *Parmigianino. I dipinti*, Torino: Allemandi, 2002.

VACCARO 2017

M. Vaccaro, *Girolamo Mazzola Bedoli disegnatore, ancora alcuni inediti*, in «Aurea Parma», 101, 2017, 2, pp. 103-118.

VALLERIANI 2017

M. Valleriani (a cura di), *The Structures of Practical Knowledge*, Dordrecht: Springer, 2017.

VALSECCHI 1968

M. Valsecchi, *Camillo Procaccini e l'altare di Sant'Agnese per il Duomo di Milano*, in «Paragone. Arte», 45, 1968, pp. 47-63.

VALSECCHI 1973

M. Valsecchi, *Pittura*, in C. Ferrari da Passano, *Il Duomo di Milano*, 2 voll., Milano: Pizzi, 1973, II.

VALVERDE 1977

J. Valverde, *En el centenario del pintor Ribelles*, in «Archivo de arte valenciano», 48, 1977, pp. 95-96.

VANNUGLI 2005

A. Vannugli, *Un'altra «lettera rubata»: il Noli me tangere di Giulio Romano e Giovan Francesco Penni nella Cappella Massimi della SS. Trinità dei Monti*, in «Storia dell'arte», 111, 2005, pp. 59-96.

VARICK LAUDER 2009

A. Varick Lauder, *Battista Franco*, in R. Bacou (a cura di) *Musée du Louvre. Cabinet des Dessins. Inventaire général des dessins Italiens*, 11 voll., Paris: Editions de la Réunion des Musées Nationaux, 1972-2017, VIII (2009).

VASARI 1568 (1881)

G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*, (Firenze: Giunti, 1568), ed. a cura di G. Milanesi, 9 voll., in Firenze: G. C. Sansoni, 1881.

VASARI 1568 (1928)

G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* (1568), 3 voll., Milano: Sonzogno, 1928-1930, II (1928).

VASARI 1976

G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e del 1568*, a cura di R. Bettarini e P. Barocchi, 6 voll., Firenze: Sansoni; S.P.E.S., 1966-1987, IV (1976).

VASARI 1984

G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e del 1568*, a cura di R. Bettarini e P. Barocchi, 6 voll., Firenze: Sansoni; S.P.E.S., 1966-1987, V (1984).

VASETTI 1998

S. Vasetti, *Bernardino Monaldi*, in M. Scudieri; M. Bietti; L. Conigliello, *Il chiostro camaldolese di Santa Maria degli Angeli a Firenze. Restauro e restituzione del ciclo di affreschi*, (Quaderni dell'Ufficio Restauri della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Firenze, Pistoia e Prato, 4), Firenze: Centro Di, 1998, pp. 137-139.

VECCE 2003

C. Vecce, *Word and Image in Leonardo's Writings*, in C. Bambach (a cura di), *Leonardo da Vinci. Master Draftsman*, catalogo della mostra (New York, Metropolitan Museum of Art, 22 gennaio - 30 marzo 2003), New Haven: Yale University Press, 2003, pp. 59-78.

VECCE 2019a

C. Vecce (a cura di), *Leonardo and His Books. The Library of the Universal Genius*, Firenze: Giunti, 2019.

- VECCE 2019b
C. Vecce, *Textual Metamorphosis: The Manuscripts of Leonardo Da Vinci*, in c. Caruso (a cura di), *The Life of Texts. Evidence in Textual Production, Transmission and Reception*, London: Bloomsbury Academic, 2019, pp. 115-132.
- VÉLIZ 2011
Z. Véliz, *Design for an Altarpiece*, scheda n. 3, in *Spanish Drawings in the Courtauld Gallery. Complete Catalogue*, London: The Courtauld Gallery, 2011, pp. 56-57.
- VENTURI 1934
A. Venturi, *La pittura del Cinquecento, Parte 7*, in Idem, *Storia dell'arte italiana*, 25 voll., Milano: Hoepli, 1901-1940, IX.7 (1934).
- VENUTI 1724
N. M. Venuti, *Esequie di Luigi I cattolico Re delle Spagne celebrate in Firenze nella Chiesa di S. Maria Novella [...]*, Firenze: Tartini & Franchi, 1724.
- VÉRIN 1993
H. Vêrin, *La gloire des ingénieurs. L'intelligence technique du XVIe au XVIIIe siècle*, Paris: Albin Michel, 1993.
- VIATTE 1988
F. Viatte, *Dessins toscans XVI^e-XVIII^e, tome I: 1560-1640*, in R. Bacou (a cura di) *Musée du Louvre. Cabinet des Dessins. Inventaire général des dessins Italiens*, 11 voll., Paris: Editions de la Réunion des Musées Nationaux, 1972-2017, III (1988).
- VIATTE 1992
F. Viatte, *Funéraille d'Albert de Messine*, in *L'œil du connaisseur. Hommage à Philip Pouncey*, Paris: Musée du Louvre, 1992, pp. 118-119.
- VIGNOLA 1562a
G. B. Vignola, *Regola delli cinque ordini d'architettura [...]*, Roma: (s. n.), 1562, (Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Est. Les 64).
- VIGNOLA 1562b
G. B. Vignola, *Regola delli cinque ordini d'architettura [...]*, II stato, Roma: (s. n.), 1562, (Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Res/2 A.civ. 236).
- VILLANUEVA 1935
A. P. Villanueva, *Los ornamentos sagrados en España. Su evolución histórica y artística*, Barcelona: Editorial Labor, 1935.
- VIÑAZA 1889-1894
C. Muñoz y Manzano de la Viñaza, *Adiciones al Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España de D. Juan Agustín Ceán Bermúdez, compuestas por el Conde de la Viñaza correspondiente de las Reales Academias de Bellas Artes de San Fernando y de la Historia*, 4 voll., Madrid: Tipografía de los Huérfanos, 1889-1894.
- Vliegenthart 1976
W. Vliegenthart, *La Galleria Buonarroti. Michelangelo e Michelangelo il Giovane*, Firenze: Istituto Universitario Olandese di Storia dell'Arte, 1976.
- Volk-Knüttel 2009
B. Volk-Knüttel, *Pietro Candido: Martirio di Sant'Orsola*, in M. Burresi; A. Cecchi (a cura di), *Pieter de Witte - Pietro Candido. Un pittore del Cinquecento tra Volterra e Monaco*, catalogo della mostra (Volterra, Palazzo dei Priori, 31 maggio - 8 novembre 2009), Cinisello Balsamo (MI): Silvana Editoriale, 2009, pp. 141-142.
- Volk-Knüttel 2010
B. Volk-Knüttel, *Peter Candid (um 1548-1628). Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik*, Berlin: Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, 2010.
- Walcher Casotti 1985
M. Walcher Casotti, *Giacomo Barozzi da Vignola. Regola delli cinque ordini d'architettura, "Chronologie des éditions"*, in R. Bonelli; P. Portoghesi (a cura di), *Trattati di architettura*, Milano: Il Polifilo, 1985, pp. 539-577.
- Waldman 2013
L. A. Waldman, *L'Incoronazione della Vergine per San Girolamo sulla Costa, nel passaggio fra Rinascimento e 'maniera'*, in T. Mozzati; A. Natali (a cura di), *Norma e Capriccio. Spagnoli in Italia agli esordi della "maniera moderna"*, catalogo della mostra (Firenze, Gallerie degli Uffizi, 5 marzo - 26 maggio 2013), Firenze: Giunti, 2013, pp. 86-99.
- Ward Neilson 1979
N. Ward Neilson, *Camillo Procaccini. Paintings and Drawings*, New York: Garland Publishing, 1979.
- Warwick 1997
G. Warwick, *Gift Exchange and Art Collecting. Padre Sebastiano Resta's Drawing Albums*, in «The Art Bulletin», 79, 4, 1997, pp. 630-646.
- Warwick 2000
G. Warwick, *The Arts of Collecting. Padre Sebastiano Resta and the Market for Drawings in Early Modern Europe*, Cambridge (MA): Cambridge University Press, 2000.
- Warwick 2008
G. Warwick, *Framing the Drawing. The Drawing Album in Seventeenth-Century Italy*, in «Bulletin de l'Association des Historiens de l'Art Italien», 13, 2007 (2008), pp. 71-78.
- Waters 2012
M. J. Waters, *A Renaissance Without Order. Ornament, Single-Sheet Engravings, and the Mutability of Architectural Prints*, in «Journal of the Society of Architectural Historians», 71, 2012, 4, pp. 488-523.
- Waters - Brothers 2011
M. J. Waters; C. Brothers (a cura di), *Variety, Archeology & Ornament. Renaissance Architectural Prints from Column to Cornice*, catalogo della mostra (Charlottesville, Art Museum, 26 agosto - 18 dicembre 2011), Charlottesville: University of Virginia Art Museum, 2011.
- Wethey 1969
H. E. Wethey, *The Paintings of Titian I: The religious paintings*, London: Phaidon, 1969.
- Whistler 2016
C. Whistler, *Venice and Drawing 1500-1800. Theory, Practice and Collecting*, New Haven-London: Yale University Press, 2016.
- Whitaker - Clayton - Loconte 2007
L. Whitaker; M. Clayton; A. Loconte, *The Art of Italy in the Royal Collection. Renaissance & Baroque*, London: Royal Collection Publications, 2007.
- Wiedmann 2004
G. Wiedmann, *Il cardinal Anton Maria Salviati e il pittore Giovan Battista Ricci in S. Giacomo in Augusta a Roma*, in M. Pasculli Ferrara (a cura di), *Per la storia dell'arte in Italia e in Europa. Studi in onore di Luisa Mortari*, Roma: De Luca Editori d'Arte, 2004, pp. 228-233.
- Witcombe 1987
C. L. C. E. Witcombe, *A Vasari Assistant. Giovanni Paolo del Colle*, in «Source. Notes in the History of Art», 6/1987, 4, pp. 22-26.
- Wood 1996
J. Wood, *Padre Resta as a Collector of Carracci Drawings*, in «Master Drawings», 34, 1996, 1, pp. 3-71.
- Wood 2017
J. Wood, *Nicholas Lanier (1588-1666) and the Origins of Drawings Collecting in Stuart England*, in C. Baker; C. Elam; G. Warwick (a cura di), *Collecting Prints and Drawings in Europe, c. 1500-1750*, (s.l.): Routledge, 2017, pp. 85-121.
- Wolk-Simon 2011
L. Wolk-Simon, *The Lost Decoration of the Chapel of the Magdalene by Giulio Romano and Giovanni Francesco Penni in SS. Trinità dei Monti in Rome. Some New Drawings*, in «Master Drawings», 49, 2011, 2, pp. 147-158.
- Wolk-Simon - Bambach 2010
L. Wolk-Simon; C. Bambach (a cura di), *An Italian Journey. Drawings from the Tobey Collection: Correggio to Tiepolo*, catalogo della mostra (New York, Metropolitan Museum of Art, 12 maggio - 15 agosto 2010), New Haven: Yale University Press, 2010.
- Wollesen-Wisch 1986
B. Wollesen-Wisch (a cura di), *Italian Renaissance Art. Selections from the Piero Corsini Gallery*, catalogo della mostra (University Park, Museum of Art, 25 gennaio - 8 marzo 1987; Williamsburg, Muscarelle Museum of Art, 18 aprile - 7 giugno 1987; Springfield, Museum of Fine Arts, 28 giugno - 13 settembre 1987), University Park (PA): Pennsylvania State University, 1986.
- Yeguas Gassó 2005
J. Yeguas Gassó, *Giovanni da Nola e la tomba del viceré Ramon de Cardona: il trasferimento da Napoli a Bellpuig e i legami con la scultura in Catalogna*, in «Napoli Nobilissima», Ser. 5, vol. 6 (2005), pp. 3-20.
- Yeguas Gassó 2019
J. Yeguas Gassó, *Dos Damián Forment en los Museos de Sitges*, in «Ars Magazine. Revista de Arte y Coleccionismo», 42, 2019, p. 142.
- Yerkes 2017
C. Yerkes, *Drawing After Architecture. Renaissance Architectural Drawings and their Reception*, Venezia: Marsilio, 2017.

ZACCHI 2000

A. Zacchi, *Sala di Susanna*, in V. Fortunati; V. Musumeci (a cura di), *L'immaginario di un ecclesiastico. I dipinti murali di Palazzo Poggi*, Bologna: Compositori, 2000, pp. 130-137.

ZANELLI 2002

G. Zanelli, *Granello, Nicola* (ad vocem), in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 99 voll., Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, [1960-], LVIII: *Gonzales - Graziani* (2002), ed. on line.

ZANELLI 2014

G. Zanelli, *Paggi, Giovanni* (ad vocem), in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 99 voll., Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, [1960-], LXXX: *Ottone I - Pansa* (2014), ed. on line.

ZANGHERI 1980

L. Zangheri (a cura di), *Variorum architectorum delineationes portarum et fenestrarum, quae in urbe Florentiae reperiuntur*, in F. Borsi; C. Acidini et al. (a cura di), *Il disegno interrotto: trattati medicei d'architettura*, 2 voll., (*Documenti inediti di cultura toscana*, 4), Firenze: Gonnelli, 1980, I, pp. 325-367.

ZARCO CUEVAS 1931

J. Zarco Cuevas, *Pintores españoles en San Lorenzo el Real de El Escorial (1566-1613)*, Madrid: Instituto de Valencia de Don Juan, 1931.

ZARCO CUEVAS 1932a

J. Zarco Cuevas, *La pintura escorialense*, Monasterio de El Escorial, 1932, pp. 48-49.

ZARCO CUEVAS 1932b

J. Zarco Cuevas, *Pintores italianos en San Lorenzo el Real de El Escorial (1575-1613)*, Madrid: Talleres de E. Maestre, 1932.

ZAVATTA 2012

G. Zavatta, *Intorno a Vasari: un disegno di Prospero Fontana per l'Adorazione dei Magi di Berlino*, in «Art Italies», 18, 2012, pp. 18-21.

ZAVATTA - BIGI IOTTI 2013

G. Zavatta; A. Bigi Iotti, *Antonio Cimatori a Rimini (1609-1623) e i dipinti per San Giovanni Battista in Bella Fede*, in G. Zavatta; A. Bigi Iotti (a cura di), *Bella fede. L'Adorazione dei Magi e la Crocifissione di Antonio Cimatori detto Visacci nella Chiesa di San Giovanni Battista a Rimini. Un percorso di riflessione tra Arte e Fede*, Rimini: NFC Edizioni, 2013.

ZEN (c. d. s.)

S. Zen, *La "Vita" di Filippo Neri (1622) di Piero Giacomo Bacci: genesi e fortuna di un modello agiografico*, in G. Pannunzio; I. Pozzoni (a cura di), *Parole, immagini e situazioni. VI*, Monza: Limina Mentis, (in corso di stampa).

ZEZZA 2003

A. Zezza, *Marco Pino. L'opera completa*, Napoli: Electa, 2003.

ZEZZA 2017

A. Zezza, *Postfazione*, in B. De Dominicis, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti napoletani*, 5 voll., II ed. corretta a cura di F. Sricchia Santoro e A. Zezza (contenente l'ed. Napoli: Ricciardi, 1742), Napoli: artstudiopaparo, 2017, IV, pp. 7-109.

ZILSEL 2000

E. Zilsel, *The Social Origins of Modern Science*, a cura di D. Raven; W. Krohn; R. Cohen, Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, 2000.

ZUCCARI 2005

A. Zuccari, *Ideazione ed esecuzione nei cantieri pittorici di Gregorio XIII e Sisto V*, in «Bollettino d'Arte», 132, 2005, pp. 1-22.

ZUCCARI 2014

A. Zuccari, *Un disegno di Giovan Battista Ricci per la Cappella di Santa Monica in Sant'Agostino a Roma*, in V. Cazzato; S. Roberto; M. Bevilacqua (a cura di), *La festa delle arti. Scritti in onore di Marcello Fagiolo per cinquant'anni di studi*, 2 voll., Roma: Gangemi Editore, 2014, I, pp. 286-289.

ZUCCARI 2018

A. Zuccari, *Dipingere a più mani: una società d'impresa di Vitruvio Albi e Pasquale Cati in Palazzo Altare a Roma*, in M. von Bernstorff; S. Kubersky; M. Cicconi (a cura di), *Vivace con espressione. Gefühl, Charakter, Temperament in der italienischen Kunst. Kunsthistorische Studien zu Ehren von Sybille Ebert-Schifferer*, München: Hirmer, 2018, pp. 173-188.

A Aachen, Hans von 63 Abelló (collezione) 146 Ackerman, James 188 Adamo (personaggio biblico) 52, 79, 298 Adone (personaggio mitologico) 152, 250 Affò, Ireneo 240 Agata (santa) 308 Agellio, Giuseppe 39, 40, 59, 67, 230 Agosti, Barbara 45 Agostino (santo) 65, 180, 210, 224, 262 Agostino De Franchi (famiglia) 77 Águila, conte de 146 Aitzinger, Michael von 235 Alberti, Cherubino 65, 276 Alberti, Leon Battista 47 Alberto da Messina (santo) 63, 216 Alcantara, Diego de 86 Alciato, Andrea 156 Alcubierre (collezione) 150 Alenza, Leonardo 31 Aleotti, Giovanni Battista 84 Alessi, Galeazzo 89 Alfonso I d'Este 69 Allegranza, Giuseppe 36 Allori, Alessandro 212 Alonso Moral, Roberto 19 Álvarez, (?) 99 Ambrogio (santo) 224 Ammannati, Bartolomeo 87, 88, 89, 90 Amore (personaggio mitologico) 56, 186, 258 Amunátegui (famiglia) 23 Andrea (personaggio biblico, santo) 39, 48, 114, 300 Andrea da Salerno (Andrea Sabatini <i>detto</i>) 38, 39, 42 Andrea del Sarto 23, 26, 214, 302 Andromeda (personaggio mitologico) 258 Androuet de Cerceau 134 Anna (personaggio biblico) 182 Anna (santa) 85, 118, 284, 308 Anna d'Asburgo 306 Anonimo Aragonese 118 Anonimo d'ambito andaluso 190 Anonimo d'ambito sivigliano 192 Anonimo italiano del XVI secolo 218 Anonimo italiano del Cinquecento 188 Anonimo Spagnolo 134 Antonio Abate (santo) 220 Antonio da Padova (santo) 65, 286 Antonio da Sangallo il Giovane (Antonio Cordini <i>detto</i>) 88, 99 Antonio da Trento 57 Apollo (personaggio mitologico) 166, 258 Apollonia (santa) 308 Apuleio 186, 258 Arauz, Bartolomé 150 Arbulo, Pedro de 93, 98 Arcangeli, Luciano 286 Arcimboldo, Giuseppe 22, 59, 70, 306	Arias Martínez, Manuel 19, 51, 93, 124, 128, 130, 132, 134, 136, 138 Armenini, Giovanni Battista 94 Arnáez, Rocío 16 Arnao de Bruselas 48, 114 Aronne (personaggio biblico) 160 Arrigo Fiammingo (Hendrick Van der Broeck) 204 Arundel, conte di (Thomas Howard) 30 Asensio, José María 154 Aspertini, Amico 238 Aspertini, Guido 238 Assalonne (personaggio biblico) 55 Augusto III di Sassonia 244 Aurora (personaggio mitologico) 272 Avrial, (?) 98, 130 Azzolino, Giovanni Bernardino 39, 40 B Baccio Fiorentino 52 Baena, Juan de 55 Baeza, maestro di 97 Baglione, Cesare 250 Baglione, Giovanni 38, 39, 40, 41, 43, 57, 230, 276 Baldinucci, Filippo 302 Balducci, Giovanni (<i>detto</i> il Cosci) 39, 59 Bambach Cappell, Carmen 116 Bandinelli, Baccio 63 Bandini, Giovanni 63 Barbalonga Alberti, Antonino 314 Barberini (famiglia) 89 Barbieri, Giambattista 252 Barcia, Ángel María de 9, 12, 15, 17, 21, 24, 25, 27, 30, 31, 48, 59, 60, 61, 63, 64, 69, 70, 83, 84, 85, 91, 116, 118, 120, 122, 124, 128, 140, 142, 152, 156, 158, 162, 166, 168, 170, 184, 190, 202, 212, 214, 216, 220, 224, 228, 230, 232, 240, 242, 246, 248, 250, 256, 258, 270, 272, 274, 276, 290, 294, 296, 298, 300, 302, 308, 310, 314, 316, 318, 322 Bardi (famiglia) 240 Barocci, Federico 26, 27, 43, 69, 206, 218, 280 Barozzi da Vignola, Jacopo 84, 95, 188, 196 Barragán, Lucía 25 Barrighi (famiglia) 216 Barroso, Miguel 22, 122, 142, 174 Bartolomeo da Pisa 294 Basadonne (famiglia) 56 Bassano, Jacopo 308 Bassegoda y Hugas, Bonaventura 152, 154, 156 Battisti, Eugenio 69, 306 Bayersdorfer, Adolf 15 Bayeu, Francisco 25 Beatrizet, Nicolas 94, 99, 128 Beccafumi, Domenico 64, 78 Becerra, Gaspar 10, 19, 22, 27, 28, 47, 48, 57, 60, 84, 85, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 128, 130, 132, 134 Begarelli, Antonio 252 Béguin, Sylvie 59, 69, 256, 258 Bellini, Filippo 69, 70, 280	Belmonte Bermúdez, Luis 154 Beltramini, Maria 91 Benavides Carrillo, Luis de 36 Benito (santo) 93, 95, 124 Benso, Giulio 79, 298 Bentivoglio (famiglia) 238 Bentivoglio, Giovanni II 238 Berenson, Bernard 17 Bergamasco (<i>vedi</i> Castello, Giovanni Battista) Bernardi, Giovanni 200 Bernardino da Feltre (santo) 240 Bernardino dell'Acqua o del Agua (Bernardino Veneziano <i>detto</i>) 24, 27, 182, 186 Bernardo di Leonardo 51 Bernini, Gian Lorenzo 21, 23 Berra, Giacomo 306 Berruguete, Alonso 49, 51, 52, 85, 93, 94, 95, 124, 126, 130, 138 Berruguete, Pedro 22 Bertoja (Jacopo Zanguidi <i>detto</i> il) 59, 67, 250, 252 Bettagno, Alessandro 310 Bezzi, Giovanni Francesco (<i>detto</i> il Nosadella) 69, 264, 274 Bianchini, Bartolomeo 238 Bianchini (famiglia) 238 Bigarny, Felipe 48 Bigi Iotti, Alessandra 280 Bilivert, Giovanni 212 Bindi Sergardi (famiglia) 60 Blanchet, Louis Gabriel 286 Blas (santo) 118 Blas de Prado 142 Boccardo, Piero 288 Bocchi, Achille 262 Bolzoni, Marco Simone 59, 69 Bonaventura (santo) 51 Bonfil (famiglia) 57 Bonola, Giorgio 67 Bora, Giulio 67, 302 Borghese (famiglia) 52 Borgianni, Orazio 22, 24 Borromeo, Carlo (santo) 59, 90 Bosch, Juan 114 Boscoli, Andrea 30, 64 Bossi, Giuseppe 23 Boubli, Lizzie 47, 53, 124, 144 Brackenbury, Catalina María 146 Bramante, Donato 190 Brancacci (famiglia) 52 Brothers, Cammy 83 Brown, Jonathan 47 Bruckmann (editore) 15 Brun, Isidoro 28, 29 Brunelleschi, Filippo 88 Buonarroti, Michelangelo 27, 28, 38, 43, 44, 51, 55, 57, 70, 86, 87, 96, 99, 128, 132, 138, 144, 162, 212, 270, 310 Buontalenti, Bernardo 86, 88, 212

in rosso le voci che sono da precisare, dove possibile aggiungere nome o precisare il personaggio

Buratti, Girolamo 63
Burns, Howard 91
Bustamante García, Agustín 83, 192

C

Caballero, Diego 54
Cabezalero, Juan Martín 286
Cáceres, Felices de 120
Cacho Casal, Marta 152, 154
Cades, Giuseppe 23
Cagliese, (?) 79
Caifa (personaggio biblico) 182
Cajés, Eugenio 25, 184
Cajés, Patricio 57, 79, 184
Caliari, Benedetto 308
Caliari, Carletto 70, 308
Caliari, Gabriele 308
Cambiaso, Luca 10, 11, 61, 73, 74, 76, 77, 78, 79, 80, 152, 288, 290, 292, 294, 296, 298, 300
Cambiaso, Orazio 74
Campaña, Pedro de 54
Camporredondo, Pedro de 23
Campi, Bernardino 142
Campi, Vincenzo 306
Candido, Pietro 10
Cano, Alonso 22, 23, 28
Cantarini, Simone 29, 284
Capranica (famiglia) 228
Caracciolo, Battistello 39
Caravaggio (Michelangelo Merisi *detto*) 42, 214
Carderera (collezione) 21, 23, 25, 27, 28, 29, 30, 74, 100, 114, 128
Carderera, Valentín 9, 21, 23, 24, 25, 27, 28, 29, 30, 35, 37, 61, 74, 83, 84, 85, 112, 116, 126, 140, 154, 238
Cardi, Giovan Battista 276
Cardi, Lodovico (*detto* il Cigoli) 212, 276
Carducci, Vincenzo (*vedi* Carducho, Vicente)
Carducho, Bartolomé 57, 182
Carducho, Vicente 9, 22, 27, 47, 93, 103, 108, 122, 186, 224
Carlo II d'Asburgo 36, 160, 306, 312
Carlo V d'Asburgo 11, 54, 89, 91, 138, 174, 234, 270
Carpio, marchese del (*vedi* Méndez de Haro y Guzmán, Gaspar)
Carracci, Agostino 24, 214, 270, 272
Carracci, Annibale 24, 26, 27, 43, 65, 69, 232, 270, 272, 274
Carracci, Antonio 24
Carracci, Francesco 24
Carracci (fratelli) 23, 24, 36, 38, 42, 43, 59, 69, 214, 235, 270, 284
Carracci, Ludovico 24, 270, 272, 276
Carracci, Paolo 24
Carrari, Vincenzo 250
Carreño de Miranda, Juan 9
Carroll, Eugene Albert 61
Cartari, Vincenzo 156
Cartaro, Mario 318
Casale, Giovanni Vincenzo 21, 23, 59, 84, 85, 87, 88, 89, 91, 194
Casolani, Alessandro 10, 30, 59, 64, 65, 208
Casolani, Cristoforo 39, 40
Castellano (collezione) 30, 31, 74
Castellano, Manuel 9, 21, 24, 25, 31, 112, 140, 146, 218
Castello, Castellino 76, 78, 79, 300
Castello, Fabrizio 73
Castello, Giovanni Battista (Bergamasco *detto* il) 10, 11, 25, 27, 28, 61, 73, 74, 76, 77, 79, 160, 164, 166, 288, 290
Castello, Valerio 76
Castillo, Antonio del 30
Castro Osorio, Rodrigo de 90, 192

Caterina (santa) 57, 78, 240, 262, 308
Cavali, Matteo 244
Cavaliere d'Arpino (Giuseppe Cesari *detto* il) 24, 38, 42, 59, 276
Caxes, (?) 22
Ceân Bermúdez (collezione) 29
Ceân Bermúdez, Juan Agustín 9, 25, 27, 28, 29, 30, 100, 128, 142
Cecilia (santa) 242
Cefalo (personaggio mitologico) 272
Celio, Gaspare 276
Cenci (famiglia) 218
Centurione, Adamo 78
Centurione (famiglia) 296
Ceresara, Paride 257
Cesare (Gaio Giulio Cesare Ottaviano Augusto) 172
Cesi, Bartolomeo 69, 274
Cesi (famiglia) 43
Cesi, Federico 228
Céspedes, Pablo de 31, 57, 152, 154
Chapman, Hugo 282
Chappell, Miles 276
Chiara (santa) 286
Chiodo, Antonella 218
Choquet, Florencio 28
Ciampolini, Marco 64, 65, 206
Cigoli, Ludovico 24, 30, 59, 65
Cimatori, Antonio 64, 69, 280
Cincinnato, Romolo 79, 85, 166, 184
Cini, Vittorio 308
Circe (personaggio mitologico) 28, 250
Circignani, Niccolò (*detto* il Pomarancio) 60, 63, 204
Cirillo, Giuseppe 250
Clemente VIII papa (Ippolito Aldobrandini) 226, 230, 234
Cobos, Francisco de los 47
Cocke, Richard 308
Coello, Claudio 22, 23, 30, 286
Collar de Cáceres, Fernando 136
Colonna, Ascanio 224
Colonna (famiglia) 224
Conca, Sebastiano 24
Cooper Hewitt (famiglia) 294
Cordellier, Dominique 60, 256
Corenzio, Belisario 29, 38, 42
Cornaro (famiglia) 23
Correggio (Antonio Allegri *detto* il) 23, 36, 212, 276, 302
Corso, Michela 45
Cort, Cornelius 120
Cortona, Elena 64, 70
Cossa, Francesco del 238
Costa, Lorenzo 238
Costantino imperatore 232
Courtauld (famiglia) 97
Coxcie, Michael de 55
Cristina (santa) 216
Cristina di Lorena 65
Cristo (Gesù) 30, 48, 52, 53, 54, 55, 57, 77, 78, 79, 114, 120, 122, 126, 142, 146, 148, 160, 162, 172, 182, 202, 204, 210, 212, 214, 220, 222, 268, 286, 288, 290, 296, 312, 316
Cupido (*vedi* Amore)

D

Dacos, Nicole 52, 54, 55, 56
DaCosta Kaufmann, Thomas 306
Dal Pozzo, Cassiano 174
Dalila (personaggio biblico) 64, 79
Daniele, (personaggio biblico, profeta) 52, 78
Daniele da Volterra 38, 41, 94, 128, 162, 200, 222, 262
Danyau (collezione) 28
Danyau, Georges 28, 29

Davanzati, Benigno 228
David (personaggio biblico) 54, 69, 202, 266
Davidson, Berenice 56
Davies, David 158
De Cubellis, Mary 45
De Divitiis, Bianca 91
De Dominici, Bernardo 38, 40
De Grazia, Diane 59, 69, 220, 250, 254, 316
De Leone, Andrea 38, 40
De Matteis, Paolo 24
De Rossi, Bartholomeo 196
De' Rossi, Francesco (*detto* Francesco Salviati) 202
De' Vecchi, Giovanni 42, 43, 59, 65, 220, 228
Del Colle, Giovanni Paolo 57
Del Conte, Iacopino 63
Dell'Abate, Niccolò 59, 69, 258
Della Porta, Guglielmo 99, 200
Di Fabio, Clario 288
Di Giampaolo, Mario 248, 254, 302, 312
Diana (personaggio mitologico) 56, 74, 79, 298
Dibbits, Taco 220
Didone (personaggio mitologico) 77
Dio Padre 39, 40, 65, 116, 118, 126, 180, 208, 224, 230, 288, 302, 314
Disma (santo) 128
Domenichino (Domenico Zampieri *detto*) 42, 314
Domenico (santo) 48, 148, 158, 276
Donatello 36, 51
Donzelli, (?) 38
Doria, Andrea 56, 89, 200
Doria (famiglia) 77, 200, 296
Doria, Giovanni Andrea 78, 296
Doria Spinola (famiglia) 78
Dosio, Giovanni Antonio 87, 89
Dupré, Sven 105
Duque Cornejo, Pedro 146
Dürer, Albrecht 22, 208

E

Egidio (santo) 65, 232
Ekserdijan, David 240, 244, 246
Eitel-Porter, Rhoda 222
Elisabetta (santa) 262
Elle (personaggio mitologico) 258
Enea (personaggio mitologico) 69, 77
Enrico IV di Borbone 234
Enríquez de Ribera, Fernando 156
Eolo (personaggio mitologico) 69
Ercole o Eracle (personaggio mitologico) 69, 78, 156
Erode (personaggio biblico) 182
Escuredo, Elena 55, 57
Espina, Juan de 108
Ester (personaggio biblico) 256
Euclide 106, 248
Eugenio (santo) 174
Euridice (personaggio mitologico) 258
Eva (personaggio biblico) 79, 298

F

Fabbri (editore) 16
Fadda, Elisabetta 67, 248, 252, 254
Falcone, Aniello 21, 24, 39, 41, 42, 59, 230
Faietti, Marzia 11, 12, 13, 45, 53, 67, 83, 238, 256, 262
Fajardo, Fernando Gioacchino 36
Fantuzzi (famiglia) 220
Farina, Viviana 40
Farinati, Orazio 70, 312
Farinati, Paolo 30, 59, 312
Farnese, Alessandro 59, 200, 234, 235, 236
Farnese, Clelia 235
Farnese (famiglia) 42, 99, 132, 235, 248, 250
Farnese, Odoardo 235, 236

Farnese, Ottavio 234, 236
 Farnese, Ranuccio 234, 235, 236, 248
 Felice (Marco Antonio Felice) 174
 Fenzoni, Ferraù 24, 282, 284
 Ferdinando I d'Asburgo 306
 Fernández de Navarrete, Juan 290
 Fernández de Vallejo, Juan 98
 Fernández de la Vega, Domingo 136
 Fernández Durán (collezione) 29
 Fernández Durán, Pedro 28, 30
 Fernando (santo) 16, 17, 18, 21, 22, 25, 29, 37, 44, 84, 124, 184
 Ferrante, Calisto 196
 Ferrarino, Luigi 17
 Ferrer, Vincenzo (santo) 65
 Ferri, Pasquale N. 84
 Fesch, Joseph 84
 Fetonte (personaggio mitologico) 152, 156
 Fialetti, Odoardo 152
 Filippo (personaggio biblico, santo) 152
 Filippo II d'Asburgo 11, 73, 84, 85, 86, 90, 94, 100, 168, 170, 184, 234, 270, 306
 Filippo III d'Asburgo 186
 Filippo IV d'Asburgo 36
 Filippo V di Borbone 36, 37, 43, 44, 228
 Fischer, Chris 61
 Fisher, Roy 69
 Flora (santa) 206
 Floris, Cornelis 130
 Foggini, Giovanni Battista 29
 Folch de Cardona, Ramón 49
 Fontagud Gargollo, José María 29
 Fontana, Carlo 21, 22
 Fontana, Domenico 21, 234
 Fontana, Giulio 69
 Fontana, Mauro Vincenzo 39, 40, 45, 59, 65, 230
 Fontana, Prospero 24, 67, 256, 262
 Forlani, Gaspare 74
 Forlani Tempesti, Anna 69, 276
 Forment, Damián 10, 48, 49, 114, 118
 Fornari Schianchi, Lucia 248
 Fortunati, Vera 256
 Fra Bartolomeo (Baccio della Porta) 31, 61, 214
 Francesco d'Assisi (santo) 51, 77, 79, 148, 286, 290, 294, 298, 300
 Francesco I d'Este 244
 Francesco I d'Orleans 90, 256
 Francesco da Urbino 61, 74, 160, 162, 164
 Francesco di Paola (santo) 97, 286
 Francia, Francesco 67
 Franco, Francisco 17
 Frascarolo, Valentina 79, 300
 Freedberg, David 59
 Freedberg, Sydney J. 244
 Friedländer, Max 17
 Frisso (personaggio mitologico) 258

G

Gabriele (arcangelo, santo) 170
 Galatea (personaggio mitologico) 146
 Galdiano, Lázaro 12, 154, 286
 Galilei, Galileo 212
 Galle, Philippe 180
 García de la Torre, Fuensanta 57
 García-Frías Checa, Carmen 59, 61, 160, 162, 164, 166, 168, 170, 172, 174, 176, 178, 180, 182, 184, 186
 García Luque, Manuel 146
 García Reinoso, Antonio 21
 García-Toraño Martínez, Isabel Clara 146, 322
 Garofalo (Benvenuto Tisi *detto* il) 302
 Gatti, Bernardino (*detto* il Sojaro) 70, 302
 Gedeone (personaggio biblico) 162

Gelosi, (?) 24
 Gelozzi, (?) 24
 Geminiano (santo) 235
 Gere, John A. 170, 224, 318
 Geremia (personaggio biblico) 162
 Geremicca, Antonio 200, 240, 242, 246, 248, 250, 306
 Gernsheim, (?) 282
 Gestoso, José 54
 Gheroldi, Vincenzo 264
 Ghirardi, Angela 268
 Giacobbe (personaggio biblico) 63, 184
 Giacomo (personaggio biblico, santo) 60, 70, 122, 224
 Giambologna (Jean de Boulogne *detto*) 88
 Giangiovetta (?) 236
 Giaquinto, Corrado 22, 24
 Giarola, Giovanni 260
 Gil de Hontañon, Rodrigo 88, 190, 194
 Gil y Albacete, Álvaro 24
 Gil y Madrazo, Isidoro 24
 Ginzburg, Silvia 45
 Giobbe (personaggio biblico) 180
 Giordano, Luca 22, 23, 42, 160
 Giotto 38
 Giovanna d'Asburgo 97, 130
 Giovanni Battista (personaggio biblico, santo) 60, 67, 70, 77, 87, 120, 126, 158, 232, 244, 246, 248, 262, 280, 288, 294, 308, 318
 Giovanni da Bologna 51
 Giovanni da Nola (Giovanni Merliano *detto*) 49, 87
 Giovanni da Udine (Giovanni Nani *detto*) 42, 52
 Giovanni Evangelista (personaggio biblico, santo) 25, 61, 118, 122, 158, 164, 212, 232, 248
 Giove (personaggio mitologico) 57, 69
 Giralte, Francisco 130
 Girolamo (santo) 51, 65, 100, 118, 130, 158, 168, 220, 232, 240, 246, 282
 Giuda Taddeo (personaggio biblico, santo) 152, 174
 Giuditta (personaggio biblico) 61, 146
 Giuliano da Sangallo 88, 89
 Giulio (?) 105
 Giulio II (Giuliano della Rovere) 130
 Giulio III papa (Giovanni Maria Ciocchi del Monte) 256
 Giulio Romano (Giulio Pippi *detto*) 28, 52, 200, 218, 248, 288
 Giuseppe (personaggio biblico) 184
 Giuseppe (personaggio biblico, santo) 25, 48, 57, 114, 120, 172
 Giuseppe d'Arimatea (personaggio biblico) 48, 114, 158
 Giustiniani (famiglia) 224
 Gnann, Achim 242
 Godi, Giovanni 250
 Goldschmidt, Adolph 12
 Goltzius, Hendrick 152
 Gómez, Juan 168, 170
 Gómez Moreno, Manuel 85, 152, 156
 Gonzaga (famiglia) 47
 González de Sepúlveda, Mariano 27, 28
 González de Sepúlveda, Pedro 27, 128
 González Velázquez, Antonio 25
 Goya, Francisco 16, 22, 23, 25
 Grammorseo, Pietro 70
 Granacci, Francesco 51
 Granello, Niccolò 61, 73, 164, 166
 Greco, El (Doménikos Theotokópoulos) 10, 16, 25, 30, 158, 276
 Gregorio (?) 48
 Gregorio XIII (Ugo Boncompagni) 218, 220, 284
 Gregorio Magno (santo) 226
 Griffoni (famiglia) 238
 Grimaldi, Battista 300

Grimaldi (famiglia) 290, 292
 Grimaldi, Girolamo 292
 Grisolia, Francesco 19, 21, 35, 220, 228, 230, 310, 314, 316
 Guas, Juan 190
 Guerra, Gaspare 236
 Guerra, Giovan Battista 236
 Guerra, Giovanni 21, 59, 218, 234, 235
 Guillem, Pedro 116
 Guglielmo V di Wittelsbach 70, 304

H

Härb, Florian 262
 Harris, Morton B. 53
 Hatzenbusch, Juan Eugenio 24
 Heemskerck, Maarten van 180
 Hernández (o Fernández), Domingo 136
 Herrera, Fernando de 47
 Herrera il Giovane, Francisco de 322
 Herrera il Vecchio, Francisco de 152, 322
 Herrera, Juan de 86, 130
 Hidalgo Caldas, Beatriz 18, 21, 25, 45, 60, 74, 126, 140
 Hirst, Michael 240
 Hoffmann von Grünpichl-Strechau, Ferdinand 306
 Hogenberg, Franz 236
 Hollanda, Francisco de 47
 Houasse, Michel-Ange 36
 Hugh Smyth, Craig 64, 222

I

Ibáñez, Javier 91
 Iefte (personaggio biblico) 57, 144
 Ildefonso di Lima (santo) 148
 Indaco (Jacopo Torni *detto*) 85
 Iñiguez, Diego Angulo 12, 16, 17, 18, 47, 60, 116, 118, 120, 122, 124, 126, 140, 142, 152, 156, 162, 166, 174, 182, 290, 296
 Innocenzo da Imola 53
 Iriarte, Bernardo 28
 Isacco (personaggio biblico) 79, 298
 Isaia (profeta) 276
 Isidro (santo) 48
 Izquierdo, (?) 24

J

Jacopo da Empoli (Jacopo Chimenti *detto*) 24, 59, 63, 65, 214
 Jacopo da Varagine 174
 Jaffe, William B. 146
 Jasienski, Adam 154
 Jeronimo de Guzmán 90
 Joanes, Juan de 22
 Joannides, Paul 60
 Johnston, Catherine 61
 Joigny, maestro di 97
 Jordán, Esteban 140
 Jordán, Eusebio 140
 Jovellanos (collezione) 30
 Jovellanos, Gaspar Melchor de 25, 29, 51, 54, 57
 Juan Bautista Vázquez il Vecchio 134
 Juan de Juni 96, 114
 Juan de la Cueva 116, 118, 154
 Juan de Minjares 89
 Juan de Río 136
 Jubal (?) 248
 Judit (?) 235
 Junquera, Juan Jose 122, 174
 Juvarra, Filippo 22

K

Kemp, Martin 107
 Kempeneer, Pieter 54

Kestner, August 290
Krugier (collezione) 158

L

Labacco, Antonio 88
Lafuente Ferrari, Enrique 25, 152
Lamaisón, Pedro 118
Lancellotti, Agostino 232
Lancione o Lanzone, Ludovico 224
Lanfranco, Giovanni 17, 24, 42
Lanier, Nicholas 30
Laocoonte (personaggio mitologico) 51, 152
Lapuerta Montoya, Magdalena de 184
Latona (personaggio mitologico) 250
Lazzaro (personaggio biblico) 200
Le Brun, Charles 23
Lefort (collezione) 28, 30
Lefort, Paul 28, 29
Lely, Peter 30, 312
Leonardo da Vinci 10, 11, 19, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 316
Leone De Castris, Pierluigi 40, 52, 316, 318
Leoni, Leone 138
Lercari (famiglia) 292
Lercari, Franco 292
Lercari, Megollo 292
Leuschner, Eckhard 59
Lilio, Andrea 286
Lippi, Filippino 51
Lisippo 152
Llaguno y Amírola, Eugenio 97
Lloret, Juan 25, 31
Lloret, Nicolás 31
Lloret y Reyner, Juan Antonio 25, 31
Loarte, Alejandro de 60
Locatelli (famiglia) 42
Lomazzo, Giovanni Paolo 38
Lomi, Aurelio 61
Longhi, Roberto 51
Lopera Álvarez, José 158
López, Diego 156
López, Vicente 27
López Acebal, Francisco 24
López de Ecuriaz, Diego 172
López Torrijos, Rosa 122, 152, 186
Lorenzo (santo) 43, 51, 142, 180, 182, 300, 310
Lorrain, Claude 23
Lotto, Lorenzo 270
Luca (santo) 57, 94, 164, 166, 182
Lucchi, Sallustio 65
Lucia (santa) 294, 308
Lucilla (santa) 206
Lüdeman, Peter 69
Ludovico di Tolosa (santo) 51
Luigi I di Borbone 88
Luis de Toledo 89
Lüthy, Christoph 108
Luzi, Luzio 42

M

Machuca, Pedro 11, 49, 52, 53, 54, 85
Madonna (*vedi* Maria Vergine)
Madrazo, Cecilia 23
Madrazo (collezione) 27, 30, 31, 63, 64, 65, 69, 74
Madrazo (famiglia) 21, 23, 126
Madrazo, Federico de 24, 64
Madrazo, José de 9, 21, 24, 25, 30, 31, 35, 37, 60, 64, 75, 112, 126
Madrazo, Luis de 64
Madrazo, Pedro de 23, 84
Madrazo, Raimundo de 24
Madrizzo (famiglia) 65, 226

Maeda, Asensio de 89
Maeda, Juan de 85
Maestro anonimo spagnolo 180
Maestro D 174, 176, 178
Magi (personaggi biblici) 39, 95, 120, 150, 262, 280
Magnani (famiglia) 60
Magnin, Maurice 224
Malcolm of Poltalloch, John 308
Mal Lara, Juan de 152
Mancini, Federica 19, 59, 61, 73, 152, 290, 292, 294, 296, 298, 300
Maratti, Carlo 22, 23, 24, 36, 43, 44
Marcaida López, José Ramón 19, 61, 103
Marcello (santo) 226
Marchetti, Giovanni Matteo 37, 39, 44
Marchetti, Marco (*detto* Marco da Faenza) 42, 218
Marco Aurelio Antonino Augusto 235
Marco Calabrese (Marco Cardisco *detto*) 42
Marco da Siena (*vedi* Pino, Marco)
Margherita (santa) 242
Margherita d'Austria 234, 236
Maria d'Aviz 236
Maria di Betania (personaggio biblico) 210
Maria di Cleofa (personaggio biblico) 52, 53, 182
Maria di Magdala (personaggio biblico) 52, 53, 57, 79, 122, 140, 182
Maria di Wittelsbach 306
Maria Vergine (Madonna) 36, 38, 41, 47, 48, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 61, 63, 64, 67, 77, 79, 88, 89, 93, 96, 99, 114, 118, 120, 136, 158, 160, 170, 172, 182, 186, 204, 216, 226, 228, 232, 236, 238, 240, 242, 244, 246, 252, 276, 288, 294, 296, 298, 302, 308, 316, 318
Marías Franco, Fernando 49, 83, 91, 142, 190, 192, 220
Marini, Giorgio 45, 308, 310, 312
Marron, (?) 23
Marta di Betania (personaggio biblico) 210
Marte (personaggio mitologico) 166
Martín (santo) 136
Martín González, Juan José 140
Martínez, Jusepe 47, 116, 118
Martínez de Aroso, Diego 120
Martínez Domingo, Daniel 120
Martínez Montañés, Juan 128
Martínez Ripoll, Antonio 152, 322
Martini, Francesco di Giorgio 106
Martini, Laura 210
Martino V papa (Oddone Colonna) 224
Masaccio 36, 52
Maso da San Friano 63, 214
Mason Rinaldi, Stefania 158
Massai, Alessandro 23, 194
Massimiliano II d'Asburgo 69
Massimo, Angelo 200
Massimo (famiglia) 59, 200
Mattei (famiglia) 43, 220
Mattei di Giove, Asdrubale 230
Mattei di Giove (famiglia) 67, 230
Matteo (personaggio biblico, santo) 43, 65, 77, 164, 220, 252
Matteo da Siena 38
Mayer, August Liebmman 15, 55, 152, 322
Mazzola Bedoli, Girolamo 67, 248, 252
Mazzoni, Giulio 94
Mazzuoli, Annibale 65
McDonald, Mark 47, 56, 57, 124
McKim-Smith, Gridley 16
Mecarino, (?) 38
Medellín (conte di) 26
Medici, Cosimo I de' 87, 88, 90, 212
Medici, Cosimo II de' 65
Medici (famiglia) 94, 214
Medici, Ferdinando I de' 184, 212

Medici, Giuliano de' 43
Medici, Lorenzo de' 310
Medina, Francisco de 152, 156
Medina, Juan de 55
Medoro, Angelino 10, 24, 146, 148, 150
Meijer, Bert 308, 312
Melzi, Francesco 104
Memling, Hans 238
Mena Marqués, Manuela 12, 16, 17, 21, 24, 42, 47, 59, 63, 65, 69, 126, 212, 214, 224, 270, 272, 274, 276, 298
Mena y Medrano, Pedro de 27
Méndez de Haro y Guzmán, Gaspar (marchese del Carpio) 36, 37, 39, 40, 41, 42, 44, 83
Méndez Rodríguez, Luis 152
Mendoza Bobadilla, Francisco de 94
Mengs, Anton Raphael 23
Mentius, Tommaso 228
Merino Rodríguez, Francisco 188, 194, 196
Merisi, Michelangelo (*vedi* Caravaggio)
Mezquita Mesa, Leonardo di 59
Michea (profeta) 276
Michel, Robert 27
Michele (arcangelo, santo) 48, 70, 146, 304, 322
Michelozzi (collezione) 37
Michelozzi, Giovanni Filippo 36, 39
Middeldorf, Ulrich 12
Miguel de Urliens 116
Milstein, Ann Rebecca 248
Minardi, Tommaso 84
Minerva (personaggio mitologico) 69
Mirola, Girolamo 67
Molari, Agostino 224
Monaldi, Bernardino 63, 216
Monbeig Goguel, Catherine 202, 280
Monica (santa) 224
Montano, Giovanni Battista 21, 59, 84, 89, 196
Montes Serrano, Carlos 188
Monti, Francesco 248
Montorsoli, Giovanni Angelo 23, 87
Mora, Francisco de 100
Mora, Juan Gómez de 84, 100
Morandi, Giovanni Maria 39
Moretto da Brescia (Alessandro Bonvicino *detto*) 51
Morone, Pietro 122
Mortara, Anton Enrico 244
Mortari, Luisa 202
Morte García, Carmen 48, 114, 116, 118, 120, 122
Mosè (personaggio biblico) 57, 76
Mulcahy, Rosemarie 170
Mulinari, Stefano 15
Murrillo, Bartolomé Esteban 22, 23, 25
Muziano, Girolamo 42, 43, 59, 65, 220, 222, 232

N

Nabucodonosor (personaggio biblico) 204
Naldini, Giovanni Battista 39
Narciso (personaggio mitologico) 258
Navarrete el Mudo (Juan Fernández de Navarrete *detto*) 57
Navarrete Prieto, Benito 9, 11, 15, 19, 45, 47, 70, 79, 91, 112, 114, 124, 126, 138, 140, 142, 144, 150, 152, 154, 156, 158, 202, 257, 258, 260, 302
Nebbia, Cesare 59, 65, 218, 222, 234
Nefele (personaggio mitologico) 258
Negro, Ambrogio 74
Neri, Filippo (santo) 67
Nerino Ferri, Pasquale 15
Neroni, Bartolomeo (*detto* il Riccio) 44
Nettuno (personaggio mitologico) 69, 78
Newcome-Schleier, Mary 79, 210, 288, 294
Niarchos (collezione) 158
Nicodemo (personaggio biblico) 48, 114

Nicola (santo) 308
 Niccolao (santo) 300
 Niccolò (santo) 88, 308
 Niobe (personaggio mitologico) 56
 Nogari, Paris (*detto* Paris Romano) 226
 Nova, Alessandro 91
 Novelli, Sebastiano 70
 Nurchi, Pietro 266

O

Oberhuber, Konrad 69, 222, 242
 Occhipinti, Carmelo 45
 Oloferne (personaggio biblico) 61, 146
 Olschki, Leo S. 15
 Onofrio (santo) 65, 226
 Orlandi, Pellegrino Antonio 38
 Orley, Bernard van 54
 Orsi, Prospero 39, 40, 41, 42
 Orsini, Olimpia (Pulcheria) 228
 Orsola (santa) 70, 322
 Orueta y Duarte, Ricardo de 124
 Ovidio (Publio Ovidio Nasone) 272

P

Pacchia, Girolamo del 64
 Pacheco, Francisco 47, 54, 55, 57, 122, 128, 150, 152, 154, 156
 Pacioli, Luca 106
 Paganino, Giovanni Antonio 250
 Paggi, Giovanni Battista 74, 76, 78, 79, 294, 298, 300
 Pagni, Milena 64
 Palafox, José 84
 Paleotti, Gabriele 274
 Palma il Giovane (Jacopo Negretti *detto*) 28, 43, 44, 65, 69, 70, 240, 310
 Palomino de Castro y Velasco, Antonio 48
 Pamphilj, Camillo 228
 Paolo (personaggio biblico, santo) 57, 126, 140, 174, 176, 260, 262
 Paolo III papa (Alessandro Farnese) 99, 234
 Paolo IV papa (Gian Pietro Carafa) 94
 Paolo V papa (Camillo Borghese) 226
 Paolo di Tebe (santo) 220
 Paredes, Dionisio 26
 Paret, Luis 9
 Parma Armani, Elena 21, 200, 235, 236, 256, 290
 Parmigianino (Francesco Mazzola *detto* il) 10, 22, 24, 28, 30, 39, 57, 59, 67, 240, 242, 244, 246, 248, 252, 258, 262, 312
 Pascual Chenel, Álvaro 322
 Passarotti, Bartolomeo 10, 60, 69, 268, 270
 Passeri, Giuseppe 24, 36
 Passignano, Domenico 210
 Pedrocchi, Anna Maria 224
 Pegaso (figura mitologica) 156
 Peliguet (Peligret), Tomàs 116, 118
 Pellegrino da Modena (Pellegrino Aretusi *detto*) 52
 Penni, Giovanni Francesco 22, 52, 200
 Peretti Montalto (famiglia) 218
 Pérez Sánchez, Alfonso Emilio 11, 12, 15, 16, 17, 18, 21, 36, 44, 47, 59, 60, 73, 116, 118, 120, 124, 126, 140, 142, 144, 152, 156, 162, 166, 174, 182, 184, 202, 290, 296, 298
 Perin del Vaga (Pietro Buonaccorsi *detto*) 10, 22, 23, 27, 38, 52, 54, 55, 56, 57, 59, 61, 78, 144, 164, 200, 262
 Perolli, Giovanni Battista 152
 Perseo (personaggio mitologico) 56, 258
 Perugino, Pietro 38, 39
 Peruzzi, Baldassarre 89
 Petrioli Tofani, Anna Maria 59, 63, 64, 69, 210, 214, 300
 Petrocchini, Gregorio 224
 Petronio (santo) 38, 238

Pezzuto, Luca 45, 64, 302
 Picardo, Juan 93, 99
 Pierino (santo) 216
 Pietro (personaggio biblico, santo) 39, 40, 57, 88, 116, 126, 132, 190, 200, 228, 234
 Pietro Candido (*vedi* Witte, Pieter de)
 Pietro d'Alcantara (santo) 286
 Pietro da Cortona (Pietro Berrettini *detto*) 21
 Pietro Martire (santo) 206
 Pietro Spagnolo 52
 Pigmalione (personaggio mitologico) 146, 148
 Pilato (Ponzio Pilato) 202
 Pino, Marco (*detto* Marco da Siena) 38, 39, 42, 59, 70, 316, 318
 Piranesi, Giovanni Battista 22, 84
 Pisani, Giovanni Paolo 64
 Pitagora 67, 248
 Pitti (famiglia) 88, 212
 Pizzoni, Maria Rosa 45
 Pizzuto, Giovan Francesco 286
 Plaza, Carlos 11, 19, 83, 190, 192
 Poccetti, Bernardino 29, 63, 216, 276
 Poggi (famiglia) 69, 264
 Polidoro da Caravaggio (Polidoro Caldara *detto*) 23, 26, 28, 44, 51, 52, 53, 54, 59, 262, 314
 Pomarancio (Cristoforo Roncalli *detto* il) 27, 39, 40, 60, 65, 67, 230, 232
 Ponz, Antonio 114
 Popham, Arthur E. 59, 240, 242, 244
 Pordenone (Giovanni Antonio de' Sacchis *detto* il) 206, 256, 257, 262
 Porras (o Porres), Manuel de 26
 Porta, Giuseppe 250
 Portugal, Álvaro de 154
 Potter, Pieter 22
 Pouncey, Philip 38, 63, 64, 202, 216, 224, 228, 240, 266
 Poussin, Nicolas 40
 Prassede (santa) 43, 228
 Prati, Marcello 235
 Primaticcio, Francesco 29, 59, 69, 254, 256, 257, 262
 Procaccini, Camillo 10, 69, 266
 Procaccini, Ercole 250
 Procri (personaggio mitologico) 272
 Proserpina (personaggio mitologico) 186
 Prosperi Valenti Rodinò, Simonetta 41, 45, 252
 Prospero (santo) 266
 Prospero Clemente o Clementi (Prospero Sogari *detto*) 252, 260
 Protocarrero, Francisco Joaquín Fernández de 36
 Pseudo Pacchia 64
 Psiche (personaggio mitologico) 56, 186, 258
 Pucci (famiglia) 61
 Pulini, Massimo 286
 Pulzone, Scipione 274
 Pupini, Biagio 53, 54

Q

Quevedo, Francisco de 108
 Quiroga, Gaspar de 142

R

Raibolini, Francesco (*detto* il Francia) 38
 Raimondi, Marcantonio 258
 Rama 180, 238
 Rapino, Daniele 216
 Redín Michaus, Gonzalo 9, 11, 15, 19, 45, 59, 91, 112, 204, 206, 208, 210, 216, 232, 264, 266, 268, 280, 288, 304, 318, 322
 Reni, Guido 17, 22, 23, 59, 69, 276
 Resta, Filippo 36
 Resta, Sebastiano 12, 19, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 65, 67, 70, 112, 224, 228, 230, 238, 310, 314

Resta, Vermondo 90, 91, 192
 Reti, Ladislao 105
 Reyes Durán, José Francisco 27
 Ribalta, Francisco 22, 25, 57, 290
 Ribelles, (?) 31
 Ribelles Helip, José 31
 Ribelles Ulzurrun, Julián 31
 Ribera, Jusepe de (*detto* lo Spagnoletto) 40, 42
 Ricci, Antonello 59
 Ricci (Antonio) Barbalunga 314
 Ricci, Francesco (Francisco Rizi) 22
 Ricci, Giovanni Battista 59, 65, 224, 226
 Ricci siciliano (?) 40, 44
 Riccio, Antonello 44, 314
 Riccio, Antonio 70
 Riccio, Mariano 44, 314
 Ridolfi, Carlo 310
 Riedl, Peter Anselm 206, 208
 Riello, José 91
 Ripa, Cesare 156, 218, 236
 Riquelme, Melchor de 128
 Rivelles, (?) 23
 Rizzi, Francisco 322
 Roberti, Ercole de' 238
 Rocco (santo) 246
 Rodolfo II d'Asburgo 306
 Rodríguez, Delfin 91
 Rodríguez, Ventura 25
 Rodríguez Acosta (Istituto culturale) 156
 Rodríguez Castellano, Ramón 25
 Rodríguez de Montalvo, García 53
 Rodríguez Moñino, Antonio 30
 Rodríguez Rebollo, Ángel 322
 Rojas, Francisco de 154
 Romagnoli, C. 63
 Romani, Vittoria 264
 Roncalli, Cristoforo (*vedi* Pomarancio)
 Rosa, Gilda 266
 Rosa, Salvator 40
 Rosell, Isidoro 9, 21, 22, 25, 31, 83, 84, 122
 Rossi (famiglia) 69, 250
 Rossi, Marsilio 250
 Rossi, Paolo 105
 Rossi, Troilo 250
 Rosso Fiorentino 53, 60, 61, 228, 302
 Röttgen, Herwarth 59
 Rovere della (famiglia) 41, 238, 310
 Rovere, Francesco Maria della 304
 Rovere, Giuliano della 238
 Rovere, Guidobaldo della 310
 Rubens, Pieter Paul 37
 Ruggieri, Ferdinando 88
 Ruiz, Hernán 84, 85, 88
 Ruiz García, Elisa 59 103
 Rustici, Giovan Francesco 51

S

Sacchetti (famiglia) 55, 202
 Sadeler, Johannes 322
 Sadeler, Rafael 63
 Sagredo, Diego de 47, 196
 Sáinz Avia, Jorge 188
 Salimbeni, Ventura 29, 63, 64, 206
 Salomon, Bernard 208
 Salomone (personaggio biblico) 160
 Salvador Carmona, Manuel 25
 Salvador Maella, Mariano 25
 Salvatore (santo) 53
 Salvi (santo) 294
 Salviati, Francesco 55, 57, 59, 63, 250
 Samacchini, Orazio 54, 59, 60, 69, 254
 Sánchez Canton, Francisco Javier 16, 29

Sánchez Cotán, Juan 142
 Sánchez de Ribera, Juan 136
 Sansone (personaggio biblico) 64, 79
 Sansovino (Jacopo Tatti *detto*) 51
 Santafede, Fabrizio 42
 Santarelli (collezione) 15
 Santarelli, Emilio 39, 84
 Santi di Tito 204, 212, 214
 Santiago Páez, Elena María 17, 18, 21, 45, 60, 74, 140, 258, 302, 308
 Santos Aramburo, Ana 10
 Sanz-Pastor y Fernández de Piérola, Consuelo 17
 Sanzio, Raffaello 11, 22, 23, 36, 39, 43, 44, 51, 52, 54, 55, 61, 120, 200, 244, 262
 Saul (personaggio biblico) 202
 Scacciati, Andrea 15
 Scanatoria, Lucrezia 200
 Scheppers, Paulo 120
 Schwager, Klaus 276
 Schwed, Nicolas 282
 Scilla, Agostino 44
 Scrase, David 64
 Sebastiano (santo) 55, 57, 61, 144, 228, 238, 246, 288
 Sebastiano del Piombo (Sebastiano Luciani *detto*) 47, 53
 Secondo (santo) 59, 69, 250
 Semino, Alessandro 186
 Semino, Giulio Cesare 186
 Serlio, Sebastiano 196
 Serni, Nino 47
 Serrano, Mercedes 98
 Sforza (famiglia) 87
 Sforza, Francesco 104
 Sforza, Ludovico 104
 Shearman, John 262
 Sibilla Eritrea (personaggio mitologico) 51
 Sigismondo (santo) 70, 302
 Sigüenza, José de 160, 168
 Siloé, Diego de 85, 95, 190, 192
 Silvestro (santo) 39, 40
 Simone (personaggio biblico, santo) 174
 Sisto (santo) 294
 Sisto V (Felice Piergentile) 218, 234
 Smets, Alexis 108
 Smith, Pamela H. 105
 Smyth, (?) 61
 Sodoma (Giovanni Antonio Bazzi *detto* il) 64
 Sogliani, Giovanni Antonio 302
 Solario, Antonio (*vedi* Zingaro)
 Solimena, Francesco 40
 Solís (collezione) 65
 Solís, Francisco de 25, 26, 27, 28, 29, 30, 65, 69, 112, 182, 232
 Somers, John 37, 39, 44
 Soprani, Raffaele 73, 74, 80
 Soria, Giovanni Battista 196
 Sorri, Pietro 65, 210
 Soto, Hernando de 156
 Spada (famiglia) 69
 Spagna, Arcangelo 39
 Spagnoletto (*vedi* Ribera, Jusepe de)
 Spannocchi, Pompeo 64
 Spinelli, Ferrante 38
 Spinola, Taddeo 288
 Stefano (personaggio biblico, santo) 40, 146, 244, 288, 300
 Stradano, Giovanni 256
 Stubbe, Wolf 16
 Suavius, Lambert 55
 Suida, Bertina 80
 Suida, William 80
 Susanna (personaggio biblico) 69, 264

Sustris, Federico 304

T

Tanca, Francesco 36
 Tasso, Giovanni Battista del 88
 Tavarone, Lazzaro 74, 76, 78, 79, 296
 Tempesta, Antonio 59, 184
 Teresa d'Avila (santa) 286
 Tessari, Cristiano 91
 Testa, Pietro 23
 Teyler van der Hulst, Pieter 224
 Thiry, Léonard 60
 Thomassin, Philippe 55
 Tibaldi, Pellegrino 11, 22, 23, 28, 67, 69, 78, 90, 174, 182, 192, 254, 262, 264
 Tiepolo, Giambattista 22
 Tintoretto (Jacopo Robusti *detto*) 26, 44, 65, 158
 Tito Flavio Vespasiano 89
 Tito Livio 235
 Tobey (collezione) 200
 Toledo, Francisco de 94
 Toledo, Pedro de 87
 Tomé (santo) 136
 Tommaso (personaggio biblico, santo) 174, 260, 316
 Tommaso da Celano 298
 Tosini, Patrizia 43, 45, 220, 222, 224, 226, 228, 282, 284, 286
 Triangular Eye Style Master 74, 78, 79, 298
 Tribolo, Niccolò 87
 Tristán, Luis 60
 Tubalcain (personaggio biblico) 67, 248
 Turčić, Lawrence 79, 204, 298
 Turner, Nicholas 79, 258

U

Ulisse (personaggio mitologico) 28, 69, 292
 Urbina, Diego de 174
 Urbino, Carlo 306

V

Vaccaro, Mary 246, 248
 Valdés Leal, Juan de 30
 Valmaseda, Juan de 51
 Valverde, Juan 94
 Van der Broeck, Hendrick (Arrigo Fiammingo) 204
 Van Dyck, Antoon 22
 Vandelvira, Alonso de 84, 85
 Vanni, Francesco 63, 64, 206, 316
 Vanni, Raffaello 60
 Vargas, Luis de 22, 55, 56, 57, 144
 Vasari, Giorgio 19, 38, 51, 55, 57, 69, 86, 87, 88, 94, 99, 132, 156, 200, 212, 218, 240, 244, 248, 262, 280, 302
 Vasari, Giorgio il Giovane 88
 Vaselli, Donato 238
 Vaselli (famiglia) 38, 238
 Vasetti, Stefania 216
 Vecce, Carlo 105
 Vecellio, Tiziano 59, 69, 152, 270
 Velázquez, Diego 24, 30
 Velázquez, Isidro 25
 Venere (personaggio mitologico) 152, 258
 Vento (famiglia) 224
 Venturi, Adolfo 302
 Verdizzotti, Giovanni Mario 59, 69
 Veronese (Paolo Caliari *detto* il) 59, 65, 158, 308
 Vesta (personaggio mitologico) 89
 Viani, Antonio Maria 70, 304
 Viatte, Françoise 216
 Villahermosa, duca di 84
 Villamena, Francesco 282
 Villanueva, Juan de 25
 Virgilio (Publio Virgilio Marone) 156

Visconti (famiglia) 250
 Vitelli (famiglia) 226
 Vitellio, imperatore 59
 Vitruvio (Marco Vitruvio Pollione) 47
 Vizthum, Walter 16
 Voss, Herman 17
 Volk-Knüttel, Brigitte 322
 Vulcano (personaggio mitologico) 64, 248, 256

W

Waldman, Louis Alexander 51
 Ward Neilson, Nancy 266
 Weiss, Rosario 9
 Winslow, Ames 256
 Witte, Pieter de (*detto* Pietro Candido) 70, 322
 Wolf, Gerhard 12
 Wolgemut, Michael 22

Y

Yáñez de la Almedina y Llanos, Fernando 49

Z

Zacchi, Alessandro 264
 Zanguidi, Giuseppe 252
 Zarco del Valle, Manuel R. 29, 84
 Zavatta, Giulio 280
 Zefiro (personaggio mitologico) 258
 Zezza, Andrea 38, 45, 316, 318
 Zilsel, Edgar 105
 Zingaro (Antonio Solario *detto* lo) 22, 38, 39, 42, 67, 238
 Zuccari, Alessandro 224, 226
 Zuccari, Federico 11, 30, 31, 57, 61, 67, 69, 74, 142, 168, 170, 182, 184, 186, 206, 210, 216, 250, 276, 280, 310
 Zuccari, Taddeo 39, 43, 67, 74, 146, 250, 262, 270

© 2020 De Luca Editori d'Arte
Via di Novella, 22 - 00199 Roma
tel. 06 32650712 - fax 06 32650715
e-mail: libreria@delucaeditori.com
ISBN 978-88-6557-459-1

Traduzione italiana di Jacopo Pes e Irene Inserra per Scriptum, Roma

Cura editoriale
Federica Piantoni

Coordinamento tecnico
Mario Ara

L'editore si dichiara pienamente disponibile a soddisfare eventuali oneri derivanti da diritti di riproduzione per le immagini di cui non sia stato possibile reperire gli aventi diritto. È vietata la riproduzione, con qualsiasi procedimento, della presente opera o parti di essa.

Finito di stampare
nel mese di Dicembre 2020
Stampato in Italia - Printed in Italy