

## CORRISPONDENZA DALLE SOPRINTENDENZE

BOLOGNA, SOPRINTENDENZA PER I BENI ARTISTICI E STORICI

### NUOVE ACQUISIZIONI CONOSCITIVE SU ALCUNI DISEGNI RESTAURATI DELLA PINACOTECA NAZIONALE DI BOLOGNA

La rubrica *Tutela e Conservazione: Argomenti e Notizie* è parsa luogo particolarmente idoneo ad ospitare una selezione esemplificativa di alcuni risultati conoscitivi relativi a disegni del Gabinetto Disegni e Stampe della Pinacoteca Nazionale di Bologna, poiché l'opera di classificazione di tale raccolta ha avuto origine dalla recente programmazione di interventi di restauro interessanti il fondo di disegni antichi.

Le schede critiche che seguono si riferiscono ad otto fogli restaurati, assieme ad un nucleo di altri 41, nel corso dell'anno finanziario 1985.<sup>1)</sup> Questo primo gruppo è stato estrapolato dal contesto complessivo dei restauri grazie al particolare interesse dei singoli disegni, sia sotto il profilo dell'intervento conservativo, sia sotto quello della rilevanza artistica. Da questo ultimo punto di vista, la loro pubblicazione offre nuovo materiale di studio relativamente agli artisti o alle scuole di appartenenza, poiché essi risultano inediti (inv. nn. 1617; 1702; 1708; 1709; 6490) o pubblicati molto tempo fa con attribuzioni ora non più valide e non ancora rettificata (inv. nn. 1613; 1615; 1654; 1655).<sup>2)</sup> Come si diceva, dal punto di vista metodologico la campagna di restauro avviata a partire dal 1985, si è intimamente saldata alla classificazione dei disegni di figura dal XVI al XVIII secolo promossa contemporaneamente. Va premesso che il recupero dei casi ritenuti particolarmente urgenti ha costituito, evidentemente, il criterio informatore nella selezione dei pezzi da sottoporre ad intervento, partendo dalle opere di maggiore valore artistico (giudizio inteso in termini relativi, trattandosi nel complesso di disegni antichi ed appartenenti ad autori o a scuole individuati o individuabili) ed indipendentemente dal fatto che esse fossero più o meno note. Così, sono stati restaurati per primi disegni tra i più conosciuti e studiati della collezione che versano in condizioni mediocri: l'intervento che li riguarda si è reso necessario in relazione alla loro alta qualità, come alla loro maggiore richiesta per le attività espositive. Tra questi fogli ne ricordiamo alcuni legati a protagonisti della pittura bolognese dei secoli XVI, XVII e XVIII, talora connessi a dipinti presenti in Pinacoteca o in chiese bolognesi:<sup>3)</sup> D. Calvaert, 'La Circoncisione' (inv. 1626) (fig. 1), studio assai vicino alla 'Presentazione al Tempio' nella Cappella del Rosario in San Domenico; B. Cesi, 'Adorazione dei Magi' (inv. 1909), per il dipinto omonimo in San Domenico; Ludovico Carracci, 'San Domenico' (inv. 6478) (fig. 2), studio preparatorio per il santo nella 'Madonna dei Bargellini' della Pinacoteca, datata 1588; Agostino Carracci, Studi per l'Ultima Comunione di San Girolamo' (inv. 1951-1606,<sup>3)</sup> vedi in particolare 1604), ancora della Pinacoteca, databili tra il 1591-2 o poco oltre; E. Sirani, 'San Girolamo' (inv. 1736) (fig. 3); G.G. Dal Sole, 'Mosè salvato dalle acque' (inv. 1837); G.A. Burrini, 'Giuseppe spiega i sogni al Faraone' (inv.

1641) (fig. 4), preparatorio per il quadro di analogo soggetto conservato al Museo Popolare di Varsavia. Né va dimenticata la presenza di autori di altre scuole, come, ad esempio, Raffaellino del Garbo, con il suo 'San Domenico in cattedra' (inv. 1585).

Non sono stati inoltre tralasciati disegni il cui processo di degrado era quasi giunto al limite della irreversibilità, anche se il loro interesse si rivelava soprattutto documentario o di gusto. Cito come esempi due copie antiche come 'Taddeo che vuole entrare in città attraverso una delle porte preclusagli dalla Servitù e dal Disagio' (inv. 1773), dal foglio di Federico Zuccari conservato a Filadelfia assieme agli altri autografi per la serie dei quadri sulla vita del fratello Taddeo e di cui agli Uffizi esiste un'altra versione (inv. 11017);<sup>4)</sup> ed ancora, 'Silenio che si abbevera' (inv. 3768), dallo studio preparatorio di Giulio Romano per la Grotta del Palazzo del Te a Mantova, conservato al Louvre.<sup>5)</sup>



I - BOLOGNA, PINACOTECA NAZIONALE  
GABINETTO DEI DISEGNI E DELLE STAMPE  
DENYS CALVAERT: STUDIO PER LA CIRCONCISIONE  
(PENNA ED ACQUERELLO)

Durante gli interventi non sono mancate alcune notevoli scoperte. Lo stacco del supporto del disegno di L. Carracci per la 'Pala Bargellini', ha rivelato infatti sul verso un bello studio di panneggio a sanguigna, mentre la medesima operazione eseguita sul foglio riferito dubitativamente a Lanfranco da G. Gaeta Bertelà (sulla base di un'annotazione di E. Schleier, che lo metteva in relazione con l' 'Adorazione del Bambino' per Santa Maria della Concezione a Roma), ha mostrato lo studio particolare, anch'esso a sanguigna, del 'San Giuseppe' presente sul recto.

Le più rilevanti acquisizioni conoscitive avvenute in parallelo alle operazioni di restauro sono illustrate, come si diceva all'inizio, nelle otto schede critiche che seguono, corredate da una nota sull'intervento curata dai restauratori: Sig. Maurizio Boni di Firenze (inv. 1613; 1615; 1617) e Centro per la Patologia e la Conservazione del Libro e del Documento (Ce.Pa.C.) di Forlì (inv. 1654; 1655; 1702; 1708; 1709; 6490).<sup>6)</sup>

MARZIA FAIETTI



2 - BOLOGNA, PINACOTECA NAZIONALE  
GABINETTO DEI DISEGNI E DELLE STAMPE - LUDOVICO CARRACCI:  
STUDIO PER IL SAN DOMENICO DELLA PALA BARGELLINI  
(CARBONCINO E BIANCA)



3 - BOLOGNA, PINACOTECA NAZIONALE  
GABINETTO DEI DISEGNI E DELLE STAMPE  
ELISABETTA SIRANI: SAN GIROLAMO  
(ACQUERELLO MARRONE E MATITA)

Le fotografie successive ai restauri sono a cura del Laboratorio Fotografico della Soprintendenza (Sig. Marco Matteuzzi).

1) L'intervento sui disegni inv. 1708 e 1709 è stato in realtà effettuato l'anno precedente, assieme ad un gruppo di stampe che costituirono il programma di intervento per l'anno finanziario 1984.

2) E. MAUCERI, *La raccolta di antichi disegni nella Regia Pinacoteca di Bologna*, in *Bollettino d'Arte*, VI, 1931-32, pp. 560-567; H. BODMER, *L'attività artistica di Niccolò dell'Abate a Bologna*, in *Il Comune di Bologna*, I, 1934, p. 47.

3) I disegni di seguito elencati furono tutti pubblicati da G. GAETA BERTELÀ, *Disegni di artisti italiani dal XVI al XIX secolo*, Bologna 1976, catalogo della mostra, con precedente bibliografia, ad eccezione del foglio di B. Cesi individuato da N. WARD NEILSON, *Bologna, not Rome*, in *Master Drawings*, XI, 3, 1973, pp. 269-271. Si tralascia di menzionare in questa sede ulteriori manifestazioni espositive promosse dalla Pinacoteca Nazionale in occasione delle quali alcuni disegni citati sono stati riproposti, ma senza variazioni attributive.

4) Per una bibliografia aggiornata sui disegni di F. Zuccari per la serie di Filadelfia si veda J. A. GERE, P. POUNCEY, *Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum. Artists Working in Rome (c. 1550 to c. 1640)*, London 1983, vol. I, pp. 199 e 200, n. 317.

5) Si veda l'originale pubblicato da R. BACOU, *Autour de Raphael*, catalogo della mostra, Paris 1983, p. 51, n. 54, con precedente bibliografia.

6) Allo stato attuale manca presso il Gabinetto Disegni e Stampe un restauratore per la carta (figura che è stata richiesta, in una pro-

posta di ampliamento dell'organico, nella misura di due unità), mentre si sono realizzate alcune strutture che, a seguito di ulteriori integrazioni, potranno essere utilizzate nella prospettiva di un completamento dell'organico. La presenza di due operatori tecnici consente tuttavia il pieno sviluppo delle attività di ordinaria manutenzione (preparazione di *passé-partout*; controllo della temperatura e dell'umidità relativa; predisposizione di cornici per trasporti legati ad attività espositive, ...).

La scelta dei due restauratori è stata determinata dalla conoscenza della loro attività e della metodologia da loro adottata, rigorosamente legata a criteri specialistici (il Sig. Boni si è formato principalmente seguendo il metodo di lavoro del Laboratorio di Restauro del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi; il Centro forlivese ha completato la propria formazione professionale presso l'Istituto Centrale per la Patologia del Libro, il Laboratorio di Restauro della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze e il Centre de Recherches sur la conservation des documents graphiques di Parigi, effettuando inoltre specializzazioni presso il Centro di Fotoreproduzione, Legatoria e Restauro degli Archivi di Stato e presso l'Istituto Nazionale per la Grafica).

#### 1. - ANONIMO BOLOGNESE DEGLI INIZI DEL SECOLO XVI

*Ercole ed Anteo* (inv. 1708) (fig. 5).

Penna acquerellata con inchiostro marrone e grigio, 241 x 151 (misure massime).

Iscrizioni: sul verso del foglio, a matita: *Tipico del disegno di Amico Aspertini/Eug. Tinto*. Sotto, a matita e con altra calligrafia: *Pepoli*.

Provenienza: Collezione Pepoli.

Bibliografia e mostre: inedito.

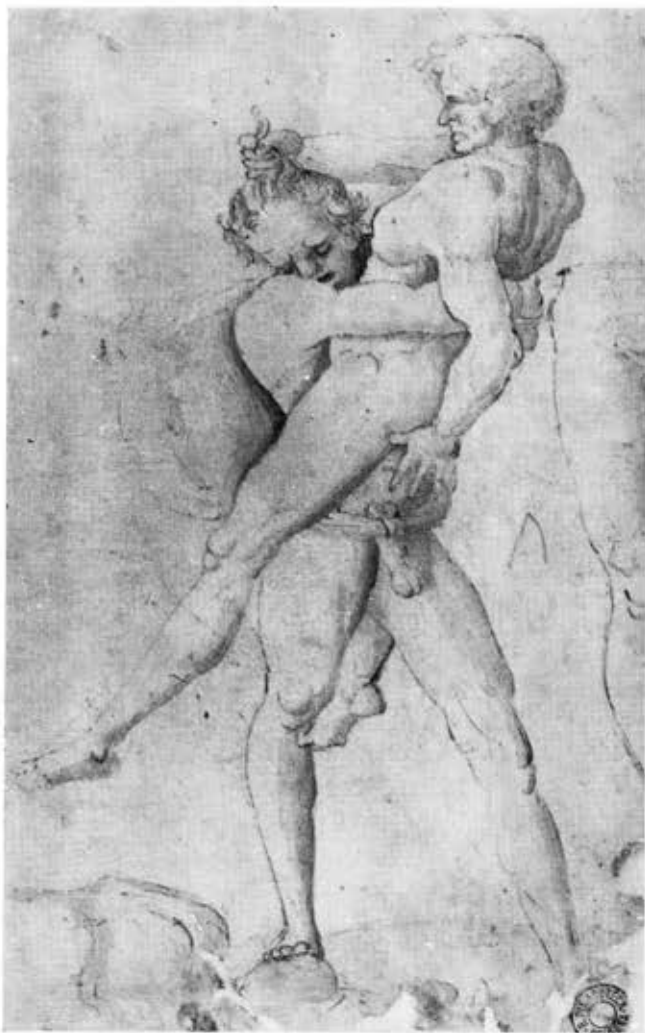
Fotografie: G.F.S. 30219 (prima del restauro, *recto*); 82727 (prima del restauro, *recto*); 82726 (prima del restauro, *verso*); 90183 (durante il restauro, *recto*); 94770 (dopo il restauro, *recto*).

Nell'Inventario novecentesco della Pinacoteca il foglio risulta ascritto ad artista anonimo del secolo XVII; E. Tinto lo riteneva eseguito nello stile tipico di A. Aspertini (annotazione sul verso), ma tale ascrizione venne rifiutata da Pouncey (1966, nota sul *passé-partout*).

Il disegno presenta nella parte inferiore (vale a dire nella raffigurazione delle gambe) strettissime analogie con il verso di un foglio conservato al Museo Boymans-van Beuningen di Rotterdam (inv. I, 33) attribuito dallo stesso Pouncey, sia pure dubitativamente, al Ripanda.<sup>1)</sup> La vicinanza iconografica e stilistica dei due disegni rende inequivocabile la paternità di entrambi allo stesso autore. Resta da stabilire se esso è da riconoscersi, sia pure con cautela, in Jacopo Ripanda, come proponeva il Pouncey per il foglio di Rotterdam. In effetti in quel caso l'ascrizione al bolognese è motivata dalla presenza nel *recto* di due studi di teste con co-



4 - BOLOGNA, PINACOTECA NAZIONALE, GABINETTO DEI DISEGNI E DELLE STAMPE - GIOVANNI ANTONIO BURRINI: STUDIO PER GIUSEPPE CHE SPIEGA I SOGNI AL FARAONE (ACQUERELLO MARRONE, TRACCE DI MATITA NERA E BISTRO)



5 - BOLOGNA, PINACOTECA NAZIONALE, GABINETTO DEI DISEGNI E DELLE STAMPE - ANONIMO BOLOGNESE DEGLI INIZI DEL SECOLO XVI: ERCOLE ED ANTEO (PENNA ACQUERELLATA CON INCHIOSTRO MARRONE E GRIGIO)

pricipi fantastici assai simili a quelli presenti in un disegno del Taccuino di Lille, a cui generalmente sono collegate altre teste simili attribuite al Ripanda.<sup>2)</sup> Il Taccuino, datato 1516 e firmato Jacopo da Bologna in uno dei fogli, a partire dallo studio del Fiocco del 1920 viene considerato, almeno da una parte della storiografia artistica, un caposaldo per la ricostruzione del corpus dei disegni del raro artista.<sup>3)</sup> Ma proprio rispetto a questo corpus si attende ancora un'indagine sistematica e complessiva, a seguito della quale possano essere sciolti nodi problematici circa il rapporto Peruzzi-Ripanda a proposito del gruppo di disegni Frizzoni-Wickhoff (considerati per lo più del Peruzzi, ma recentemente ripresi in considerazione, anche se solo parzialmente, sotto il nome del Ripanda),<sup>4)</sup> nonché relativamente l'esatta definizione dei limiti entro cui può essere riconosciuta l'attività di disegnatore dall'antico del bolognese.<sup>5)</sup>

Si rende inoltre necessaria una rivisitazione critica dello stesso Taccuino di Lille (e dei singoli fogli ad esso collegabili stilisticamente, come quello di Rotterdam), il cui autore, Jacopo da Bologna, va tenuto distinto dal responsabile del gruppo Frizzoni-Wickhoff.

In attesa di maggiori delucidazioni sul Ripanda che tengano anche in giusta considerazione le interrelazioni tra l'opera pittorica (a sua volta bisognosa di un'indagine complessiva) ed i disegni variamente ascrittigli,<sup>6)</sup> si preferisce suggerire un'attribuzione del nostro foglio a scuola bolognese degli inizi del secolo XVI, mantenendo un accostamento ipotetico al Maestro di Lille per la stretta vicinanza con il disegno di Rotterdam.

1) Attribuzione presente nella scheda fotografica, relativa al disegno, del Corpus Gernsheim conservato presso il Department of Prints and Drawings del British Museum. Nel foglio di Rotterdam è presente, presumibilmente per motivi dimensionali (esso risulta di dimensioni piuttosto ridotte), solo la parte inferiore del gruppo di 'Ercole ed Anteo', dall'attaccatura della gamba di Ercole. Accanto al gruppo sulla destra si trova uno studio di due gambe sino al ginocchio, che nel nostro foglio trova corrispondenza nello studio di gamba sulla destra. Pouncey attribui allo stesso Ripanda (notizia desunta ancora dal Corpus Gernsheim) un altro foglio conservato a Berlino (inv. KK 4252) che presenta notevoli affinità stilistiche con il disegno di Rotterdam e con il nostro ed in cui è presente nel verso una diversa redazione del tema di 'Ercole ed Anteo', mentre nel recto compaiono teste con copricapi fantastici.

2) Per il Taccuino del Musée des Beaux-Arts di Lille si veda lo studio di G. Fiocco, *Jacopo Ripanda*, in *L'Arte*, XXIII, 1920, in particolare le pp. 44-48. Il foglio in questione è il n. 392. Studi di teste attribuite al Ripanda sulla base dell'analogia con il foglio di Lille sono, ad esempio, quelle nel disegno del Rijksmuseum di Amsterdam pubblicato da Janos Scholz (*Emilian Bizareries*, in *Miscellanea J. Q. van Regteren Altena*, Amsterdam 1969, pp. 36-38), nonché altre ancora inedite, ma di prossima pubblicazione, conservate alla Pinacoteca di Brera e ricordate dallo stesso autore in una nota dell'intervento citato. Due teste, in collezione dallo studioso Scholz a New York, già attribuite al Ripanda nell'articolo citato, vennero ricondotte, sia pure dubitativamente, a Giacomo Francia da K. OBERHUBER, *Sixteenth Century Italian Drawings from the Collection of Janos Scholz*, Washington 1973, pp. 54 e 55, n. 45.

3) Fiocco, *art. cit.*, pp. 44-48. Accettano l'autografia del Ripanda: L. GRASSI, *Considerazioni e novità su Amico Aspertini e Jacopo Ripanda*, in *Arte antica e moderna*, 25, 1964, pp. 47-65; C. L. FROMMEL, *Baldassarre Peruzzi als Maler und Zeichner*, Wien-München 1967, pp. 54 e 55; M. LUCCO, *Una traccia per Jacopo Ripanda*, in *Paragone*, 27, 1976, pp. 11-26. Nega l'autografia P. VENTUROLI, *Nota su Jacopo Ripanda e il giovane Baldassarre Peruzzi*, in *Storia dell'Arte*, 4, 1969, p. 425 e nota 52, che pensa ad un ancora non identificato Jacopo bolognese. Ripropongono l'intera questione critica: G. BORGHINI, *Baldassarre Peruzzi, Cesare da Sesto e altre presenze nell'Episcopio di Raffaele Riario ad Ostia*, in *Quaderni di Palazzo Venezia*, I, 1981, pp. 24-74 e R. CANNATÀ, *La pittura a Roma prima di Raffaello: Baldassarre Peruzzi e Jacopo "De Rimpacta" (Ripanda)*, in *Aspetti dell'arte prima e dopo Raffaello*, Roma 1984. Di quest'ultimo contributo si veda in particolare la nota 3 a pp. 35 e 36: l'autore attribuisce il Taccuino, in attesa di più approfondite indagini, al presunto Jacopo "de Rimpacta" (Ripanda), autore di tre affreschi nel Palazzo Capitolino raffiguranti la 'Battaglia delle Egadi', 'La giustizia di Bruto' e 'Il trionfo di un Imperatore'.

4) Per il gruppo di disegni si veda il volume citato di Frommel, con la precedente bibliografia. Segue l'opinione del Frommel, che ascriveva al Peruzzi l'intero nucleo, Venturoli, nell'articolo citato, mentre Borghini (*cit.*) introduce elementi di diversificazione all'interno del nucleo. Cannatà (*cit.*) si pronuncia per l'autografia peruziana di soltanto due disegni (l' 'Ermafrodito' e il 'Trionfo di Scipione', entrambi al Louvre), sostenendo che gli altri fogli sarebbero da ascrivere a seguaci del Peruzzi. Recentemente Oberhuber ha riproposto il nome del Ripanda per il 'Trionfo di Scipione' (cfr. *Raffaello e l'incisione*, in *Raffaello in Vaticano*, catalogo della mostra, Milano 1984, pp. 333-342).

5) Rispetto a questo particolare settore dell'attività disegnativa di Ripanda, occorre accennare che il Codice di Palazzo Venezia attribuito all'artista dal Paribeni nel 1929 (che lo identificava con i disegni della Colonna Traiana ricordati dal Volterrano nei suoi *Commentari* del 1506) ed accettato da parte della storiografia già citata (Grassi, Venturoli), veniva giustamente espunto dal catalogo del Ripanda da Cannatà (*op. cit.*, p. 35, n. 2, con precedente bibliografia). Per quanto riguarda l'ascrizione al Ripanda del *Codex* conservato all'Ashmolean Museum di Oxford, accettata tra gli altri da Frommel e da Lucco, va rilevato che deve essere rivista alla luce del progredire degli studi riguardanti i disegni di derivazione dall'antico. Del resto l'attribuzione al bolognese fu da Parker (*Catalogue of the Collection of Drawings in the Ashmolean Museum*, Oxford 1938-1956, vol. II, 1956, pp. 357-360, n. 668) intesa in

termini del tutto congetturati sulla scorta di affinità culturali tra l'autore del Codice e il Ripanda. Sul Ripanda disegnatore dall'antico si veda G. AGOSTI, V. FARINELLA, *Calore del marmo. Pratica e tipologia delle deduzioni iconografiche*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, a cura di S. Settis, Biblioteca della storia dell'arte, nuova serie, tomo II, I generi e i temi ritrovati, Torino 1985, pp. 400-403.

6) Chi scrive sta conducendo, assieme a Oberhuber, una ricerca in questa direzione nell'ambito di un'iniziativa promossa dalla Soprintendenza di Bologna riguardante in particolare gli esordi bolognesi di Marcantonio Raimondi ed il clima artistico cittadino tra la fine del Quattrocento e il primo decennio del Cinquecento.

M. F.

#### SCHEMA DI INTERVENTO

(a cura del Centro per la Patologia e la Conservazione del Libro e del Documento, Ce.Pa.C., Forlì, 1984)

I dati forniti di seguito per questo, come per gli altri disegni restaurati dal Ce.Pa.C., risultano estrapolati da una scheda più ampia e dettagliata elaborata dal Centro forlivese in occasione dei restauri promossi da questa Soprintendenza nel corso del 1985.

#### Esame dettagliato

Descrizione della carta = colore: avorio in origine; aspetto: poco trasparente; grana: impronta del feltro; spessore: mm 0,25.

Filigrana e/o distanza vergelle (mm per 20 vergelle) = filigrana assente; distanza illeggibile.

Distanza filoni = mm 29.

Tipo di fibre = canapa.

Datazione approssimativa della carta = secolo XVI.  
Descrizione delle mediazioni = inchiostro marrone.  
Valore di pH = 5,84.

#### Descrizione dei danni

Fisici = lacerazioni.

Biologici = erosioni da Anobidi; lacune per sfaldamento della carta dovuto a sospetto attacco microbico.

#### Interventi di conservazione/restauro

Disinfezione e disinfestazione in cella a vuoto; spolveratura; deacidificazione acquosa; risarcimento di strappi e lacune; velatura ad umido al verso.

#### Prodotti e materiali usati

Ossido di etilene; bicarbonato di calcio, tylose MH 300 p; carta giapponese.

#### Montatura proposta/eseguita

*Passe-partout* in cartone "Durevole per la conservazione" (eseguito a cura del personale interno del Gabinetto Disegni e Stampe).

#### Note per il magazzinaggio e l'esposizione

Nell'ambiente di conservazione occorre mantenere una temperatura costante di 16-18°C ed una umidità relativa compresa fra il 45-60% (controlli costanti eseguiti a cura del personale interno del Gabinetto Disegni e Stampe).

In caso di esposizione l'illuminazione non deve superare i 50 lux.



6 - BOLOGNA, PINACOTECA NAZIONALE, GABINETTO DEI DISEGNI E DELLE STAMPE - SEGUACE DI GIROLAMO DA CARPI DELLA METÀ CIRCA DEL SECOLO XVI: SCENA DI AMAZONOMACHIA (RECTO) (PENNA ED INCHIOSTRO MARRONE)



7 - BOLOGNA, PINACOTECA NAZIONALE, GABINETTO DEI DISEGNI E DELLE STAMPE - SEGUACE DI GIROLAMO DA CARPI DELLA METÀ CIRCA DEL SECOLO XVI: STUDI DIVERSI DALL'ANTICO (VERSO) (PENNA ED INCHIOSTRO MARRONE)

2. - SEGUACE DI GIROLAMO DA CARPI, META' CIRCA DEL SECOLO XVI

*Scena di Amazzonomachia (recto); Studi diversi dall'antico (verso)* (inv. 1654) (figg. 6 e 7).

Penna ed inchiostro marrone, 258 x 203 (misure massime).

Iscrizioni: sul verso del supporto, con grafia antica e a penna: *Originale di mano di Pierino del Vaga*.

Provenienza: non accertata.

Bibliografia e mostre: H. BODMER, 1934, p. 47; S. BEGUIN, catalogo di mostra, 1969, p. 74 (non esposto).

Fotografie: G.F.S. 70318 (prima del restauro, *recto*); 94263 (durante il restauro, *verso*); 94364 (dopo il restauro, *recto*); 94365 (dopo il restauro, *verso*).

Publicato da Bodmer nel 1934 con l'attribuzione a Nicolò dell'Abate (lo studioso lo metteva in relazione con le 'Storie di Camilla' a Palazzo Poggi),<sup>1)</sup> veniva poi respinto dal corpus di Nicolò dalla Beguin.<sup>2)</sup> L'attribuzione a Girolamo da Carpi, già pensata sia pure dubitativamente da B. Davidson (nota sul *passé-partout*), è stata pienamente confermata dalla scoperta dell'interessante disegno sul verso. Ma va precisato che non si tratta di Girolamo in persona bensì di uno di quegli anonimi maestri presenti al British Museum con diversi fogli ed indicati come "Seguaci di Girolamo" da Gere e Pouncey.<sup>3)</sup> I due autori, in particolare, hanno suddiviso tali disegni nei gruppi B e C (rispettivamente, nn. di catalogo 164-171 e 172-185) che corrispondono chiaramente a due distinti libri di schizzi. Il disegnatore (o i disegnatori) responsabile per il gruppo C sembra aver avuto accesso agli Album di Girolamo da Carpi oggi conservati alla Biblioteca Reale di Torino, e alla Rosenbach Foundation di Filadelfia nonché al nucleo autografo denominato A ora al British Museum. Il gruppo B comprende soprattutto copie del XVI secolo, in particolare da Perin del Vaga, Polidoro da Caravaggio, Raffaello.<sup>4)</sup> Entrambi i gruppi rivelano un tratto assai corsivo, ma strettamente legato ai moduli linguistici dei disegni autografi di Girolamo, tanto da essere ritenuti di maestri della sua immediata cerchia. Le indubbie consonanze stilistiche che presentano con il nostro foglio ci consentono, dunque, di inserirlo agevolmente al loro interno.

Dal punto di vista iconografico, non si è rinvenuto un precedente tra i disegni di Perin del Vaga e di Polidoro da Caravaggio per le composizioni del *recto* e del *verso*; né del resto esse rivelano una esatta desunzione da una fonte antica: il *verso* contiene infatti, nella figura a cavallo, un ricordo assai rielaborato del 'Marco Aurelio' capitolino, mentre il *recto* sembra nascere da una contaminazione tra elementi derivanti da mondi figurativi diversi, come quello delle 'Amazzonomachie' (a cavallo è infatti raffigurata un'Amazzone) e quello dei gruppi di 'Satiri con Ninfe'.<sup>5)</sup>

1) BODMER, *L'attività artistica ...*, cit., p. 47.

2) G. BEGUIN, *Mostra di Nicolò dell'Abate*, catalogo della mostra, Bologna 1969, p. 74.

3) GERE, POUNCEY, *op. cit.*, London 1983, vol. I, p. 95 e ss.

4) Per i disegni di Torino, di Filadelfia ed il gruppo A del British Museum si veda il catalogo dettagliato di N. CANEDY, *The Roman Sketchbook of Girolamo da Carpi*, The Warburg Institute of London, London 1976, dove sono discussi anche alcuni disegni dei gruppi B e C in un'appendice denominata "The British Museum 'Square' Sketchbook".

5) Ringrazio il dott. Sandro De Maria dell'Istituto di Archeologia dell'Università di Bologna per le cortesi indicazioni fornitemi riguardo l'iconografia dall'antico del foglio.

M. F.

SCHEDA DI INTERVENTO

(a cura del Centro per la Patologia e la Conservazione del Libro e del Documento, Ce.Pa.C., Forlì, 1985)

Esame dettagliato

Descrizione della carta = colore: bianco o avorio in origine; aspetto: trasparenza ombrata; grana: fine; spessore: mm 0,23.

Filigrana e/o distanza vergelle (mm per 20 vergelle) = filigrana assente; distanza mm 19.

Distanza filoni = mm 32-34.

Tipo di fibre = lino.

Datazione approssimativa della carta = secolo XVI.

Descrizione delle mediazioni = inchiostro marrone.

Valore di pH = 5,39.

Altro = controfondato; rinvenimento di un disegno al verso.

Descrizione dei danni

Fisici = piccole lacune; lacerazioni; abrasioni.

Chimici = imbrunimento; macchie di sostanza grassa.

Biologici = erosioni da Lepismatidi; fori da Anobidi.

Interventi di conservazione/restauro

Disinfestazione in cella a vuoto; rimozione ad umido del controfondo e delle colle; deacidificazione acquosa; risarcimento di strappi e lacune.

Prodotti e materiali usati

Ossido di etilene; bicarbonato di calcio; tylose MH 300 p; carta giapponese.

Montatura proposta/eseguita

*Passé-partout* in cartone "Durevole per la conservazione" (eseguito a cura del personale interno del Gabinetto Disegni e Stampe).

Note per il magazzinaggio e l'esposizione

Nell'ambiente di conservazione occorre mantenere una temperatura costante di 16-18°C ed una umidità relativa compresa fra il 45-60% (controlli costanti eseguiti a cura del personale interno del Gabinetto Disegni e Stampe). In caso di esposizione l'illuminazione non deve superare i 50 lux.

3. - ANONIMO BOLOGNESE, FINE VIII-INIZI IX DECENNIO DEL SECOLO XVI

*Studio di Ignudo dalla volta della Cappella Sistina* (inv. 1655) (fig. 8).

Penna ed inchiostro marrone, 235 x 306.

Iscrizioni: sul verso del foglio, a matita: *Tiburzio Passarotti?*

Provenienza: non accertata.

Bibliografia e mostre: E. MAUCERI, 1931-32, p. 563.

Fotografie: G.F.S. 6514 (prima del restauro, *recto*); 82757 (prima del restauro, *recto*); 82756 (prima del restauro, *verso*); 94245 (durante il restauro, *recto*); 94375 (dopo il restauro, *recto*).

Registrato negli Inventari della Pinacoteca come " ? L. Carracci o piuttosto Tibaldi" e pubblicato dal Mauceri come probabile Ludovico Carracci influenzato da Tibaldi,<sup>1)</sup> il foglio, raffigurante l' "Ignudo" michelangiolesco di destra sulla Sibilla Cumana nella volta Sistina, reca sul verso la indicazione "Tiburzio Passarotti". Se l'informazione fornita dall'Inventario può servire per illuminare l'area geografica di appartenenza del disegno, la scritta sul verso contiene un suggerimento che va sviluppato e precisato. In effetti, si possono riscontrare analogie con i disegni di Bartolomeo Passerotti eseguiti a penna (sappiamo che Tiburzio disegnatore fu assai legato allo stile del padre)<sup>2)</sup> e, del resto, la scelta del soggetto michelangiolesco esprime pienamente le tendenze culturali passerottiane.<sup>3)</sup> Tuttavia, nel disegno il tratto vigoroso a penna tipico di Bartolomeo (e tramandato al figlio

Tiburzio) cede il passo ad un tratteggio incrociato, organizzato in maniera più sistematica e chiaramente preparatorio per un'incisione (ora non più esistente), che non ha precisi riscontri con la produzione grafica nota del Passerotti,<sup>4)</sup> ma semmai rimanda ad uno stile già in parte consapevole della lezione di Cornelis Cort. Né ci sembra che questo tratto più ordinato di per sé autorizzi l'ascrizione del disegno ad un altro figlio del Passerotti, Ventura (del quale esiste a Stoccarda un disegno caratterizzato da una maggiore sistematicità nell'organizzazione del tratteggio),<sup>5)</sup> perché questa figura in realtà è ancora in buona parte da individuare. Tutte queste considerazioni inducono ad una certa cautela per quanto riguarda l'ascrizione del foglio ad un artista della cerchia del Passerotti, anche se esso fu certamente eseguito da un autore bolognese, di estrazione passerottiana e già partecipe delle novità grafiche del Cort. Quest'ultima osservazione ci consente anche di precisare la cronologia del disegno oltre la metà degli anni Settanta: ricordiamo a questo proposito che il primo mediatore a Bologna del Cort fu, a partire dal 1570, ma più compiutamente dalla metà di quel decennio, Domenico Tibaldi, maestro nel campo grafico di Agostino Carracci dal 1578-79.<sup>6)</sup> Né è fuori luogo accennare che presso Sotheby a Londra il 5 dicembre 1977 (n. di catalogo 75) passò in vendita uno studio a penna ed inchiostro marrone, attribuito ad Agostino Carracci, che presentava le medesime caratteristiche grafiche del nostro disegno. Quell'attribuzione, forse non adeguatamente attenta alla qualità del disegno, focalizza tuttavia le due principali componenti culturali riscontrabili anche nel nostro foglio: l'estrazione passerottiana (Agostino, come è noto, lavorò anche nell'atelier di Bartolomeo) e gli innesti dal Cort.

La stampa cui sembra con ogni probabilità destinato il disegno doveva inserirsi all'interno di quel tramando figurativo della volta Sistina che, dopo Marcantonio Raimondi, dovette attendere oltre il 1540 per una sua più ampia divulgazione.<sup>7)</sup> Per quanto riguarda gli 'Ignudi' in particolare, dopo la suite di Dirck Coornhert pubblicata nel 1551 ad Anversa, essi incontrarono particolare fortuna negli anni Settanta con la serie di Adamo Scultori e con quella, parziale, di Cherubino Alberti.

1) MAUCERI, *art. cit.*, pp. 560-567.

2) Disegni a lui attribuiti si trovano a Stoccarda C. THIEM, *Italienische Zeichnungen 1500-1800*, Stuttgart 1977, pp. 106 e 107, nn. 220 e 221 e nella collezione Janos Scholz a New York (A. NEUMEYER, J. SCHOLZ, *Drawings from Bologna 1520-1800*, catalogo della mostra, Berkeley 1957, n. 92).

3) Disegni dalla Cappella Sistina del Passerotti e della sua scuola si trovano a Windsor Castle (si confronti A. E. POPHAM, J. WILDE, *The Italian Drawings of the XV and XVI Centuries in the Collection of His Majesty the King at Windsor Castle*, London 1949, pp. 290 e 291, nn. 666; 671; 673). È noto che lo stile disegnativo di Passerotti dovette molto all'influenza di Michelangelo, mediatagli con ogni probabilità da Baccio Bandinelli; per una lucida analisi delle caratteristiche passerottiane si veda C. JOHNSTON, *Mostra di disegni bolognesi dal XVI al XVIII secolo*, Firenze 1973, pp. 35-38, nn. 23-27.

4) Si veda la riproduzione fotografica delle stampe attribuite al Passerotti dal Bartsch in D. DE GRAZIA BOHLIN, *Italian Masters of the Sixteenth Century, The Illustrated Bartsch*, vol. 39, New York 1980, pp. 11-26, figg. 1-18.

5) THIEM, *op. cit.*, p. 108, n. 222.

6) D. DE GRAZIA BOHLIN, *Prints and Related Drawings by the Carracci Family*, catalogo della mostra, Washington 1979, p. 33 e ss. Su Agostino si veda, inoltre, S. E. OSTROW, *Agostino Carracci*, Ph. D. Dissertation, New York University 1966, 2 voll.

7) A proposito della fortuna della volta Sistina nelle stampe si veda E. BOREA, *Stampe da modelli fiorentini nel Cinquecento*, in *Il primato del disegno*, catalogo della mostra, Firenze 1980, pp. 236-240. Per la datazione alla metà circa degli anni Settanta della serie di Adamo Scultori si veda S. MASSARI, *Incisori mantovani del '500. Giovan Battista, Adamo, Diana Scultori e Giorgio Ghisi*, catalogo della mostra, Roma 1981, p. 53, nn. 61, 67.

M. F.

#### SCHEDA DI INTERVENTO

(a cura del Centro per la Patologia e la Conservazione del Libro e del Documento, Ce.Pa.C., Forlì, 1985)

##### Esame dettagliato

Descrizione della carta = colore: bianco o avorio in origine; aspetto: trasparente; grana: da impronta del feltro; spessore: mm 0,23.

Filigrana e/o distanza vergelle (mm per 20 vergelle) = filigrana presente (si veda l'allegato); distanza mm 22, vergelle abbastanza nette.

Distanza filoni = mm 26-30.

Tipo di fibre = lino.

Datazione approssimativa della carta: secolo XVI.

Descrizione delle mediazioni = inchiostro marrone.

Valore di pH = 5,28.

Altro = cornice, in carta, di rinforzo al verso; pezzo.

##### Descrizione dei danni

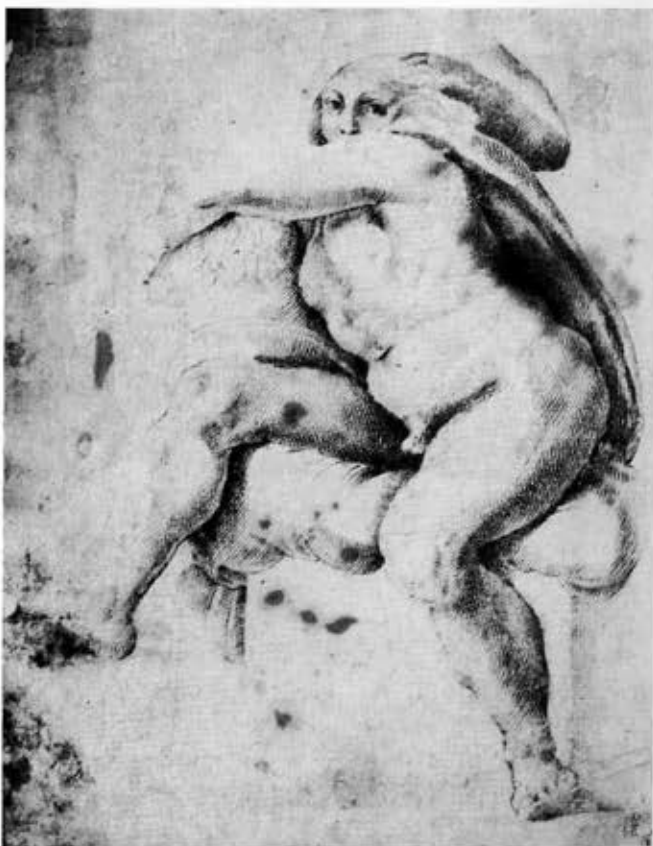
Fisici = piccole lacune e lacerazioni.

Chimici = imbrunimenti, macchie di varia natura.

Biologici = erosioni da *Lepismatidi*.

##### Interventi di conservazione/restauro

Disinfestazione in cella a vuoto; rimozione ad umido della cornice, delle pezze, del collante; deacidificazione acquosa; risarcimento di strappi e lacune.



8 - BOLOGNA, PINACOTECA NAZIONALE, GABINETTO DEI DISEGNI E DELLE STAMPE - ANONIMO BOLOGNESE DELLA FINE DEL SECOLO XVI: STUDIO DI IGNUDO DALLA VOLTA DELLA CAPPELLA SISTINA (PENNA ED INCHIOSTRO MARRONE)

**Prodotti e materiali usati**

Ossido di etilene; bicarbonato di calcio; tylose MH 300 p; carta giapponese.

**Montatura proposta/esequita**

*Passe-partout* in cartone "Durevole per la conservazione" (eseguito a cura del personale interno del Gabinetto Disegni e Stampe).

**Note per il magazzinaggio e l'esposizione**

Nell'ambiente di conservazione occorre mantenere una temperatura costante di 16-18° C ed una umidità relativa compresa fra il 45-60 % (controlli costanti eseguiti a cura del personale interno del Gabinetto Disegni e Stampe). In caso di esposizione l'illuminazione non deve superare i 50 lux.

4. - GIACOMO CAVEDONE (Sassuolo, 1577 - Bologna, 1660)

*La Visitazione* (inv. 1617) (fig. 9).

Penna ed inchiostro marrone, con tratti di biacca su carta preparata color terra di Siena bruciata, 423 x 287.



9 - BOLOGNA, PINACOTECA NAZIONALE  
GABINETTO DEI DISEGNI E DELLE STAMPE  
GIACOMO CAVEDONE: STUDIO PER LA VISITAZIONE  
(PENNA ED INCHIOSTRO MARRONE CON TRATTI DI BIANCA  
SU CARTA PREPARATA COLOR TERRA DI SIENA BRUCIATA)

Iscrizioni: sul supporto, a matita: *Cavedone Jac.*

Provenienza: Bologna, chiesa di San Giovanni in Monte.  
Bibliografia: inedito.

Fotografie: G.F.S. 28163 (prima del restauro, *recto*); 94288 (durante il restauro, *recto*); 94753 (dopo il restauro, *recto*).

Le caratteristiche stilistiche e tecniche del foglio, conservato in collezione sotto la generica ascrizione ad anonimo del secolo XVII,<sup>1)</sup> ne consentono l'inserimento all'interno del corpus di disegni di Giacomo Cavedone, quale è venuto profilandosi con sempre maggiore chiarezza soprattutto negli ultimi tempi.<sup>2)</sup> In particolare, la preparazione della carta color terra bruciata di Siena, che arricchisce il foglio di caldi valori cromatici, è un fatto consueto nell'ambito della produzione cavedoniana e si riscontra (a volte con tonalità diverse, ma sempre tendenti al rosso) in un gruppo di disegni sicuramente autografi tra cui si ricordano, ad esempio, due studi a Palazzo Rosso a Genova pubblicati di recente;<sup>3)</sup> altri conservati al Louvre;<sup>4)</sup> i due fogli con l' "Adorazione dei Pastori" ad Oxford, Christ Church,<sup>5)</sup> connessi al dipinto omonimo in San Paolo Maggiore a Bologna databile tra il 1611 e il 1614; lo studio preparatorio per la "Nascita di San Giovanni Battista", nella cappella già Fabretti della stessa chiesa bolognese, che Malvasia datava poco prima del 1625, conservato nella raccolta Fachsenfeld a Stoccarda.<sup>6)</sup>

Allo stato attuale delle conoscenze non è stato reperito un dipinto che possa essere connesso al disegno.<sup>7)</sup> Tuttavia, sappiamo da Malvasia, Baldinucci ed Oretti che una "Visitazione" del pittore, ora distrutta, si trovava nella Cappella Reale a Madrid.<sup>8)</sup> È probabile che il foglio bolognese costituisca uno studio preparatorio per questo dipinto celebrato come una delle più belle opere del Cavedoni e ritenuto precedentemente di esecuzione dei Carracci (di Annibale, secondo quanto riferisce il Baldinucci, o di Ludovico, come ricorda l'Oretti). Dal punto di vista iconografico il disegno segue una tradizione assai consueta e largamente diffusa relativamente al tema della "Visitazione"; ciò nonostante non è fuori luogo accostare al foglio cavedoniano un disegno di Giovanni Lanfranco (databile intorno al 1615-17 e con ogni probabilità preparatorio, secondo Schleier, per un dipinto non identificato) che presenta stringenti analogie con il nostro disegno.

1) Tale ascrizione risale all'Inventario novecentesco della Pinacoteca. La scritta a matita sul verso del supporto e di epoca imprecisata, con l'indicazione "Cavedone Jac.", non era stata presa in considerazione sino ad ora. Il foglio, assieme ad un nucleo di altri disegni, pervenne dalla chiesa di San Giovanni in Monte all'Istituto delle Scienze (da cui poi passò nella costituenda Pinacoteca) il 4 settembre 1797.

2) I contributi più recenti sul Cavedone disegnatore si devono a L. M. GILES, *Dessins par Giacomo Cavedone au Louvre*, in *La Revue du Louvre et des Musées de France*, 4, 1984, pp. 241-252 e a M. DI GIAMPAOLO, *Per Giacomo Cavedone disegnatore*, in *Antichità Viva*, XXIII, 2, 1984, pp. 21-25. In questi due contributi viene fornita per esteso la bibliografia precedente.

3) La "Cattura di Gesù" e la "Nascita della Vergine" pubblicati da Di Giampaolo (*art. cit.*, p. 22, rispettivamente fig. 1 e fig. 4).

4) GILES, *art. cit.*, p. 243 ("Martirio dei Santi Tiburzio e Valeriano"), e p. 245 ("Madonna che appare a Sant'Alò"), rispettivamente fig. 3 e fig. 10.

5) J. BYAM SHAW, *Drawings by Old Masters at Christ Church-Oxford*, Oxford 1976, nn. 977 e 978.

6) AA.VV., *Sammlung Schloss Fachsenfeld. Zeichnungen, Bozzetti und Aquarelle aus fünf Jahrhunderten in Verwahrung der Staatgalerie*, Stuttgart 1978, scheda di catalogo n. 15 a cura di C. THIEM; C. THIEM, *Disegni di artisti bolognesi dal Seicento all'Ottocento*, catalogo della mostra, Bologna 1983, p. 52, n. 21.

7) Dopo il saggio di R. ROLI, *Per un "incamminato": Giacomo Cavedoni*, in *Paragone*, VII, 1956, n. 77, pp. 35-52 ed il profilo dell'artista redatto da M. CALVESI, in *Maestri della pittura del Seicento emiliano*, catalogo della mostra, Bologna 1959, pp. 96-101, è ritornata recentemente al Cavedone E. BOREA, in *Pittori bolognesi del Seicento nelle Gallerie di Firenze*, catalogo della mostra, Firenze 1975, pp. 80-83.



8) C.C. MALVASIA, *Felsina Pittrice. Vite de' pittori bolognesi*, ed. Bologna 1841, II, p. 144; F. BALDINUCCI, *Notizie dei Professori del disegno da Cimabue in qua*, ed. Firenze 1846, p. 363. Per quanto riguarda M. ORETTI, *Notizie de' Professori del disegno*, ms. B. 127, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, Bologna, si veda la citazione in M. SCHENETTI, *Giacomo Cavedoni. Il principe degli artisti sassolesi*, Milano 1968.

9) Ringrazio il Prof. A.E. Pérez Sánchez e il Sig. Ramón Andrea Pfeiffer, Consejero Gerente del Patrimonio Nacional-Palazzo Reale Madrid, poiché entrambi mi hanno confermato, con cortese comunicazione scritta, che il dipinto non si trova più da lungo tempo nella Cappella Reale di Madrid. Secondo il Prof. Pérez Sánchez esso fu forse distrutto durante l'incendio dell'Alcázar di Madrid nel 1734, anche se già nel 1663 non risultava più *in loco*, perché in quell'anno venne collocata al suo posto l' "Andata al Calvario" di Raffaello.

10) E. SCHLEIER, *Disegni di Giovanni Lanfranco (1582-1647)*, catalogo della mostra, Firenze 1983, p. 236, n. XLVn.

M. F.

#### SCHEDA DI INTERVENTO

(a cura del Sig. Maurizio Boni, Firenze, 1985)

##### Stato di conservazione

Il disegno si presenta interamente attaccato ad un supporto di carta antica. Esso mostra un serio deterioramento, in particolare sul lato destro, dove sono evidenti vistose ed ampie lacune, che si ritrovano in misura minore sul lato sinistro. Dall'esame visivo appare probabile che la causa di dette lacune sia da attribuire all'opera di insetti e più precisamente di tarli e del cosiddetto "pesciolino d'argento".

##### Intervento

Il restauro è iniziato con una leggera spolveratura del *recto* mediante una pannelletta di setola finissima, a cui hanno fatto seguito lo stacco del supporto per umidificazione capillare e la rimozione meccanica a bisturi del collante sul *verso* del foglio. Si è proceduto poi agli incassi delle zone mancanti con metilcellulosa e carta giapponese dello stesso spessore opportunamente sagomata e precedentemente colorata con acquerello, per ottenere una tonalità simile al foglio originale. Quindi il disegno è stato inumidito leggermente per nebulizzazione con acqua distillata deionizzata, asciugato a temperatura ambiente e spianato collocandolo tra due cartoni a ph 7 sottoposti ad una leggera pressione di una lastra di vetro.

5. - AMBITO DI MARCANTONIO RAIMONDI (Sant'Andrea in Argène, Bologna, circa 1482 - Bologna, post 1527).

*Studio dal Costantinus Augustus* del Campidoglio (inv. 1709) (fig. 10).

Penna ed inchiostro marrone, 251 x 150 (misure massime).

Inscrizioni: sul *verso*, a matita: *Pepoli*.

Provenienza: Collezione Pepoli.

Bibliografia e mostre: inedito.

Fotografie: G.F.S. 3731 (prima del restauro, *recto*); 82753 (prima del restauro, *recto*); 82752 (prima del restauro, *verso*); 90185 (durante il restauro, *recto*); 90184 (durante il restauro, *verso*); 94771 (dopo il restauro, *recto*).

Nell'inventario novecentesco della Pinacoteca veniva ascritto ad "Ignoto del secolo XVI", successivamente rettificato in "Ignoto della fine del secolo XVI o del secolo XVII". In realtà il foglio si colloca nei primissimi anni del Cinquecento; in esso inoltre sono ravvisabili caratteristiche tecniche e stilistiche ricorrenti in un nucleo di disegni raggruppati da Konrad Oberhuber sotto il nome di Marcantonio Raimondi<sup>1)</sup> a causa della loro comune vicinanza ad un disegno conservato nella collezione Bonnat a Bayonne<sup>2)</sup> che risulta preparatorio per la stampa Bartsch 377 ('Uomo e donna con la sfera')<sup>3)</sup> realizzata dal Raimondi durante gli anni giovanili.<sup>4)</sup> Tuttavia, nonostante le stringenti affinità del nostro foglio con i disegni autografi raimondiani, non si vuole avan-

zare, allo stato attuale delle ricerche in corso su Marcantonio (si veda la nota 1), un'attribuzione definitiva, soprattutto perché esso risulta eseguito con la mano sinistra e nessuno dei disegni dell'artista finora reperiti ha suggerito la possibilità che fosse ambidestro. In ogni caso, oltre a legami stilistici, lo studio denota anche connessioni culturali con le opere di Raimondi; dal punto di vista iconografico esso infatti deriva dalla statua di 'Constantinus Augustus' in Campidoglio, che fu tra l'altro utilizzata più volte dal Mantegna in diverse sue incisioni.<sup>5)</sup> Questo ricorso a modelli dall'antico in disegni o stampe del periodo giovanile non è un fatto ignoto alla critica che si è occupata del Raimondi, ma che, tuttavia, ha preferito soffermarsi con attenzione sulle stampe più famose realizzate a Roma nel corso del secondo decennio del Cinquecento quando Marcantonio venne a contatto con Raffaello.<sup>6)</sup> In realtà fin dagli anni di formazione presso il Francia l'antico costituisce una fonte inesauribile di spunti inventivi liberamente reinterpretati all'interno di contesti più ampi entro cui possono entrare fonti disparate (ad esempio, nelle stampe Bartsch 360 e 396);<sup>7)</sup> oppure assunti come modelli, sia pure con varianti, per l'in-



10 - BOLOGNA, PINACOTECA NAZIONALE, GABINETTO DEI DISEGNI E DELLE STAMPE - AMBITO DI MARCANTONIO RAIMONDI: STUDIO DAL COSTANTINUS AUGUSTUS DEL CAMPIDOGGIO (PENNA ED INCHIOSTRO MARRONE)

tera composizione (Bartsch 348)<sup>8)</sup> od anche ripresi con una vaga "fedeltà" archeologica (il disegno di Bayonne ispirato all' "Apollo Belvedere").<sup>9)</sup> Tale capacità del Raimondi di assorbire, filtrare e rielaborare secondo diversi livelli il linguaggio dell'antico consente di ipotizzare che il nostro disegno (sottoposto ad una ampia trasformazione a seguito della quale il modello archeologico, non più immediatamente percepibile, diventa il lontano spunto iconografico per ogni variazione sul tema del guerriero stante) potrebbe, per esempio, essere stato un precedente per l'invenzione della figura di guerriero a destra nella stampa Bartsch 360 ('Giovane uomo con la fiaccola') realizzata anch'essa a Bologna, forse verso il 1505.<sup>10)</sup>

L'interesse archeologico manifestantesi sin dai primi anni di attività rende, dunque, Marcantonio partecipe di quel clima culturale caratterizzato da una forte inclinazione verso l'antico che a Bologna, sulla fine del Quattrocento e nei primi anni del Cinquecento, dà luogo in particolare alle appassionate ricerche di Amico Aspertini<sup>11)</sup> e alle spericolate avventure di Jacopo Ripanda.<sup>12)</sup> Lo studio è precisamente espressione di quell'ambiente culturale, con particolare riferimento all'ambito di Marcantonio, tanto da far supporre che lo stesso Raimondi vi abbia copiato, emulandone la tecnica, uno schizzo eseguito da altri, forse da Aspertini che, instancabile disegnatore dall'antico a date assai precoci, era notoriamente ambidestro.<sup>13)</sup>

1) Per un elenco di tali disegni si vedano F. GIBBONS, *Catalogue of Italian Drawings in the Art Museum*, Princeton 1977, 2 voll., pp. 163 e 164, scheda n. 505 e OBERHUBER, *art. cit.*, p. 333 e nota 9. Oberhuber ha in corso di preparazione un saggio sui disegni del Raimondi (si veda la nota 6 della scheda n. 1). A questo saggio si rimanda inoltre per delucidazioni sulla data di nascita del Raimondi qui proposta, scaturita da una risistemazione della cronologia raimondiana.

2) J. BEAN, *Bayonne-Musée Bonnat-Les dessins italiens de la collection Bonnat*, Paris 1960, n. 236.

3) Per questa e le seguenti stampe citate in scheda si veda K. OBERHUBER, *The Works of Marcantonio Raimondi and of His School, The Illustrated Bartsch*, voll. 26-27, New York 1978.

4) I.H. SHOEMAKER, E. BROUN, *The Engravings of Marcantonio Raimondi*, catalogo della mostra, Lawrence, Kansas 1981, pp. 72 e 73, scheda n. 11; D. LANDAU, *Marcantonio Raimondi, in The Genius of Venice 1500-1600*, catalogo della mostra, London 1983, p. 317, scheda n. P 14.

5) E. POGÁNY-BALÁS, *The Influence of Rome's Antique Monumental Sculptures on the Great Masters of the Renaissance*, Budapest 1984, pp. 48-57.

6) H. THODE, *Die Antiken in den Stichen Marcantons, Agostino Venezianos und Marco Dentes*, Leipzig 1881; I. DUBOIS-RAYMOND, *Die Römischen antikenstiche Marcantonio Raimondi*, München 1978; W.S. SCHEARD, *Antiquity in the Renaissance*, catalogo della mostra, Northampton, MA, 1978.

Riguardo alla fortuna grafica delle invenzioni raffaellesche nelle stampe del Raimondi (e a prescindere dal rapporto più specifico con l'antico) si veda *Raphael Invenit. Stampe da Raffaello nella collezione dell'Istituto Nazionale per la Grafica*, catalogo della mostra a cura di G. BERNINI PEZZINI, S. MASSARI, S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, Roma 1985, p. 875 e ss., con la precedente bibliografia.

7) L'uomo sul piedistallo nel Bartsch 360 fu ritenuto per la prima volta da E. Jebens (*Marc Anton Raimondis Jugendwerke bis zu seiner Ankunft in Rom*, Heidelberg 1912, pp. 17 e 18) derivante dall' "Apollo Belvedere". Tale connessione, sostenuta anche da altri, venne ripresa recentemente dalla Dubois-Raymond (*op. cit.*, p. 18), mentre Pogány-Balás propone una diversa interpretazione affacciando l'ipotesi di un influsso dei Dioscuri (*op. cit.*, p. 71 e nota 10 a p. 99). La stessa autrice (*Remarques sur la question des antécédents et de la survivance des motifs de quelques gravures de Marcantonio Raimondi*, in *Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts*, 34-35, 1970, pp. 133-148) aveva individuato in un sarcofago di Dioniso a Grottaferrata la fonte antica per l'uomo accovacciato per terra davanti al piedistallo. A suo avviso, inoltre, la figura femminile nuda con lo specchio è desunta dalla Venere, conservata a Budapest, di Lorenzo Costa, a sua volta derivante dalla "Venus Felix". Il giovane seduto a destra nel Bartsch 396 risalirebbe ad una prefica del sarcofago di Oreste, perduto, disegnato da A. Aspertini nel Wolfegg Codex e nel Codex cosiddetto Ripanda all'Ashmolean Museum di Oxford (*Rome and Venice*, catalogo della mostra a cura di K. OBERHUBER, Cambridge, MA, Fogg Art Museum, 1974, pp. 11 e

12, scheda n. 3 a cura di S.D. Folds. Si veda anche SHOEMAKER, *op. cit.*, p. 60, n. 5).

8) Jebens (*op. cit.*, pp. 24 e 25) ne aveva individuato la derivazione dal cosiddetto "Corteo della morte di Antinoo" già in collezione Ludovisi (si veda la riproduzione fotografica del modello antico, altrimenti noto come gruppo di Sant'Ildefonso, in S. HASKELL, N. PENNY, *Taste and Antique*, New Haven-London 1981, pp. 173 e 174, n. 19).

9) BEAN, *op. cit.*, n. 225.

10) POGÁNY-BALÁS, *op. cit.*, 1970, p. 133 e ss.; IDEM, *op. cit.*, 1984, pp. 71 e 99, nota 10.

11) Per lo studio dell'antico da parte di Aspertini è fondamentale il contributo di P.P. PRAY BOBER, *Drawings after the Antique by Amico Aspertini*, London 1957, cui vanno aggiunti G. SCHWEIKHART, *Amico Aspertini und die Antike*, in *Le Arti a Bologna e in Emilia dal XVI al XVII secolo* (a cura di A. Emiliani), Bologna 1982, pp. 35-39 e G. COSMO, *Aspertini e la scultura antica*, in *Antologia di Belle Arti*, 21-22, 1984, pp. 25-39.

12) Dai *Commentari* del Volterrano sappiamo che il Ripanda, facendosi calare in un cesta, traeva disegni direttamente dalla Colonna Traiana (si veda la citazione del passo in FIOCCO, *art. cit.*, p. 27, nota 1). Per una bibliografia dei disegni dall'antico del Ripanda si veda la nota 5 della scheda n. 1.

13) Ad Aspertini faceva riferimento una nota manoscritta di Pouncey sul *passé-partout*; tale ascrizione ha il merito di orientare la ricerca nella giusta direzione dell'ambiente bolognese, anche se non trova conferma in nessuna fase dello sviluppo stilistico di Amico (ma occorre ricordare che essa veniva avanzata in termini assai ipotetici, con l'intenzione forse di definire soprattutto un'area culturale di riferimento, riuscendo in questo senso di illuminante interesse).

M. F.

#### SCHEDA DI INTERVENTO

(a cura del Centro per la Patologia e la Conservazione del Libro e del Documento, Ce.Pa.C., Forlì, 1984)

#### Esame dettagliato

Descrizione della carta = colore: bianco o avorio in origine; aspetto: poco trasparente; grana: fine; spessore: mm 0,25.

Filigrana e/o distanza vergelle (mm per 20 vergelle) = filigrana assente; distanza illeggibile.

Distanza filoni = mm 37.

Tipo di fibre = lino.

Datazione approssimativa della carta = secolo XVI.

Descrizione delle mediazioni = inchiostro marrone.

Valore di pH = 5,68.

#### Descrizione dei danni

Fisici = gora bruna e macchie di varia natura.

Chimici = imbrunimenti.

Biologici = erosioni da Lepismatidi; piccole lacune e lacerazioni per sfaldamento della carta dovuto a sospetto attacco microbico.

#### Interventi di conservazione/restauro

Disinfezione e disinfestazione in cella a vuoto; spolverature; deacidificazione acquosa; risarcimento di lacerazioni e lacune; velatura ad umido al verso.

#### Prodotti e materiali usati

Ossido di etilene; bicarbonato di calcio; tylose MH 300 p; carta giapponese.

#### Montatura proposta/seguita

*Passé-partout* in cartone "Durevole per la conservazione" (seguito a cura del personale interno del Gabinetto Disegni e Stampe).



II - BOLOGNA, PINACOTECA NAZIONALE, GABINETTO DEI DISEGNI E DELLE STAMPE  
NICCOLÒ TORNIOLI: STUDIO PER GIACOBBE IN LOTTA CON L'ANGELO  
(PENNA ED INCHIOSTRO MARRONE CON ACQUERELLO SU CARTA PREPARATA IN BEIGE)

*Note per il magazzinaggio e l'esposizione*

Nell'ambiente di conservazione occorre mantenere una temperatura costante di 16-18° C ed una umidità relativa compresa fra il 45-60 % (controlli costanti eseguiti a cura del personale interno del Gabinetto Disegni e Stampe).

In caso di esposizione l'illuminazione non deve superare i 50 lux.

6. - NICCOLÒ TORNIOLO (Siena, prima del 1622 - Roma, 1652 circa)

*Giacobbe in lotta con l'Angelo* (inv. 1702) (fig. 11).

Penna ed inchiostro marrone con acquerello su carta preparata in beige, 312 x 212.

Iscrizioni: sul supporto un cartellino incollato con la seguente scritta a macchina: *Niccolò Tornioli/Senese Sec. XVII/Studio per la Chiesa di San Paolo in Bologna.*

Provenienza: non accertata.

Bibliografia e mostre: inedito.

Fotografie: G.F.S. 27880 (prima del restauro, *recto*); 94248 (durante il restauro, *recto*); 94376 (dopo il restauro, *recto*).

Il disegno è preparatorio per il dipinto realizzato per San Paolo Maggiore a Bologna (assieme al *pendant* raffigurante 'Caino ed Abele') dal senese Tornioli, che aveva ricevuto la commissione dalla famiglia Spada, presso cui l'artista doveva indubbiamente riscuotere un certo favore testimoniato oggi dalla presenza nella Galleria Spada del più largo nucleo di opere di lui note.<sup>1)</sup> Conosciamo con certezza i termini *post quem* ed *ante quem* valevoli per la realizzazione dell'opera, costituiti rispettivamente dagli anni 1634 (nel luglio Virgilio Spada ottenne il permesso papale di utilizzare il denaro destinato dal padre Paolo per due cappelle di famiglia, rispettivamente in Roma ed in Faenza, nella costruzione dell'altare maggiore e della facciata della chiesa barnabita di San Paolo in Bologna) e 1647 (il 26 ottobre la cappella maggiore, completamente terminata anche nelle decorazioni, venne benedetta dal Padre Giovanni Roma).<sup>2)</sup> L'opera si colloca, dunque, nella maturità di questo raro pittore, che, generalmente ricordato come allievo del Manetti,<sup>3)</sup> si dimostra invece artista autonomo, attento al linguaggio barocco di Lanfranco e Pietro da Cortona<sup>4)</sup> e al luminismo di Vouet.<sup>5)</sup> Rispetto al dipinto il disegno presenta varianti (nella posizione delle gambe e delle braccia dell'angelo, nonché della testa di Giacobbe) che ne rafforzano l'autografia. La tragicità dell'evento, sottolineata dal luminismo e dalle grandiose forme barocche, trova nella redazione pittorica un'interpretazione del tema sacro (*Genesi*, 32, 25-33) psicologicamente più fine (in particolare, nel gesto e nello sguardo dell'angelo che indica il cielo). Le radici figurative dell'invenzione sembrano ricollegarsi all'iconografia rinascimentale di 'Ercole in lotta con Anteo'.

Il foglio è di rilevante interesse in quanto non sono noti disegni del Tornioli.

1) F. ZERI, *La Galleria Spada in Roma*, Roma 1952, dipinti nn. 21, 48, 92, 122, 127. Il n. 127 raffigurante 'Caino e Abele' risulta replicato, secondo l'autore, nella tela di 'San Paolo' eseguita a suo avviso verso il 1650 (p. 25). Non sono stati finora rintracciati documenti che attestino la committenza da parte degli Spada per i due dipinti del Tornioli a Bologna, ma poiché sappiamo che, oltre la facciata, tutta la zona dell'altar maggiore (comprese le decorazioni e le pitture, nonché la celebre 'Decollazione di San Paolo' dell'Algardi) venne realizzata a cura degli Spada, se ne deduce che anche le tele del senese rientrarono in quella committenza. Per i documenti riguardanti l'intervento della famiglia in San Paolo, si veda K. GÜTHLEIN, *Die Fassade der Barnabiterkirche San Paolo in Bologna*, in *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, XVII, 1978, pp. 125-155.

2) Oltre all'articolo citato di Güthlein, ulteriori informazioni riguardanti l'intervento degli Spada nella cappella maggiore vengono fornite da J. MONTAGU, *Alessandro Algardi*, New Haven-London 1985, in particolare nella scheda n. 68 a pp. 369-372 (con la precedente bibliografia).

3) ZERI, *op. cit.*, p. 10; C. BRANDI, *Rutilio Manetti*, Siena 1931, pp. 188-190.

4) A. BAGNOLI, *Aggiornamento di Rutilio Manetti*, in *Prospettiva*, 13, 1978, p. 31 e fig. 30.

5) M. GREGORI, *Note su Orazio Riminaldi e i suoi rapporti con l'ambiente romano*, in *Paragone*, 269, 1972, pp. 44 e 45.

M. F.

SCHEDA DI INTERVENTO

(a cura del Centro per la Patologia e la Conservazione del Libro e del Documento, Ce.Pa.C., Forlì, 1985)

*Esame dettagliato*

Descrizione della carta = colore: colorata dall'artista; spessore: mm 0,16.

Filigrana e/o distanza vergelle (mm per 20 vergelle) = filigrana presente; distanza mm 22.

Distanza filoni = mm 29-32.

Tipo di fibre = lino.

Datazione approssimativa della carta = secolo XVII.

Descrizione delle mediazioni = inchiostro marrone ed acquerello.

Valore di pH = 4,93.

Altro = controfondato.

*Descrizione dei danni*

Fisici = piccole lacune e lacerazioni.

Chimici = macchie di sostanze grasse e di varia natura.

Biologici = erosioni superficiali da Lepismatidi.

*Interventi di conservazione/restauro*

Disinfestazione in cella a vuoto; rimozione ad umido del controfondo e dei collanti; deacidificazione acquosa; risarcimento di strappi e lacune; velatura ad umido al *verso*.

*Prodotti e materiali usati*

Ossido di etilene; bicarbonato di calcio; tylose MH 300 p; carta giapponese.

*Montatura proposta/seguita*

*Passe-partout* in cartone "Durevole per la conservazione" (eseguito a cura del personale interno del Gabinetto Disegni e Stampe).

*Note per il magazzinaggio e l'esposizione*

Nell'ambiente di conservazione occorre mantenere una temperatura costante di 16-18° C ed una umidità relativa compresa fra il 45-60 % (controlli costanti eseguiti a cura del personale interno del Gabinetto Disegni e Stampe).

In caso di esposizione l'illuminazione non deve superare i 50 lux.

7. - BOTTEGA DI GIORGIO VASARI (Arezzo, 1511 - Firenze, 1574).

*Carità* (inv. 1613) (figg. 12-14).

*Liberalità* (*recto*); *Studio di motivi floreali* (*verso*) (inv. 1615).

Penna ed inchiostro marrone con acquerello e tratti di biacca su carta azzurra (*recto* d'entrambi); carboncino (*verso* del n. 1615), 374 x 190 (inv. 1613), 376 x 185 (inv. 1615).

Iscrizioni: sul *verso* del n. 1613, a penna: *Vengono da Pellegrino Tibaldi dipinti nella capella.../copiati da Pietro Testa. Sul verso del suo supporto, a penna: Dipinti da Pilligrino Tibaldi in Roma, e copiati da/ Pietro Testi n. 14; sotto, ancora a penna: N. 2 Segnati n. 14 in tutti...*

Sul bordo inferiore della cornucopia tenuta dalla 'Liberalità' a penna: *PRAEMIUM*.

Provenienza: non accertata (sui supporti di entrambi i fogli è presente un timbro da collezionista non identificato mediante il Lugt).

Bibliografia e mostre: E. MAUCERI, 1931-32, p. 562.

Fotografie: Inv. 1613, prima del restauro, *recto* e *verso* (Fotofast 2949 r.; G.F.S. 27884, r.; 82735, r.; 82734, v.); durante il restauro, *recto* e *verso* (G.F.S. 94299, r.; 94294, r.; 94297, v.; 94298, v.); dopo il restauro, *recto* e *verso* (G.F.S. 94560, r.; 94561, v.); Inv. 1615, prima del restauro, *recto* e *verso* (Fotofast 2943, r.; G.F.S. 27882, r.; 82737, r.; 82736, v.); durante il restauro, *recto* e *verso* (G.F.S. 94295, r.; 94296, v.); dopo il restauro, *recto* e *verso* (G.F.S. 94562, r.; 94563, v.).



12 - BOLOGNA, PINACOTECA NAZIONALE, GABINETTO DEI DISEGNI E DELLE STAMPE - GIORGIO VASARI: STUDIO PER LA CARITÀ (PENNA ED INCHIOSTRO MARRONE CON ACQUERELLO E TRATTI DI BIANCA SU CARTA AZZURRA)



13 - BOLOGNA, PINACOTECA NAZIONALE, GABINETTO DEI DISEGNI E DELLE STAMPE - GIORGIO VASARI: STUDIO PER LA CARITÀ (PENNA ED INCHIOSTRO MARRONE CON ACQUERELLO E TRATTI DI BIANCA SU CARTA AZZURRA) (PARTICOLARE DURANTE IL RESTAURO)

I due fogli vennero pubblicati per la prima volta da E. Mauceri nel 1931-32 come opere autografe di Pellegrino Tibaldi: al Tibaldi fa in effetti riferimento la scritta presente sia sul supporto del disegno inv. 1613 che sul *verso* dello stesso foglio, dove si asserisce che le figure furono copiate da Pietro Testa da dipinti romani di Pellegrino.<sup>1)</sup> In realtà esse sono da ascrivere a Giorgio Vasari e risultano assai vicine alla 'Carità' e alla 'Liberalità' affrescate dal pittore, in collaborazione con la sua scuola, in Monteoliveto di Napoli, nel 1544 circa.<sup>2)</sup> Per quell'impresa pittorica sono stati finora pubblicati due studi conservati rispettivamente al British Museum ('Allegoria dell'Abbondanza') e a Parigi presso la collezione Lugt ('Allegoria della Prudenza').<sup>3)</sup> Il confronto tra questi ultimi e i due fogli bolognesi sottolinea indubbie divergenze come la più intensa accentuazione chiaroscurale, certamente non imputabile al diverso stato di conservazione, poiché tale da investire piuttosto valori stilistici. In effetti, l'esame comparativo dei nostri disegni con i dipinti, soprattutto con la 'Carità', registra, oltre a varianti minori che potrebbero essere intervenute nel corso dei lavori, differenze sostanziali come la diversa impostazione prospettica: nell'affresco la visione non è dal basso, mentre nel disegno tale prospettiva implica un'enfaticizzazione della parte inferiore della figura che raggiunge nel complesso una maggiore monumentalità. D'altra parte la qualità dei due fogli è decisamente superiore a quella riscontrabile in repliche da disegni preparatori autografi, come ad esempio la copia conservata al Museum of Fine Arts di Boston.<sup>4)</sup> Una chiave per la soluzione di questo problema attributivo è fornita, a mio parere, dalla straordinaria fortuna iconografica di tali invenzioni allegoriche, testimoniata dal loro frequente riutilizzo nell'opera vasariana in particolare degli anni Quaranta. La 'Carità' fu impiegata dal Vasari anche nella sala del 'Trionfo della Virtù' nella sua casa ad Arezzo, terminata nell'estate del 1548 e, più tardi, nel 1561 nella 'Camera di Penelope' nel quartiere di Eleonora in Palazzo Vecchio.<sup>5)</sup> Ancora, nella sala aretina del 'Trionfo', la 'Prudenza' Lugt venne trasformata, con talune varianti iconografiche, nell' 'Allegoria della Pace'; così come l' 'Abbondanza' di Monteoliveto era servita per raffigurare la 'Carità' negli affreschi della Cancelleria a Roma (1546). A seguito di un esame approfondito delle diverse redazioni della 'Carità', il foglio bolognese si rivela assai

vicino alla figura omonima nella casa aretina che condivide con il disegno la stessa prospettiva dal basso e la conseguente amplificazione dei panneggi, nonché gli intenti di maggiore monumentalità, con singolari tangenze nei confronti del Salviati. Inoltre, la modulazione chiaroscurale risentita del nostro foglio può essere determinata dalla sua destinazione: nella sala aretina la 'Carità', monocroma, funge da finta statua. D'altra parte, non deve sfuggire che alcuni dettagli (come l'inclinazione della testa del bambino sovrastante la 'Carità' e la posizione dei piedi sul piano di appoggio) sono ancora memori di Monteoliveto. Dunque, il nostro disegno sembra costituire una sorta di *mélange*



14 - BOLOGNA, PINACOTECA NAZIONALE, GABINETTO DEI DISEGNI E DELLE STAMPE - GIORGIO VASARI: STUDIO PER LA LIBERALITÀ (RECTO) (PENNA ED INCHIOSTRO MARRONE CON ACQUERELLO E TRATTI DI BIANCA SU CARTA AZZURRA)

tra la versione napoletana e quella di Arezzo. Al contrario, il foglio con la 'Liberalità', che non fu reimpiegata dal Vasari nella sua casa per varianti iconografiche intervenute nel corso dei lavori (essa diede luogo alla 'Liberalità' femminile recante due sacchetti di denaro) riflette ancora l'invenzione di Monteoliveto, certamente assai meno fortunata della 'Carità'.<sup>6)</sup> Dal punto di vista stilistico, considerando nel complesso i disegni vasariani, vorrei sottolineare, infine, le indubbe analogie che legano i due fogli alla 'Prudenza' degli Uffizi pubblicata correttamente da A. Cecchi come opera del periodo veneziano (ma già in precedenza riferita al Vasari da Gere),<sup>7)</sup> in cui si riscontrano un simile partito di luci ed ombre, l'accordo sapiente delle medesime tecniche, l'utilizzo dello stesso tipo di carta.

Nonostante questa affinità, il segno meno sciolto, l'accentuazione chiaroscurale troppo insistita, la commistione di elementi diversi riscontrati nella 'Carità', inducono a ritenere i disegni bolognesi un'esercitazione condotta nella bottega del Vasari che rispecchia uno stile del maestro non diverso dal foglio autografo degli Uffizi.<sup>8)</sup>

1) MAUCERI, *art. cit.*, pp. 560-567. L'autore, non interpretando correttamente la scritta, asserisce che i fogli di mano del Tibaldi furono comprati da Pietro Testi.

2) A proposito dell'intervento vasariano a Monteoliveto di Napoli dopo quanto scritto da P. Barocchi nella sua fondamentale monografia sull'autore (*Vasari pittore*, Milano 1964, pp. 24 e 25), si veda AA.VV., *Giorgio Vasari. Principi, letterati ed artisti nelle carte di Giorgio Vasari, lo storiografo dell'arte nella Toscana dei Medici e la pittura vasariana dal 1532 al 1554*, catalogo della mostra (Arezzo 1981), Firenze 1981, p. 61, scheda n. 12/a cura di C. DAVIS, con la precedente bibliografia.

3) Per l' 'Abbondanza' del British Museum si veda BAROCCHI, *op. cit.*, p. 24 e p. 129, n. 29a e 29b. Per la 'Prudenza' Lugt si confronti J. BYAM SHAW, *The Italian Drawings of the Frits Lugt Collection*, Paris 1983, vol. I, p. 38, n. 30, con la precedente bibliografia.

4) H. MAC ANDREW, *Italian Drawings in the Museum of Fine Arts-Boston*, Boston 1983, p. 89, n. 121.

5) Per la casa del Vasari ad Arezzo si veda il catalogo citato della mostra aretina del 1981, in particolare la scheda n. 4 a pp. 26-29, con la precedente bibliografia. Tra le opere citate risulta particolarmente interessante: L. D. CHENEY, *The Paintings of the Casa Vasari*, Ph. D. Dissertation, Boston University, 1978, 2 voll. Nel corso della preparazione di questo intervento si è appreso che l'autrice sta lavorando alla pubblicazione della tesi e nell'opera a stampa compariranno, correttamente attribuiti al Vasari, i due studi bolognesi alla epoca della dissertazione ancora non conosciuti.

6) Il primo spunto inventivo della 'Carità' compare presumibilmente in un disegno degli Uffizi con 'Abramo nella Valle di Mambre' e precisamente nella figura di Agar con Ismael in braccio per una delle tre tavole, oggi perduta, del refettorio di San Michele in Bosco a Bologna dipinto tra il 1539 e il 1540. Si confronti: P. BAROCCHI, *Mostra del Vasari e della sua cerchia*, catalogo della mostra, Firenze 1964, pp. 15 e 16, n. 4. Il disegno è pubblicato nel catalogo citato della mostra aretina del 1981, p. 56, scheda n. 3 a cura di C. DAVIS, con la precedente bibliografia.

7) A. CECCHI, *Qualche contributo al corpus grafico del Vasari e del suo ambiente*, in AA.VV., *Il Vasari storiografo ed artista*, Firenze 1976, pp. 146-148. L'autore riferiva l'attribuzione di Gere al foglio inv. 13411F, sempre agli Uffizi e con lo stesso tema, ma una nota sul *passé-partout* della nostra 'Prudenza' (inv. 13560F) informa che Gere riteneva del Vasari anche quest'ultimo. Per quanto riguarda il periodo veneziano dell'artista si vedano J. SCHULZ, *Vasari at Venice*, in *The Burlington Magazine*, CIII, 1961, pp. 500-511; C. MONBEIG-GOGUEL, *Vasari et son temps*, Paris 1972, p. 166.

8) Nella 'Carità', soprattutto, si riscontrano maggiori insistenze nell'uso delle ombreggiature che spesso danno luogo ad effetti non sempre gradevoli (si veda in particolare il putto a sinistra).

Sono grata a Paola Barocchi e a Kanrod Oberhuber per i cortesi pareri espressi sui due disegni.

M. F.

#### SCHEDA DI INTERVENTO

(a cura del Sig. Maurizio Boni, Firenze, 1985)

#### Stato di conservazione

I due disegni presentano condizioni analoghe; entrambi, infatti, risultano incollati per intero ad un supporto di carta



15 - BOLOGNA, PINACOTECA NAZIONALE, GABINETTO DEI DISEGNI E DELLE STAMPE - DOMENICO ZAMPIERI DETTO IL DOMENICHINO: STUDIO DI TESTA FEMMINILE (CARBONCINO E BIANCA SU CARTA GRIGIO-AZZURRA)

antica ed evidenziano danni causati dall'umidità, come i vistosi aloni nella parte inferiore e superiore dei fogli. Nei punti in cui i tratti a penna sono più marcati, l'ossidazione dell'inchiostro, di tipo acido, ha corrosivo il supporto cartaceo provocando vaste fenditure, come il lungo strappo longitudinale nel disegno inv. 1613. Sono inoltre presenti in più punti annerimenti dovuti all'alterazione chimica della biacca e piccoli strappi e lacune lungo i margini.

#### Intervento

Il restauro è iniziato con una delicata spolveratura dei fogli con una pennellina di setola finissima, per proseguire con lo stacco dei vecchi supporti applicati sul *verso* mediante umidificazione capillare e con la pulitura meccanica a bisturi del vecchio collante con un provvedimento a secco. Hanno fatto seguito la saldatura delle lacune e degli strappi provocati dall'acidità dell'inchiostro con carta giapponese (500) precedentemente preparata con Primal solubile in alcool etilico ed applicata a freddo, nonché la rimozione degli aloni per tamponamento locale con acqua distillata deionizzata-alcool etilico.

Dopo un tentativo di eliminare gli annerimenti della biacca tramite una sospensione di etere in acqua ossigenata, si è proceduto ad una leggera ed uniforme nebulizzazione con acqua distillata deionizzata sul *verso* del disegno, che è stato poi asciugato a temperatura ambiente e spianato tra due cartoni a pH 7 posti sotto la debole pressione di una lastra di vetro.

#### 8. - DOMENICO ZAMPIERI detto il DOMENICHINO (Bologna, 1581 - Napoli, 1641).

*Studio di testa femminile (recto); Figura maschile inginocchiata (verso)* (inv. 6490) (figg. 15 e 16)

Carboncino e biacca su carta grigio-azzurra, 330 x 226 (misure massime).

Iscrizioni: con antica grafia scritta a penna sul foglio di supporto: *Domenichino*; a matita: *Faccioli 1916*.

Provenienza: Collezione Faccioli. Pervenuto alla Pinacoteca nel 1916.

Bibliografia e mostre: inedito.

Fotografie: G.F.S. 5567 (prima del restauro, *recto*); 5620 (prima del restauro, *verso*); 82755 (prima del restauro, *recto*); 82754 (prima del restauro, *verso*); 94252 (durante il restauro, *recto*); 94371 (dopo il restauro, *recto*); 94372 (dopo il restauro, *verso*).

Il disegno, che a margine del supporto staccato durante il restauro recava l'antica iscrizione a penna "*Domenichino*", venne attribuito a scuola dello Zampieri negli Inventari della Pinacoteca risalenti all'inizio del Novecento e successivamente collocato tra le opere di autori anonimi del Seicento. In realtà lo "Studio di testa femminile" nel *recto* risulta assai tipico e ricorrente, soprattutto sul piano tipologico, nella produzione pittorica dell'artista.<sup>1)</sup> Perplessità riguardo l'autografia, derivanti da qualche debolezza esecutiva e soprattutto



16 - BOLOGNA, PINACOTECA NAZIONALE, GABINETTO DEI DISEGNI E DELLE STAMPE - DOMENICO ZAMPIERI DETTO IL DOMENICHINO: STUDIO DI FIGURA MASCHILE (CARBONCINO E BIANCA SU CARTA GRIGIO-AZZURRA)

dal tratto un poco meccanico e rigido, sono destinate a cadere a seguito di una serie di considerazioni legate al metodo di lavoro dell'artista.<sup>2)</sup> Su questo foglio il Domenichino intervenne a più riprese, correggendo e modificando uno studio iniziale, come testimonia il pentimento sulla fronte, dove al centro era disegnato un occhio. I tratti un poco meccanici (per esempio, nelle sopracciglia, nei contorni degli occhi, nelle narici) potrebbero essere stati ripassati anche dallo stesso Zampieri, acquisendo di conseguenza le caratteristiche di cui si diceva. A favore dell'autografia testimonia anche la carta grigio-azzurra e di fabbricazione piuttosto rozza utilizzata dal Domenichino in altre occasioni ed ancora l'impiego del medesimo foglio nel *recto* e nel *verso* per studi diversi. Infine, ribadisce l'autografia del disegno l'alta qualità dello studio del *verso*, più libero e schizzato rispetto al *recto*, quasi si trattasse di una prima idea da sviluppare successivamente.

Dal punto di vista cronologico è possibile pervenire ad una datazione anche sulla base di stringenti relazioni tra lo studio del *recto* e la testa di una delle due sante abbracciate collocate in basso verso il centro nel dipinto con la 'Madonna del Rosario' della Pinacoteca Nazionale di Bologna e precisamente la figura vicina al cavallo impennato. Alcune sorprendenti analogie, come l'inclinazione del volto, la direzione dello sguardo, il rapporto luce-ombra (la testa risulta illuminata esattamente nello stesso modo), le dimensioni quasi perfettamente rispondenti, indurrebbero a ritenere il foglio preparatorio per il dipinto.<sup>3)</sup> D'altro canto, divergenze come la mancanza del nodo dei capelli al centro della testa, potrebbero risalire a varianti intervenute nel corso dei lavori, non desuete nell'opera dello Zampieri.<sup>4)</sup> Dal Malvasia sappiamo che la pala del Rosario costituì un rilevante impegno per il Domenichino ed in effetti nell'inventario Raspantino sono citati 48 disegni preparatori.<sup>5)</sup> In ogni caso l'alta tipizzazione del volto disegnato non consente di pervenire a conclusioni definitive; l'ipotesi secondo cui il foglio sarebbe preparatorio per il dipinto bolognese va affacciata, pertanto, in termini assai cautelativi. Le strette analogie riscontrate consentono, invece, di formulare una datazione del disegno sul finire del secondo decennio del Seicento (la pala del Rosario, come è noto, fu commissionata dalla famiglia Ratta per la chiesa di San Giovanni in Monte nel 1617 e il Domenichino vi lavorò per qualche anno).<sup>6)</sup>

Lo studio del *verso*, che secondo un'abitudine consueta nell'artista dovrebbe riferirsi ad un'opera non molto lontana cronologicamente da quella del *recto*, non presenta caratteristiche tali da poter essere connesso, se non ipoteticamente, ad un dipinto conosciuto.<sup>7)</sup>

1) Dopo la monografia del Serra risalente agli inizi del secolo (L. SERRA, *Domenico Zampieri detto il Domenichino*, Roma 1909), la critica moderna è intervenuta sull'autore con i due fondamentali contributi di E. BOREA, *Domenichino*, Milano 1965 e R.E. SPEAR, *Domenichino*, New Haven-London 1982.

2) Per quanto riguarda in particolare il metodo di lavoro del Domenichino disegnatore si vedano J. POPE-HENNESSY, *The Drawings of Domenichino in the Collection of His Majesty the King at Windsor Castle*, London 1948, pp. 9-29; R.E. SPEAR, *The Early Drawings of Domenichino at Windsor Castle and some Drawings by the Carracci*, in *The Art Bulletin*, 49, 1967, pp. 52-57; IDEM, *Some Domenichino Cartoons*, in *Master Drawings*, V, 2, 1967, p. 144 e ss.; IDEM, *Preparatory Drawings by Domenichino*, in *Master Drawings*, VI, 2, 1968, pp. 111-131; C. JOHNSTON, *Quelques nouveaux dessins du Domenichino*, in *Revue de l'art*, 8, 1970, pp. 56-58; R.E. SPEAR, *Further Preparatory Drawings by Domenichino*, in *Master Drawings*, XVII, 3, 1979, pp. 245-260.

3) Disegni preparatori per la pala del Rosario vengono presentati da POPE-HENNESSY, *op. cit.*, pp. 34 e 35, nn. 69-81; 83-85; 86?; 87?; 88-89; SERRA, *op. cit.*, pp. 65 e 66; IDEM, *I disegni del Domenichino agli Uffizi*, in *Rassegna d'arte*, VII, 1907, pp. 187-191; BOREA, *op. cit.*, pp. 176 e 177, n. 66; SPEAR, *art. cit.*, in *Master Drawings*, VI, 2, 1968, pp. 120 e 121; IDEM, in *Master Drawings*, XVII, 3, 1979, p. 251; Spear, nella monografia citata del 1982, esamina tutti i disegni connessi al dipinto, giungendo ad una selezione dei medesimi.

4) Si veda il caso della 'Maddalena' di Leningrado che nella redazione pittorica presenta nella sommità della testa un'acconciatura diversa rispetto al disegno preparatorio in collezione privata inglese (SPEAR, *op. cit.*, 1982, tavv. 232 e 233).

5) MALVASIA, *op. cit.*, pp. 229 e 241. L'inventario Raspantino del 1664 è pubblicato per esteso da SPEAR, *op. cit.*, 1982, pp. 337-346.

6) Per la datazione del dipinto si vedano in particolare: BOREA, *op. cit.*, pp. 66 e 67 e *passim* e pp. 176 e 177, n. 66, secondo la quale un documento prodotto dallo Zanotti ci consente di ritenere l'opera terminata forse anche prima della partenza dell'artista per Roma (e comunque entro il giugno 1621) e SPEAR, *op. cit.*, 1982, pp. 214-216, n. 62, per il quale la data di ultimazione deve ricercarsi nel periodo compreso tra il dicembre 1621 e il dicembre 1625.

7) In una lettera del 9 ottobre 1985 Spear suggeriva, molto cortesemente, che la figura possa essere ritenuta, sia pure con estrema cautela, una prima idea per uno degli Apostoli alla Tomba nell'Assunzione di Fano (da lui datata intorno al 1618-19). Lo studioso, inoltre, riscontrava paralleli tra la testa del *recto* e quella in controparte di 'Maria Maddalena' a Leningrado (databile intorno al 1620) a suo avviso più stretti rispetto a quelli istituibili con la martire della pala del Rosario. Queste due connessioni lo indirizzavano verso una datazione del disegno intorno al 1620, che del resto coincide con quella qui avanzata.

M. F.

#### SCHEDA DI INTERVENTO

(a cura del Centro per la Patologia e la Conservazione del Libro e del Documento, Ce.Pa.C., Forlì, 1985)

##### Esame dettagliato

Descrizione della carta = colore: cilestrino; aspetto: ombrato con grumi di fibre; grana: fine; spessore: mm 0,12.

Filigrana e/o distanza vergelle (mm per 20 vergelle) = filigrana assente; distanza mm 17; vergelle molto sottili, quasi invisibili.

Distanza filoni = mm 33; filoni tremolanti, accompagnati da un'ombra nella lunghezza.

Tipo di fibre = canapa.

Datazione approssimativa della carta = secolo XVII.

Descrizione delle mediazioni = carboncino, biacca.

Valore di pH = 6,22.

Altro = applicato con nastro gommatto su supporto controfondato, filomargine, disegno al *verso*.

##### Descrizione dei danni

Fisici = lacune in corrispondenza degli ancoraggi al supporto sottostante; gore.

Chimici = diffuso imbrunimento del supporto.

Biologici = erosioni da Lepismatidi.

##### Interventi di conservazione/restauro

Disinfestazione in cella a vuoto; rimozione del controfondo, del nastro gommatto, del collante; risarcimento delle lacune.

##### Prodotti e materiali usati

Ossido di etilene; etere; alcool etilico; tylose MH 300 p; carta giapponese.

##### Montatura proposta/seguita

*Passé-partout* in cartone "Durevole per la conservazione" (seguito a cura del personale interno del Gabinetto Disegni e Stampe).

##### Note per il magazzinaggio e l'esposizione

Nell'ambiente di conservazione occorre mantenere una temperatura costante di 16-18°C ed una umidità relativa compresa fra il 45-60% (controlli costanti eseguiti a cura del personale interno del Gabinetto Disegni e Stampe).

In caso di esposizione l'illuminazione non deve superare i 50 lux.