



**UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI ROMA  
"TOR VERGATA"**

FACOLTA' DI LETTERE E FILOSOFIA  
DOTTORATO DI RICERCA IN STORIA DELL'ARTE

XXII CICLO

I disegni del codice Capponiano 237 della Biblioteca Apostolica Vaticana

Dott.ssa Manuela Gobbi

A.A. 2009/2010

Docente Guida/Tutor: Prof.ssa Simonetta Prospero Valenti Rodinò

Coordinatore: Prof. ssa Simonetta Prospero Valenti Rodinò

*I disegni del codice Capponiano 237 della Biblioteca Apostolica Vaticana*

MANUELA GOBBI

INDICE GENERALE

- *Prefazione* .....pp. 3-5
  
- **Cap. I**  
*Il marchese Alessandro Gregorio Capponi e la sua raccolta di disegni* .....pp. 6-19
  
- **Cap. II**  
*Il codice Capponiano 237 della Biblioteca Apostolica Vaticana*.....pp. 20-30
  
- **Catalogo dei disegni**
  - Scuola toscana .....pp. 33-101
  - Scuola romana e dell'Italia centrale .....pp.102-210
  - Scuola dell'Italia meridionale .....pp. 211-215
  - Scuole dell'Italia settentrionale (emiliana, lombardo-veneta e genovese)..pp. 216-268
  - Scuole d'Oltralpe (fiamminga-olandese, tedesca e francese) .....pp. 269-296
  - Anonimi .....pp. 297-310
  
- **Apparati**
  - Bibliografia .....pp. 312-348
  - Tavole di concordanza .....pp. 349-355
  - Indice dei nomi .....pp. 356-360

## *Introduzione*

Questo lungo lavoro di ricerca del primo ciclo di Dottorato in storia dell'arte dell'Università di Roma Tor Vergata, riguardante lo studio e la catalogazione del codice di disegni *Capponi 237*, oggi nella Biblioteca Apostolica Vaticana, iniziato dalla scrivente con lo svolgimento della tesi di laurea nell' a. a. 2004-2005 presso la stessa Facoltà, vede finalmente il suo termine in questo ricco elaborato, da cui emerge un aspetto singolare e poco conosciuto dell'attività collezionistica del marchese Alessandro Gregorio Capponi.

Figura di rilievo della Roma settecentesca e grande appassionato d'arte, viene ricordato dalle fonti per il suo costante interesse per le antichità che caratterizza la maggior parte della sua raccolta grafica. In questo contesto il codice capponiano in esame, confluito nel 1746, anno della morte del marchese, nell'attuale sede, si contraddistingue come un *unicum*, poiché volume miscelaneo di 309 disegni di scuole italiane e straniere, con prevalenza di fogli romani e toscani, raffiguranti vari soggetti, da studi di figura a scene mitologiche e sacre, in cui la presenza di motivi tratti dall'antico è ridotta a pochi elementi. L'eterogeneità del materiale, collocabile tra la fine del XV secolo e la prima metà del XVIII, ha comportato una lunga e complessa analisi; i fogli, a volte molto problematici, sono stati qui suddivisi in ambiti geografici in sequenza cronologica nel tentativo di rendere coerente e logica la presentazione di disegni così diversi per stile e tecnica, collocati in maniera apparentemente casuale nel codice vaticano.

Lo studio qualitativo e il lavoro di attribuzione, supportato dal continuo confronto con studiosi e storici del disegno di diversa specializzazione, hanno reso possibile l'identificazione di disegni autografi di grandi maestri come Federico Zuccari, Cristoforo Roncalli, Francesco Vanni, Pietro da Cortona e Giuseppe Passeri, fino a studi di artisti meno noti quali Avanzino Nucci, Paolo de Matteis, Giovanni Ciosibio Guidi e Giovan Battista Pacetti. Come ogni raccolta grafica, è presente un nutrito gruppo di copie dai capolavori di Raffaello, Michelangelo, Polidoro, Domenichino e Guido Reni; mentre la sezione degli anonimi raccoglie tutti quei fogli per i quali non è stato possibile neanche definire una scuola d'appartenenza, anche a causa della loro mediocre qualità.

Lo svolgimento della ricerca di dottorato ha comportato la continua frequentazione della Biblioteca Apostolica Vaticana, in cui è conservato il volume Capponi, ed il conseguente sviluppo di un progetto di catalogazione on-line dei disegni capponiani sul sito della Biblioteca Vaticana, grazie al sostegno della dott.ssa Barbara Jatta, responsabile del Gabinetto delle Stampe presso la Biblioteca papale. In seguito è nata la possibilità di pubblicare nella collana “Documenti e Riproduzioni” della Biblioteca Vaticana il presente elaborato, a cura della scrivente e della prof.ssa Prosperi Valenti Rodinò, mio tutor durante i tre anni di dottorato, alla quale spetta il merito di aver intrapreso lo studio del suddetto volume oltre vent’anni fa. La pubblicazione è arricchita dai contributi del prof. Giulio Bora e del dott. Stefano Bruzzese per alcuni fogli di scuola dell’Italia settentrionale, fra cui spicca un raro disegno del Lomazzo; da segnalare è la presenza di alcune schede del dott. Francesco Grisolia, mio collega del dottorato di ricerca, mentre la sezione degli apparati è completata dal catalogo delle filigrane rilevate nel volume capponiano a cura della dott.ssa Gabriella Pace, restauratrice dell’Istituto Nazionale per la Grafica di Roma.

Si tratta sicuramente di un caso fortunato ed anomalo per una ricerca di dottorato, pubblicata poco tempo prima di essere discussa davanti al collegio universitario.

In conclusione vorrei ringraziare tutti coloro che in questa lunga impresa, hanno sostenuto l’iniziativa sin dal suo primo nascere, a cominciare dal mio tutor di dottorato, la prof.ssa Prosperi Valenti Rodinò, imprescindibile punto di riferimento in tutti questi anni, e i tanti studiosi di disegni che con generosità ci hanno confortato con i loro pareri, fornendoci elementi preziosi per l’attribuzione di fogli spesso assai problematici: Barbara Agosti, Daniele Benati, Giovanna Capitelli, Miles Chappell, Marco Ciampolini, Kees van Dooren, Marzia Faietti, Chris Fischer, Ursula Fischer Pace, Anna Forlani Tempesti, Giulia Fusconi, Dieter Graf, Catherine Loisel, Sergio Marinelli, Bert W. Meijer, Catherine Monbeig Goguel, Stefan Moret, Denis Morganti, Mary Newcome, Giovanni Pagliarulo, Anna Maria Petrioli Tofani e Ann Sutherland Harris.

Un ringraziamento doveroso va a monsignor Cesare Pasini, prefetto della Biblioteca Vaticana, ad Ambrogio Piazzoni, viceprefetto della suddetta Biblioteca, fino a Paolo Vian, direttore del Dipartimento manoscritti, e Marco Buonocore, responsabile della sezione Archivi. Fondamentale è stato poi il supporto scientifico ed organizzativo di Barbara Jatta che, coadiuvata dal suo staff - Simona De Crescenzo, Alfredo Diotallevi, Anna Maria Voltan e Alfonso Bracci - non solo si è affettuosamente prodigata per la pubblicazione di questo volume, ma ha sempre cercato di agevolare l’attività di ricerca e di studio.

Un sincero ringraziamento va anche ai miei colleghi di dottorato dei vari cicli in corso, in particolare a coloro con cui ho intrapreso questo cammino – Silvia Pedone, Stefano Santangelo, Marina Del Dottore e Angelo Di Curzio - per il costante e reciproco sostegno. Un grazie particolare anche a Francesco Grisolia, per la sua continua disponibilità.

## *Il marchese Alessandro Gregorio Capponi e la sua raccolta di disegni*

Fra i numerosi e prestigiosi fondi manoscritti della Biblioteca Apostolica Vaticana si conservano le carte del marchese Alessandro Gregorio Capponi (1683 - 1746)<sup>1</sup>, lì confluite per sua volontà testamentaria nell'anno della sua morte. Ultimo rappresentante del ramo romano della nobile famiglia fiorentina, egli si distinse nella Roma di inizio Settecento per i suoi molteplici interessi da erudito, antiquario, bibliofilo e collezionista. Nato a Roma nel 1683, ereditò dal padre, Francesco Ferdinando, il titolo appena acquisito di marchese e quasi nulla si sa sulla sua educazione se non che frequentò giovanissimo l'ambiente culturale ed intellettuale di Cristina di Svezia, alla quale i genitori erano strettamente legati, essendo la madre, Ottavia Giustiniani, sua donna favorita di Camera<sup>2</sup>. Trascorse l'intera vita nella città eterna, stringendo un forte legame con il conterraneo Clemente XII Corsini che, appena eletto papa nel 1730, lo nominò suo Cameriere Segreto, Foriere Maggiore dei Sacri Palazzi Apostolici ed infine nel 1733 Custode e Primo Presidente Antiquario dell'istituendo Museo Capitolino<sup>3</sup>. Membro delle principali accademie dell'epoca<sup>4</sup>, si dedicò principalmente alla creazione e alla cura della sua ricchissima biblioteca e del suo museo privato di

---

<sup>1</sup> Sul Capponi esiste una ampia bibliografia a partire da A. PETRUCCI, *ad vocem*, in *Dizionario Biografico degli Italiani* (=DBI) 19, Roma 1976, pp. 10-13, che riporta tutta la bibliografia precedente. Si aggiungono i saggi di M. DONATO, *Un collezionista nella Roma del primo Settecento: Alessandro Gregorio Capponi*, in *Eutopia* II.1 (1993), pp. 91-102 e EAD., *I corrispondenti di Alessandro Gregorio Capponi tra Roma e la Repubblica delle Lettere*, in *Eutopia* II.2 (1993), pp. 39-47; EAD., *Il vizio virtuoso. Collezionismo e mercato a Roma nella prima metà del 700*, in *Quaderni storici*, 115 (2004), pp. 139-160. Sulla collezione di glittica del marchese cfr. M. L. UBALDELLI, *Corpus gemmarum. Dactyliothea Capponiana. Collezionismo romano di intagli e cammei nella prima metà del XVIII secolo*, Roma 2001 (Bollettino di numismatica, Monografia 8.1). Gli studi più recenti infine si devono a M. L. PAPINI, *Palazzo Capponi a Roma. Casa vicino al Popolo, a man manca per la strada Ripetta*, Roma 2003, dedicato alla vicenda del palazzo; S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Alessandro Gregorio Capponi, un collectionneur de dessins du XVIII.e siècle*, in *Revue de l'Art* 143 (2004), pp. 13 - 26, dedicato alla collezione di grafica. Sulla sua attività di Presidente del Museo Capitolino vedi nota 3.

<sup>2</sup> Per un approfondimento della questione, in merito alla prodigalità della regina verso questa famiglia si veda: UBALDELLI, *Corpus gemmarum* cit., p. 23, nt. 34.

<sup>3</sup> Su questo importante incarico, citato da PETRUCCI in *DBI* cit. e UBALDELLI, *Corpus gemmarum* cit., p. 32 e segg., si vedano M. FRANCESCHINI, *La nascita del Museo Capitolino nel diario di Alessandro Gregorio Capponi*, in *Roma moderna e contemporanea*, I, 3 (1993), pp. 73-80, F. P. ARATA, *L'allestimento espositivo del Museo Capitolino al termine del pontificato di Clemente XII (1740)*, in *Bollettino dei Musei Comunali di Roma*, VIII (1994), pp. 45-94; *Statue di Campidoglio. Diario di Alessandro Gregorio Capponi (1733 - 1746)*, a cura di M. FRANCESCHINI e V. VERNESI, Roma 2005.

<sup>4</sup> Fu annoverato tra i membri dell'Accademia della Belle Lettere e iscrizioni di Parigi, dell'Accademia della Crusca, dell'Accademia fiorentina, dell'Istituto delle Scienze di Bologna, dell'Accademia dei Dissonanti di Modena, dell'Accademia del Disegni, dell'Arcadia, dei Quirini di Roma e l'Accademia Etrusca di Cortona: ASC, *Fondo Cardelli*, cat. IV, sez. 23, tomo 65, mazzo VII, nr. 39.

antichità. L'attività di collezionista è ben documentata dalle numerose notizie lasciateci dallo stesso Capponi attraverso il suo fitto epistolario, anch'esso conservato nella Biblioteca Apostolica Vaticana<sup>5</sup>, che lo vede in rapporto con le personalità più interessanti del suo tempo, e due diari, oggi conservati nella medesima sede, l'uno dedicato ai libri - *Cappon.313* intitolato *Nota della spesa de' libri* - e l'altro alle opere d'arte antiche e moderne - *Cappon.293* *Memorie di pitture e anticaglie collezionate dalli 6 7bre 1717 sino alli 15 7bre 1746* -, su cui annotava puntualmente, giorno per giorno, ogni acquisto fatto.

All'inizio si dedicò a raccogliere edizioni rare di testi letterari<sup>6</sup>, la sua attenzione era infatti rivolta essenzialmente alla qualità dei singoli esemplari, concetto riassunto nel motto seneciano "*non refert quam multos, sed quam bonos habeas*", da lui adottato come criterio guida e collocato all'ingresso della biblioteca; fin dal 1725 iniziò la compilazione del catalogo della biblioteca, prima con l'aiuto di Giusto Fontanini e poi del padre Alessandro Pompeo Berti, lavoro che lo occupò tutta la vita e che venne pubblicato solamente un anno dopo la sua morte<sup>7</sup>.

Ma all'interesse letterario, tipico di un fiorentino, ben presto si accosta quello artistico, rivolto principalmente agli oggetti di scavo e alle antichità, secondo il gusto dominante nella Roma antiquaria ed archeologica di inizio secolo. La passione per l'archeologia fu indubbiamente l'aspetto più caratterizzante della sua attività collezionistica, sino a diventare preponderante dal 1726 in poi<sup>8</sup>, sebbene Petrucci ed Ubaldelli rimproverino al Capponi un diletterantismo appassionato ma generico negli acquisti di materiale archeologico, privo di conoscenza approfondita o di rigorosa metodologia scientifica<sup>9</sup>. Spazierà da piccoli oggetti facilmente reperibili e trasportabili come monete, gemme e cammei<sup>10</sup>, lucerne, statuette egizie e vasi etruschi, sino a statue, sarcofagi, iscrizioni e bassorilievi, appartenenti sia al mondo antico, pagano e cristiano, sia a quello medievale

---

<sup>5</sup> Del ricco epistolario è stato fornito l'indice delle lettere, con date e corrispondenti, da G. SALVO COZZO, *I Codici Capponiani della Biblioteca Vaticana*, Roma 1897, cui si deve aggiungere l'aggiornamento recente di M. BUONOCORE, *Bibliografia dei fondi manoscritti della Biblioteca Vaticana (1968-1980)*, Città del Vaticano 1986, pp. 289-290. Dall'epistolario del Capponi sono tratte numerose citazioni in monografie e saggi sul Settecento in Europa, tra cui si segnalano per il Pannini, G. ARISI, *Gian Paolo Pannini e i fasti della Roma del '700*, Roma 1986, pp. 204-205, 210-211, e per Ghezzi, A. PAMPALONE, *Epistolario tra P. L. Ghezzi e il marchese Capponi* in *Giuseppe e Pier Leone Ghezzi*, a cura di V. MARTINELLI, Roma 1990, pp. 150-155.

<sup>6</sup> Sul Capponi bibliofilo e sulla formazione della sua biblioteca su consiglio dei maggiori letterati fiorentini del tempo quali Biscioni, Marmi e Salvini, vedi PETRUCCI in *DBI* cit., pp. 10-11, con bibl. Come già detto in testo, tutti i suoi acquisti di materiale librario sono registrati nel diario *Cappon.313* e sono ricostruibili attraverso il suo epistolario: vedi SALVO COZZO, *I Codici Capponiani* cit.; DONATO, *Un collezionista* cit. e UBALDELLI, *Corpus gemmarum* cit.

<sup>7</sup> *Catalogo della libreria Capponi o sia de' libri italiani del fù Marchese Alessandro Gregorio Capponi*, con ampie note critiche attribuite a mons. D. GIORNI e al padre A. P. BERTI, Roma 1747.

<sup>8</sup> DONATO, *Un collezionista* cit., p. 93 e sgg. e FRANCESCHINI, *La nascita del Museo* cit., p. 73.

<sup>9</sup> PETRUCCI in *DBI* cit., p. 13 e UBALDELLI, *Corpus gemmarum* cit., p. 72. Capponi stesso si rimprovera dei *capricci di dilettante* quando arriva a cedere un quadro di Guercino per possedere un intaglio (BAV, *Cappon.293*, c. 19v.).

<sup>10</sup> UBALDELLI, *Corpus gemmarum* cit., pp.79-487 a cui si aggiungono studi precedenti: C. GASPARRI, *Gemme antiche in età neoclassica. Egmagmata, Gazofilaci, Dactylithecae*, in *Prospettiva* 8 (1977), pp. 28-30, ntt. 37-38; DONATO, *Un collezionista* cit. Sulla volontà del Capponi di creare un catalogo inciso delle sue gemme si veda avanti.

e moderno, anche se alla fine degli anni trenta lui stesso annotò sul suo diario la volontà di avere in casa solo cose antiche, il che lo portò a disfarsi delle sculture moderne<sup>11</sup>. In continuo rapporto con i personaggi più in vista del settore, come Francesco Ficoroni e Lodovico Antonio Muratori, il Capponi riusciva a trovare e comprare materiale archeologico nel mercato antiquario e, soprattutto, durante le frequentazioni di cave<sup>12</sup>, continuamente aperte a Roma e nei dintorni, in orti e giardini. Esula dalla nostra ricerca la ricostruzione delle raccolte archeologiche e della quadreria conservate dal Capponi nel Palazzo di via Ripetta<sup>13</sup>, il nostro interesse è invece rivolto alle collezioni di grafica del marchese, nel tentativo di delineare il contesto culturale ed artistico in cui inserire il volume *Capponi 237*, oggetto del nostro studio.

Come noto, alla morte del marchese Alessandro Gregorio Capponi, avvenuta il 25 aprile 1746, la ricca biblioteca del Capponi, comprendente i vari volumi di grafica, giunse per sua volontà testamentaria, nella Biblioteca Vaticana, e venne collocata per sua disposizione nel braccio nuovo della biblioteca, da lui attrezzato anni prima per accogliere i volumi donati al papa Clemente XII dal cardinale Angelo Maria Querini<sup>14</sup>; la quadreria, il palazzo ed altri beni furono ereditati dalla sorella e dai nipoti Cardelli<sup>15</sup>, mentre i vari oggetti di scavo confluirono nel gesuitico Museo Kircheriano (oggi al Museo Nazionale delle Terme)<sup>16</sup>. Queste direttive testimoniano la grande sensibilità del Capponi, uomo erudito dai molteplici interessi, che volle preservare dalla dispersione le sue collezioni, stabilendo la collocazione delle parti di maggior prestigio, la biblioteca e i reperti

---

<sup>11</sup> BAV, *Capponi.293*, c. 35; UBALDELLI, *Corpus gemmarum* cit., pp. 40-44.

<sup>12</sup> UBALDELLI, *Corpus gemmarum* cit., pp. 62-72. Condusse frequenti sopralluoghi lungo la via Appia e diresse, come fiduciario del Papa, degli scavi, come quelli condotti alla Villa dei Quintili nel 1731 e quelli per l'edificazione della Cappella Corsini in S. Giovanni in Laterano nel 1732, altri invece li intraprese di sua spontanea iniziativa, anche nella sua stessa vigna fuori porta del Popolo.

<sup>13</sup> Per la storia delle raccolte Capponi si rinvia ancora una volta alla bibliografia già citata, in particolare PETRUCCI in *DBI* cit., UBALDELLI, *Corpus gemmarum* cit., (gemme e materiale archeologico, ma anche oggetti medioevali e quadri, pp. 45-47), PAPINI, *Palazzo Capponi* cit., pp. 96-98 e 99-127 (libreria e quadreria) e PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Alessandro Gregorio Capponi* cit. (raccolta di grafica). Per la quadreria, formatasi con i pareri del Pannini, una esemplare ricostruzione è fornita da M. KIENE, *Gio. Paolo Pannini's Expertisen für Marchese Capponi und sein Galeriebild für Kardinal Valenti Gonzaga*, in *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 26 (1990), pp. 257 - 301, testo curiosamente sfuggito sia all'UbaldeLLi che alla Papini.

<sup>14</sup> BAV, *Arch.Bibl.11*, c. 382; G. SALVO COZZO, *I codici capponiani della Biblioteca Apostolica Vaticana*, Roma 1897, p. X; J. BIGNAMI ODIER, *La Bibliothèque Vaticane de Sixte IV à Pie XI*, Città del Vaticano 1973, p. 163.

<sup>15</sup> Una delle quattro sorelle, Maria Anna, sposò il conte romano Antonio Cardelli. Il patrimonio venne inventariato nel 1747 dal canonico Colomano Hameroni cfr. *Rerum Romanorum fragmenta. Viaggio tra le carte di una famiglia romana. L'archivio Cardelli 1473-1877*, Roma 1997, pp. 62-63. Il testamento, in cui sono ricordati tanti altri piccoli lasciti, venne redatto il 25 aprile 1745 cfr. Roma, Archivio di Stato di Roma, *Trenta notai capitolini* 8, 335 (1746), ff. 114-160; per ulteriori notizie sulla dispersione del materiale si veda: SALVO COZZO, *I codici capponiani* cit.; UBALDELLI, *Corpus Gemmarum* cit., pp. 149-155, pp.489-494.

<sup>16</sup> Al riguardo si veda: R. G. VILLOSLADA, *Storia del Collegio Romano dal suo inizio (1551) alla soppressione della Compagnia del Gesù (1773)*, Roma 1954, pp. 183-187; R. NICOLINI, *Il museo e le tinte impure*, in *Mostra Athanasius Kircher: il Museo del Mondo*, catalogo della mostra a cura di E. LO SARDO, Roma 2001, pp. 33-37; P. FINDLEN, *Un incontro con Kircher a Roma*, in *Mostra Athanasius Kircher: il Museo del Mondo*, catalogo della mostra a cura di E. LO SARDO, Roma 2001, pp. 39-47.



archeologici, in due istituzioni pubbliche, sintomo di una concezione assai attuale del valore dell'opera d'arte, come del luogo deputato a conservare beni da mettere a disposizione del pubblico<sup>17</sup>.

Da appassionato bibliofilo qual era, egli rivolse una certa attenzione anche ai disegni ed alle stampe, che, come puntualmente registrato nel suo prezioso diario, acquista in gran numero, sia in fogli singoli, montati in cornice e rimasti in proprietà degli eredi Cardelli, sia in blocchi unitari già precostituiti, che successivamente rilega in volumi per conservarli nella sua biblioteca, confluita alla sua morte nella Biblioteca Vaticana.

Grazie alle annotazioni riportate sul suo diario è possibile tracciare le linee generali della sua raccolta grafica, criterio seguito dalla Prosperi Valenti Rodinò per una prima ricostruzione della collezione<sup>18</sup>, iniziando dai vari fogli singoli, che subirono la naturale dispersione delle divisioni familiari, oggi non più rintracciabili.

Come già evidenziato sia per il materiale archeologico che per dipinti e sculture moderne, anche quello di grafica è un collezionismo generico e casuale – Capponi acquistava soprattutto dipinti ed oggetti a lui offerti in vendita da rigattieri e mercanti, chiedendo consigli agli esperti di turno, quali Pannini, Wleughels e Ghezzi<sup>19</sup>. A quest'ultimo amico ed interlocutore del marchese va il merito di aver tramandato la fisionomia del Capponi attraverso due ritratti: uno all'antica, in cui è effigiato da imperatore romano, e l'altro una caricatura (fig. 1), genere più congeniale al Ghezzi, conservato in un codice Ottoboniano della Biblioteca Vaticana<sup>20</sup>.



Fig. 1 Pier Leone Ghezzi, *Caricatura di Alessandro Gregorio Capponi*, BAV, Ott. Lat. 3117, c, 124r.

Uno dei primi acquisti di materiale grafico, registrato il 16 luglio 1719, è un libro di *97 carte di Alberto (Dürer) ... e di Luca (di Leyda)*<sup>21</sup>, di estremo interesse poiché in seguito entrerà in possesso

<sup>17</sup> Tale concezione era alla base del nascente Museo Capitolino di cui fu primo presidente: cfr. M. FRANCESCHINI, *La nascita del Museo Capitolino nel diario di Alessandro Gregorio Capponi*, in *Roma moderna e contemporanea*, I, 3 (1993), pp. 73-80.

<sup>18</sup> Cfr. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Alessandro Gregorio Capponi* cit. Molte delle citazioni dei disegni e stampe acquistati da Capponi, qui trattati di seguito, sono già registrate da PAPINI, *Palazzo Capponi* cit., pp. 99 - 113, ma senza riflessioni di carattere attributivo e collezionistico.

<sup>19</sup> KIENE, *Gio. Paolo Pannini* cit., pp. 257-302 e PAMPALONE, *Epistolario* cit., pp. 151-155.

<sup>20</sup> La caricatura del Capponi di Ghezzi, BAV, Ott. Lat.3117, c. 124r., è stata più volte riprodotta (da ultimo da PAPINI, *Palazzo Capponi* cit., p. 84, fig. 2). Sul ritratto all'antico si veda fig. 3 p. 14.

<sup>21</sup> BAV, *Cappon.293*, cc. 1v.-2, Dürer e Leyda, libro di stampe in fogli di carta imperiale, rilegato in pelle e arabeschi d'oro, acquistato al prezzo di sc. 80; a c. 190v., 11 ottobre 1740, compra n.o 4 *Intagli in legno originali di Alberto Duro*

di poche altre incisioni, tra cui nel gennaio 1720 quattro libri di stampe con la *Gerusalemme Liberata* e le *Cacce del Tempesta*, i *Ritratti dei Cesari* del Salamanca, scene di Odoardo Fialetti ed alcune tavole dall'antico del Bartoli<sup>22</sup>. Al 25 ottobre 1739 risale l'acquisto della *stampa del Giudizio Universale di Michelangelo fatta dal Beatricetto*<sup>23</sup>, mentre negli ultimi anni compra stampe in blocco, citando genericamente l'autore come *della scola di Raffaele*, o *del Barocci*, ad eccezione dell'*Autoritratto* di Pietro Testa e delle *quattro carte grandi de Sagramenti di Nicolò Possino*<sup>24</sup>. Costante è invece il suo interesse per le stampe documentarie dall'antico, come si evince dall'acquisto della serie dell'Arco di Benevento intagliata da Teresa del Po nel 1728, delle sei carte dell'Arco di Settimio Severo vendute dal noto stampatore De Rossi e delle tavole dei medaglioni del cardinal Albani incise dal Piccini<sup>25</sup>.

Dal marzo 1720 iniziano sempre più frequenti gli acquisti di disegni, effettuati nel complesso senza particolari criteri di scelta. Nella maggior parte dei casi si tratta di fogli offerti al Capponi da mercanti, esperti o intermediari occasionali; sono rare le volte in cui si può individuare un suo interesse nell'acquisto, come quando entra in possesso della stampa di Agostino Carracci dalla *Crocifissione* di Tintoretto di cui possedeva il disegno a sanguigna<sup>26</sup>.

I disegni più antichi sono due studi *di maniera di Luca d'Olanda*, acquistati il 19 agosto 1738<sup>27</sup>, mentre i pezzi più prestigiosi della sua raccolta di grafica, acquisiti l'anno successivo, dovevano essere due grandi cartoni per la volta della Cappella Sistina, che il venditore gli spaccia per originali di Michelangelo *o almeno si vogliono fatti da Andrea del Sarto per suo studio*<sup>28</sup>. Ovviamente non potevano mancare i maggiori interpreti della grafica classicista cinquecentesca, come Raffaello e i suoi allievi. Del maestro registra nel suo diario l'acquisto di due disegni: il primo, comprato dal Gozzi rigattiere ai Serpenti il 16 aprile 1727, è *il pensiero di Giove e Ganimede che sta da Chigi alla Longara*, da lui creduto preparatorio per gli affreschi della Loggia alla Villa Farnesina<sup>29</sup>, e il secondo è un cartone per un particolare dello stesso complesso, acquistato il 27 ottobre 1744<sup>30</sup>.

---

*e sono 2 decollazioni di S. Gio. Batta, e una Crocifissione corrispondenti alle stampe e n.o 7 Intagli parimenti in legno col marco di JSB conformi alle stampe sc. 5,50.*

<sup>22</sup> *Ibid.*, c. 3: il dono è di Alessandro della Porta, non meglio identificato.

<sup>23</sup> *Ibid.*, c. 180v.: paga la stampa scudi 7:60.

<sup>24</sup> *Ibid.*, cc. 194 (Barocci e scuola di Raffaele); 197v. (P. Testa); 3v. (da Poussin).

<sup>25</sup> *Ibid.*, c. 77 (del Po), 72 (de Rossi), 158v (Piccinni). Per le stampe dall'antico di 35 busti e statue antiche, di autore non specificato, *ibid.*, cc. 41, 156.

<sup>26</sup> *Ibid.*, c. 54; il disegno lo aveva acquistato il 14 maggio 1717 (c. 27).

<sup>27</sup> *Ibid.*, c. 161v., si tratta di una Orazione nell'orto e di una Flagellazione.

<sup>28</sup> *Ibid.*, c. 177v., 13 luglio 1739, li paga scudi 7.15. L'incertezza sull'autografia di tali pezzi, non menzionati da nessuna fonte del tempo, dovette nascere anche nel Capponi, incapace di distinguere le contraffazioni del mercato.

<sup>29</sup> *Ibid.*, c. 26v.

<sup>30</sup> *Ibid.*, c. 236v.

Segue la registrazione di fogli degli allievi Polidoro, Giulio Romano e Perin del Vaga<sup>31</sup>; di quest'ultimo doveva essere autografo il disegno comprato da un rigattiere al Fico l'11 febbraio 1727, raffigurante *Aracne che tesse, e vicino al telaio vi è Mercurio in piedi, e più distante una figura pensierosa che siede su uno scoglio*<sup>32</sup>, forse studio di bottega per la decorazione di sale secondarie a palazzo Doria a Genova, non più rintracciabile. Di Giulio Romano compra nel dicembre del 1741 da una certa Maria Sardi stampe e fogli sciolti, tra i quali un *Baccanale*<sup>33</sup>.

Più rappresentati erano gli esponenti del classicismo seicentesco, bolognese e romano, a cominciare dai Carracci sino al Maratti. Di Agostino possedeva il già citato studio per la *Crocifissione*<sup>34</sup>, mentre di Annibale, oltre due fogli acquistati nel 1727, ottiene un disegno raffigurante il *Trionfo di Bacco con Sileno sopra l'asino*, preparatorio per la volta della Galleria Farnese<sup>35</sup>, disegno di gran pregio se indugia a descriverlo minuziosamente nell'aspetto. Non mancano fogli di Domenichino, di cui acquista, fra gli altri, un grande studio per la *Crocifissione* dipinta in Sant'Andrea della Valle<sup>36</sup>, e di Guido Reni<sup>37</sup>. Ma è soprattutto il Maratti, considerato all'epoca il maggior esponente del tardo classicismo seicentesco, ad attirare il suo interesse: di lui acquista vari fogli tra il 1725 e il 1743, preoccupandosi sempre di accertarne l'autografia, in particolare una *Susanna al bagno*, una *Morte di Lucrezia*, che si rivela copia di bottega<sup>38</sup>, *Abigail che presenta doni a David*<sup>39</sup>, un *Autoritratto* a matita rossa donatogli dall'abate Ottini il 12 febbraio 1734, ed un *Adamo ed Eva*, datato 1697 preso dal rigattiere Corsi alla Suburra il 10 giugno 1743<sup>40</sup>. Ovviamente Capponi possedeva anche fogli di allievi del Maratti, dei quali fa cenno nel diario, tra cui i 10 cartoni di

---

<sup>31</sup> *Ibid.*, c. 8 (Figura in piedi, fatta stimare da Benedetto Luti); c. 17 (Studio di San Domenico e Francesco).

<sup>32</sup> *Ibid.*, c. 25v.

<sup>33</sup> *Ibid.*, cc. 194 r. v.: sulla venditrice Sardi, da cui acquista il disegno insieme ad una cartella di 86 disegni e stampe, si veda più avanti.

<sup>34</sup> Vedi nota 23.

<sup>35</sup> BAV, Capponi.293, c. 26v.: di Annibale acquista dal pittore Nicola San Marco il 21 marzo 1727 un *Christo a sedere legato, fino al ginocchio* ed il 31 una *testa languente coll'occhi serrati di Christo*, fogli che poi regalerà a padre Bussi; c. 203r.: il disegno raffigurante un *Trionfo di Bacco, con Sileno sopra l'asino e molte figure che lo accompagnano, è disegno originale della di lui Pittura nella Galleria Farnese di assai buona maniera* viene acquistato il 19 gennaio 1743 dal rivenditore Giuseppe Imperiali e pagato sc. 6.15.

<sup>36</sup> *Ibid.*, cc. 26v. (16 aprile 1727: testa di vecchio), 95v. (gennaio 1734, *giovane con fiore in mano*), c. 138 (22 agosto 1736: *da un cartaro detto l'Abbate mi furono portati diversi disegni e stampe, dei quali scelsi n. 9 e fra essi un piccolo fregio di Angeli di Guido Reni e parimenti altro disegno grande della Crocifissione di S. Andrea, che sta nella chiesa alla Valle*).

<sup>37</sup> *Ibid.*, cc. 26v., 138: nel marzo 1727 compra, insieme ad altri fogli, uno studio a penna e acquerello dei Santi Pietro e Bartolomeo, e nel 1736 un fregio con angeli.

<sup>38</sup> BAV, Capponi.293, c. 17: *26 settembre 1725, presi dall'eredità di mons. Battelli due Disegni di lapis rosso alti palmi 2 e larghi uno con cornice dorata e cristallo, uno rappresentante Susanna al bagno originale autentico di Carlo Maratti di eccellente maniera del suo buon fare, e l'altro Lucrezia sul letto che si ferisce copiato dal Maratti da un suo primo allievo, tanto che pare del maestro, sc. 10*.

<sup>39</sup> *Ibid.*, c. 60; il disegno è acquistato il 17 settembre 1730, insieme al *Baccanale* di Tiziano (vedi sopra), dal Sambaldi allievo di Melchiorri.

<sup>40</sup> *Ibid.*, cc. 95v., 209v.

grande formato del Procaccini, raffiguranti i segni dello Zodiaco, realizzati per monsignor Bianchini per la meridiana nel pavimento di Santa Maria degli Angeli; seguono due studi di teste a pastello del Berrettoni, comprati il 13 settembre 1730, ed un disegno non meglio descritto di Chiari nel 1731<sup>41</sup>.

Accanto a scelte tradizionali classiciste, non mancano però aperture meno convenzionali, come l'interesse per la grafica tedesca e fiamminga, in particolare di artisti tardo-manieristi, esponenti di un'arte condannata dalla cultura accademica del suo tempo, sintomo di una certa libertà di giudizio del Capponi. In quest'ottica si può leggere nelle pagine del suo diario l'acquisto di disegni del Muziano, del Tempesta, di Taddeo Zuccari e Giovan Battista Ricci da Novara<sup>42</sup>.

Possedeva inoltre fogli di artisti barocchi, quali uno studio per *San Giovanni che scrive l'Apocalisse* di Ciro Ferri e un ovale con figure in lotta di Filippo Lauri<sup>43</sup>. Spinto dal suo continuo interesse, acquista nel 1733 due piccole pergamene di Stefano della Bella, raffiguranti l'una l'*Arco di Costantino* e l'altra un paesaggio campestre<sup>44</sup>.

Il Capponi possedeva anche fogli di artisti a lui contemporanei, come Pannini, personaggio da lui molto stimato, al quale si rivolgeva per consulenze prima dell'acquisto di dipinti e sculture, di cui compra nel 1733 tre schizzi e il cartone per il dipinto con la veduta di piazza Montecavallo, e nel marzo del 1739 una pergamena acquerellata raffigurante il nuovo Palazzo della Consulta<sup>45</sup>.

Non sorprende invece la presenza di alcuni disegni dall'antico di Giovan Domenico Campiglia, il più noto disegnatore di pezzi archeologici del suo tempo, al quale Giovanni Gaetano Bottari, l'erudito fiorentino bibliotecario dei Corsini a Roma, affidò l'incarico di disegnare le statue da incidere per il catalogo illustrato del *Museo Capitolino*. L'artista dona al Capponi nel gennaio 1737 il *disegno del Bassorilievo raffigurante un Archigallo Sacerdote della Dea Cibele*, reperto trovato a Civita Lavinia dal duca Cesarini e confluito, per l'interessamento del marchese, nel nuovo museo in Campidoglio<sup>46</sup>.

---

<sup>41</sup> *Ibid.*, c. 119v. (27 luglio 1735 Procaccini); c. 49 (Berrettoni). Il disegno di Chiari è segnalato in *Cappon. 277/2*, c. 420, 26 novembre 1731: cfr. KIENE, *Gio. Paolo Panninis* cit., p. 300, nr. XI.

<sup>42</sup> BAV, *Cappon.293*, cc. 137 (Muziano), 3, 4 (Tempesta: scena del Cavallo di Troia tirato dai buoi e Regina sotto il trono col manto stellato, ed un capitano vicino), c. 95 (Taddeo: raffigurante *Paolo III benedice l'armata Imperiale e Veneziana*, forse in rapporto con gli affreschi di Caprarola, che acquista da Simon Boccalini messinese nel gennaio 1734), 17v. (Ricci: studio per la *Crocifissione* dipinta nella facciata interna sopra la porta in San Marcello a Roma).

<sup>43</sup> *Ibid.*, c. 17v.. (Ciro Ferri); 6 (Filippo Lauri); 257v. (Cortona).

<sup>44</sup> *Ibid.*, cc. 73v. e 87v., 13 ottobre 1733.

<sup>45</sup> *Ibid.*, c. 171v., e *Cappon. 278/2*, c. 330r.: cfr. KIENE, *Gio. Paolo Panninis* cit., p. 300, nrr. XVII, XVIII, XXI. Cfr. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Alessandro Gregorio Capponi* cit., p. 14.

<sup>46</sup> BAV, *Cappon.293*, c. 146v. Sul rinvenimento del bassorilievo raffigurante l'Arcigallo, si rinvia a *Statue di Campidoglio..* cit., pp. 75-77; il disegno del Campiglia, donato al Capponi, forse per ringraziarlo del suo interessamento nel fargli ottenere una buona rendita mensile per i lavori di disegno ed intaglio del *Museo Capitolino*, doveva essere una replica di quello preparatorio per la tavola incisa, conservato all' ING, vol. 158 H 7, inv. FC 128145. Sull'attività del

Spesso il Capponi utilizzava i disegni, economicamente meno valutati dei dipinti, come ‘merce di scambio’ per restituire favori ricevuti o per acquistare oggetti più interessanti, seguendo così una consuetudine del mondo del collezionismo e del mercato tra il XVII e il XVIII secolo a Roma<sup>47</sup>.

È questo il caso dei vari disegni di Perin del Vaga, Annibale Carracci, Guido Reni e Ciro Ferri inviati a più riprese nel 1730-1731 a padre Feliciano Bussi da Viterbo, erudito-mercante che gli procurava *lucerne, cose etrusche* e oggetti curiosi<sup>48</sup>; o del disegno del *Baccanale et una Venere stesa a giacere nuda di Tiziano* che manda a monsignor Neri Corsini, nipote del papa Clemente XII, conoscendo bene gli interessi del prelado per disegni e stampe, testimoniati ancor oggi dal ricco Fondo Corsini conservato nell’Istituto per la Grafica di Roma<sup>49</sup>. Il desiderio di aggiungere pezzi di rilievo alla sua collezione lo portò a cedere 17 stampe e disegni in cambio di un dipinto cinquecentesco su tavola raffigurante una Maddalena al sepolcro *creduta del Fattore scolaro di Raffaele*<sup>50</sup>. Come si è detto sopra, nessuno di questi fogli è più rintracciabile e risulta quindi complicata una valutazione della collezione grafica del Capponi e della sua capacità di giudizio critico. Si deve però sottolineare che il marchese era solito rivolgersi a pittori esperti d’arte per accertare l’autografia delle opere che voleva acquistare, usando la stessa prassi seguita per i dipinti, come nel caso del citato foglio di Perino valutato da Benedetto Luti nell’aprile 1723<sup>51</sup>.

Sicuramente diversa fu la sorte del materiale grafico rilegato in volumi facente parte della sua ricca biblioteca, che per volontà testamentaria del marchese, confluì alla sua morte nella Biblioteca Vaticana, di cui costituisce tutt’oggi uno dei fondi più interessanti.

---

Campiglia per il *Museo Capitolino* si veda P. QUIETO, *Giovan Domenico Campiglia, mons. Bottari e la rappresentazione dell’antico*, in *Labyrinthos* 5-6 (1984), pp. 3-36.

<sup>47</sup> Si rinvia all’articolo esaustivo di G. WARWICK, *Gift Exchange and Art Collecting: Padre Sebastiano Resta's Drawing Collection*, in *Art Bulletin* 79 (1997), pp. 630-46, dedicato a questo aspetto nel settore del collezionismo del disegno a Roma in quel periodo.

<sup>48</sup> BAV, *Cappon.293*, cc. 60 e 66, dove segnala il dono fatto al Bussi prima di 4 e poi di 6 disegni; per l’acquisto di questi disegni ed il successivo passaggio di proprietà, si veda *Ibid.*, cc. 17, 26, 26v. Sul Bussi si rinvia a A. PETRUCCI, *ad vocem*, in *DBI*, 15 (1972), pp. 564-5 e UBALDELLI, *Corpus gemmarum* cit., p. 101.

Scambi tra eruditi erano frequenti: più avanti dona a monsignor Giustiniani un Autoritratto a sanguigna, originale del Maratti, donato a lui dall’abate Ottini (BAV, *Cappon.293*, c. 95v.)

<sup>49</sup> BAV, *Cappon.293*, cc. 60, 61v. Il disegno fu acquistato dal Capponi nel settembre 1730 acquista per 2 scudi dal pittore Bartolomeo Sambaldi (1664-1745), scolaro di Giovanni Paolo Melchiorri, Cfr. KIENE, *Gio. Paolo Panninis* cit., p. 300, nn. VI, VII. Secondo la Prospero Valenti Rodinò il foglio, da considerarsi copia (già Pannini e Wleughels espressero dubbi circa l’autografia tizianesca del foglio) dalla baccante del dipinto di Tiziano a Madrid, è forse da identificare con quello conservato all’ING di Roma, inv. FC 129741, nel volume 158 I 1 del Fondo Corsini, su cui torneremo più avanti. Sulla storia della raccolta vedi da ultimo S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Lorenzo e Neri Corsini collezionisti di disegni*, in *La collezione del Principe. Da Leonardo a Goya, disegni e stampe della Raccolta Corsini*, a cura di E. ANTEOMASO e G. MARIANI, Roma 2004, pp. 32 - 47, con bibliografia precedente.

<sup>50</sup> BAV, *Cappon.293*, c. 199, 13 ottobre 1742: il rivenditore era il pittore Girolamo Scaramuccia.

<sup>51</sup> *Ibid.*, c. 8-9: segue la stima originale del Luti, citata anche da PAPINI, *Palazzo Capponi* cit., p. 108. Luti, come noto, possedeva una delle più ricche e prestigiose raccolte di disegni del tempo: cfr. B. HEINZL, *The Luti collection: towards the reconstruction of a seventeenth-century roman collection of Master Drawings*, in *The Connoisseur*, CLXI (1966), pp. 17-22; e B. GUERRIERI BORSOI, *La collezione di Benedetto Luti*, in *Collezionisti, disegnatori e teorici dal Barocco al Neoclassico*, a cura di E. DEBENEDETTI, Roma 2009, pp. 65-118.

I vari volumi di disegni della collezione Capponi, oggi conservati nella Biblioteca Vaticana, rispecchiano pienamente gli interessi antiquari e archeologici del marchese: si tratta infatti di raccolte di disegni dall'antico, incrementate soprattutto a partire dalla metà del terzo decennio in poi, in seguito alla prestigiosa carica di curatore del Museo Capitolino. Il Capponi continuava quindi la grande tradizione del collezionismo grafico del secolo precedente, da Cassiano dal Pozzo a Camillo Massimo, basata sul concetto del disegno-documento, utile strumento di indagine scientifica, soprattutto del materiale archeologico<sup>52</sup>. Il marchese, oltre ad acquistare sul mercato copie da pitture antiche, fece sistematicamente copiare da vari artisti reperti e gemme, conservati nella sua raccolta, e le varie pitture che affioravano durante campagne di scavo più o meno clandestine<sup>53</sup>.

Uno dei primi acquisti di disegni dall'antico, registrato nel suo diario, risale al 30 luglio 1729, quando, tramite un certo Carlo Antonio merciaio, entra in possesso di numerosi fogli sciolti ad acquerello policromo, copiati da pitture antiche, mosaici, *istrumenti militari*, e pavimenti medievali di alcune chiese di Roma<sup>54</sup>. Si tratta di cinque nuclei di disegni, fatti eseguire da monsignor Giovanni Vignoli, un antiquario studioso di numismatica<sup>55</sup>, che il Capponi fece rilegare insieme in due volumi, oggi i codici Capponiani 284 e 225, il primo dedicato alle pitture ed ai mosaici antichi e l'altro ai pavimenti medievali. Il Capponi non dà informazioni sull'autore di questi fogli: quelli del *Capponi.225* sono da riferire ad un anonimo copista, mentre i disegni del *Capponi.284*, attribuiti da Salvo Cozzo a Pietro Santi Bartoli, sono stati giustamente ricondotti, per la sommarietà del tratto, da Ubaldelli e dalla Prosperi Valenti Rodinò a Gaetano Piccini, modesto disegnatore ma

---

<sup>52</sup> Per la problematica sul disegno-documento si rinvia a I. HERKLOTZ, *Cassiano dal Pozzo und die Archäologie des 17. Jahrhunderts*, München 1999 e D. FREEDBERG, *The Eye of the Lynx. Galileo, his friends and the Beginning of modern Natural History*, Chicago - London 2002, ed alla più recente bibliografia su Cassiano dal Pozzo, F. SOLINAS, *I segreti di un collezionista. Le straordinarie raccolte di Cassiano dal Pozzo, 1588 - 1657*, Roma 2000, con bibliografia precedente.

<sup>53</sup> Per quest'aspetto si rinvia alla bibliografia già citata nelle note 1, 2.

<sup>54</sup> BAV, *Cappon.293*, c. 43v, 30 luglio 1729: *da Carlo Antonio merciaio mi furono portate diverse carte in folio cioè n° 79 con figure colorite Istoriare a Grottesche ricavate dalle Terme di Costantino fatte dell'anno 1710* (oggi *Cappon.284*, cc. 1-7) - *n° 60 Istrumenti e cose appartenenti alle guerre degli Antichi* (oggi *Cappon.225*, cc. 86-145) - *n° 21 di Musaici Antichi Istoriati, e coloriti copiati parimenti nello Scavamento delle Stanze sotterranee delle Terme di Costantino nel Monte Quirinale anno 1710* (oggi *Cappon.284*, cc. 80-100) *n° 38 Pavimenti di alcune chiese di Roma di S. Celso di S. Maria Maggiore e S. Cecilia* (oggi *Cappon.225*, cc. 1-38) e *n° 43 Pavimenti consimili coloriti di S. Ivo e di S. Maria in Trastevere* (oggi *Cappon.225*, cc. 41-83), *quali carte erano di Monsignor Vignoli fatte fare dal medesimo con ogni diligenza e spesa, come era altresì la robba che presi dal detto Carlo Antonio un mese fa.....scudi 6:20*. Da questo brano risulta chiaro che Capponi ha acquistato nuclei precostituiti di fogli sciolti e li ha fatti rilegare insieme in due volumi, corrispondenti oggi a *Cappon.225* e *284*.

<sup>55</sup> Su Giovanni Vignoli, autore dell'opera *Antiquiores pontificum romanorum denarii, Romae 1709*, si veda UBALDELLI, *Corpus gemmarum* cit., p. 40; questi era corrispondente di Capponi, ed alla sua morte il marchese scelse alcune opere dalla sua libreria (*Cappon.313*, c. 215v.); sue carte sono oggi in *Cappon.307*. Una autobiografia manoscritta dallo stesso Vignoli è in *Cappon.294*, cc. 96-100.

famoso per l'oggettività nella riproduzione, al quale il marchese commissionò diversi studi dalla sua raccolta di gemme<sup>56</sup>.

Il nucleo più interessante della collezione grafica dall'antico è l'insieme di acquerelli policromi, acquistati dal marchese nel 1732, tramite Francesco Ficoroni<sup>57</sup>, e raffiguranti pitture antiche degli Orti Farnesiani sul Palatino e della Casa di Tito, eseguiti da Francesco Bartoli<sup>58</sup>, specializzati nella riproduzione di mosaici e dipinti murali romani, ma noto per la sua scarsa attendibilità nella traduzione oggettiva dell'originale. Anch'essi in origine riferiti da Salvo Cozzo al padre Pietro Santi, il più celebre disegnatore dall'antico del XVII secolo<sup>59</sup>, si caratterizzano per l'alta qualità esecutiva e la vivacità coloristica delle scenette di gusto rococò, incorniciate da una riquadratura nera e rossa, come si evince da una delle cinque tavole firmate (fig. 2)<sup>60</sup>. Il Capponi riunì i fogli sciolti del Bartoli nelle prime 36 pagine del volume



Fig. 2 Francesco Bartoli, *Copia da una pittura antica*, BAV, *Cappon.285*, c. 13

<sup>56</sup> Per il precedente riferimento a P. S. Bartoli si veda SALVO COZZO, *I Codici Capponiani* cit., p. 426 nt. 3 e UBALDELLI, *Corpus gemmarum* cit., p. 60, nota 240. Per quanto riguarda Piccini come autore di questi fogli si veda UBALDELLI, *Corpus gemmarum* cit., pp. 59-60 e PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Alessandro Gregorio Capponi* cit., p. 16. Su quest'artista vedi G. FUSCONI, *La fortuna delle "Nozze Aldobrandini" dall'Esquilino alla Biblioteca Vaticana*, Città del Vaticano 1994, pp. 119-121 e S. MIRANDA, *Francesco Bianchini e lo scavo farnesiano del Palatino (1720-29)*, Milano 2000, pp. 146-150.

<sup>57</sup> Su Ficoroni, noto erudito appassionato d'archeologia, con il quale Capponi fu in continuo contatto, si veda L. ASOR ROSA, *ad vocem*, in *DBI*, 47, Roma 1997, pp. 395-96; sui rapporti col Capponi vedi PETRUCCI in *DBI* cit., p. 11.

<sup>58</sup> BAV, *Cappon.293*, c. 75: *Adi 20 Aprile 1732 dal suddetto S. Francesco Ficoroni ebbi n. 19 pezzi di pitture fatte a penna, e colorite al naturale, come stavano nel Bagno di Augusto che fù scoperto nello scavare cinque anni fa nel monte Palatino agl'orti Farnesiani, che furono fatti dipingere e copiare dal Ministro di Parma per mandarli a quel Principe, e quali sono di mano del S. Francesco Bartoli figliolo del celebre P. S. Bartoli, quali sono benissimo fatti, e pagai sc. 12; c. 77: adi 16 Giugno 1732, dal S. F. Ficoroni ebbi altri n. 16 disegni coloriti in carte del Bagno di Augusto trovato già anni sono nel Monte Palatino, e due altre della Casa di Tito nel giardino di Gualtieri dietro a S. Clemente, compagni a quelli presi due mesi fa dall'istesso, fatti parimenti da Pietro Santi Bartoli e suo figliolo Francesco, Bartoli, quali pagai sc. 9,60. Cfr. UBALDELLI, *Corpus gemmarum* cit., p. 60, nt. 241 e PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Alessandro Gregorio Capponi* cit., p. 16. Su Francesco Bartoli si veda da ultimo A. CAPITANIO, *John Talman and the Liturgy of the Catholic Church*, in *John Talman. An Early-Eighteenth-Century Connoisseur*, edited by C. SICCA, New Haven 2008, pp. 225-245.*

<sup>59</sup> SALVO COZZO, *I Codici Capponiani* cit., p. 426 nt.1, seguito da Engelmann e Ashby, cfr. FUSCONI, *La fortuna* cit., p. 118 e riassunto da UBALDELLI, *Corpus gemmarum* cit., p. 60; su Pietro Santi Bartoli si veda da ultimo L. DE LACHENAL, *La riscoperta della pittura antica nel XVII secolo: scavi, disegni, collezioni*, in *L'Ida del bello. Viaggio per Roma nel Seicento con G. P. Bellori*, catalogo mostra a cura di E. BOREA e C. GASPARRI (Roma 29 marzo - 26 giugno 2000), Roma 2000, pp. 625-672.

<sup>60</sup> BAV, *Cappon.285*, c. 13: acquerelli policromi su carta bianca, 245 x 375 mm. (incollato sulla pagina del volume). I disegni firmati sono cc. 12-13, 23, 33, 35.

Cappon.285, dal titolo *Bartoli Pitture antiche*<sup>61</sup>, al quale aggiunse altri disegni dall'antico di autori diversi, tra i quali è riconoscibile la mano di Gaetano Piccini<sup>62</sup>. A lui sono attribuibili 8 disegni (Cappon.285, cc. 43-51), comprati nel 1729, fra cui spicca la copia dalla celebre pittura antica delle *Nozze Aldobrandini*, dall'esecuzione meno elegante e brillante ma più attendibile rispetto ai fogli del Bartoli. Chiude il volume la copia da una pittura romana, raffigurante un porto con architettura, venuta alla luce durante gli scavi a San Sisto Vecchio nel 1734, che il Capponi, fortemente colpito dalla scoperta, commissionò allo sconosciuto Nicola Sanmarco<sup>63</sup>.

Nel 1733 il marchese acquista un volume rilegato di disegni, oggi Cappon.236, dal titolo *Raccolta di varij Pavimenti Antichi di Mosaico*, opera di un ignoto artista, Giuseppe Lucchesi, specializzato nel riprodurre i pavimenti cosmateschi delle chiese romane<sup>64</sup>, il cui lavoro dovette piacere molto al marchese che gli commissionò nello stesso anno altri quattro disegni di medesimo soggetto, poi rilegati in un codice (Cappon.289)<sup>65</sup>.

Nel 1744 ricevette invece in dono dall'abate Cantoni una prestigiosa raccolta di 238 disegni tratti dall'antico, raffiguranti busti, erme, gemme e monete conservati nelle collezioni Farnese ed Orsini, realizzati con maestria e precisione del dettaglio dall'incisore Dirk Galle per l'edizione del 1598 delle *Imagines* del letterato Fulvio Orsini, al quale appartennero anche in passato (oggi Cappon.228)<sup>66</sup>. Il Capponi inoltre già possedeva nella sua biblioteca un taccuino (oggi Cappon.208) con 173 copie a sanguigna e penna, realizzate agli inizi del Seicento direttamente sulle pagine del

---

<sup>61</sup> DE LACHENAL, *La riscoperta della pittura antica*, pp. 626, 633-634; FUSCONI, *La fortuna* cit., p. 118; UBALDELLI, *Corpus gemmarum* cit., p. 60.

<sup>62</sup> Per l'acquisto dei disegni cfr. Cappon.293, c. 44v, 14 aprile 1729. Per l'attribuzione di questi disegni al Piccini, già riferiti a Pietro Santi Bartoli, vedi FUSCONI, *La fortuna* cit., pp. 118-121 con bibliografia precedente.

<sup>63</sup> Per la descrizione dello scavo si veda Cappon. 293, cc. 104r.-106v., 108. Cfr. DONATO, *Un collezionista* cit., pp. 96-98; UBALDELLI, *Corpus gemmarum* cit., pp. 66-68, PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Alessandro Gregorio Capponi* cit., p. 17. Il disegno di Nicola Sanmarco è in Cappon.285, c. 52 e reca nel verso la scritta del Capponi: *Disegnata e colorita al naturale da una pittura Antica, in una Cava, nell'orto allato a S. Sisto Vecchio 1735*, pubblicato da UBALDELLI, *Corpus gemmarum* cit., fig. 35.

<sup>64</sup> BAV, Cappon.293, c. 86, 21 settembre 1733: il volume di Lucchesi è Cappon.236, che reca nel riguardo la scritta *AGC sett. 1733*. Lo sconosciuto Lucchesi, non menzionato nei repertori, doveva sicuramente godere all'epoca di una certa popolarità, data la presenza di suoi disegni nelle collezioni del cardinal Casanate (Biblioteca Casanatense, ms. 4255, attribuito dalla Prospero Valenti Rodinò a Lucchesi in *Il Disegno. Le collezioni pubbliche italiane*, 3.2, Cinisello Balsamo 1994, p. 164) e del Ghezzi (due volumi dello stesso soggetto, oggi conservati a Monaco cfr. E. KIEVEN, *La collezione dei disegni di architettura di Pier Leone Ghezzi*, in *Collezionismo e ideologia; mecenati, artisti e teorici dal classico al neoclassico*, a cura di E. DEBENEDETTI, Roma 1991, p. 155, nt. 24).

<sup>65</sup> BAV, Cappon.289 (già 237), dal titolo analogo *Pavimenti antichi di Giuseppe LUCCHESI*, contrassegnato (c. 3) dalla sigla di autocertificazione e dalla data del montaggio: *AGC settembre 1745*, che contiene i seguenti disegni: cc. 2-3, pavimento di S. Ivo (acquistato 14 ottobre 1733: Cappon.293, c. 87v); cc. 4-5, pavimento in S. Marco (acquistato 24 ottobre 1733: *Ibid.*, c. 87v.); cc. 6-7, pavimento di S. Maria Maggiore (acquistato 30 settembre 1733: *Ibid.*, c. 86v.); cc. 8-9, pavimento di S. Gregorio a Roma (acquistato 7 settembre 1745); cc. 10 e 11, altri due studi di pavimenti, non di mano del Lucchesi, che documentano ritrovamenti successivi. Cfr. UBALDELLI, *Corpus gemmarum* cit., p.59, nt. 238 e PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Alessandro Gregorio Capponi* cit., p.17, fig. 4, p. 24 ntt. 43-44.

<sup>66</sup> BAV, Cappon.228: descritto da SALVO COZZO, *I Codici Capponiani* cit., p. 296. La notizia del dono da parte del Cantoni è in Cappon.313, c. 315v. Per la bibliografia sul codice si rinvia a UBALDELLI, *Corpus gemmarum* cit., p. 59, nt. 237 e PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Alessandro Gregorio Capponi* cit., p. 17, fig. 5, p. 24 ntt. 45-46.



volume, tratte dall'edizione delle *Imagines* del 1606, curata dal Faber e donatagli nel 1737 dal già citato padre Bussi<sup>67</sup>. Lo studio della Prospero Valenti Rodinò ha rivelato che, tranne i primi 25 disegni a penna di modesta qualità, tutti gli altri, a sanguigna acquerellata e inchiostro, mostrano affinità con gli studi di Giovanni Angelo Canini o forse di suo fratello Marcantonio, mentre gli ultimi due fogli, non derivanti dal libro dell'Orsini e incollati in fondo al volume, sembrano riferibili all'ambito del Mola e al giovane Maratti<sup>68</sup>.

Se finora sono stati citati solo volumi di disegni, acquistati già integri dal Capponi o costituiti da fogli sciolti da lui rilegati, provenienti da varie collezioni e commissionati da altri, un ruolo fondamentale riveste il codice Capponiano 224, poiché raccoglie i disegni tratti dalla sua ricca collezione di gemme da lui stesso ordinati a vari artisti<sup>69</sup>.

Il taccuino, dal titolo *Disegni de cammei e gemme intagliate del museo capponiano*, è formato da 122 disegni, rilegati dal marchese nel 1744; in apertura è posto un medaglione con l'effigie del marchese, che richiama alla mente le medaglie antiche e moderne di uomini illustri da lui stesso collezionate, attribuito a Pier Leone Ghezzi (fig. 3)<sup>70</sup>. Il Capponi programmò un catalogo a stampa della sua raccolta sin dal



Fig. 3 Pier Leone Ghezzi, Ritratto di Alessandro Gregorio Capponi, BAV, Cappon.224, c. 1

1729, purtroppo mai portato a termine, ma di cui resta la serie dei disegni preparatori per le stampe nel suddetto volume, utile strumento per la ricostruzione della sua ricca dactyliotheca<sup>71</sup>. I fogli, derivanti da 102 gemme della sua collezione, recano sul verso la data di consegna e a volte il nome

<sup>67</sup> Su questa acquisizione cfr. *Cappon.293*, c. 152 e *Cappon.313*, c. 270: per ulteriori notizie si rinvia a UBALDELLI, *Corpus gemmarum* cit., p. 57, nt. 236 e PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Alessandro Gregorio Capponi* cit., p. 17. Per Bussi si rinvia a nota 47.

<sup>68</sup> BAV, *Cappon.208*: i primi 25 fogli (cc. 5-29) a penna sono copie modeste, mentre le altre (cc. 30-151, 153-169, 171-173), di maggior qualità, ricordano lo stile di Marcantonio Canini, di cui non si conosce nessuna opera ad eccezione delle tavole incise dell'*Iconologia* lasciata incompiuta dal fratello (A. PAMPALONE, *ad vocem*, in SAUR, 16, 1997, p. 151). Gli ultimi due disegni, ritagliati e incollati in fondo al volume, sono i più interessanti artisticamente: c. 152, *Gemma con Satiro*, a penna da una gemma di Stefanoni di artista romano vicino a P. F. Mola, e c. 170, *Gemma con testa di Enea*, sanguigna di scuola romana di pieno Seicento affine a Maratti giovane (pubbl. da PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Alessandro Gregorio Capponi* cit., figg. 6, 7).

<sup>69</sup> Su questo argomento esiste una ricca bibliografia, ma per brevità si rinvia all'articolo di C. GASPARRI, *Gemme antiche in età neoclassica. Egmagmata, Gazofilaci, Dactyliothecae*, in *Prospettiva* 8 (1977), pp. 25-35, in particolare 28-30, ed ultimamente a UBALDELLI, *Corpus gemmarum* cit.

<sup>70</sup> Il ritratto all'antica del Capponi è in BAV, *Cappon.224*, c.1: *Marchio. Alexand. Greg. Capponius. 1727* (penna, inchiostro bruno, acquerello grigio e bruno su carta bianca, mm. 265 x 195), pubblicato senza autore da UBALDELLI, *Corpus gemmarum* cit., p. 41, fig. 14, è stato attribuito al Ghezzi dalla Prospero Valenti Rodinò (2004, fig. 1) in base a considerazioni stilistiche.

<sup>71</sup> Già sin dal 1727 Capponi si era preoccupato di far incidere la sua gemma più preziosa, Iside egizia, avuta da Ficoroni nel 1724. L'incarico, dapprima affidato a Vincenzo Franceschini e poi a Jakob Frey, fu terminato da Girolamo Frezza e l'incisione venne pubblicata nelle dissertazione del Fontanini nel suo volume *Achates Isiacus*. Cfr. UBALDELLI, *Corpus gemmarum* cit., pp. 129-149.

dell'autore; negli altri casi l'attribuzione è possibile in base a confronti stilistici e alle annotazioni del suo diario. Il primo artista scelto per questo ambizioso programma, grazie alla mediazione del Ghezzi<sup>72</sup>, fu Gaetano Piccini, già noto al marchese per la sua oggettività nella riproduzione, che nel gennaio 1729 ricevette l'incarico di eseguire i disegni e gli intagli a bulino di tutte le gemme<sup>73</sup>. Il Piccini morì l'anno successivo all'incarico, dopo aver realizzato solo tre disegni, posti all'inizio del volume; così nel 1736 il Capponi si rivolse al poco noto Salvatore Ettore, detto il Romito, che eseguì 82 copie delle sue gemme, ma le stentate prove incise dell'artista non soddisfarono l'esigenza documentaria del marchese, che nel 1743-1744 chiamò al lavoro un nuovo artista, Pietro Nucherini, che realizzò circa 33 disegni, alcuni copie delle stesse gemme riprodotte dall'Ettore<sup>74</sup>. Il marchese non inserì nel volume tutti i disegni realizzati, di alcuni fa menzione solo nel suo diario, mentre, accanto a prove modeste, si trovano, come appena sottolineato, più copie dello stesso esemplare; il programmato catalogo a stampa della sua collezione di gemme non venne mai completato proprio per la sua perenne insoddisfazione, alimentata dalle continue richieste di fedeltà riproduttiva, a scapito talvolta della qualità esecutiva.

A conclusione di questa rapida rassegna dei volumi di disegni dall'antico del fondo Capponi della Biblioteca Vaticana, vanno segnalati alcuni codici, spesso di esecuzione modesta ma di grande valore documentario: si tratta dei *Cappon.306 – 310* comprendenti un'ampia serie di lapidi, di tale interesse da essere richiesti dal Muratori per un suo libro<sup>75</sup>. Fra i vari studi epigrafici vi sono anche

---

<sup>72</sup> BAV, *Cappon.293*, c. 38v.: 1 gennaio 1729 *essendomi convenuto col Sig. Gaetano Piccini col mezzo del cav. Ghezzi per farle disegnare et insieme intagliare in rame à bulino tutte le mie pietre, e gioie intagliate e camei, il sudetto Piccini per farmi cosa grata, stabili di farmi il rame delle cornici ....*

<sup>73</sup> Sul Piccini vedi nota 55; un anno prima il Capponi mise l'artista alla prova facendogli disegnare ed incidere una statuetta di bronzo della sua collezione, proveniente dalla raccolta Albani e raffigurante un mimo antico, detto Pulcinella o Maccus, un pezzo per lui così prezioso da meritare un'ulteriore copia del Pannini: BAV, *Cappon.224*, c. 8 (Piccini), c. 6 (Pannini), cfr. UBALDELLI, *Corpus gemmarum* cit., pp. 92, 133-135, figg. 84-86, che ha rintracciato il bronzetto nel Metropolitan Art Museum di New York, e PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Alessandro Gregorio Capponi* cit., p. 18 fig. 8.

<sup>74</sup> BAV, *Cappon.224*: dis. 2 - 8, Piccini (attribuzione formulata per la prima volta da Fusconi); dis. 9 - 91, Salvatore Ettore; dis. 93 - 122, Pietro Nucherini o Nugarini: questi due artisti non sono menzionati in dizionari o repertori, cfr. UBALDELLI, *Corpus gemmarum* cit., pp. 136-146 e PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Alessandro Gregorio Capponi* cit., p. 18-19 fig. 9. Sull'Ettore si veda lo studio recente di A. CARLINO, *Note di antiquaria agrigentina: Salvatore Ettore 'delineatore' delle Antichità Siciliane*, in *La Sicilia e il Grand Tour. La riscoperta di Akragas 1700-1800*, a cura di A. CARLINO, Roma 2009, pp. 109 - 131.

<sup>75</sup> Il Capponi rifiutò la richiesta del Muratori sperando di poter realizzare lui stesso una pubblicazione, che non fece in tempo ad organizzare: PETRUCCI in *DBI* cit., p. 13. Su questi cinque volumi cfr. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Alessandro Gregorio Capponi* cit., p. 19 e in particolare sui *Cappon.307-310* si veda M. BUONOCORE, *Tra i codici epigrafici della Biblioteca Apostolica Vaticana*, Faenza 2004 (*Epigrafia e Antichità*, 22), pp. 52-55.

alcuni disegni di soggetto antiquario, tra cui una veduta e una pianta del Colombario della prima Camera sepolcrale scoperta nel 1726 sulla via Appia, attribuiti a Pier Leone Ghezzi<sup>76</sup>.

---

<sup>76</sup> BAV, *Cappon.306*, c. 342: Veduta del colombario (datato 1726); c. 307, Pianta. Sulla scoperta del colombario e sulla sua fortuna attraverso le varie edizioni a stampa, si rinvia da ultimo a G. FUSCONI - A. MOLTEDO, *P. L. Ghezzi, un incisore ignoto e l'edizione delle Camere Sepolcrali*, in *'700 Disegnatore. Incisioni, progetti, caricature*, a cura di E. DEBENEDETTI, Roma 1997, pp. 141-160 (Studi sul Settecento romano, 13), in particolare fig. 5, e a MIRANDA, *Francesco Bianchini* cit., pp. 60- sgg., con bibliografia precedente. L'attribuzione al Ghezzi dei due disegni in *Cappon.306*, cc. 307, 342 è stata avanzata da PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Alessandro Gregorio Capponi* cit., fig. 10.

## *Il Codice Capponiano 237 della Biblioteca Apostolica Vaticana*

All' ingresso nella Biblioteca Apostolica Vaticana la raccolta libraria del marchese Capponi contava 3.546 pezzi, fra stampati e manoscritti<sup>77</sup>, fra i quali emerge il volume miscelaneo di disegni *Capponi 237*, in gran parte ancora inedito<sup>78</sup>, interessante ed unico esempio del genere all'interno della sua ampia collezione grafica costituita in prevalenza da disegni tratti dall'antico<sup>79</sup>.

Il volume presenta il marchio del marchese Capponi sulla prima ed ultima carta<sup>80</sup> (fig. 4), secondo una prassi comune in Europa ma non Italia, ed è datato sul verso del primo foglio al *Xmbre 1741*, al cui anno corrisponde



Fig. 4 Marchio della collezione Capponi

<sup>77</sup>La Biblioteca capponiana giunse in Vaticano il 7 dicembre 1746 (SALVO COZZO, *I codici capponiani* cit., p. XVII nt. 23) ma le trattative erano già iniziate dall'ottobre dello stesso anno come documentano due biglietti del cardinal Passionei e di Giovanni Bottari a mons. Assemani, custode della biblioteca già Capponi (BAV, *Arch.Bibl.*11, c. 383-384; SALVO COZZO, *I codici capponiani* cit., pp. XVII-XVIII).

<sup>78</sup> Per gli studi già pubblicati si veda: F. MANCINELLI in *Raffaello in Vaticano*, Città del Vaticano, Braccio di Carlo Magno 16 ott. 1984 - 16 gen. 1985, catalogo mostra a cura di A. M. DE STROBEL - F. MANCINELLI - G. MORELLO - A. NESSELRATH, Milano 1984, p. 298, nr. 100; S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *A Double-Sided Sheet by Poussin*, in *Master Drawings* 32, 2 (1994), pp. 158-162, nrr. 1, 2; EAD., *Un Autoritratto disegnato da Mario Balassi*, in *Paragone* XLV (1994) 529-533, pp. 235-239, nr. 125; P. ROSENBERG - L.A. PRAT, *Nicolas Poussin 1594-1665. Catalogue raisonné des dessins*, I, Milano 1994, pp. 542-543 cat. 279; S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *I disegni di Federico Zuccari per Loreto*, in *Disegni marchigiani dal '500 al '700, Atti del Convegno Il disegno antico nelle Marche e dalle Marche*, a cura di M. DI GIAMPAOLO e G. ANGELUCCI, Firenze 1995, p. 51, nr. 4; EAD., *Un disegno di Pietro da Cortona per i mosaici di S. Pietro*, in *L'Arte del Disegno, Festschrift für Christel Thiem*, Stuttgart 1997, pp. 127-131, nrr. 1,2; EAD., *Disegni del primo '500 toscano in Vaticano: Beccafumi, Fra Bartolomeo, Sogliani*, in *Prospettiva* 91-92 (1998), pp. 139-142; EAD., *Federico: inizi ed autonomia*, in *Atti del Convegno Der Maler Federico Zuccari*, Roma - Firenze 23-26 febbraio 1993, München 1999, p. 22, nr. 11; EAD., *Reviews: Disegni del Seicento Romano*, in *Master Drawings* 37, 3 (1999), p. 297, nr. 1; C. FISCHER, *Central Italian drawings. School of Florence, Siena, the Marches and Umbria*, Copenhagen 2001, cat. 108, nr. 108; S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Disegni del Seicento romano in un codice vaticano*, in *Aux Quatre Vents. A Festschrift for Bert W.Meijer*, Firenze 2002, pp. 131-135; EAD., *Alessandro Gregorio Capponi un collectionneur de dessins du XVIII.e siècle*, in *Revue de l'Art* 143 (2004), pp. 20-26; M. GOBBI, *Alcuni disegni inediti del codice Capponi 237 della Biblioteca Apostolica Vaticana*, in *Miscellanea Bibliothecae Apostolicae Vaticanae* XIV, Città del Vaticano 2007 (Studi e testi, 443), pp. 251-271. Alcuni disegni sono stati pubblicati anche da M. C. PAPINI, *Palazzo Capponi a Roma, casa vicino al Popolo, a man manca per la strada di Ripetta*, Roma 2003, pp. 99-113, ma con attribuzioni errate e inaccettabili.

Il volume è stato anche oggetto di due tesi, entrambe seguite dalla prof.ssa Simonetta Prospero Valenti Rodinò: la prima tesi di specializzazione sullo stato di conservazione e diagnostica della seconda parte del codice di Eleonora della Chiesa d'Isasca presso l'Università la Tuscia di Viterbo, a.a. 2002-2003; la seconda della scrivente nell'a. a. 2004-2005 presso l'Università Tor Vergata in Roma, riguardante l'analisi e la catalogazione della prima parte del volume.

<sup>79</sup> Per l'analisi delle sue raccolte grafiche si veda il capitolo precedente: *infra* pp. 4-17.

<sup>80</sup> Fig. 4: BAV, *Cappon.237.B(58v.1)*, 27 x 23 mm. Il marchio a secco è costituito dallo stemma dell'antica famiglia Capponi - trinciato di nero e d'argento - sormontato da una corona di marchese e contornato dalla scritta *ROMAE EX BIBLIOTHECA A G CAPPONII*, che il collezionista fa eseguire negli ultimi anni della sua vita dall'incisore Ignazio Lucchesini insieme all'*ex-libris* della sua libreria usato per "*sigillare tutti li miei libri*", come documenta nel suo diario (BAV, *Cappon.293*, c. 227v.). L'*ex-libris* è citato da UBALDELLI, *Corpus gemmarum* cit., p. 50, fig. 22, p. 475;



Fig. 5 Sistemazione dei fogli all'interno delle nuove cartelle

l'annotazione riportata sul suo diario, dove ricorda l'acquisto presso un rigattiere di piazza Navona di un *libro in foglio reale con molti disegni di varie scuole antiche e moderne*, mentre da Maria Sardi vedova già citata riceve in più riprese un altro nucleo di disegni, che con il precedente si suppone abbia formato il volume in questione<sup>81</sup>.

Il codice, ricoperto da una legatura ottocentesca<sup>82</sup>, era composto in origine da 58 carte, sul *recto* e *verso* di ciascuna delle quali risultavano incollati 309 disegni di varie dimensioni, disposti in numero variabile per pagina senza un criterio cronologico o tematico.

In seguito all'intervento di restauro condotto dal Laboratorio di Restauro della Biblioteca Apostolica Vaticana nel 1988, i disegni, staccati dalle pagine del codice, furono collocati in 114 camicie divise in due scatole<sup>83</sup>, secondo l'ordine originario di sistemazione nel volume Capponi (fig. 5). Su ogni pagina del volume è segnata in alto a destra l'antica numerazione progressiva a penna, mentre sul dorso della legatura in pelle marrone (fig. 6) sono riportati gli

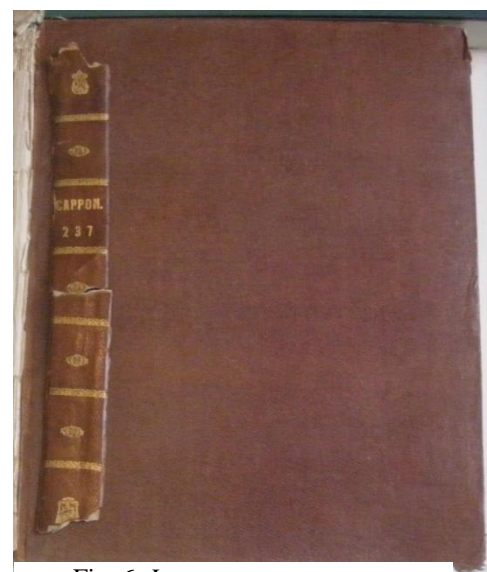


Fig. 6 Legatura ottocentesca, BAV. Cappon.237. Legatura

PAPINI, *Palazzo Capponi* cit., p. 98, nt. 116. Il marchio non è citato da Lugt: F. LUGT, *Les marques de collections de dessins et d'estampes*, 2, Amsterdam 1921-1956.

<sup>81</sup>BAV. Cappon. 293, c. 194: *A di primo dicembre 1741 dal Regattiere à Piazza Navona a S. Agnese presi un Libro in foglio Reale con molti disegni di varie scuole antiche e moderne, quale pagai sc. 2.05; c. 194v.: Adi 18 detto presi da Maria vedova del Sardi capo muratore una cartella con 86 frà disegni e Stampe diverse poche buone e pagai sc. 6:60;* per una analisi della storia del codice capponiano 237 si veda PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Alessandro Gregorio Capponi* cit., pp. 19-22 ripreso nel capitolo precedente.

<sup>82</sup> La legatura ottocentesca è conservata presso la stessa sede: cfr. BAV, Cappon.237. Legatura.

<sup>83</sup> La scatola A comprende i fogli 1r.-27v., mentre la scatola B i fogli 28r.-58v.2.

stemmi di papa Pio XII Mastai (1846-1878) e del cardinale bibliotecario Luigi Lambruschini (1834-1853).

Non si hanno purtroppo notizie riguardo alle sorti della legatura settecentesca, sostituita tra il 1834 e il 1853 forse in occasione di un primo intervento di ‘conservazione’ del volume: si ricorda infatti che il cardinale Lambruschini, eletto Bibliotecario di Santa Romana Chiesa nel 1834, nonostante non potesse occuparsi direttamente della BAV a causa degli affari della Segreteria di Stato, fu un grande appassionato di libri tanto da ordinare un maggior controllo sul materiale della biblioteca e su chi ne faceva richiesta. Nel luglio 1848 fu lui a promuovere una verifica dei vari beni conservati nella BAV in seguito all’entrata delle truppe francesi<sup>84</sup>.

Il restauro ha consentito il recupero di vari studi appuntati sui versi dei fogli, in origine interamente incollati, come testimoniano le evidenti tracce di colla sui disegni e sulle pagine del volume; ora i versi dei fogli sono tutti visibili nella nuova sistemazione grazie all’attaccatura con sottili strisce di carta giapponese su di un unico lato. A seguito di quest’operazione di distacco, è emerso che vari fogli erano stati tagliati in due o tre parti, forse dallo stesso Capponi, per sistemarli nel codice in pagine diverse: nel nostro lavoro di catalogazione è stato possibile ricongiungere alcuni di questi fogli sulla base della perfetta coincidenza sia degli studi sul verso e sul recto, sia delle vergelle e dei filoni della carta.

Tra i disegni ricostruiti si segnalano due interessanti studi di *San Francesco* di scuola berniniana (14v.1-2 cat. 123-124), tre fogli con decorazione a grottesche di



Fig. 7 Scuola romana, XVII sec., *Studio di nudo*, BAV, Cappon.237.A(20v.1bis)

Marco da Faenza (40v.3-41v.3-47v.4 cat. 72-74), una scena raffigurante la *Strage degli innocenti* di Raffaello Vanni (43v.2-44v.2 cat. 120-121) e due disegni di scuola romana di fine XVII secolo coincidenti nell’abbozzo sul verso (10r.4-5 cat. 136-137). Si aggiungano poi due studi di teste di Francesco Villamena (16r.2-3 cat. 100-101), due fogli seicenteschi di difficile attribuzione raffiguranti storie mitologiche (30v.1-38v.3 cat. 161-162) e due vivaci studi della *Vergine che appare a san Felice da Cantalice* (33v.2-42v.1 cat. 140-141) realizzati da Guglielmo Cortese su un unico foglio di carta che è stato possibile ricongiungere grazie allo studio della filigrana, come nel caso dei due piccoli schizzi a penna della scuola di Cantagallina (3v.2-3 cat. 32-33).

<sup>84</sup> J. CARD. MEJÍA - C. GRAFINGER - B. JATTA, *I cardinali bibliotecari di Santa Romana Chiesa. La quadreria nella Biblioteca Apostolica Vaticana*, Città del Vaticano 2006, pp. 263-267.

Il distacco del foglio 20v.1 (cat. 119) ha invece riportato alla luce un disegno su carta cerulea che era stato utilizzato come fodera, in quanto evidentemente ritenuto di scarso valore artistico; si tratta in realtà di un interessante studio di scuola romana di fine XVII secolo (fig. 7), purtroppo tagliato per il riuso che ne fu fatto. Altri disegni risultavano controfondati da un foglio di carta bianca, a volte abbelliti da cornici a penna che inquadravano gli schizzi: in alcuni casi il controfondo è rimasto incollato sulle pagine della legatura, come per il foglio 48r.3, copia da Pietro Testa; in altri è stato distaccato insieme al disegno e collocato nelle nuove cartelle, come nel caso del fine studio a penna di Poussin (20r.4). Per meglio comprendere la natura del volume, si è così deciso di



Fig. 8 Ricostruzione del foglio 20r.



Fig. 9 Ricostruzione del foglio 44r.

ricostruire alcune pagine come esempio del suo aspetto originario, avvalendosi anche della documentazione in microfilm precedente il restauro degli anni ottanta del Novecento (figg. 8-9).

Ciò ha reso possibile avanzare alcune riflessioni riguardo alle scelte nel disporre il materiale che, come si è detto, sembra essere stato collocato in maniera casuale, forse in base ad un gusto estetico piuttosto che a criteri cronologici, artistici o iconografici. Si è notato che alcune pagine presentavano, oltre le impronte dei disegni oggi distaccati, i segni della colla di altri studi: ciò fa supporre che durante la sistemazione dei fogli all'interno del volume, alcuni siano stati staccati per incollarne altri. Ad esempio sulla carta 20v. è visibile al centro l'impronta di un disegno ritagliato ad arco nella parte superiore identificabile con il foglio 27r.1 raffigurante Diana, non solo per la coincidenza del segno lasciato dalla colla, ma anche per i frammenti del verso rimasti sulla legatura dopo il distacco (fig. 10). Questo studio venne quindi spostato poche pagine avanti ed incollato

insieme ad altri tre disegni. Probabilmente l'incremento del materiale portò ad una diversa e più ottimale sistemazione dei fogli, così da collocare sulla carta 20v., non più un solo disegno, ma due. Difficile è stabilire per quale motivo il foglio sia stato spostato di pagina non essendo emersi legami stilistici o iconografici nella nuova disposizione. Questa scelta ricorre frequentemente nel volume: infatti molti fogli, sui quali in origine era incollato un unico studio, presentano oggi più disegni<sup>85</sup>.

In altri casi si assiste al fenomeno inverso, ovvero carte che presentavano le tracce di più disegni sono oggi occupate da un unico foglio di dimensioni maggiori<sup>86</sup>.

A volte invece i disegni sono stati semplicemente incollati al posto di altri fogli; alcuni di questi erano controfondati e inquadrati da cornici a penna, ancora visibile sulle pagine vuote del volume<sup>87</sup>.

Resta da capire se queste modifiche siano da attribuire direttamente al marchese Capponi: se così fosse lo spostamento di vari fogli all'interno del volume potrebbe essere motivato dall'acquisto di nuovo materiale che comportò la necessità di sfruttare al meglio gli spazi delle pagine. Partendo da questa supposizione ci si deve interrogare sulle origini del codice utilizzato, ovvero se sia identificabile con *il libro in foglio reale* menzionato nel suo diario<sup>88</sup>. La coincidenza della datazione *Xmbre 1741* riportata sulla carta 1v. con la nota di acquisto sul suo diario sembra confermare questa ipotesi anche se non si hanno ulteriori elementi di raffronto, se non la breve descrizione che il marchese fornisce del volume *con molti disegni di varie scole antiche e moderne*, che ben si addice al codice vaticano, un *unicum* nella sua raccolta grafica. In tal caso i nuclei di disegni acquistati successivamente da una certa Maria Sardi e menzionati nel suo diario potrebbero essere stati integrati con il volume già esistente; ma non essendoci prove in tal senso, si può anche supporre che egli abbia comperato il codice vaticano già formato, senza apportare ulteriori aggiunte.



Fig. 10 *Foglio 20v. del codice, BAV, Cappon.237.Legatura*

<sup>85</sup> Si tratta delle pagine 7v., 11v., 12v., 13v., 23r., 24r., 27r. (in questo caso sia hanno segni di due disegni antecedenti), 30r., 30v., 31v., 33v., 32r., 32v., 37v., 38v., 39v., 40v., 41v., 42v., 51r.

<sup>86</sup> Si è passati da più disegni ad uno solo nei fogli: 18r., 34r., 39r., 52r.; 54r.

<sup>87</sup> Si fa riferimento alle pagine 12r., 13r.2, 16r., 20r. (nrr. 3, 5), 22r. (nr.1), 27r., 29r. (nr.1), 33r. (nr.2), 38r., 40r.(nrr. 1-2), 43r., 44r., 45r. (nr.3), 47r., 50r. (nr.4), 53v. (nrr. 1-2), 54v., 56r. (nr.2).

<sup>88</sup> Si veda nt. 5.



Si è accennato alla numerazione progressiva, riportata in alto a destra su ogni pagina del volume<sup>89</sup>. A questa segue una vecchia numerazione cancellata a penna che parte dal numero 10 ed arriva, con varie lacune, fino al 98; si può forse supporre che il codice sia stato riutilizzato. A conferma di ciò si deve sottolineare che alcune scritte attributive, riferibili al Bottari e ad un glossatore sconosciuto non molto attendibile, di cui si parlerà di seguito, sono leggibili anche sulle pagine del codice e in alcuni casi risultavano celate dai disegni, indicando che il volume fu sicuramente oggetto di modiche<sup>90</sup>.

È rischioso avanzare ulteriori ipotesi ricostruttive, ma appare chiaro che il volume fu più volte sottoposto a revisioni. L'ipotesi più plausibile è che il marchese abbia integrato il codice vaticano, forse identificabile con quello acquistato presso il rigattiere di piazza Navona nel 1741, con nuove acquisizioni di fogli, sottoposti al giudizio del suo dotto amico Bottari. La presenza di scritte di mano di quest'ultimo su alcune pagine del volume, in alcuni casi coperte dai disegni incollati (si veda *Infra* nt. 14), ci fa supporre che la consulenza sul fondo sia avvenuta prima che il marchese giungesse alla definitiva sistemazione dei disegni nel volume, avallando l'ipotesi di una spartizione di fogli tra di due.

Come si diceva, molti disegni recano scritte attributive in calce: alcune apposte a penna con una grafia larga da anonimo glossatore sprovveduto, che storpia e inventa i nomi degli artisti, proponendo inaccettabili attribuzioni<sup>91</sup>, altre, molto più pertinenti e colte, sono state riferite dalla Prospero Valenti Rodinò a monsignor Giovanni Gaetano Bottari<sup>92</sup>, l'erudito fiorentino già citato,

---

<sup>89</sup> Nel caso delle pagine 28, 42, 45, 53 e 56 la numerazione è riportata sui disegni che erano collocati nell'angolo superiore destro.

<sup>90</sup> Si riportano qui di seguito le varie scritte presenti sul codice: 1r. *Urb. 1760* (indica l'antica collocazione del volume nella BAV), 1v. di Capponi *AGC xmbre 1741* (data di acquisto), 8v. *originale del Vanni* (coperta da disegno), 11v. *Lisabetta sirani di Bologna* cancellata a penna a cui segue scritta di Bottari *non vale niente* (coperte da disegno nr. 3), 16v. *Simone Cantarini* e di Bottari *vero* (coperte da disegno), 17v. *mons. Vouet* (coperta da disegno nr. 1), 18r. *del Bamboccio*, 20v.1 *Ci ... lire due* (in controparte lasciata dal distacco della fodera del foglio 20v.1; fig.6), 22r. *del Pomaranci* e di Bottari *vero* (coperta da disegno nr. 1), 25r. di Bottari *Roncalli* (coperta da disegno nr. 3), 27r. *Del sig. re Federico Barocci* (in alto in controparte), 33v. *da Rezzo* (coperta da disegno nr. 4), 38r. *Gimi* (coperta da disegno nr. 1), 39v. *Fiammingo* (coperto da disegno nr. 4), 40v. *Fiammingo* (coperta da disegno nr. 4), 43r. *del Sarto* (cancellata a penna e coperta da disegno nr. 3), *mons. ... Anton. D. Valle* (sotto nr. 2), 44r. *... Muziano ?* (in controparte e coperta da disegno nr. 2), 45r. *Polidoro* (in controparte e coperta da disegno nr. 1), 48r.3 di Restà ? *Pietro Testa* (sulla cornice del ctf.), 55r. scritta illeggibile.

<sup>91</sup> Spesso l'anonimo glossatore non identifica i disegni dello stesso autore – ad esempio, i fogli attribuibili al Confortini sono riferiti ai più vari Vannetti (30r.1), Gallotti (33v.1), Guido Reni (11v.3) – e sbaglia le attribuzioni, quando riferisce il disegno del Sogliani al Barocci (22r.3), di Fra' Bartolomeo a Domenichino (33v.3), il *San Francesco* di Cigoli ad un certo 'Benigni' (14v.2), ed Empoli al Cavalier d'Arpino (31v.1). Inoltre sembra non conoscere bene i nomi degli artisti, che storpia - 'Vannetti' per Vannini (30r.1) - o inventa totalmente, come Gaspare Cipolla (37v.2), Petrelli (51r.3), Paolo Bellicani (16v.4).

<sup>92</sup> PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Alessandro Gregorio Capponi* cit., 19. L'attribuzione delle scritte al Bottari è possibile, non solo in base ad un confronto calligrafico, ma anche per l'impostazione teorica quando usa "viene da" per le copie - di cui individua correttamente il prototipo: da Raffaello (4r.2; 12r.2; 36r.2; 58r.), da Polidoro (7v.1; 8r.1), da Domenichino -; *copiato dalle statue* per gli studi dall'antico - di cui precisa la fonte, come per il *modello antico del*

amico e corrispondente del Capponi, figura di rilievo della politica culturale dei Corsini a Roma, nominato secondo custode della Biblioteca Vaticana nel gennaio 1739, che forse influenzò la donazione della biblioteca Capponi al Vaticano<sup>93</sup>. L'analogia con le scritte da lui apposte sui volumi di disegni conservati nel Fondo Corsini dell'ING a Roma<sup>94</sup> lascia supporre che il Capponi abbia chiesto una valutazione attributiva dei disegni all'amico, che appose il suo parere in margine ai fogli. Inoltre la Prospero Valenti Rodinò ha posto in evidenza un'indubbia analogia tra il volume *Cappon. 237* ed il 158 I 1 del Fondo Corsini dell'ING, sia nella tipologia di montaggio dei fogli sulle pagine, che per la presenza di studi riconducibili agli stessi artisti, tanto da supporre ad una comune provenienza dei due nuclei di disegni. Un esempio significativo sono le stringenti affinità tra i piccoli schizzi di figure del Beccafumi in entrambi i volumi, analoghi per soggetto, tecnica e montaggio, ritagliati ed incollati su un identico supporto che ne lascia visibile il verso e glossati dalla stessa scritta a penna *Mecarino o Mecherino*<sup>95</sup>. Anche i fogli di Poussin nei due volumi presentano medesime caratteristiche tecniche<sup>96</sup>, forse pagine di un taccuino smembrato.

Altro punto di contatto tra i disegni dei due volumi citati è la presenza di fogli di scuola olandese del XVII secolo, raffiguranti soggetti di genere ed in particolare cavalli o mucche, tutti copie da opere preesistenti, alcuni dei quali glossati da scritte seicentesche, che li riferiscono a *Michelangelo delle battaglie*, o dalla penna del Bottari con *Bamboccio*<sup>97</sup>. D'altronde Capponi e Bottari erano entrambi esponenti dell'ambiente culturale dei toscani a Roma sotto Clemente XII Corsini ed è probabile che gli acquisti di materiale grafico venissero effettuati presso le stesse fonti.

---

*cavallo di Campidoglio* (29r.2) -; *Callotti* per piccoli paesaggi o per *silhouettes* (7r.3 e 4). In altri casi riferisce a *scola del Cav. Giuseppe*, al *Pomaranci* o al *cav. Roncalli* (9r.2 e 3; 10r.4 e 5; 15v.3; 33r.1; 48r.1) disegni tardo-cinquecenteschi di ambito tosco-romano.

<sup>93</sup> Sul Bottari vedi PETRUCCI, *ad vocem*, in *DBI*, 13, 1971, pp. 409-17; sulla sua attività di consulente culturale per i Corsini, S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Giovanni Gaetano Bottari 'eminenza grigia' della politica culturale dei Corsini*, in *La politica culturale dei Corsini tra Firenze e Roma*, Atti del Convegno internazionale, Roma 27-28 gennaio 2005, a cura di E. KIEVEN e S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, in corso di stampa. Sulla sua attività di esperto di grafica, S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Il Fondo Corsini*, in *I grandi disegni italiani del Gabinetto delle Stampe di Roma*, Cinisello Balsamo 1980, pp. 20 - 36, in particolare alla nota 38, pp. 69-70.

<sup>94</sup> A esempio *'della scola del Cav.r Gius.e'* leggibile sui fogli *Cappon.237.A(14r.4)* e FC 129802 o *'Copiato dalla statua'* su *Cappon.237.A(2r.2)* e FC 129835.

<sup>95</sup> BAV, *Cappon.237.B(44r.3)* e ING, FC 129586.

<sup>96</sup> BAV, *Cappon.237.A(20v.4)* e ING, FC 129794 e 129844: P. ROSENBERG - A. PRAT, *Nicolas Poussin 1594-1665. Catalogue raisonné des dessins*, I, Milano 1994, cat. 290 e 291. Purtroppo non è più possibile fare un confronto dei montaggi, perché i disegni Corsini sono stati montati in *passé-partout* e privati dell'antico montaggio.

<sup>97</sup> ING, Studi di mucche: FC 129804, 129841, 129843, pubblicati da J. C. N. BRUINJRS - N. KÖHLER, *Da van Heemskerck a van Wittel. Disegni fiamminghi e olandesi del XVI-XVII secolo dalle collezioni del Gabinetto dei Disegni e delle Stampe*, Roma 1992, cat. 146, 209, 211; Studi di cavalli, FC 129840, 129842, 129845 con la scritta a matita MAB per Michelangelo delle Battaglie, cfr. BRUINJRS - KÖHLER, *Da van Heemskerck* cit., cat. 29, 146, 195-196, 210. La scritta del Bottari *Bamboccio*, che compare sopra quasi tutti i fogli Corsini, si ritrova solo nel disegno *Cappon.237.B(45r.5)*. I fogli Capponiani 8r.2, 40r.1-4, 42r.1-2, 42r.4, 45r.5 e 47r.1, presentano però scene più complesse e solo alcuni particolari di mucche e cavalli.

Tornando all'esame volume vaticano, il codice risulta costituito da disegni di scuola italiana, in maggioranza toscana (cat. 1-56) e romana (cat. 57-188), anche se non mancano studi emiliani (cat. 194-215), lombardo - veneti (cat. 216-245) e genovesi (cat. 246-251) o dell'Italia meridionale (cat. 189-193), come anche esempi di scuola straniera (cat. 252-283), collocabili tra il XVI e XVIII secolo; si spazia da soggetti religiosi del Vecchio e Nuovo Testamento a scene mitologiche e studi dall'antico, fino a schizzi di battaglie, paesaggi, architetture e rappresentazioni di figura umana, panneggi o animali<sup>98</sup>.

Come in ogni raccolta grafica, è presente un nutrito nucleo di copie tratte dai grandi capolavori del Cinquecento e Seicento, da Raffaello, Michelangelo e Polidoro a Domenichino e Pietro da Cortona. In alcuni casi è stato possibile individuare l'esecutore di tali studi, come ad esempio Cristoforo Roncalli, autore di un disegno dalla statua equestre di Marco Aurelio (29r.2 cat. 94) e di un particolare dalla loggia di Psiche alla Farnesina (33v.4 cat. 93); o il giovane Alessandro Allori per un bel foglio derivante dal cartone michelangiolesco per la battaglia di Cascina (46r. cat. 7). Sorprende forse di non ritrovare nel volume un gruppo consistente di studi dall'antico, argomento che sappiamo essere l'interesse maggiore del Capponi. Infatti, oltre l'appena citato disegno del Roncalli, si contano solo altri quattro fogli: due studi dall'arco di Costantino, il primo di anonimo di fine XVI secolo (4v.1 cat. 109) e il secondo, finemente disegnato a matita rossa, riferibile al giovane Carlo Maratti (54v.2 cat. 145), e un foglio dalla scultura di *Marsia* agli Uffizi (2r.1 cat. 107) ed un altro dalla statua di *Fauno con pantera* nella collezione Pitti (2r.2 cat. 44).

Data la complessità e l'eterogeneità del materiale, durante la catalogazione dei disegni del volume capponiano si è avvertita la necessità di adottare una suddivisione in scuole, all'interno delle quali collocare gli studi in ordine cronologico, così da rendere più coerente ed organica la sistemazione di fogli così vari<sup>99</sup>, favorendo una più facile lettura critica del materiale nel volume vaticano.

I disegni non avevano sinora attribuzioni, se non quelle antiche segnate sui fogli, commentate nel saggio precedente e per lo più non accettabili, oltre ai pochi studi già pubblicati. Il lavoro di catalogazione che qui si presenta è consistito proprio nell'individuare per ciascun foglio la scuola di appartenenza, e gli autori nei casi più evidenti e fortunati, sulla base di confronti grafici e stilistici.

---

<sup>98</sup> L'eterogeneità del codice, dal punto di vista iconografico ed artistico, è sicuramente un elemento di grande interesse che fornisce utili informazioni riguardo le scelte collezionistiche ed i gusti del marchese Capponi, notoriamente indirizzati all'antico, aprendo così un nuovo panorama di indagine e di studio.

<sup>99</sup> Le tavole di concordanza, poste in fondo tra gli apparati, ripropongono l'originaria collocazione dei disegni all'interno del volume.

Il catalogo viene aperto dalla scuola toscana, comprendente esempi fiorentini e senesi, a cui segue quella romana e dell'Italia centrale; le due sezioni più ricche e numerose del fondo che costituiscono il cuore del volume capponiano dal punto di vista della quantità numerica e della qualità artistica.

Alla scuola fiorentina appartiene uno dei fogli più antichi della raccolta, lo *Studio di putto* di Fra Bartolomeo per la *Madonna del Santuario* nella Cattedrale di Lucca del 1509 (33v.3 cat. 1); non meno importanti sono un bel disegno del Sogliani per il san Tommaso dipinto nella pala della *Madonna della cintola con Santi* del 1521 (22r.3 cat. 5) ed uno schizzo a penna del Vasari raffigurante *Giuditta ed Oloferne* (14v.4 cat. 9). Assai documentato il secondo Cinquecento a Firenze, periodo caratterizzato da un'intensa attività grafica dei maggiori disegnatori del tempo: tra i fogli emergenti citiamo due eleganti studi di teste del Naldini (24r.3 cat. 14), un busto maschile attribuito al Passignano (47v.5 cat. 16) uno studio di *San Francesco* del Cigoli, databile 1596, disegno a matita nera su carta cerulea di forte effetto pittorico che si qualifica tra i fogli più intensi del volume (14v.3 cat. 17), ed infine un disegno di putto dell'Empoli (31v.1 cat. 15). Il Seicento fiorentino, ancor più documentato, si apre con piccoli schizzi a penna della scuola di Cantagallina (3v.2-3, 48r.5 cat. 32-34), ai quali fanno seguito intensi studi a matita rossa del Bilivert (29r.3 cat. 35), di Jacopo Confortini (11v.3, 17v.2, 30r.1, 33v.1 cat. 45-48) e Matteo Rosselli (23r.1 cat. 39); degni di menzione sono poi l'autoritratto di Mario Balassi (30v.3 cat. 49) ed un rapido e vibrante disegno di Cecco Bravo (7v.2 cat. 50). La sezione fiorentina si chiude ai primi anni del Settecento con due fogli di Cosimo Ulivelli (21v., 31r.3 cat. 52-53).

Meno numerosa è la scuola senese, alla quale appartengono però un fine schizzo a penna del Beccafumi (44r.3 cat. 3) ed uno sfumato studio a matita nera e rossa del Casolani (26v. cat. 20).

Nel nucleo di scuola romana si sono aggiunti i disegni di artisti attivi a Roma e nell'Italia centrale, seguendo il criterio adottato per questa scuola da Pouncey e Gere in *Artists working in Rome*<sup>100</sup>. Tra i fogli del tardo Cinquecento si ricordano due studi a penna di Giovanni Baglione (15v.4, 30r.3 cat. 102-103), un disegno a matita rossa del meno noto Avanzino Nucci (15v.2 cat. 92) ed un foglio raffigurante *Giuseppe venduto dai fratelli* attribuito a Giovanni Battista Lombardelli (5r.1 cat. 79). Seguono tre bellissimi originali di Federico Zuccari su carta azzurra, studi certi perché preparatori per opere realizzate a Venezia, in San Francesco della Vigna (29v. cat. 81), nelle Marche, per la

---

<sup>100</sup> P. POUNCEY - J. A. GERE, *Italian drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum*, V: *Artists working in Rome c. 1550 to c. 1640*, London 1983.

cappella dell'Annunziata nella basilica di Loreto (8v. cat. 82), e a Firenze, per il sipario mediceo (41v.4 cat. 83). A fine secolo si collocano lo studio per crocifisso di Giovanni Guerra (16v. cat. 91) e due schizzi di teste di Francesco Villamena (16r.2-3 cat. 100-101). Molto ricco il Seicento romano, di cui il volume annovera esempi autografi degli artisti più rappresentativi: da Poussin, con un piccolo ed elegante schizzo a penna (20r.4 cat. 115), a Lanfranco (13v.3 cat. 114) e Giovanni Angelo Canini (34v.2 cat. 126), a Pietro da Cortona con lo studio per il mosaico della cupola della cappella del Sacramento nella basilica di San Pietro in Vaticano (19v.1 cat. 116), uno dei fogli più belli del volume. Fra i disegni di chiara influenza cortonesca sono da menzionare due studi per la *Vergine che offre il bambino a san Felice da Cantalice* ed un disegno di santo inginocchiato realizzati da Guglielmo Cortese (33v.2, 42v.1, 47r.3 cat. 140-142), ed uno studio di volto femminile a pastelli di un allievo di Ciro Ferri (25r.1 cat. 143). La scuola di Carlo Maratti è invece presente con un foglio a penna di Pietro de Pietri (17r.1 cat. 152), uno studio per la Maddalena del Calandrucci (27v.3 cat. 148) e un disegno di prelado di Giuseppe Passeri, da mettere in relazione con la tavola dedicatoria dell'acquisto da parte del vescovo Marchetti dei sedici volumi della collezione di Sebastiano Resta, immortalata da un celebre disegno oggi a Chatsworth (39r. cat. 150). Da segnalare anche tre rari studi di scultori di scuola berniniana: due schizzi per la *Visione di san Francesco in estasi* (14v.1-2 cat. 123-124) ed uno studio per la base delle statue nel salone di Palazzo Barberini (39v.4 cat. 122).

Seguono poi la scuola dell'Italia meridionale, costituita da pochi fogli fra cui due problematici disegni qui attribuiti al Solimena (51r.4 cat. 191) e a De Matteis (30r.2 cat. 192), e la scuola emiliana, ricca di copie dai maestri seicenteschi, ma priva di fogli in grande rilievo, ad eccezione di due interessanti studi qui riferiti al Faccini (53r.3 cat. 196) e a Giuseppe Maria Crespi (13r.2 cat. 210).

Chiudono questa sezione le scuole dell'Italia settentrionale: quella lombarda, la più ricca del gruppo, per cui ci si è avvalsi della competenza specifica di Giulio Bora e Stefano Bruzzese, è stata unita alla veneta, nell'insieme scarsamente rappresentata, per definire un'area genericamente padana. Essa si apre con il foglio più antico del volume, risalente al tardo Quattrocento e qui attribuito ad un anonimo artista padano (14r.4 cat. 216) ed annovera, oltre uno splendido disegno del Lomazzo (5v.2 cat. 225), presenze del Malosso (53r.1 cat. 228) e del raro Stefano Danedi (53v.3 cat. 239). L'area genovese è invece rappresentata da pochi fogli, fra cui spiccano due disegni di Giovan Battista Castello (32v.2, 48r.2 cat. 246-247) ed un bello studio a penna di Giulio Benso (18v. cat. 248).

Le scuole straniere, fiammingo-olandesi, tedesche e francesi, tutte riunite sotto la definizione di scuola d'Oltralpe, che ci è sembrata la più rispondente alla situazione storico-geografica dei tempi del Capponi, sono rappresentate da un numero esiguo di fogli, molti dei quali copie da prototipi più o meno noti. Accanto a pochi esempi francesi e tedeschi, fra i quali merita una menzione lo studio datato e firmato di Johann Georg Glyckher, una delle rare prove grafiche dell'artista (21r. cat. 282), si trovano vari fogli olandesi e fiamminghi. Si tratta in maggior parte di copie da opere preesistenti, tra le quali è individuabile un nucleo di disegni sui quali ricorrono frequentemente scritte attributive al Bamboccio e a Michelangelo delle Battaglie, forse derivanti da un taccuino smembrato per la presenza in alcuni casi di una vecchia numerazione a penna in alto a destra<sup>101</sup>, vicini iconograficamente e stilisticamente ad alcuni studi del volume 158 I 1 dell'ING di Roma, come già evidenziato.

Chiude il catalogo la sezione degli anonimi, che comprende i disegni di problematica ed incerta attribuzione, per la maggior parte fogli di modesta qualità, per i quali non è stato possibile neanche definire un'area di appartenenza sicura (cat. 284-309).

Il catalogo si avvale anche di un'appendice, comprendente le tavole di concordanza, gli indici degli artisti delle schede e la bibliografia, arricchita nella pubblicazione di questo elaborato dal catalogo delle filigrane, riprese in digitale, strumento indispensabile di indagine critica e di supporto attributivo, il cui studio è stato curato da Gabriella Pace, restauratrice dell'ING di Roma.

---

<sup>101</sup> Si fa riferimento ai fogli 42r.1,4, 48r.1.

# *Catalogo dei disegni*

## SCUOLA TOSCANA

FRA BARTOLOMEO DELLA PORTA (Firenze 1475-1517)

### 1. *Studio di putto in volo*

Matita nera su carta ocra quadrettato  
a matita nera; 158 x 205 mm.

Iscrizione: a penna in basso a destra  
*Del Domenichino*

Macchie di grasso

BAV, *Cappon.237.B(33v.3)*

Bibl.: PROSPERI VALENTI RODINÒ 1998,  
p. 140 fig.3



Il disegno, erroneamente riferito dall'antica scritta al Domenichino, è stato identificato come un autografo di Fra Bartolomeo dalla Prosperi Valenti Rodinò e messo in relazione dalla studiosa con il dipinto della *Madonna del Santuario* (Fig. 1a), realizzato nel 1509 per la cattedrale di Lucca, primo esempio della lunga serie di Sacre Conversazioni dipinte dall'artista (VON DER GABELENTZ 1922, p. 146 fig. 7; FISCHER 1994, p. 88 ; PROSPERI VALENTI RODINÒ 1998, p. 140 fig.3).



Il disegno vaticano, preparatorio per l'angelo che regge la corona e il velo in alto a sinistra, va così ad accrescere il numero di fogli preparatori per questa pala conservati al GDSU di Firenze (inv. 1242 E, 483 E, 458 E, 1265 E: *Disegni di Fra Bartolomeo* 1986, nrr. 37-40 figg. 52-57), al Museo Boymans van Beuningen di Rotterdam (vol. M 88: FISCHER 1990, pp. 177-179 figg. 101-102) e al DAG di Parigi (inv. 214: ID. 1994, pp. 88-89, nr. 52). La ricca documentazione pervenutaci testimonia lo studio e l'attenzione dell'artista nella costruzione dell'opera: si serviva dei consueti modelli in cera o gesso per analizzare la posizione del corpo da diverse angolature. Anche il foglio vaticano risponde a questa pratica diffusa nella bottega che consentiva di formulare una tipologia figurativa ricorrente poi in varie composizioni (*Disegni di Fra Bartolomeo* 1986, pp. 14-15 nr. 44).



Da evidenziare la vicinanza stilistica e d'impianto compositivo dello studio vaticano con il foglio al Musée des Beaux Arts di Lione di medesimo soggetto messo in relazione con il *Matrimonio mistico* del Louvre e la pala Pitti di Firenze (inv. B1237: FISCHER 1994, p. 104 nr. 62 recto): l'esistenza di questi studi analoghi conferma tale prassi, evidenziando l'incessante attività di applicazione grafica dell'artista.

La quadrettatura a matita potrebbe verosimilmente indicare l'utilizzo del foglio capponiano per la trasposizione sul cartone.

Sebbene più duro nella resa dei contorni, ripassati forse per ottenere una maggiore definizione, il disegno è sicuramente autografo e costituisce uno degli esempi grafici più belli ed antichi del volume.

## 2. Studio per una Carità

Matita rossa su carta avorio quadrettata; 270 x 190 mm.

Velato con carta giapponese, lacune risarcite e macchie di grasso

BAV, *Cappon.237.B(37v.3)*

Bibl.: PROSPERI VALENTI RODINÒ 1998, pp. 141-142 fig.5

Il cattivo stato di conservazione del foglio non consente un'attribuzione sicura di questo disegno raffigurante una donna con putti, riferibile, forse più che ad una Madonna con bambino, ad una rappresentazione allegorica della Carità. Alla definizione sommaria della parte superiore della composizione si contrappone una resa più accurata dei due putti in basso, che mostrano nella rotondità delle teste e nell'incidenza del segno di contorno chiari elementi di raffronto con l'arte del primo Cinquecento fiorentino. La Prospero Valenti Rodinò (PROSPERI VALENTI RODINÒ 1998, pp. 141-142 fig.5) riferisce il disegno in maniera ipotetica a Fra Bartolomeo per la vicinanza stilistica con altri studi dell'artista di medesimo soggetto a



matita rossa conservati al GDSU e realizzati per la pala del Gran Consiglio del 1510-1513 (inv. 417 F, 470 E, 1206 E, 1207 E bis; *Disegni di Fra Bartolomeo* 1986, nrr. 54-57 figg. 70-74; a Rotterdam M 163: FISCHER 1990, pp. 224-225 nr. 59). Si aggiungano poi i lavori della maturità al Museo

Boymans van Beuningen di Rotterdam anch'essi a matita rossa e raffiguranti donne con putti (N 128, M 162: FISCHER 1990, pp. 310-312 nrr. 83-84) per rendere ancor più credibile l'attribuzione a Fra Bartolomeo. Il foglio vaticano è sicuramente meno fine nell'esecuzione rispetto ai fogli noti dell'artista, ma la sicurezza con cui sono abbozzate le figure della donna e dei putti nel suo grembo, e soprattutto la morbidezza dell'effetto sfumato nel volto del putto seduto in primo piano a sinistra, ci portano ad escludere l'esecuzione del disegno da parte di allievi, quali ad esempio suor Plautilla Nelli, imitatrice dello stile del grande maestro (SRICCHIA SANTORO in *l'Età di Savonarola* 1996, pp. 160-162, p. 262 nr. 87), ma che non raggiunse mai la sua grandiosità plastica.

L'uso della quadrettatura definita in maniera molto precisa induce a credere che lo studio fosse destinato quasi sicuramente alla traduzione su tela o ad affresco di un'opera non ancora rintracciata.

DOMENICO BECCAFUMI (Valdibiena 1486 ca. - Siena 1551)

3. r: *Studio di due figure maschili* v: *Studio di testa di putto*

r-v: Penna, inchiostro bruno su carta avorio; 135 x 68 mm. (montaggio 158 x 104 mm.)

Iscrizione: sul supporto in basso a sinistra a penna di Bottari *Beccafumi e d.º Mearino* in alto a sinistra 68 e sul verso 69

Montato su foglio di supporto, lacune risarcite e ossidazione colla

BAV, *Cappon.237.B(44r.3)*

Bibl.: PROSPERI VALENTI RODINÒ 1998, pp. 139-140 figg. 1-2

Si tratta di uno dei fogli più antichi presenti nel volume capponiano attribuito dalla Prospero Valenti Rodinò a Domenico Beccafumi, al quale già lo riferiva la scritta antica apposta sul supporto (PROSPERI VALENTI RODINÒ 1998, pp. 139-140 figg. 1-2). Disegnato sul recto e sul verso, il foglio fu anticamente ritagliato e incollato su un nuovo supporto che lascia visibili



entrambe le facce; le stringenti affinità nel montaggio e nella glossatura del Bottari con il disegno dell'artista all'ING di Roma (FC 129586: cfr. *infra* p. 24) e la numerazione progressiva lasciano supporre la provenienza dei fogli da un medesimo nucleo, forse un taccuino poi smembrato.

Il foglio vaticano presenta due piccoli schizzi eseguiti a penna: sul verso è abbozzata una testa di putto che corrisponde nella fisionomia alle figure di angeli e fanciulli tipiche del Beccafumi, mentre sul recto sono disegnate due figure maschili, la prima a destra, vista di spalle è ispirata al calco in cera di Michelangelo, conservato in Casa Buonarroti a Firenze, a lungo discusso dalla critica e identificabile secondo Tolnay nel modellino per la perduta scultura di *Ercole* (DE TOLNAY 1964, pp. 125-140 figg. 2-3; HIRST in *Francesco Salviati* 1998, pp. 104-105 nr. 12 con bibliografia antecedente). La fortuna dell'opera michelangiotesca nel Cinquecento è testimoniata dalle varie copie scultoree e grafiche, di cui si conserva un ulteriore esempio nel codice capponiano (Cfr. 24r.1 cat. 6). L'impostazione della figura richiama poi alla mente alcune scene affrescate dal Beccafumi in Palazzo Bindi Sergardi a Siena dal 1519 (ANGELINI in *Domenico Beccafumi* 1990, pp. 126- 131), e soluzioni analoghe si ritrovano anche nelle storie nella Sala del Concistorio nel Palazzo Pubblico della stessa città (PINELLI in *Domenico Beccafumi* 1990, pp. 622- 651). Il secondo nudo maschile schizzato a destra con le braccia spalancate, stilisticamente affine al precedente, è forse riferibile ad una scena di Crocifissione, per la quale non si è ancora trovato un riferimento pittorico preciso. Il riferimento al modello del Buonarroti, suggerito da Barbara Agosti, indica che si tratti di un foglio di studi. Il tratto sicuro ed energico del Beccafumi emerge in questo foglio nonostante la sommarietà degli schizzi, trovando raffronti con la produzione grafica dell'artista negli anni venti del Cinquecento, animata da figure plasticamente definite nella muscolatura dal segno della penna, che tende ad affievolirsi e a disgregarsi nei contorni per favorirne la lettura luministica (DE MARCHI in *Domenico Beccafumi* 1990, pp. 412 - 425 nrr. 95-103).

DOMENICO BECCAFUMI (Valdibiena 1486 c.- Siena 1551), Copia da

4. r: *Vergine col bambino e due santi* v: *Schizzo di putto e di santo vescovo*

r: Matita rossa e nera su carta avorio/bruno chiaro v: Tracce di matita nera, penna, inchiostro bruno su carta avorio/ bruno chiaro; 238 x 196 mm.

Piccole lacune risarcite e ossidazione colla

BAV, *Cappon.237.B*(52v. 1)



Il putto schizzato sul verso del foglio è copia dalla decorazione della volta della sala del Concistorio nel Palazzo Pubblico

di Siena, realizzata dal Beccafumi nel 1529-1536, in particolare dall'angelo dipinto nell'angolo superiore destro della scena raffigurante la *Decapitazione di Spurio Cassio* (TORRITI 1998, p. 161 fig. P71). Il disegno corrisponde fedelmente all'affresco. La figura di santo vescovo disegnata accanto ricorda da vicino la tavola di *Sant'Ignazio d'Antiochia* nella collezione Chigi Saracini, dipinta dal Beccafumi nel 1516-1517 (TORRITI 1998, pp. 77-78 nr. P.15). Nonostante la diversa resa della braccia, ritorna il medesimo prototipo raffigurativo, e l'accento a matita della partitura architettonica sembra inserire la figura in una nicchia come nel caso di sant'Ignazio. Gli studi sono attribuibili ad un artista senese di modesta qualità della seconda metà del XVI secolo.

Il disegno sul recto a matita rossa e nera raffigura la Vergine col bambino insieme a due santi, identificabili, su suggerimento di Marco Ciampolini, in s. Caterina e s. Ansano, caratterizzati dai loro attributi quali la palma e lo stendardo (KIENEK in *Bibliotheca sanctorum*, I, 1961, pp. 1324-1335; CARTOTTI ODDASSO in *Bibliotheca sanctorum*, III, s.a., pp. 996-1044). Realizzato da un artista di scuola senese di fine Cinquecento, è forse da riferire ad una mano diversa dal verso.

GIOVANNI ANTONIO SOGLIANI (Firenze 1492-1544)

##### 5. *Studio per san Tommaso*

Matita nera e gessetto bianco su carta preparata bruno chiaro;  
250 x 175 mm.

Iscrizione: in basso a penna *Baroccio*

Controfondato con carta giapponese, piccole lacune risarcite,  
macchie di grasso e incrostazioni

BAV, Cappon.237.A(22r.3)

Bibl.: PROSPERI VALENTI RODINÒ 1998, pp. 140-142 fig. 4;  
EAD. 2004, pp. 19-20 fig. 11.

Inaccettabile l'antica attribuzione al Barocci riportata sul foglio, individuato e pubblicato invece dalla Prospero Valenti Rodinò (PROSPERI VALENTI RODINÒ 1998, pp. 140-142 fig. 4; EAD. 2004, pp. 19-20 fig. 11) come studio preparatorio per la figura di san Tommaso nella pala della *Madonna della cintola con Santi* realizzata da Giovanni Battista Sogliani

nel 1521 per la chiesa di San Giuseppe alla Porta a Pinti ed oggi conservata nel Museo di San Marco a Firenze (Fig. 5a; BENCISTÀ in *L'età di Savonarola* 1996, pp. 256-257 nr. 82 ). La figura del



Santo inginocchiato e con le mani rivolte verso l'alto corrisponde esattamente al san Tommaso del dipinto, sia nella posizione, pronto a ricevere la cintola dalla Vergine, sia nella definizione della veste e del volto. Ulteriore conferma di questa attribuzione è il confronto con la produzione grafica dell'artista, nella quale si riscontra la stessa qualità della linea, sicura e tagliente, come emerge dall'analisi dei disegni di figura conservati al GDSU, analoghi per stile e tecnica.

Tipico dello stile dell'artista è il modo di rendere i panneggi attraverso decisi segni verticali a cui accompagna una resa chiaroscurale con tratti diagonali e paralleli. Caratteristica è anche la definizione delle teste ovali che di profilo presentano una accentuazione del cranio (FISCHER in *L'età di Savonarola* 1996, pp. 238-241, nrr. 75 a-h, l-n, p-q).

Il Sogliani si mostra debitore all'arte di Fra Bartolomeo e di Andrea del Sarto tanto per la grandiosità delle forme e la morbidezza dei trapassi luministici, quanto per l'attenta definizione delle linee di contorno. Sicuramente il disegno in esame presenta maggior tensione ed energia vitale rispetto alla versione pittorica, dove il carattere del personaggio appare stemperato e smorzato dalla compatta stesura cromatica e dal clima di compostezza che domina la scena.



MICHELANGELO BUONARROTI (Caprese 1475- Roma 1564), Copia da

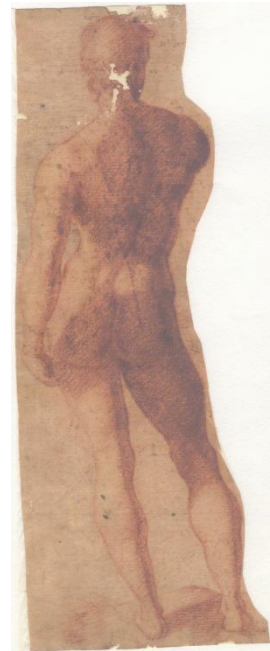
6. *Ercole*

Matita rossa su carta avorio; 295 x 90 mm.

Filigrana ill.

Controfondato con carta giapponese, ritagliato lungo il lato destro, piccole lacune risarcite e incrostazioni

BAV, *Cappon.237.A(24r.1)*



Come ha acutamente rilevato Barbara Agosti, il disegno è copia dal calco in cera di Michelangelo, a lungo descritto come una terracotta, conservato in Casa Buonarroti a Firenze (HIRST in *Francesco Salviati* 1998, pp. 104-105 nr. 12 con bibliografia antecedente), di dubbia finalità e messo in relazione da Tolnay con la perduta statua di *Ercole* realizzata da Michelangelo intorno al 1492, lungamente discussa dalla critica nel tentativo di ricostruire le vicende storiche del suo arrivo in Francia e della sua identificazione con la scultura nel giardino di Fontainebleau (DE TOLNAY 1964, pp. 125-140 figg. 2-3; JOANNIDES 1977, pp. 550-555).

Il foglio vaticano, eseguito da un anonimo artista di scuola fiorentina della metà del Cinquecento, è da collegare al prototipo di Casa Buonarroti per l'identica impostazione della figura, anch'essa priva del braccio destro. Il modello di Michelangelo doveva essere nel Cinquecento molto celebre viste le varie copie grafiche al GDSU e al DAG e scultoree da esso derivanti (DE TOLNAY 1964, pp. 134-135 figg. 1, 4-8; HIRST in *Francesco Salviati* 1998, p. 104).

Ritagliato sul lato destro seguendo le forme del corpo, il foglio capponiano, seppur ben definito da un segno delicato della matita rossa, non offre spunti per un'attribuzione.

MICHELANGELO BUONARROTI (Caprese 1475- Roma 1564), Copia da:  
ALESSANDRO ALLORI (Firenze 1535-1607) ?

7. r: *Studio di tre nudi dalla battaglia di Cascina* v: *Schizzo di figura e di cavallo*

r: Matita nera e gesso bianco su carta preparata in bruno con tracce di incisione e di ricalco a stilo lungo il segno di matita v: matita nera su carta bruno chiaro; 377 x 282 mm.

Filigrana (variante di BRIQUET nr. 5239 e HEAWOOD nr. 849)

Iscrizioni: sul controfondo in basso a sinistra a penna di Bottari *Copia di Michel'Angelo* invece sul recto del disegno in alto a sinistra (cancellata) T265 e sul verso in basso al centro quasi illeggibile: Ba [ttaglia]

Distaccato dal supporto, lacune risarcite, strappi, ossidazione colla, macchie di studio, strappi risarciti e angoli inferiori mancanti

BAV, Cappon.237.B(46r.)



Si tratta di una copia cinquecentesca di buona qualità di un gruppo di nudi dal celebre cartone michelangiolesco per la *Battaglia di Cascina*, commissionato nel 1504 per l'affresco destinato alla sala del Consiglio in Palazzo Vecchio, in competizione con Leonardo che nello stesso luogo doveva dipingere la *Battaglia di Anghiari*. Michelangelo lavorò segretamente al cartone nella stanza dell'ospedale di Sant'Onofrio, ma come noto l'affresco non fu mai realizzato e il grande cartone andò perduto già alla metà del secondo decennio, considerato per tutto il Cinquecento come uno *studio d'artefici* (VASARI, VI, ed. 1984, p. 25), tanti erano stati gli artisti dediti a copiarlo, causa anche però della sua disgregazione (DE TOLNAY 1943, pp. 209-219 tavv. 232-240; CHAPMAN 2005, pp. 77-95). Vasari descrive la bellezza dei frammenti sopravvissuti all'epoca, che conobbe anche

attraverso la copia di Aristotile da Sangallo, oggi a Holkham Hall, dando due discusse versioni sulle cause di disgregazione del cartone (DE TOLNAY 1943, p. 211; VASARI, V, ed. 1984, p. 241, VI, ed. 1987, p. 25). Fondamentale quindi per la ricostruzione di questa grande impresa è, più dei disegni originali di Michelangelo pervenutici, la famosa copia in grisaille del 1542 attribuita al già citato Aristotile da Sangallo e conservata nella collezione Earl of Leicester ad Holkham Hall, nonché le varie traduzioni incise dell'epoca (*Michelangelo* 1964, pp. 6-9, nrr. 5, 8-11; DE TOLNAY 1975, pp. 48-62; HIRST in *Tecnica e stile* 1986, pp. 43-58 tavv. 86-100; JOANNIDES 2003, pp. 75-85 nrr. 6-9). La scena raffigurava un episodio della guerra contro Pisa del 1364, non la battaglia in sé ma il momento in cui i soldati fiorentini, accampatisi lungo le rive dell'Arno a Cascina, si bagnavano nel fiume per ristorarsi e, ricevuto l'allarme del pericolo, tentavano di rivestirsi frettolosamente delle armature (DE TOLNAY 1943, p. 218-219).

Il disegno vaticano, la cui realizzazione è da collocare in ambito fiorentino intorno alla metà del Cinquecento, riproduce i tre nudi in basso sulla sinistra, uno dei quali indica con la mano l'imminente arrivo dei nemici. Alcuni frammenti del cartone si trovavano ancora a Firenze nella seconda metà del Cinquecento come testimoniano Varchi e Borghini (VARCHI 1564, p. 19; BORGHINI 1584, p. 13), uno dei quali, raffigurante proprio questo particolare, doveva poi entrare nella collezione del Palazzo Ducale di Torino nel XVII secolo, dove è citato dagli inventari del 1631 e del 1635 e risulta scampato all'incendio del 1621 (DE TOLNAY 1943, p. 212). Escludendo quindi che il presente disegno sia tratto dalle stampe di Marcantonio Raimondi in controparte e di Agostino Veneziano (*TIB*, 27, 1978, p. 160 nr. 487), si può supporre che derivi direttamente dal cartone michelangiotesco, il cui corrispondente frammento era, come abbiamo visto, ancora esistente a Firenze a metà Cinquecento.

Il foglio capponiano di buona qualità grafica, per il segno sicuro ed il modellato plastico vicino all'originale, si pone come ulteriore documento della fortuna del famoso cartone michelangiotesco. Al Louvre si conservano varie copie di scuola fiorentina del XVI secolo tratte da quest'opera, di cui una in particolare corrisponde al nostro disegno, anche se diverge in alcuni particolari (DAG, inv. 763 r., 810 r.).

Se si volesse avanzare un'ipotesi attributiva, giustificata dalla qualità della copia, si potrebbe pensare ad Alessandro Allori, come suggerisce la Forlani Tempesti, fortemente influenzato da Michelangelo negli anni giovanili della sua formazione, del quale si conoscono numerose copie da composizioni del grande maestro. Allievo del Bronzino, si dedicò soprattutto dalla fine degli anni cinquanta del Cinquecento allo studio delle opere del Buonarroti tanto da recarsi a Roma tra il 1554 e il 1559 per conoscere meglio e studiare da vicino le opere di Michelangelo, come racconta il



Baldinucci (BALDINUCCI, X, 1771, p. 171; LECCHINI GIOVANNONI 1991, pp. 33-40 ). Oltre alle varie traduzioni tratte dalla Cappella Sistina al Louvre (JOANNIDES 2003, p. 358 nr. 354, p. 362 nr. 362, p. 365 nr. 368, pp. 368-369 nr. 380), si conservano al GDSU di Firenze altri fogli, alcuni dei quali in origine attribuiti a Michelangelo stesso, ispirati o copiati da sue opere (*Mostra di disegni di Alessandro Allori* 1970, pp. 20-21 nrr. 4-5, pp. 24-25 nrr. 11, 13, p. 27 nrr. 18-20; LECCHINI GIOVANNONI 1991, pp. 216-217 nrr. 4-5, pp. 218-219 nr. 11). Interessante è notare che alcuni contorni del disegno vaticano, molto vicino stilisticamente alle composizioni citate dell'Allori nella resa chiaroscurale e nella definizione delle anatomie, sono incisi con uno stilo, forse per ricalco o per una traduzione a stampa. L'uso della matita nera su carta preparata in giallo-bruno ritorna in un foglio dell'Allori conservato all'ING di Roma, facente parte di un taccuino smembrato di studi del corpo umano dal modello, eseguiti su esempio del Pontormo prima del viaggio a Roma ma già carichi del plasticismo michelangiotesco (inv. FC 124174 : PROSPERI VALENTI RODINÒ 1994(2), pp. 64-65 nr. 24 ).

JACOPO CARRUCCI detto il PONTORMO (Pontormo 1494- Firenze 1556), Copia da

8. r: *San Lorenzo* v: *Schizzo di figura*

r-v: Matita rossa su carta bruno chiaro; 122 x 118 mm.

Lacune risarcite, ossidazione colla, incrostazioni e velato con carta giapponese

BAV, *Cappon.237.A(12r.4)*

Interessante è questa copia di scuola fiorentina dei primi anni del Seicento, tratta dalla figura di *San Lorenzo* negli affreschi perduti del Pontormo nel coro della chiesa di San Lorenzo a Firenze, commissione ricevuta da Cosimo I dei Medici alla metà degli anni quaranta del Cinquecento. Chiesa di famiglia e simbolo del potere mediceo nel tempo, era rimasta priva di una adeguata decorazione del coro e venne quindi scelto per la realizzazione dell'importante ciclo di affreschi il pittore più affermato dell'epoca e al servizio della famiglia da trent'anni. Il Pontormo lavorò serratamente per



dieci anni all'elaborazione grafica; iniziò a dipingere nell'agosto del 1556 senza però riuscire a terminare l'opera a causa della morte avvenuta il 31 dicembre di quell'anno (per una ricostruzione del ciclo, con bibliografia antecedente, cfr. FALCIANI 1996, pp. 163-210; FIRPO 1997).

Completati dal Bronzino, gli affreschi furono scoperti nel luglio del 1558 e, come noto, suscitarono molte perplessità: basti ricordare la dura critica mossa dal Vasari (VASARI, V, ed. 1984, p. 332). Le pitture raffiguranti sulle pareti laterali il *Diluvio al tempo di Noè* e il *Giudizio universale*, ispirato a quello michelangiolesco, e in quella centrale il *Martirio di san Lorenzo* e l'*Ascesa delle anime* mal si adeguavano nei grovigli di corpi nudi al clima controriformistico dell'epoca. Il silenzio critico e storiografico che ne scaturì e il degrado in cui verteva la struttura muraria stessa portarono alla distruzione dell'opera. I lavori di consolidamento iniziarono nel 1738, interessando a quanto sembra solo le pareti laterali, mentre gli affreschi centrali, da cui è tratta la figura di san Lorenzo del foglio in esame, forse già danneggiati nella seconda metà del Seicento, andarono definitivamente persi nel 1836-7 con l'abbattimento della parete (FALCIANI 1996, pp. 163-177; FIRPO 1997, pp. 14-18).

Numerosi disegni preparatori individuati nel GDSU sono da ricondurre ai mesi precedenti la morte dell'artista. Tra questi si segnalano i fogli 6560 F e 6567 F messi originariamente in relazione da Clapp con la scena del *Diluvio* mentre la Cox Rearick e la Forlani Tempesti collegarono il secondo alla *Resurrezione dei morti*. Successivamente Falciani e Firpo hanno identificato il foglio nr. 6560 F con il *San Lorenzo*, proposta già avanzata da Costamagna (COX REARICK, I, 1981, p. 343 nr. 381, pp. 374-375 nr. A82; COSTAMAGNA 1994, pp. 262-263; FALCIANI 1996, pp. 194- 196 nrr. IX.16-17 figg. 120-121; FIRPO 1997, figg. 43-44). Falciani sembra propenso a collegare anche il foglio 6567 F alla stessa scena per le strette analogie del torso e delle gambe. Figure analoghe comparivano anche nel *Diluvio* e nella *Resurrezione dei morti*, tanto da far supporre l'utilizzo di un medesimo modello, forse un bozzetto in creta, studiato da diverse angolazioni, in una postura ricorrente nelle opere dell'artista (FALCIANI 1996, p. 158 nr. VIII.5 fig. 102, pp. 194- 196 nrr. IX.16-17 figg. 120-121). Il recto del disegno vaticano è quindi una riproduzione della figura di san Lorenzo, derivante probabilmente, piuttosto che dal disegno fiorentino sopra citato, direttamente dagli affreschi, rovinati ma ancora visibili a inizio Seicento, mentre il verso del foglio, più schizzato e confuso, è sicuramente da collegare allo stesso ciclo pittorico, forse ad una figura dell'*Ascesa delle anime* o del *Diluvio* (FALCIANI 1996, pp. 208-209, fig. 132; FIRPO 1997, fig. 38).

Distritti gli affreschi della basilica laurenziana, i disegni autografi e le copie derivanti divengono un'importante fonte di documentazione del ciclo pittorico. Difficile è avanzare un'ipotesi attributiva del foglio qui presentato, forse riconducibile, come osservato da Catherine Monbeig Goguel (comunicazione orale), alla bottega alloriana di inizio secolo, dato che lo stesso Alessandro fu

allievo in giovane età del Bronzino, successore del Pontormo nell'impresa di San Lorenzo. Si ricorda infatti che il giovane Allori all'epoca della realizzazione degli affreschi era solito frequentare la bottega del Pontormo insieme al suo maestro e disegnare la torsione dei corpi nudi dagli stessi modelli (COSTAMAGNA in *Disegno: actes du colloque* 1991, pp. 58-59; LECCHINI GIOVANNONI 1991, p. 35, p. 216 nr. 5).

GIORGIO VASARI (Arezzo 1511- Firenze 1574)

### 9. *Giuditta e Oloferne*

Penna, inchiostro bruno acquerellato su carta bianca; 189 x 209 mm.

Filigrana parz.

Iscrizione: in alto a sinistra a penna *dal Vasari*

Segni di piegatura, ossidazione colla, piccole lacune risarcite e incrostazioni

BAV, *Cappon.237.A(14v.4)*

Bibl.: PROSPERI VALENTI RODINÒ 2004, p. 19

L'antica scritta attribuita a Giorgio Vasari, storiografo, pittore ed architetto della Firenze medicea cinquecentesca, trova conferma nell'analisi stilistica del foglio, dove il tratto fine e veloce e la resa tipologica delle figure porta alla mente i vari studi dell'artista conservati agli Uffizi e al Louvre (*Mostra di disegni del Vasari* 1964; MONBEIG GOGUE 1972, pp. 147-219). L'artista raffigura Giuditta mentre sta per tagliare la testa ad Oloferne alla presenza di un angelo, testimone e garante dell'evento, mentre la serva sta uscendo dalla porta sullo sfondo.



La Giuditta e l'angelo ricordano, nell'impostazione del volto, nel modo di definire gli occhi ed il naso e nelle chiome ricciolute, rispettivamente la seconda figura seduta a destra e la quarta figura

seduta a sinistra delle *Nozze di Assuero* conservato al GDSU e databile al 1548 dove si riscontra anche una identica rappresentazione dei piedi appena schizzati. In entrambi i disegni la scena si sviluppa in diagonale al di là di tendaggi aperti per far vedere ciò che accade all'interno, mentre sullo sfondo la porta aperta, da cui entrano o escono i personaggi, suggerisce una continuità dello spazio e dell'azione (inv. 791 E: *Mostra di disegni del Vasari* 1964, nr. 11 fig.7). Le stesse qualità raffigurative, dalle linee dei profili al ricadere delle vesti, ritornano nel disegno *Lo studio del pittore* del 1561 circa per la sua casa fiorentina, così come l'impostazione e l'evoluzione dei panneggi delle figure di baccanti per la decorazione di Villa Giulia (inv. 641 F, 2157, 1180 E: *Ibid.*, nrr. 19, 21, 27 figg. 11-12, 15) mostrano caratteristiche comuni con la Giuditta vaticana che trova altri raffronti nei fogli per la decorazione di Palazzo Vecchio al Louvre, in particolare col personaggio di Giunone (inv. 2155-2156: MONBEIG GOGUEL 1972, pp. 156-158 nrr. 206-207). Anche Oloferne trova precise corrispondenze, nell'espressione corruciata e nella definizione della muscolatura attraverso segni concavi e convessi, con molte figure vasariane (*Mostra di disegni del Vasari* 1964, nr. 19, 27 figg.11, 15), mentre l'influenza dell'arte del Parmigianino nella resa della figura suggerisce una datazione posteriore al suo viaggio a Bologna del 1539-1540.

Si potrebbe quindi avanzare un confronto con il dipinto di medesimo soggetto conservata all'Art Museum di Saint Louis (Fig. 9a), messo in relazione con la tavola grande quanto il naturale donata ad Antonio Bracci alla fine del 1554, di cui Vasari fa menzione nelle *Ricordanze* (FREY, II, 1930, p. 871; *The Saint Louis Art Museum* 1991, p. 87; BALDINI 1994, p. 87). In realtà l'artista ci informa di aver già lavorato allo stesso soggetto nel 1541 quando invia a Francesco Lioni un quadro raffigurante *Giuditta che aveva tagliato la testa ad Oloferne e una vecchia che teneva la testa del morto tagliata* (FREY, II, 1930, p. 858). Vasari affronta quindi a



distanza di una decina d'anni lo stesso tema, immortalando sulla tela per il Bracci non più il momento successivo all'azione ma l'attimo precedente in cui l'eroina biblica sta per tagliare la testa del nemico.

La Monbeig Goguel pubblicò nel 1982 un foglio conservato al Metropolitan Museum di New York come copia dal Vasari ipotizzando una relazione con la tela del 1554 (inv. 1975-407-2: MONBEIG GOGUEL 1982, p. 76 fig. 18). Fa menzione poi di un altro studio di tema affine raffigurante *Giuditta che presenta la testa di Oloferne al popolo* dell'ING di Roma (inv. FC 12419), messo in rapporto con una pittura che doveva essere realizzata dal Naldini (*Ibid.*, p. 76, p. 80 nt. 76).

Il collegamento con il foglio americano appare immediato. Gli stessi personaggi sono disposti in una soluzione differente: l'angelo è ora raffigurato a figura intera accanto a Giuditta che sta per tagliare la testa di Oloferne disteso a pancia in sotto, mentre la serva apre un tendaggio alle loro spalle. Queste varianti mostrano la lunga genesi ideativa del dipinto, che portò il Vasari a modificare ulteriormente la struttura compositiva dell'opera finale in cui i personaggi di Giuditta e Oloferne campeggiano nella scena in una nuova soluzione, la figura dell'angelo viene meno mentre alle loro spalle appare la testa della serva da dietro un tendaggio.

GIROLAMO MACCHIETTI ( Firenze 1535-1592), Ambito di

#### 10. *Mosè abbandonato alle acque*

Matita rossa su carta bianca; 208 x 281 mm.

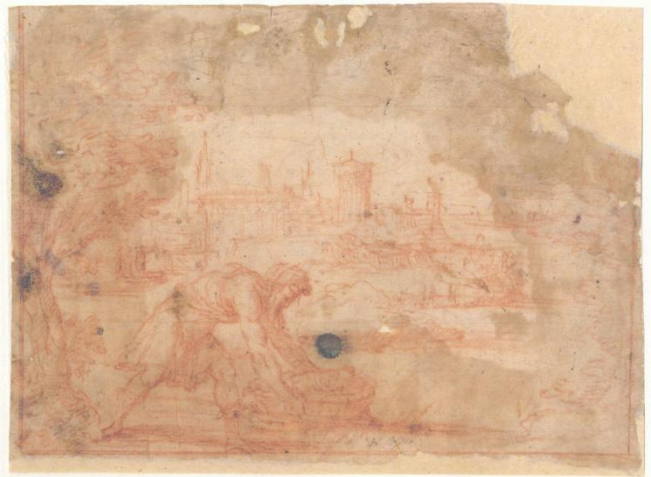
Filigrana (variante di BRIQUET nr. 13897 e HEAWOOD nr. 3801; ZONGHI nr. 1065)

Iscrizione: a penna in basso al centro *di Posino*

Controfondato con carta giapponese, macchie d'inchiostro, molto lacunoso e ossidazione colla BAV, *Cappon.237.A(24v.1)*

Bibl.: PAPINI 2003, p. 103 fig. 22 tav. 25

Il cattivo stato di conservazione del disegno non facilita la complessa attribuzione del foglio, erroneamente riferito dalla Papini a Poussin (PAPINI 2003, p. 103 fig. 22 tav. 25), ma che per vicinanza stilistica può essere ricondotto all'ambito di Girolamo Macchietti, pittore attivo nella Firenze della seconda metà



del Cinquecento, dove partecipò alle grandi imprese medicee dalla decorazione di Palazzo Vecchio allo studiolo di Francesco I, sviluppando un linguaggio elegante e fluente (cfr. PRIVITERA 1996).

La definizione del volto e la resa del personaggio in primo piano nel foglio capponiano ricordano la grafia del Macchietti soprattutto nei disegni eseguiti a matita rossa come l'*Uomo barbuto* conservato al Musée des Beaux-Arts di Rennes (inv. 794.I.2968) e lo studio di *Esculapio* al GDSU di Firenze (inv. 12138 F: PRIVITERA 1996, pp. 134-135 nrr. 39-40). La qualità del disegno nel

delicato ed abile uso della matita rossa, tecnica cara all'artista, non consente però di sviluppare ulteriori ipotesi attributive a causa della difficoltosa leggibilità del foglio.

L'insolita iconografia raffigura un personaggio in primo piano chinato a raccogliere una cesta nel fiume mentre sullo sfondo si apre un paesaggio animato da varie strutture architettoniche, con figurette che camminano sulla sponda ed animali che si abbeverano al corso d'acqua. Si potrebbe interpretare la scena come l'abbandono del piccolo Mosè alle acque in un Egitto immaginario, anche se l'iconografia più consueta nel Cinquecento e nel Seicento è quella dell'episodio successivo, cioè il ritrovamento di Mosè, o di alcuni eventi miracolosi della sua vita (PIGLER, I 1956, pp. 91-101).

In alternativa a questa prima identificazione, si potrebbe riconoscere sullo sfondo una veduta di Roma antica (si possono forse identificare il tempio di Antonino e Faustina e quello di Romolo e Remo) con il pastore Fausto che ritrova Romolo e Remo (PIGLER, II, 1956, p. 397).

L'interesse per la scultura e i richiami all'antico rintracciabili nelle opere del Macchietti sembrano ritornare nel foglio vaticano in un linguaggio che mescola citazioni dal vero e dall'antico con elementi fantasiosi. Non si conoscono opere dell'artista e del suo ambito riconducibili a tale soggetto. Il disegno è in conclusione databile intorno agli anni settanta del Cinquecento.

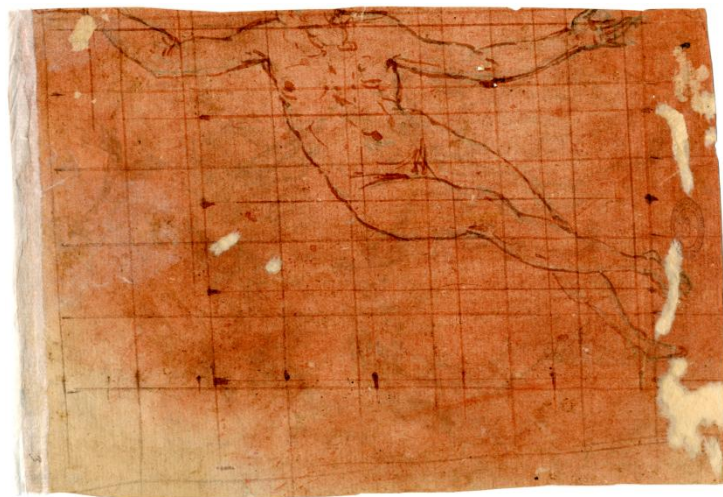
11. r: *Battesimo di Cristo* v: *Studio di figura*

r: Penna, inchiostro bruno su carta avorio v: matita nera ripassata a penna su carta avorio sfumata a matita rossa e quadrettata; 129 x 97 mm.

Filigrana (BRIQUET nr. 7125)

Lacune risarcite, ossidazione colla e incrostazioni

BAV, *Cappon.237.B(48v.3)*



Questo foglio presenta due distinti schizzi sul recto e sul verso realizzati da mani differenti ma riconducibili entrambi all'ambiente artistico di Girolamo Macchietti. Lo studio di figura sul verso è vicino ad alcune soluzioni dell'artista: forse è da considerare come una esercitazione di un allievo che copia nella bottega l'opera del maestro, con l'ausilio della quadrettatura (PRIVITERA 1996, pp. 102-105 nrr. 12-15). L'impostazione del corpo non sembra riferibile ad una scena di Crocifissione, forse piuttosto ad una figura distesa sulle nubi. Non si hanno riscontri attendibili con le opere note del Macchietti.

Di maggior qualità è sicuramente la scena abbozzata sul recto raffigurante il battesimo di Cristo nella tradizionale iconografia, dove il tratto della penna rapido e tremolante ricorda un foglio giovanile del Passignano conservato al Musée des Beaux-Arts et Archéologie di Besançon, pubblicato con una proposta attributiva al Cigoli (PAGLIANO in *Le Rayonnement de Florence* 2006, pp. 94-97 nr. 35) e poi ricondotto al Cresti dalla Prosperi Valenti Rodinò (PROSPERI VALENTI RODINÒ 2008, p. 258 fig. 2). Qui sono raffigurati un'Adorazione dei pastori e studi per una composizione con santi, inquadrati a penna e realizzati con la stessa tecnica del disegno vaticano. La velocità calligrafica e il modo di abbozzare i volti e le mani ritornano nel foglio capponiano, sicuramente meno energetico del precedente ma comunque riferibile all'attività giovanile del Cresti. Contemporaneo e frequentatore del Cigoli, fu allievo in tenera età di Girolamo Macchietti, nella cui bottega i giovani si esercitavano copiando opere del maestro e probabilmente a volte riutilizzavano fogli già disegnati per abbozzare primi schizzi compostivi come in questo caso. Non si conoscono lavori del Passignano o del Macchietti con cui mettere in relazione il disegno qui presentato, collocabile intorno ai primi anni Settanta del Cinquecento.

SANTI DI TITO ( Borgo San Sepolcro 1536- Firenze 1603), Scuola di o imitatore di?

12. *Madonna col bambino, san Giuseppe e san Giovannino*

Matita rossa su carta avorio; 132 x 176 mm.

Velato con carta giapponese, lacune risarcite, incrostazioni, ossidazione colla e abrasioni

BAV, *Cappon.237.B(39v.3)*

Il disegno sembra ispirato alle varie composizioni della Madonna col bambino, ora con san Giuseppe, sant'Anna o san Giovannino, realizzate da Santi di Tito, soggetto questo a lui caro e più volte affrontato e rielaborato, come mostrano i vari studi grafici conservati al GDSU di Firenze (LECCHINI GIOVANNONI 1984, pp. 20-36; *Disegni di Santi* 1985, pp. 62-69 nrr. 42-53).

Influenzato dalle opere del primo Rinascimento fiorentino, in direzione anti-manieristica, egli costruisce gruppi di figure emotivamente legate tra di loro e, come nel disegno vaticano, in alcuni casi la scena ruota intorno al rapporto tra i due bambini con san Giuseppe posto alle spalle della Vergine, tipologia che ricorre dagli studi più elaborati agli schizzi più liberi (LECCHINI GIOVANNONI 1984, figg. 28a, 29b, 33b, 34a; *Disegni di Santi* 1985, nrr. 42-43, 47, 50, 52). Affine è anche la resa anatomica, come la fisionomia dei volti e la definizione delle mani, anche se nel nostro caso l'artista indurisce i contorni e le linee in una soluzione statica e quasi innaturale come nei profili schiacciati delle figure.



A questi si aggiungano i fogli alla Staatliche Graphische Sammlung di Monaco (LECCHINI GIOVANNONI 1984, fig. 31) e gli altri studi noti (*Ibid.*, fig. 35; PARKER 1956, nr. 720) per comprendere il vivo interesse per questo soggetto da parte dell'artista. La mancanza di una stretta corrispondenza con i quadri di medesimo soggetto ad oggi noti è indice della fervida attività della bottega del pittore, che produsse numerose tele di vari livelli qualitativi di cui si conosce sicuramente solo una piccola parte (LECCHINI GIOVANNONI 1984, pp. 33-34, nt. 20, tavv. 25a-b, 26-27, 30; *Disegni di Santi* 1985, pp. 62-63).

L'uso della matita rossa non comune a questi studi e il carattere un po' duro e secco delle linee fa supporre che si tratti di una copia da un prototipo ancora da rinvenire, forse uno degli *innumerabili* dipinti menzionati dal Baldinucci (BALDINUCCI, VII, ed. 1770, p. 68).



SCUOLA FIORENTINA, seconda metà XVI sec.

13. *Studio di tre figure maschili*

Matita nera e tracce di matita rossa su carta grigia: 287 x 190 mm.

Iscrizioni: sul verso in alto a penna *Del furino quattro crazie* e in basso a sinistra il numero 50

Ossidazione colla, incrostazioni e abrasioni

BAV, *Cappon.237.B(35v.1)*

Seguendo l'acuto suggerimento della Forlani, questo foglio trova la sua giusta collocazione nell'ambito della cultura cinquecentesca post signorelliana e peruginesca per la chiara ripresa di prototipi tardo quattrocenteschi interpretati alla metà del nuovo secolo con un linguaggio affine alle ricerche di Santi di Tito.

La ripresa di determinati modelli compositivi è evidente dal confronto con opere del Perugino come la pala di Durante a Fano del 1488-1497 o la *Sacra Conversazione* di Senigallia, la cui impostazione del san Giovanni Battista viene replicata nella figura centrale del disegno vaticano (*Perugino. Il divin pittore* 2004, p.



161). I due personaggi laterali trovano riscontro nelle figurette dipinte dal Signorelli nel chiostro grande dell'abbazia di Monteoliveto Maggiore nel 1489-1499 nel ripetersi dei corpi strutturati con le gambe divaricate o con l'anca sporgente (KANTER - TESTA - HENRY 2001, pp. 197-198 nr. 56, pp. 124-135 figg. 7-8).

Si potrebbe supporre che il disegno sia lo studio o la traduzione di un prototipo, forse grafico, preesistente, stilisticamente collocabile verso la seconda metà del XVI secolo in base alla definizione delle forme e dei volti.

GIOVAN BATTISTA NALDINI (Fiesole 1537- Firenze 1591)

14. r: *Studio di testa chinata* v: *Studio di testa urlante*

r: Matita rossa su carta giallo ocre preparata v: Matita nera e rossa su carta bianca; 167 x 162 mm.

Iscrizione: in alto a penna *Paolo Veronese*

Lacune risarcite, ossidazione colla e incrostazioni

BAV, *Cappon.237.A(24r.3)*

Bibl.: PROSPERI VALENTI RODINÒ 2004, p. 19



Il foglio, disegnato sul recto e sul verso, presenta due energici studi di teste: la prima dal capo coperto chinato vero il basso risalta per l'uso della matita rossa su carta preparata in ocre, la seconda fortemente espressiva è eseguita a due matite su carta bianca. Si tratta di due studi originali di Giovan Battista Naldini, pittore fiorentino allievo del Pontormo, a lui ricondotti dalla Proserpi Valenti Rodinò (2004, p. 19). In lui i tratti arditi e guizzanti del maestro si stemperano in una linea dura ed incisiva che crea forme dai contorni decisi e taglienti come nei suoi studi di figure, dove queste, appena abbozzate, mostrano l'insistenza del segno nella definizione, a volte spigolosa, degli elementi (BAROCCHI 1965, nrr. 103 a,b,c,d). Dal confronto con alcuni suoi studi di teste, conservati al GDSU di Firenze, emergono stringenti affinità che accertano la paternità di questi interessanti schizzi. Infatti alcuni presentano la stessa posizione chinata all'ingiù del volto, definito nelle linee di contorno da un tratto forte e vitale che, nonostante il viso sia quasi nascosto, comunica gran forza al personaggio (*Ibid.*, nrr. 97 a-b,d). Simile è anche la resa degli occhi, mentre l'ampio copricapo ricorda l'andamento frammentario e rigido del tratto grafico dei panneggi delle sue figure (*Ibid.*, nrr. 103 b,d; THIEM 2002, pp. 158-163).

Lo scorcio dei volti e la carica espressiva della testa a matita nera e rossa fanno supporre che si tratti di due studi realizzati dall'artista per una scena di Deposizione, come quella conservata nella chiesa fiorentina di S. Maria Novella realizzata per la famiglia Minerbetti intorno al 1571, dove i volti dei

due personaggi dipinti a destra ricordano nell'impostazione i disegni del foglio capponiano (BAROCCHI 1965, pp. 255-259). Gli studi al GDSU per la testa di Maria e in particolare per quella della vecchia sul fondo (inv. 7478 F: *Ibid.* p. 258 tavv. 97c, e) rivelano le stesse qualità stilistiche nell'incidenza dei contorni e nella forza espressiva.

JACOPO CHIMENTI da EMPOLI (Empoli 1551- Firenze 1640)

15. r: *Studio di putto* v: *Schizzo di panneggio*

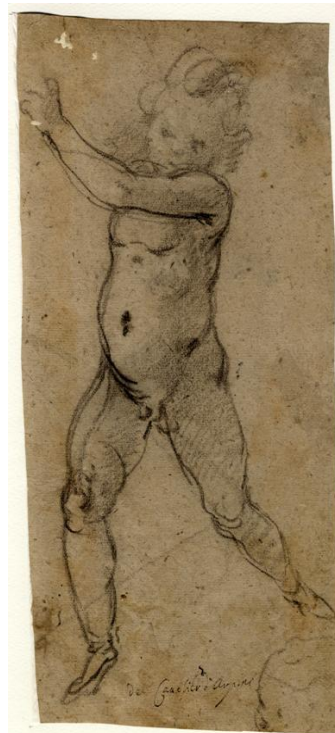
r-v: Matita nera su carta bruno chiaro; 303 x143 mm.

Iscrizione: in basso a penna *Del Cavalier d'Arpino* e sul verso in basso a destra il numero 24

Lacune risarcite, incrostazioni e macchie di studio

BAV, *Cappon.237.B(31v.1)*

Bibl.: PROSPERI VALENTI RODINÒ 2004, p. 20



Questo energico schizzo è stato attribuito a Jacopo da Empoli dalla Prosperi Valenti Rodinò e messo in relazione con l'angelo nella tela della *Vergine assunta in gloria* del 1612, proveniente dal soppresso oratorio della compagnia di San Benedetto bianco, di cui il pittore stesso faceva parte, ed oggi conservata nel seminario arcivescovile di Firenze (Fig. 15a; MARABOTTINI 1988, pp. 228-229 cat. 72; PROSPERI VALENTI RODINÒ 2004, p. 20).



Per quest'opera si conservano un disegno per la composizione generale all'Albertina di Vienna (inv. 662) e vari studi preparatori al GDSU di Firenze (inv. 1758 S, 1759 S, 1799 S), fra i quali spicca un foglio a matita rossa (inv. 1792 S) che riproduce la stessa figura di angelo in controparte, più definito nei particolari, ma caratterizzato sempre dalla marcata evidenza delle linee di contorno e dalla resa morbida delle ombreggiature (MARABOTTINI 1988, pp. 228-229 cat. 72).

Le opere dell'Empoli nascono da un attento studio grafico che portava l'artista a disegnare più volte la scena, sia l'insieme che i singoli personaggi; egli ripeteva a volte la composizione finita e ne riproduceva in controparte alcuni frammenti. In quest'ottica si può comprendere il riutilizzo da

parte dell'artista di determinati prototipi che ritornano identici o con qualche variante in varie composizioni: ad esempio, il gruppo della Vergine e degli angeli nella tela di S. Benedetto bianco viene ripetuto nel dipinto con *Santa Caterina d'Alessandria in gloria*, conservata nel seminario di Venegono, mentre gli angeli, già apparsi nella pala di Santa Margherita a Cortona, saranno replicati in controparte nell'*Assunta* di Montevettolini (MARABOTTINI 1988, p. 228 cat. 71, p. 230 cat. 73). Anche il putto raffigurato nel foglio vaticano venne riutilizzato dall'artista nella *Santa Caterina d'Alessandria in gloria*, mentre lo studio in controparte del GDSU nella tela di Montevettolini (*Ibid.*, p. 228 cat. 71, p. 230 cat. 73) .

DOMENICO CRESTI detto il PASSIGNANO ( Passignano 1559 – Firenze 1638)

16. *Studio di mezza figura nuda virile*

Matita rossa su carta bianca; 181 x 196 mm.

Filigrana (variante di CHURCHILL nr. 480; HEAWOOD nrr. 794-797)

Velato con carta giapponese, lacune risarcite, ossidazione colla lungo i lati e strappi risarciti

BAV, *Cappon.237.B(47v.5)*

Questo studio da un modello nudo di evidente qualità può essere ricondotto, come mi conferma Giovanni Pagliarulo, alla produzione grafica di Domenico Cresti. Questi, dopo un primo apprendistato presso il Macchietti, studiò con Naldini che lasciò nel 1575 per seguire Federico Zuccari nell'impresa della cupola del Duomo fiorentino. Dopo aver collaborato a quest'opera, seguì lo Zuccari a Roma e a Venezia, dove l'incontro con il cromatismo veneziano determinò una significativa evoluzione del suo stile. Successivamente ottenne importanti commissioni in



Toscana e a Roma, affermandosi come uno dei massimi esponenti del nuovo linguaggio 'riformato' (BALDINUCCI, X, ed. 1771, pp. 49-76; NISSMAN 1979; EAD. in *Il Seicento fiorentino*, III, 1986, pp. 141-143).

Cresti elaborò un linguaggio tutto personale, dove seppe fondere insieme la naturale inclinazione toscana per il disegno e il gusto per il colore veneto, che lo portò a realizzare schizzi liberi molto macchiati ad inchiostro e studi lineari più accademici, come ad esempio i vari nudi tratti dal modello. In quest'ultimo gruppo va inserito il disegno in esame realizzato a matita rossa, tecnica cara all'artista e utilizzata in diversi studi dal vero, come nei tre fogli di nudi conservati all'ING di Roma (FC 125359, 125090, 125410: cfr. PROSPERI VALENTI RODINÒ 1977, pp. 35-36 nrr. 42-44; NISSMAN in *Il Seicento fiorentino*, II, 1986, p. 132 nr. 2.78). Dal confronto emergono chiare somiglianze grafiche nella definizione delle figure chiuse nel segno marcato delle linee di contorno, retaggio della sua formazione fiorentina, accompagnato però da un'indagine sulla diffusione delle ombre che consentirebbe di collocarlo cronologicamente tra il 1590 e il 1610, in analogia al foglio FC 125410 di Roma. Si considerino poi gli studi dell'artista conservati al GDSU, tracciati anche questi a matita rossa e risalenti all'incirca agli stessi anni. I fogli 9171 F r. e 9115 F sono preparatori per l'*Assunta* dipinta nella cappella Barberini in S. Andrea della Valle nel 1613-1616 mentre il foglio 9129 F è relativo alla pala per San Pietro con la *Crocifissione di san Pietro* del 1602 (NISSMAN in *Disegni dei toscani* 1979, nrr. 54, 62, 66 figg. 68, 73, 82-83). Questi studi testimoniano ulteriormente il *modus operandi* dell'artista, acquisito durante gli anni del suo alunnato giovanile, il quale soleva studiare dal vero la figura in posa, utilizzando a volte i suoi stessi allievi come modelli ai quali faceva assumere posizioni diverse per indagare i giochi della luce e la resa delle forme. Imparò sicuramente a disegnare dal vero dallo Zuccari e dal Macchietti; Baldinucci racconta che Passignano, Pagani e Cigoli frequentavano i rispettivi studi per disegnare dal modello (BALDINUCCI, VIII, ed. 1770, p. 64, X, ed. 1771, pp. 56, 62).

Il foglio vaticano va considerato in tale contesto, come studio dal modello, la cui definizione grafica ben si accosta ai disegni sopra citati, e la resa fisionomica e l'espressività del volto trovano riscontro in varie figure già menzionate.

La posa del soggetto a braccia alzate, con la testa inclinata e lo sguardo rivolto verso l'alto, indurrebbe a credere che si tratti di uno schizzo per una scena di Crocifissione, tema più volte affrontato dall'artista. La Nissman ricorda cinque opere di tale soggetto: la *Crocifissione* del 1586 in S. Marziale a Venezia, l'affresco del 1590 circa in S. Pierino a Firenze, la tela per il Duomo di Lucca del 1598, quella del 1628 circa a Livorno ed infine la *Crocifissione di San Sepolcro* (NISSMAN 1979, p. 218 nr. 4, pp. 235-236 nr. 10, 261-262 nr. 28, 363 nr. 98, 565). Ma nel nostro foglio manca una piena corrispondenza con le tele appena elencate.

Esiste invece un evidente riferimento con la figura a mezzo busto in primo piano nel dipinto raffigurante le anime del purgatorio e in alto la Madonna in gloria tra santi, conservato nella

Galleria Nazionale di Parma, già attribuito a Tintoretto ma giustamente restituito al Passignano dal Longhi (QUINTAVALLE 1939, pp. 156-157 nr. 226). L'attribuzione del dipinto è però ancora controversa: nel 1980 la Martini lo riferiva ad un allievo del Passignano, Pietro Sorri, in base al disegno del Sorri conservato nella Pinacoteca di Siena, raffigurante sul recto uno studio per le due figure in basso a sinistra e sul verso uno studio compositivo dell'intera scena. La studiosa datava il foglio preparatorio intorno ai primi anni del Seicento per la rilevante influenza veneta nel dipinto (inv. 89: MARTINI in *L'arte a Siena* 1980, pp. 116-117). Nel 1983 però il Cantelli riteneva il dipinto ancora autografo del Cresti (CANTELLI 1983, p. 151).

A mio parere lo schizzo vaticano è da considerare autografo del Cresti, realizzato dal vero da un modello, forse un garzone, per studiare la postura del corpo, la resa anatomica e i giochi di luce, confermando l'ipotesi che sia un primo pensiero per una crocifissione, da collocare tra gli anni ottanta e novanta del Cinquecento.

LUDOVICO CARDI detto il CIGOLI (Cigoli 1559- Roma 1613)

17. r: *Studio di san Francesco in estasi* v: *Studio di due figure stanti*

r: Tracce di matita rossa, carboncino nero e gessetto bianco su carta azzurra v: carboncino nero e gessetto bianco; 268 x 210 mm.

Filigrana (variante di BRIQUET nr. 7116; ZONGHI nr. 351)

Iscrizione: in basso a sinistra a penna *del Benigni*

Lacuna risarcita, ossidazione colla e macchie di grasso

BAV, *Cappon.237.A(14v.3)*

Bibl.: PROSPERI VALENTI RODINÒ 2004, p. 20 figg. 12-13.

Il foglio presenta due splendidi studi, assai pittorici, attribuiti dalla Prospero Valenti Rodinò a Ludovico Cardi detto il Cigoli e datati agli ultimi anni del Cinquecento in base al confronto stilistico con due dipinti dell'artista fiorentino risalenti entrambi al 1596 (PROSPERI VALENTI RODINÒ 2004, p. 20 figg. 12-13). Disegnatore energico ed incisivo, il Cigoli fa mostra in questo foglio delle sue qualità grafiche nella definizione delle forme attraverso l'uso deciso ed insistente del carboncino animato dai rialzi luminosi a gessetto, che ben si accorda con le sue ricche



composizioni conservate agli Uffizi di Firenze. Ad esempio i fogli 8855 F, raffigurante lo studio di Cristo per la tela della *Resurrezione* del 1590, e 8969 F, eseguiti a matita nera e gessetto bianco su carta azzurra, richiamano la forza grafica e l'energica resa delle figure del disegno vaticano (CHAPPEL 1992, pp. 17-19 nr. 10, p. 183 nr. 109).

Il santo è rappresentato in meditazione, intento alla lettura, quando all'improvviso viene ridestato dall'apparizione dell'angelo musicante, secondo i nuovi dettami iconografici della Controriforma che attraverso la raffigurazione dell'estasi di San Francesco volevano rinvigorire lo spirito cristiano. Probabilmente fu eseguito come studio per il *San Francesco riceve le stigmate* (Fig. 17a), oggi alla Galleria degli Uffizi di Firenze, realizzato nel 1596, rispetto al quale, nonostante il santo assuma una posizione differente ed abbia il capo scoperto, risulta assai simile nell'espressione (FARANDA 1986, nr. 23).



Le figure disegnate sul verso a carboncino nero, studiate dal vero da due modelli secondo la verifica del dato reale attuata a Firenze dai pittori esponenti della Controriforma negli ultimi decenni del Cinquecento, fra i quali era il Cigoli, sono assai simili nella posa al servitore di spalle nella *Cena in casa del fariseo* (Fig. 17b) della Galleria Doria Pamphilj (FARANDA 1986, nr. 20), dipinto anch'esso nel 1596, di cui esiste il modellino preparatorio ad Amburgo (inv. 21148: KLEMM 2009, pp. 150-151, nr. 175).



Il riferimento di entrambi i disegni a due dipinti databili al 1596

consente di datare con sicurezza a quell'anno anche il disegno vaticano, che si segnali come uno dei fogli più significativi del volume capponiano.

LUDOVICO CARDI detto il CIGOLI (Cigoli 1559- Roma 1613), Scuola di

### 18. *Studio di figura*

Matita nera e rossa su carta avorio; 433 x 179 mm.

Filigrana (variante di BRIQUET nr. 13926 e HEAWOOD nr. 3896)

Iscrizioni: in basso a sinistra a matita *Rosselli* e sul verso a penna al centro *Vignali*

Controfondato con carta giapponese, varie lacune, incrostazioni e ossidazione colla lungo i lati

BAV, *Cappon.237.B(58v.2)*



Questo studio di figura maschile stante panneggiata, realizzato a matita nera e rossa, trova la giusta collocazione nell'ambito della scuola di Ludovico Cardi, la cui folta bottega ebbe un'importanza considerevole nello sviluppo del linguaggio artistico nella Firenze del Seicento.

Le scritte attributive al Rosselli e al Vignali, apposte sul recto e sul verso del foglio rimandano allo stesso ambiente culturale, ma appaiono meno convincenti: il Vignali fu allievo del Rosselli, il quale a sua volta, in giovane età, era entrato a far parte della bottega di Gregorio Pagani, intimo amico del Cigoli (FAINI GUAZZELLI in *Il Seicento fiorentino*, III, 1986, p. 159). Il Cardi inaugurò la nuova stagione del Seicento fiorentino, creando uno stile eclettico i cui influssi saranno ancora ravvisabili nelle successive generazioni di artisti.

Prosecutore della tradizione fiorentina del disegno, il Cigoli seppe coniugare insieme diversi linguaggi grafici, passando da composizioni cariche, a penna acquerello e biacca, a soluzioni più tradizionali, definite dal sapiente uso delle due matite, utilizzate in particolare negli studi di figura.

Il foglio vaticano ben si inserisce in quest'ultima tipologia trovando strette affinità con i vari studi a matita rossa e nera realizzati dall'artista e conservati al GDSU di Firenze: la resa dell'ampio panneggio ricorda alcuni fogli del maestro per composizioni di vario soggetto (CHAPPELL 1992, pp. 23-24 nr. 13, pp. 29-31 nr. 18, pp. 44-46 nr. 26, pp. 70-71 nr. 41), mentre la tipologia della figura nell'impostazione e nella definizione del volto trova riscontro in alcuni studi di figura (*Ibid.*, p. 32



nr. 19, pp. 84-85 nr. 50), in particolare col foglio 2060 S che sembra desunto da uno stesso prototipo (*Ibid.*, p. 141 nr. 84).

Dal momento che nel foglio vengono meno le qualità grafiche e l'energico tratto del maestro, le caratteristiche e l'influenza del Rosselli nella resa del volto fanno pensare ad un artista presente nella bottega.

#### 19. *San Francesco riceve le stimmate*

Matita rossa su carta bianca quadrettata a matita rossa; 290 x 198 mm.

Iscrizioni: in basso a sinistra a penna *Del cavalier Lanfranchi* e sul verso in alto *del Lanfranco / quattro crazie*

Velato con carta giapponese, lacune risarcite, ossidazione colla e macchie di studio

BAV, *Cappon.237.B(40v.1)*

Non è pertinente la scritta attributiva al Lanfranco apposta sul foglio, il quale è invece da ricondurre all'ambiente cigolesco controriformato, lasciando però dubbi e perplessità sulla sua reale paternità. La raffigurazione di san Francesco colto nell'atto di ricevere le stimmate fu sicuramente uno dei temi più diffusi dell'iconografia francescana della seconda metà del Cinquecento, alla luce del nuovo programma di propaganda promosso dalla Chiesa cattolica. La produzione artistica divenne il mezzo privilegiato con cui attirare le masse di fedeli attraverso un linguaggio riformato, aderente al reale e facilmente comprensibile, allontanandosi dagli sviluppi e dagli eccessi della pittura manieristica. Le numerose committenze degli Ordini religiosi contribuirono al diffondersi della nuova dottrina in questi anni (sul tema si veda *L'immagine di san Francesco* 1982). In questo contesto il pittore fiorentino che maggiormente affrontò i temi francescani fu sicuramente il Cigoli, inaugurando la nuova stagione riformata del linguaggio artistico a Firenze (PROSPERI VALENTI RODINÒ in *L'immagine di san Francesco* 1982, p. 65; MANNINI in *Il Seicento fiorentino*, III, 1986, pp. 55-58). Egli si cimentò più volte nell'iconografia del santo francescano in preghiera o ricevente le stimmate come testimoniano le numerose tele conservate in vari musei del mondo o le citazioni delle fonti di opere perdute



(*Mostra del Cigoli* 1959, pp. 59-61 nr. 15, pp. 64-64 nr. 18, pp. 81-82 nr. 29; CHAPPELL 1981, pp. 79-83; MATTEOLI 1980, pp. 193-194; CANTELLI 1983, pp. 33-37; CONTINI 1992, pp. 48-49 nr. 7; pp. 72-73 nr. 17). A volte replicava le composizioni, segno della grande fortuna e diffusione del tema francescano, la cui nuova interpretazione cigolesca influenzò notevolmente la produzione del Seicento fiorentino, da Cristofano Allori a Jacopo da Empoli (CANTELLI 1983, pp. 14-17, 39-42; *Cristofano Allori* 1984, pp. 50-55; BIANCHINI in *Il Seicento fiorentino*, I, 1986, pp. 126-127).

Il disegno vaticano, considerabile come uno studio di bottega di qualità inferiore, differisce dai prototipi noti nella scelta di rappresentare il santo con le braccia protese verso il cielo e nella mancanza di forza espressiva. Non si conoscono opere di uguale impostazione nel repertorio di questi artisti, ma l'uso della quadrettatura indica comunque l'utilizzo del foglio per la trasposizione su tela.

ALESSANDRO CASOLANI (Siena 1552/3-1607)

20. r: *Due studi di donna seduta con particolare della mano* v: *Schizzo di donna con bambino*

r: Carboncino nero e matita rossa su carta bianca, quadrettata a matita nera e numerazione a matita rossa v: Matita rossa su carta bianca; 367 x 261 mm.

Iscrizione: in basso a sinistra a matita *Bernardino (?) /...pocetti* sul lato sinistro e in alto numerazione a matita rossa *1, 2, 3, 4, 5, 6, 7*.

Lacune risarcite, ossidazione colla lungo i lati, macchie di grasso e angolo superiore destro mancante

BAV, *Cappon.237.A(26v.)*

Bibl.: PROSPERI VALENTI RODINÒ 2004, pp. 19-20.

Poco convincente è l'antico riferimento a Bernardino Poccetti; si tratta invece di un bellissimo studio di donna seduta, giustamente riferito dalla Prosperi Valenti Rodinò, per le chiare somiglianze stilistiche e grafiche, ad Alessandro Casolani, protagonista insieme a Vanni e Salimbeni della scena artistica senese di fine Cinquecento (PROSPERI VALENTI RODINÒ 2004, pp. 19-20).



L'artista ricevette numerose commissioni da parte di congregazioni religiose e magistrature pubbliche, affermandosi come interprete del decoro e della gravità del nuovo linguaggio riformato in cui seppe fondere istanze locali ed influenze dell'arte romana di fine Cinquecento, dal Barocci al Roncalli a suggestioni del tardo-manierismo romano (BAGNOLI in *L'arte a Siena* 1980, pp. 67-86; *Il piacere di colorire* 2002). Purtroppo non sono emersi riferimenti sicuri ad affreschi e dipinti per questo disegno, che presenta la quadrettatura per il riporto, perché con molta probabilità destinato ad una traduzione pittorica. Osservando i fogli dell'artista conservati nella Biblioteca Comunale di Siena (CIAMPOLINI 2002, pp. 78-91, nrr. 11a-13b) emergono chiaramente le qualità grafiche del Casolani, riscontrabili nella più attenta definizione dei contorni e delle ombre nella figura di sinistra e nel segno più veloce ed inquieto in quella appena abbozzata. Nel primo caso definisce il chiaroscuro attraverso un susseguirsi denso dei segni che si fondono insieme, come nel disegno del *David* al GDSU (4882 S: PETRIOLI TOFANI - SMITH 1988, pp. 158-159 nr. 68) e in quello di *San Giovanni* della Biblioteca Marucelliana (C 92: FORLANI TEMPESTI 1991, p. 313 fig. 102.2), mentre nel secondo i tratti paralleli, rapidi e distinti ricordano lo studio per il quadro *Sansone e Dalila* e gli *Schizzi di studi* al GDSU (4885 S, 4908 S: BAGNOLI in *L'arte a Siena* 1980, pp. 84-85 figg. 28-29; PETRIOLI TOFANI - SMITH 1988, p. 156-157 nr. 67). Lo studio del panneggio morbido e pastoso e il ricadere delle pieghe della veste assumono un andamento meno energetico come nel disegno di Edimburgo per la *Natività di Maria* del 1585 per la chiesa di San Domenico a Siena, dove forte è l'

influenza del linguaggio artistico del Barocci (D 4754: FORLANI TEMPESTI 1991, p. 312 nr. 102, p. 313 fig. 102.1).

La figura schizzata a matita rossa sul verso ripropone lo stesso modello vivente di una donna stante con un bambino in braccio: si tratta anche in questo caso di una citazione dal vero, fissata sulla carta con la velocità e gli effetti vibranti degni di un disegno del Barocci. Anche per questo studio non è stato possibile rintracciare riferimenti ad opere pittoriche del Casolani.

Si nota una certa vicinanza di entrambi gli studi ad un foglio di Francesco Vanni conservato agli Uffizi dove ritorna la stessa tipologia figurativa (4832 S: RIEDL 1976, fig. 5).

ALESSANDRO CASOLANI (Siena 1552/3-1607), Scuola di

### 21. *Ritratto di gentildonna seduta*

Matita nera e matita rossa su carta bianca quadrettata a matita; 186 x 178 mm.

Iscrizione: in basso a sinistra a penna settecentesca *Alessandro Casolani*

Lacuna risarcita, incrostazioni, macchie di grasso e ossidazione colla

BAV, *Cappon.237.A(22v.2)*

L'antico riferimento ad Alessandro Casolani suggerito dalla scritta settecentesca è da considerare in maniera generica poiché un'analisi stilistica del foglio consente di riferirlo alla scuola dell'artista, come mi conferma Marco Ciampolini, considerando la debolezza espressiva della composizione rispetto ai vari disegni di sua mano conservati alla Biblioteca Comunale di Siena e al GDSU di Firenze (PETRIOLI TOFANI - SMITH 1988, pp. 156-159 nrr. 67-68; FORLANI TEMPESTI 1991, pp. 311-314; *Il piacere di colorire* 2002, pp. 37-40).



Definito dalle linee della quadrettatura per il riporto, rappresenta il ritratto di una nobildonna seduta, costruito con una linea fine che ricorda da vicino lo studio di *Fanciulla che medita sulla morte* per la tela di Copenaghen (*Il piacere di colorire* 2002, p. 56 fig. 18), caratterizzata, oltre che

dall'uso della stessa tecnica, da un accurato tratteggio a segni paralleli, che ritroviamo sulla veste della figura capponiana. Non si conoscono molti ritratti del Casolani (fra cui un foglio a Londra, Courtauld Institute); il personaggio raffigurato sembra appartenere ad una classe elevata come rivelano l'acconciatura e l'abbigliamento ricercato.

Nell'espressività dolce e malinconica e nella tipologia del volto richiama i personaggi femminili del Casolani in alcuni disegni - come gli *Studi di quattro teste* della Biblioteca Comunale di Siena (S. III.4/13 v.: BAGNOLI in *L'arte a Siena* 1980, p. 82 fig. 26), databili al 1600 circa, in cui appare identica la resa del naso, degli occhi e della bocca, sebbene queste siano più ricche di effetti chiaroscurali - e di alcuni suoi dipinti, ad esempio la *Vergine annunciata* della tela del Monte dei Paschi di Siena (*Ibid.*, p. 83 fig. 27a,b), rappresentata con la testa reclinata verso sinistra ma perfettamente corrispondente nei lineamenti e nelle delicata espressione.

FRANCESCO VANNI (Siena 1563 -1610)

22. *San Francesco inginocchiato con Gesù bambino fra le braccia*

Tracce di matita nera, matita rossa su carta azzurra; 269 x 142 mm.

Iscrizione: in basso a sinistra a penna illeggibile V [anni ?]

Velato con carta giapponese, lacune risarcite, abrasioni, ossidazione colla e macchie di studio

BAV, *Cappon.237.A(4r.1)*

Nonostante il deterioramento della carta che rende mal leggibile la figura e in particolare i volti, è ravvisabile in questo studio di *San Francesco con Gesù bambino tra le braccia* la mano di Francesco Vanni, sensibile interprete del linguaggio baroccesco arricchito di istanze romane, bolognesi e correggesche, che rivestì un ruolo fondamentale nell'evoluzione della pittura senese tra il Cinquecento e il Seicento insieme al fratello Ventura Salimbeni e ad Alessandro Casolani (si veda da ultimo GAROFALO in *Nel segno di Barocci* 2005, pp. 346-369 con bibliografia precedente). Abile disegnatore dalla grafia ricca di morbide sfaccettature come



rivelano i numerosi studi dell'artista conservati al GDSU (cfr. RIEDL 1976, pp. 21-73), trattò spesso il soggetto del santo francescano, sia nello schema più ricorrente delle sacre conversazioni, tipico della pittura controriformistica, sia nella diffusione di iconografie più tipicamente francescane, come la tematica dell'Immacolata Concezione, tanto da poter definire il quadro iconografico in cui inserire lo schizzo vaticano.

Il Vanni soleva spesso riproporre in maniera quasi identica forme e strutture già utilizzate in precedenza, come la figura di san Francesco nella pala di Arcidosso del 1593 ispirata al santo del Barocci nel *Perdono di Assisi* di Urbino e ripetuta nella *Madonna della Vallicella* del 1601 (GAROFALO in *Nel segno di Barocci* 2005, pp. 351-353). Lo stesso avviene nel caso del *Perdono di Assisi* nella chiesa di San Francesco a Pisa, databile agli ultimi anni del secolo, derivante anch'esso dalla composizione di Barocci, di cui si conoscono gli studi preparatori individuati dal Riedl a Siena e Firenze (RIEDL 1976, pp. 22-23 fig. 2), dove la figura del santo, capovolta rispetto alla pala del 1593, richiama alla mente la *Madonna col Bambino, san Francesco e tre santi* in San Paolino a Lucca del 1600 (VIATTE 1988, p. 262 nr. 532; BETTI in *La pittura a Lucca* 1994, pp. 135-138).

Nel foglio vaticano ricorre la stessa tipologia raffigurativa del santo francescano, rappresentato però non più con le braccia aperte o nell'atto di ricevere il Bambino, ma con Gesù già tra le braccia come nella *Visione di san Francesco* di cui l'Ugurgieri Azzolini documentava due versioni (UGURGIERI AZZOLINI, II, 1649, p. 373). La prima a Lucca, oggi dispersa, alla quale Riedl ricondurrebbe il bozzetto del GDSU (inv. 19165 F) e i due studi del DAG di Parigi (inv. 2008, 2011) datati al 1595 (RIEDL 1976, p. 32 nr. 15; VIATTE 1988, pp. 248-252 nrr. 518-519), rispetto ai quali, sebbene il corpo sia ruotato, ritorna la stessa proposta iconografica ed emerge una chiara vicinanza stilistica nelle linee morbide e nelle forme sfaccettate. L'altra versione, realizzata su commissione del cardinal Bonvisi per il convento dei Cordeliers de l'Observance a Lione nel 1599 e oggi conservata nella Rhode Island School of Design di Providence (Fig. 22a), corrisponde pienamente al foglio capponiano dalla resa formale al modo di relazionarsi con Gesù bambino (DAVIDSON 1958, pp. 4-8 fig.6; GAROFALO in *Nel segno di Barocci* 2005, pp. 355, 364 nt. 99: con bibliografia precedente).



La Davidson tracciò la storia del dipinto mettendolo in relazione con il disegno del Vanni, da esso derivante, conservato al Victoria and Albert Museum di Londra (Dyce 182), secondo Mariette preparatorio per la stampa di Cornelis Galle il Vecchio (DAVIDSON 1958, figg. 7-8: WARD JACKSON 1979, pp. 182-183 nr. 402).

Lo studio vaticano, sempre a matita rossa ma meno ricco di effetti luministici rispetto al foglio londinese, ripropone la figura del santo in ogni particolare; i contorni delle forme ripassati a penna indicano che il foglio fu più volte studiato. L'uso della matita su carta azzurra è poi un elemento ricorrente nel Vanni (CIAMPOLINI 2002, pp. 120-121 ).

Il foglio trova quindi il suo giusto riferimento nella tela di Providence, come mi conferma Marco Ciampolini, databile al 1599 e ulteriore esempio dell'interesse e dell'impegno del Vanni nella elaborazione della figura del santo francescano.

Di poco posteriori sono i tre studi per una medesima opera non rintracciata raffiguranti la *Presentazione della Vergine al tempio*, conservati a Firenze (GDSU, inv. 10802 F), New York (Pierpont Morgan Library, inv. IV 171 c) ed Oxford (Christ Church, inv. 1232) e databili intorno al 1600 circa: la figura di s. Francesco strutturalmente affine nella composizione e nel ricadere delle vesti, diverge solo nel particolare delle mani reggenti la croce (RIEDL 1976, p. 49 nr. 41; BYAM SHAW, I, 1976, pp. 112-113 nr. 340 tav. 214).

ASTOLFO PETRAZZI (Siena 1580 - 1653)

### 23. *Abramo e i tre angeli*

Penna, inchiostro bruno acquerellato su carta bianca; 232 x 163 mm.

Iscrizione: in basso a penna *Mola originale*

Velato con carta giapponese e lacuna risarcita

BAV, *Cappon.237.A(27r.2)*

Inattendibile la scritta attributiva al Mola; il disegno è invece da riferire all'ambito senese di inizio Seicento, in particolare alla produzione grafica di Astolfo Petrazzi, come mi suggerisce Marco Ciampolini. Allo stato attuale degli studi sono pochissimi i fogli dell'artista posti in relazione con opere e sicuramente la conoscenza del suo corpus grafico è destinata a crescere.

Fondamentale è il contributo del Pouncey, la cui indagine ricostruttiva fa luce su una serie di disegni conservati in vari musei europei animati da un tratto rapido e tremolante della penna, dove il Petrazzi mostra di aver



assimilato la lezione del Passignano e dei fratelestri Francesco Vanni e Ventura Salimbeni, suoi maestri (POUNCEY 1971, pp. 67-71).

Il foglio vaticano, raffigurante Abramo dinanzi ai tre angeli, mostra le qualità grafiche del Petrazzi in una soluzione meno carica e costruita, un rapido schizzo eseguito a penna e acquerello bruno, tecnica ricorrente nella produzione dell'artista. Il modo di abbozzare i volti e di definire velocemente le forme ricorda gli studi rintracciati al Louvre (inv. 3070, 10545, 11572, 11608) e all'Ambrosiana di Milano (inv. F. 253 inf., 1092-1093: POUNCEY 1971, pp. 68-70 figg. 7-11, 20; VIATTE 1988, pp. 173-174 nrr. 320-323).

Difficile è proporre una datazione per questo schizzo, forse collocabile nel periodo della formazione giovanile, prima del viaggio a Roma nel 1621. Non si conoscono opere dell'artista di tale soggetto.

ASTOLFO PETRAZZI ( Siena 1580 - 1653), Ambito di

#### 24. *Gloria di san Domenico*

Tracce di matita nera, penna, inchiostro bruno su carta bianca; 266 x 156 mm.

Filigrana (BRIQUET nr. 12157)

Iscrizione: in basso a destra a penna *Astolfo Petrazzi*

Ritagliato ad arco nella parte superiore, velato con carta giapponese, lacune risarcite e macchie di studio

BAV, *Cappon.237.B(31r.1)*

Bibl.: PAPINI 2003, p. 100 fig. 16

Il disegno raffigura la *Gloria di san Domenico*, identificabile dall'abito e dagli attributi posti in basso, il giglio sulla destra e a sinistra il cane con in bocca una torcia accesa, simbologia derivante dalla visione della beata Giovanna, madre del santo, che vide se stessa partorire un cane bianco e nero con una torcia fiammeggiante in bocca (CELLETTI in *Bibliotheca Sanctorum*, IV, 1964, pp. 728-734).





La scena ricorda la visione di fra Guala di Brescia che al momento della morte di san Domenico vide due scale scendere dal paradiso, una retta da Gesù e l'altra da Maria mentre degli angeli trasportavano al cielo l'anima del santo seduto su un trono (KAFTAL 1952, p. 314 nr. 15 fig. 366). L'iconografia risulta leggermente rielaborata per la mancanza del trono e del corpo senza vita di san Domenico disteso a terra.

L'antica attribuzione, segnata in basso sul foglio, al pittore senese Astolfo Petrazzi merita sicuramente attenzione, come mi conferma Catherine Monbeig Goguel, anche se non si conoscono opere dell'artista di tale soggetto e lo stile risulta leggermente statico rispetto alle figure più animate del Petrazzi. Dall'analisi dei pochi fogli dell'artista certi e posti in relazione con opere si evince una certa familiarità con il nostro disegno nella resa delle figure, soprattutto nel modo di plasmare i volti, come lo *Studio per san Nicola di Bari* conservato alla Biblioteca Comunale di Siena (S.II.5, c. 48r.a) risalente alla tarda attività del pittore, molto affine nel modellato e nell'espressività al san Domenico, mentre le figure della Vergine e di Gesù ricordano gli schizzi più liberi attribuiti all'artista dal Pouncey (POUNCEY 1971, pp. 67-71; VIATTE 1988, pp. 173-174 nrr. 320-323; CIAMPOLINI 2002, pp. 168-173 nr. 33a,b). La sua indagine ricostruttiva fa luce su una serie di disegni conservati in vari musei europei animati da un tratto rapido e tremolante della penna, che nel disegno vaticano si traduce in uno stile più composto, a volte disarticolato nella resa formale, elemento già ravvisato dal Pouncey nella definizione delle figure.

Memore della tradizione senese da Casolani a Vanni arricchita dalle influenze della pittura fiorentina del Passignano e di Matteo Rosselli, Astolfo Petrazzi fu sicuramente uno dei più importanti interpreti della cultura senese del Seicento, al cui ambito è da ricondurre il disegno in esame; sembra infatti venir meno il tratto della penna vivo e tremolante tipico dell'artista in favore di una soluzione più ferma e in alcuni punti incerta che fa ipotizzare una derivazione dalla bottega o dal suo ambito piuttosto che un autografo dello stesso Petrazzi.

FRANCESCO RUSTICI (Siena 1592 - 1626), attr.

## 25. *Scena di una nascita*

Matita nera, penna, inchiostro bruno acquerellato su carta avorio; 173 x 224 mm.

Filigrana (variante di BRIQUET nr. 5576 e HEAWOOD nr. 934)

Iscrizione: in basso al centro a penna *Zuccari*

Controfondato con carta giapponese, varie lacune risarcite, incrostazioni e angoli superiori decurtati

BAV, *Cappon.237.A(24v.2)*

Nonostante l'errata attribuzione antica allo Zuccari, il disegno è da riferire, come suggerisce Catherine Monbeig Goguel, a Francesco Rustici, esponente della pittura senese di inizio Seicento (BAGNOLI in *L'arte a Siena* 1980, pp. 185-190). Il soggetto raffigurato potrebbe essere la nascita di san Francesco, poiché la tradizione vuole che la madre del santo, la religiosissima nobildonna Pica, volle



partorire il bambino, in omaggio alla nascita di Gesù, in una stalla improvvisata al pianterreno della casa paterna (DI FONZO in *Bibliotheca sanctorum*, V, 1964, p. 1052).

Nel corpus pittorico del pittore non si fa menzione di un'opera di tale soggetto, ma la tecnica e la qualità grafica di alcuni elementi richiamano alla mente i fogli dell'artista conservati al Louvre e a Siena, soprattutto i brani a penna e acquerello bruno (VIATTE 1988, pp. 198-199 nr. 390; CIAMPOLINI in *Pitture senesi* 1989, pp. 119-159; CIAMPOLINI 2002, pp. 174-191 nrr. 34-37a, b; MONBEIG GOGUEL 2005, pp. 372- 373 nrr. 540-542). Osservando infatti gli studi raffiguranti la *Scena di un martirio* e la *Madonna e il bambino con santa Caterina da Siena, san Carlo Borromeo e san Francesco*, eseguiti con la medesima tecnica e conservati rispettivamente al DAG del Louvre (inv. 16297) e alla Biblioteca comunale di Siena (E.I.6., f. 9r.), emergono varie assonanze nell'abbozzo delle figure acquerellate e nell'accentuazione degli effetti luministici (CIAMPOLINI 2002, p. 175 fig. 1; MONBEIG GOGUEL 2005, pp. 372-373 nr. 541). Il foglio senese risulta in relazione con la tela di medesimo soggetto per il conservatorio di San Carlo a Pienza databile al 1622, risalente quindi agli anni della maturità dell'artista. Anche gli altri due studi dell'artista conservati al Louvre, *La Madonna visitata da due angeli* (inv. 1604) e *Il san Sebastiano curato dalle pie donne* (inv. 6758), sono da collocare nei medesimi anni (VIATTE 1988, pp. 198-199 nr. 390; MONBEIG GOGUEL 2005, pp. 372-373 nrr. 540, 542). Il primo, a penna e acquerello bruno, mostra una certa vicinanza al disegno in esame nelle resa dei profili lineari dal naso affilato e nel modo di abbozzare gli occhi e i volti, visibile soprattutto nei due angeli, quello più a destra molto

vicino alla figura femminile chinata al centro. Il secondo foglio del Louvre, a matita nera e acquerello grigio, risulta più definito nel modellato, come altri disegni conservati alla Biblioteca Comunale di Siena, ed è messo in relazione con l'incisione di Orazio Brunetti da un'invenzione del Rustici e con la tela di medesimo soggetto conservata alla Pinacoteca Nazionale di Siena (CIAMPOLINI 2002, pp. 180-185 figg. 2-3). L'espressione patetica, tipica delle figure del Rustici, ritorna nelle sue opere pittoriche come *La fuga di Clelia* a Palazzo Panciatichi di Firenze, *Olindo e Sofronia e la morte di Lucrezia* agli Uffizi, *Salomè con la testa del Battista* in Sant'Anna a Genova e le due versioni della *Maddalena morente*, tutte databili intorno alla prima metà degli anni venti del Seicento ed esempi dell'evoluzione dello stile del Rustici verso le pitture 'notturne' dell'olandese Gerrit Honthorst (FUMAGALLI 1990 pp. 69-82 figg. 41-47; CIAMPOLINI 2002, pp. 188-191 nr. 37a-b). I volti languidi con la bocca socchiusa e la gestualità delle figure protese in avanti come nella *Fuga di Clelia* richiamano alla mente la scena del foglio vaticano, dove l'attenzione luministica sembra essere lontana dalle soluzioni di Honthorst, adesione che probabilmente avvenne durante il soggiorno romano alla fine del 1624, come osservato dalla Fumagalli (FUMAGALLI 1990, p. 73), mentre forte è l'influenza della pittura senese di Rutilio Manetti, anch'egli affascinato dalle soluzioni dell'artista olandese a partire dal 1620 circa. Fra le tele conservate nella collezione Chigi - Saracini di Siena la figura di Gesù bambino nella *Madonna col Bambino, s. Antonio abate e s. Marco* del 1610-1620 sembra ripetere in controparte quella del nostro infante, mostrando il riutilizzo di certi schemi raffigurativi. In conclusione si potrebbe proporre una datazione del foglio intorno al 1620 circa.

SCUOLA FIORENTINA, metà sec. XVI

26. r: *Studio di testa femminile di profilo v: schizzi dei capelli*

r-v: Penna, inchiostro bruno su carta bianca; 153 x 102 mm.

Iscrizione: di Bottari in basso al centro a penna *cecchin Salviati* e sotto al mento *2 1/2*

Ossidazione colla lungo i lati, lacune risarcite e incrostazioni

BAV, *Cappon.237.B(57r.3)*

Si tratta di una esercitazione di un artista di metà Cinquecento che copia un prototipo di ambito fiorentino più antico, come testimoniano lo stile secco e l'impostazione statica della testa e le misure riportate sotto il mento utilizzate per calcolare le proporzioni. L'attribuzione al pittore Francesco Salviati scritta a penna sul



recto del disegno non è da prendere in considerazione, come mi conferma Catherine Monbeig Goguel, anche se si conoscono studi analoghi di teste femminili di profilo realizzate a penna dall'artista (*Francesco Salviati* 1998, p. 34 fig. 3, p. 38 fig. 7).

SCUOLA FIORENTINA ?, seconda metà XVI sec.

### 27. Studio per una fontana

Tracce di matita nera e rossa, penna, inchiostro bruno acquerellato in alcuni punti su carta avorio; 186 x 207 mm.

Lacune risarcite, ossidazione inchiostro, macchie di studio e incrostazioni

BAV, *Cappon.237.B(32v.3)*

Il disegno raffigura una fontana, costituita da una vasca circolare, poggiante su di un piedistallo, con tre bocche di animali marini da cui fuoriesce l'acqua, posta all'interno di una nicchia decorata in alto da una conchiglia. Questa tipologia decorativa richiama alla mente analoghi studi del manierismo fiorentino con particolare riferimento a Jacopo Zucchi (PILLSBURY 1974, pp. 3-33 tavv. 1-24), ed è iconograficamente affine all'elemento decorativo di un vasca sorretta da due pesci inserito nella balconata di Villa Medici a Roma.



Risulta però arduo avanzare una proposta attributiva convincente, data anche la modesta qualità del disegno, privo delle capacità grafiche e tecniche dei manieristi fiorentini. Sembra lo studio di un giovane artista che si esercita nel copiare o nell'inventare una struttura architettonica, ripetendo il particolare dei pesci a matita rossa a destra e tentando di dare una visuale dell'interno della vasca che lo porta però ad adottare soluzioni prospettiche non corrette e poco convincenti.

Rimangono quindi le perplessità circa la paternità del foglio, qui collocato per una vaga vicinanza stilistica con le opere dello Zucchi.

SCUOLA FIORENTINA, 1580 ca.

28. r: *Davide o Ercole in lotta con il leone* v: *Studio di figura*

r-v: Matita nera su carta bruna; 173 x 249 mm.

Filigrana ill.

Iscrizione: in alto a sinistra a penna di *Tintoretto*

Incrostazioni, macchie di studio, lacune risarcite e fori da lepisma saccharina

BAV, *Cappon.237.B(40v.4)*



Non è da prendere in considerazione la scritta antica che riferisce il foglio al Tintoretto, da riportare invece nell'ambito di scuola fiorentina degli anni ottanta del XVI secolo.

La figura in lotta con il leone abbozzata sul recto risulta di non facile identificazione: potrebbe trattarsi di Ercole che uccide il leone Nemeo, anche se vengono meno gli attributi del personaggio

come la clava poggiata a terra prima di strangolare l'animale, oppure potrebbe trattarsi di un episodio biblico con Davide o Sansone che lottano con il leone a mani nude, anche se qui il personaggio è invece raffigurato con un coltello in mano (PIGLER, I, 1956, p. 133, II, pp. 110-111; HALL 1974, pp. 156-163).

Sul verso invece lo schizzo di studio anatomico rientra nella tipologia degli 'scorticati' disegnati dall'Allori e dal Cigoli, accumulati, oltre che da una stretta amicizia, dal vivo interesse per la resa nel corpo che li portò ad un attento studio dei cadaveri. Entrambi esponenti dell'Accademia del Disegno, utilizzarono il mezzo grafico come strumento di indagine del reale, disegnarono scheletri e anatomie per meglio comprendere e raffigurare la struttura del corpo umano (*Mostra di disegni di Alessandro Allori* 1970, pp. 25-26 nrr. 14-16). Il Cigoli in particolare, dopo la pratica col maestro, spinto dall'interesse per gli aspetti scientifici dell'arte, studiò anatomia col famoso medico Theodoro Mayerne, realizzando numerosi disegni e anche la statua dello scorticato ricordata dal Baldinucci ed oggi al Museo Nazionale di Firenze (CHAPPELL in *Il Seicento fiorentino*, III, 1986, pp. 56-57). Il foglio vaticano ben si inserisce in questa pratica artistica, trovando nei vari fogli di simile soggetto conservati al GDSU di Firenze vari elementi di raffronto.

SCUOLA FIORENTINA, fine XVI sec.

29. r: *Studio di vescovo e portastendardi in processione* v: *Testa di capra*

r: Matita rossa su carta avorio v: Matita nera; 212 x 253 mm.

Lacune risarcite e ossidazione colla lungo i lati

BAV, *Cappon.237.B(51v.1)*



Probabile copia da un'opera preesistente, il disegno è da collocare nell'ambito fiorentino di fine Cinquecento, opera di un artista influenzato da Bernardino Poccetti (1548-1612). Sebbene quest'ultimo non abbia lasciato una scuola di particolare rilevanza, sicuramente la sua influenza si può avvertire nelle opere di vari artisti fiorentini (VASETTI 1996, pp. 69-98; EAD. 2009, pp. 78-87). In questo caso tornano alla mente alcuni studi dell'artista raffiguranti monaci o figure ammantate, conservati a Firenze e a Berlino e risalenti agli ultimi anni del Cinquecento, per il modo di trattare i panneggi e di studiare le ombre (THIEM 1977(1), p. 266 fig. 4 a, b; *Disegni di Bernardino* 1980, pp. 53-54 nrr. 38-39; *Inventario. Disegni di figura. I* 1991, pp. 350, 359, 362-363, nrr. 825 F, 845 F, 854 F, 856 F). La ricchezza del tratto del Poccetti lascia però il posto ad una composizione meno animata, dove il ricadere delle vesti viene risolto attraverso pochi segni di matita rossa, la cui modesta qualità è indice del carattere puramente esercitativo del foglio. Lo studio di una testa di capra realizzato sul verso, più che tratto dal naturale, sembra essere ispirato o copiato da qualche soluzione analoga dei Carracci.

SCUOLA FIORENTINA, fine XVI sec. - inizi XVII sec.

### 30. *Studio di Gesù bambino benedicente*

Matita rossa su carta azzurra; 280 x 156 mm.

Iscrizione: in basso a penna *Cavalier d'Arpino*

Ritagliato in forma ottagonale, lacune risarcite, macchie di grasso e controfondato con carta giapponese

BAV, *Cappon.237.A(13v.2)*

Anche in questo caso l'antico riferimento al cavalier d'Arpino non è attendibile; il disegno è invece da collocare nell'ambito fiorentino di fine Cinquecento e inizio Seicento, stilisticamente affine a certe composizioni grafiche di Bernardino Poccetti. La resa del corpo attraverso il tratteggio aderente ai contorni sottolineati da una maggiore incidenza della linea, e la tornitura della figura ricordano lo *Studio di giovinetto* del GDSU per la decorazione del soffitto della Sala Grande di Palazzo Capponi realizzata tra il 1583 e il 1586 (inv. 1583 S; *Disegni di*



*Bernardino* 1980, p. 32 nr. 10 fig.14) così come la definizione ovale dei volti ritorna in vari lavori dell'artista (cfr. studi per la decorazione delle lunette nel chiostro Grande della Ss. Annunziata databili tra il 1604 e il 1612: inv. 8472 F., 8276 F; *Ibid.*, pp. 78-82 nr. 66, 73).

L'uso della carta cerulea e della matita rossa, tecnica usata da Poccetti a partire dagli anni ottanta del Cinquecento, confermerebbe la collocazione del nostro disegno nell'ambiente fiorentino a cavallo tra i due secoli: si tratta di una esercitazione, data anche la ripetizione e lo studio di alcuni particolari, forse traduzione di un'opera precedente.

SCUOLA SENESE, fine XVI sec. - inizio XVII sec.

### 31. *Quattro santi*

Tracce di matita nera, penna inchiostro bruno acquerellato in alcuni punti; 260 x 334 mm.

Controfondato con carta giapponese spessa, lacune risarcite, incrostazioni e tagliato in due centralmente

BAV, *Cappon.237.B(34v.1)*

Il disegno è da collocare nell'ambiente artistico senese post - baroccesco di fine Cinquecento, stilisticamente vicino alle composizioni di Vanni e Salimbeni. La resa tipologica dei volti ricorda le

raffigurazioni dei due artisti senesi (RIEDL 1976, p. 22 nr. 2, pp. 34-35 nrr. 18-19, pp. 87-89 nr. 92, pp. 94-98 nr. 101) anche se viene meno la qualità grafica e la forza espressiva dei due maestri.



Probabilmente il disegno, raffigurante da sinistra san Giovanni Evangelista, un santo vescovo, s. Antonio Abate e s. Antonio da Padova, fu realizzato per la decorazione di una lunetta, come indica l'andamento diagonale delle linee di contorno, per il quale però non sono ancora emersi riscontri attendibili.



REMIGIO CANTAGALLINA (Borgo San Sepolcro 1580 ca. - Firenze 1656 ), Scuola di

32. *Paesaggio con case*

Penna, inchiostro bruno su cartoncino avorio/bruno chiaro; 113 x 163 mm.

Filigrana (variante di BRIQUET nr. 13926 e HEAWOOD nrr. 3893, 3896)

Controfondato con carta giapponese, lacune risarcite e lieve ossidazione inchiostro metallogallico

BAV, *Cappon.237.A(3v.2)*

Bibl.: GOBBI 2007, pp. 264-265

33. *Paesaggio con casolare*

Penna, inchiostro bruno su cartoncino avorio/bruno chiaro; 113 x 167 mm.

Filigrana (variante di BRIQUET nr. 13926 e HEAWOOD nrr. 3893, 3896)

Controfondato con carta giapponese, lacune risarcite e lieve ossidazione inchiostro metallogallico

BAV, *Cappon.237.A(3v.3)*

Bibl.: GOBBI 2007, pp. 264-265



All'area toscana di inizio XVII secolo si possono ascrivere questi piccoli paesaggi, tipici esempi delle tematiche usate dai paesaggisti fiorentini appartenenti alla scuola di Cantagallina. Il più importante esponente di questa famiglia di artisti di origine umbra, Remigio (1582-1656), si formò, insieme ai fratelli, alla scuola di Giulio Parigi (1571-1635) a Firenze, che costituiva nella prima

metà del Seicento un centro culturale fondamentale per lo sviluppo del disegno di paesaggio, genere inferiore che cominciava ad evolversi verso una propria autonomia ed indipendenza grazie soprattutto all'influenza di artisti nordici e fiamminghi. Il segno grafico chiaro e deciso caratterizza i lavori del Parigi, del Cantagallina e dei loro allievi come Ercole Bazzicaluva, tanto da rendere a volte complicata l'attribuzione dei diversi studi a penna (NEGRO SPINA 1983; CHIARINI in *Il Seicento fiorentino*, III, 1986, p. 48).

I paesaggi sono popolati da ponti, granai, casolari e figurette, le quali non poca influenza eserciteranno su Callot, anch'egli allievo del Cantagallina. Dai numerosi fogli conservati al GDSU e al DAG (CHIARINI 1973, pp. 34-36; MONBEIG GOGUEL 2005, pp. 140-146) si comprende l'importanza esercitata dall'arte nordica nell'evoluzione dello stile del Cantagallina, il quale visitò i Paesi Bassi nel 1612-1613 realizzando un taccuino di schizzi e appunti oggi conservato a Bruxelles, ma determinante fu anche la lezione di Paul Bril (1553/1554-1626), artista nordico che visse a lungo a Roma, conosciuto a Firenze grazie a numerose sue opere nelle collezioni medicee e alla traduzione incisa dei suoi paesaggi (CAPPELLETTI 2006). Tipica della scuola del Cantagallina è la rappresentazione della vita quotidiana in modo diretto e semplice, dove viene meno quel senso di irrealtà e di tormento che caratterizza le opere del Bril. In entrambi i disegni la scena è inquadrata da un albero che funge da quinta, espediente tipico dell'artista nordico che ritroviamo in molti lavori del Cantagallina, come la *Veduta di Siena* dove l'arbusto sulla destra introduce l'occhio alla splendida vista della città (GDSU inv. 249 P; CHIARINI in *Il Seicento fiorentino*, II, 1986, pp. 180-181 nr. 2.129), e del Bazzicaluva, come i paesaggi con pastori e case, in cui gli alberi con i tronchi flessuosi seguono l'andamento del foglio per poi proseguire con i rami al di fuori della pagina (CHIARINI 1972, figg. 38-42; NEGRO SPINA 1983, nrr. 57-60; CHIARINI in *Il Seicento fiorentino*, II, 1986, pp. 206-207 nrr. 2.155- 2.157; MONBEIG GOGUEL 2005, pp. 100-102).

Caratteristico dei lavori della scuola di Cantagallina è il tratteggio a linee parallele orizzontali o verticali con cui gli artisti rendono gli effetti d'ombra sul terreno, sui tronchi e sulle case, come ben si nota nel primo piano dei due studi in esame. Anche se, a differenza dei lavori di Remigio, i due schizzi vaticani mostrano una certa staticità nella resa della scena ed una minor fluidità delle linee, il tratto rimane chiaro e deciso; la minuziosità del segno grafico, derivante dall'esperienza nordica e dalla pratica incisoria, e l'amore per temi naturalistici e quotidiani caratterizzano entrambi gli schizzi che costituiscono un'ulteriore testimonianza della vasta produzione grafica dei paesaggisti fiorentini del primo Seicento.

34. *Piccola veduta con casolare*

Tracce di matita nera, penna, inchiostro bruno su carta bianca; 103 x 170 mm.

Velato con carta giapponese, lacune risarcite e ossidazione inchiostro metallo-gallico

BAV, *Cappon.237.B(48r.5)*

Questo piccolo brano paesaggistico rientra nella tipologia caratteristica della scuola di Cantagallina appena illustrata (3v.2-3, cat. 32-33), cui è stilisticamente affine nell'utilizzo minuzioso del segno grafico reiterato, con tratteggio quasi incisivo.



Difficile avanzare una proposta attributiva, in considerazione non solo della già discussa vicinanza stilistica dei vari artisti appartenenti a questo movimento, ma anche della modesta qualità del foglio. Sembra si tratti della mano di un giovane che si esercita nel ritrarre la natura attraverso un uso ancora acerbo della penna, visibile nel modo di definire i tratteggi o il fumo che fuoriesce dal camino. Ritorna l'utilizzo della quinta prospettiva che inquadra la scena ma vengono meno la forza e il rigoglio emanati dalla natura nei disegni dei paesaggisti secenteschi di questa scuola (CHIARINI 1972, pp. 28-31 figg. 33-42; NEGRO SPINA 1983).

GIOVANNI BILIVERT (Firenze 1576-1644 )

35. *Studio di figura seduta*

Matita rossa acquerellata su carta avorio; 166 x 110 mm.

Lacune risarcite, macchie di studio e ossidazione colla

BAV, *Cappon.237.B(29r.3)*

Questo piccolo schizzo di figura è stato identificato da Catherine Monbeig Goguel (comunicazione orale) come un autografo di Giovanni Bilivert, pittore di origini fiamminghe entrato nella bottega del Cigoli nel 1603 e ricordato dal



Baldinucci come un *giovane di grande spirito nelle cose dell'arte, di leggiadra invenzione e d'ottimo disegno* (BALDINUCCI, XIV, ed. 1772, p. 39; sulla sua vita e carriera artistica si veda CONTINI 1985, ID. in *Il Seicento fiorentino*, III, 1986, pp. 34-36). Ben presto seppe distinguersi per le sue qualità figurative divenendo uno dei pittori più affermati del panorama fiorentino secentesco come testimonia la fervida attività della sua bottega.

L'uso della matita rossa acquerellata è una delle tecniche predilette dall'artista, ricorrente in numerosi fogli di sua mano quali l'*Arcangelo Raffaele rifiuta i doni di Tobia* conservato in collezione privata inglese e preparatorio per la tela della Galleria Palatina del 1622, dove analogo è il tratto veloce e deciso con cui abbozza le figure (THIEM 1977(1), p. 326 nr. 86, figg. 86, 266; CONTINI 1985, pp. 71-72 nr. 3). Un altro studio per la stessa composizione conservato al GDSU presenta le medesime qualità nello schizzo dei volti e delle mani e nel ricadere delle vesti (2078 S: CONTINI 1985, pp. 71-72 fig.4), caratteristiche che ritornano nel *Daniele e Abacuc* riconosciuto dalla Thiem agli Uffizi e messo in relazione con la tela del Duomo pisano del 1625 (9256 F: THIEM 1977(1), pp. 326-328 nr. 87, figg. 87, 267; CONTINI 1985, p. 19 fig. 20).

Se nella resa del copricapo il nostro disegno è accostabile alla figura di Michelangelo nel bozzetto del British Museum per la tela commissionata da Michelangelo Buonarroti il giovane e risalente al 1616-1620 (inv. 1934-10-13-1 add. 103: THIEM 1977(1), p. 326 nr. 85, figg. 85, 265; CONTINI 1985, pp. 78-79 fig. 105b), nella tipologia figurativa ricorda invece i ritratti noti dell'artista, come quello di Neri Corsini e di un Cavaliere di Malta, anche se le dimensioni ridotte dello studio e i tratti riassuntivi delle forme non forniscono ulteriori elementi di raffronto (CONTINI 1985, pp. 84-85 nr.16; PETRIOLI TOFANI in *Disegno, giudizio e bella maniera* 2005, pp. 168-169 nr. 101).

Si aggiunga poi il ritratto di Bartolomeo Pucci a Besaçon e i vari menzionati dalle fonti (MONBEIG GOGUEL in *Le rayonnement de Florence* 2006, pp. 134-135 nr. 54) per comprendere la familiarità del Bilivert con questo genere di pittura 'storica'. L'impostazione del personaggio risulta strutturalmente vicino alle pitture del Casino mediceo di San Marco a Firenze iniziate nel 1621, le cui vicende sono state messe in luce dalla Masetti (MASETTI 1962(2), pp. 1-27, 77-109). Il Bilivert non prese però parte a questa grande impresa forse a causa della malattia all'occhio sinistro ricordata dal Baldinucci (BALDINUCCI, XIV, ed. 1772, p. 35; CONTINI 1985, p. 24), ma sicuramente ammirò i coevi sviluppi della pittura murale fiorentina; il confronto con i disegni degli anni venti sopra citati e le tele di soggetto storico, indurrebbe a collocare il disegno capponiano proprio in quel momento dell'attività del Bilivert. Egli d'altronde si cimentò nella pittura di storia, con personaggi in costume cinquecentesco, come documentano le tele di soggetto mediceo realizzate nel 1627 per Maria de' Medici al Palais de Louxembourg (CONTINI 1985, pp. 31, 85).

GIOVANNI BILIVERT (Firenze 1576-1644 ), Scuola di

36. *Studio per la figura di Maria Maddalena*

Carboncino su carta bruna quadrettata a penna; 150 x 226 mm.

Piccoli fori tarli e incrostazioni

BAV, *Cappon.237.A(19v.2)*

Questo delicato studio a carboncino di donna con vaso, identificabile nella Maddalena per il suo attributo, può essere ricondotto all'ambito di Giovanni Bilivert, come osservato dalla Monbeig Goguel. Di buona qualità, il foglio richiama alla mente alcuni disegni dell'artista conservati al DAG di Parigi, come la figura femminile studiata dal



vero, vicina nella definizione delle forme ma più ricca di effetti ed energico nel tratto (inv. 570: MONBEIG GOGUEL 2005, pp. 116-117 nr. 85). Il foglio del Louvre, identificabile nella figura di Artemisia, è messo in relazione con la tela di *Cleopatra* datata 1630 di cui si conserva uno studio al GDSU, affine nell'impostazione della corpo e nell'espressività al disegno vaticano (inv. 9636 F: CONTINI 1985, p. 98 nr. 32 fig.40). Sebbene non siano emersi riscontri precisi con opere bilivertiane, si può supporre che l'anonimo autore del foglio capponiano abbia studiato un disegno perduto del maestro o con maggior probabilità che abbia preso spunto da qualche modello vivente visibile nella bottega del maestro.

Il foglio è collocabile intorno agli anni trenta del Seicento.

GIOVANNI BILIVERT (Firenze 1576-1644 ), Scuola di: AGOSTINO MELISSI (att. 1631-1680) ?

37. r: *San Pietro cura sant'Agata* v: *Studio di donna seduta*

r: Matita nera e rossa su carta bruno chiaro v: Matita nera su carta bruno chiaro; 306 x 206 mm.

Filigrana ctf. (BRIQUET nr. 11924-11925)

Iscrizioni: in alto sul controfondo a matita *Biliverti* e sopra a penna *da Biliverti* ?

Attaccato al supporto, velato con carta giapponese, lacune risarcite, ossidazione colla lungo i lati, incrostazioni e segni di piegature

BAV, Cappon.237.A(7r.2)

Il disegno è una traduzione dal dipinto *San Pietro cura sant'Agata* (Fig. 37a), oggi in collezione privata a Firenze, realizzato nel 1640 da Giovanni Bilivert (CANTELLI 1983, p. 22, fig. 48; CONTINI 1985, pp. 121-122, nrr. 78-79). Qui l'artista ripete una formula compositiva già utilizzata due anni prima nel quadro *Venere incatenata d'Amore con Pan che la cinge alle spalle* (*Ibid.*, p. 120 nr. 60), trasferendo quindi dalla sfera profana a quella sacra una tipologia rappresentativa, ben evidente nelle due figure femminili di Venere e sant'Agata, identiche sia nella postura che nella fisionomia.

Il disegno vaticano è una riproduzione fedele del quadro, realizzata sicuramente nell'ambito della scuola di Bilivert, viste anche le forti affinità stilistiche con la produzione grafica del pittore.

Presso di lui si formarono artisti come Orazio Fidani, Cecco Bravo, Sigismondo Coccapani, Agostino Melissi e Bartolomeo Salvestrini, ricordati dal Baldinucci anche come attivi copisti delle opere del maestro, nella cui bottega si producevano numerose repliche per soddisfare la crescente domanda della clientela privata di soggetti di grande fortuna (BALDINUCCI, XIV, ed. 1772, pp. 47-54; CONTINI 1985, pp. 55-56; ID. in

*Il Seicento fiorentino*, III, 1986, p. 36). Non stupisce quindi la fedeltà iconografica e stilistica al Bilivert del foglio vaticano, che però non ci consente di avanzare una proposta attributiva priva di incertezze. Fra tutti i suoi allievi l'artista più evidenziato dalla critica è sicuramente Agostino Melissi (documentato dal 1631 al 1680), tanto che il Contini nella monografia sul Bilivert gli ha dedicato un capitolo (CONTINI 1985, pp. 45-56; si veda anche la documentata biografia di CONTINI in *Il Seicento fiorentino*, III, 1986, pp. 123-126). Entrato nella bottega di Bilivert nel 1634, dopo un apprendistato presso Cantagallina e Rosselli, emerse ben presto come il giovane più promettente divenendo anche intimo confidente del pittore fiammingo. Il Baldinucci racconta che *ha disegnato si bene che i suoi disegni non si distinguono da quelli del maestro*, tanto che quest'ultimo gli fece



abbozzare dei suoi schizzi e fare figure dal naturale che poi egli perfezionava non potendo lavorare a lungo a causa della malattia agli occhi (BALDINUCCI, XIV, ed. 1772, pp. 54-55). Nel 1642 il Melissi produceva già come pittore autonomo, anche se il legame con il Bilivert sarà tale che alla morte del maestro terminerà alcune sue opere lasciate incompiute (CONTINI in *Il Seicento fiorentino*, III, 1986, p. 123).

I saggi ricostruttivi della produzione grafica del Melissi (PETRIOLI TOFANI 1979, pp. 99-105; CONTINI in *Il Seicento fiorentino*, II, 1986, pp. 319-321; PROSPERI VALENTI RODINÒ 1994(2), pp. 170-173) mostrano un'evidenza disegnativa tipicamente fiorentina, facilmente accostabile allo stile del Cigoli e del Rosselli oltre che del Bilivert, sotto i cui nomi erano confusi vari dei suoi studi. Una conferma circa la paternità del foglio vaticano è offerta dal verso, dove vi è uno studio di donna seduta eseguito a matita, anch'esso stilisticamente affine alla produzione bilivertiana. La definizione della figura e la tipologia della sedia ricordano lo *Studio preparatorio per donna miracolata da sant'Elena* del Bilivert conservato al GDSU di Firenze (inv. 9621 F: CONTINI 1985, pp. 79-80 fig.10) e preparatorio per la tela del 1621 in Santa Croce; ma ritornano anche nel dipinto di un suo compagno di bottega, Bartolomeo Salvestrini, raffigurante la *Pittura intenta a disegnare un paesaggio* eseguito entro il 1630 e conservato agli Uffizi di Firenze (CANTELLI 1983, p. 134, nr. 693). I richiami al maestro e alla sua bottega nel foglio vaticano sono evidenti. Si potrebbe supporre una datazione tra il 1640, anno di esecuzione del *San Pietro cura Sant'Agata*, ed il 1644, anno della morte del maestro. Il tratto incisivo e sciolto del Melissi trova riscontro nella copia capponiana, così come lo studio di donna sul verso ricorda stilisticamente successive composizioni dell'artista come lo *Studio per la Vergine inginocchiata* del 1674 e il *Ritratto di giovane seduto* conservati all' ING di Roma (inv. FC 128706, 125066: CONTINI in *Il Seicento fiorentino*, II, 1986, pp. 320-321 nr. 2.290; PROSPERI VALENTI RODINÒ 1994(2), pp. 170-171 nr. 80) o il disegno per la figura di Cosimo dei Medici al GDSU (inv. 987 F; CHAPPELL 1979, fig.3).



La proposta di attribuzione del foglio in esame al Melissi è da considerare unicamente come un'ipotesi viste le difficoltà di identificazione causate dal forte ascendente esercitato da Bilivert sui suoi allievi se questi, ormai artisticamente maturi, continuavano a copiare le sue opere.

BARTOLOMEO SALVESTRINI (Castello (Firenze) 1599- 1633) ?

38. *Madonna con bambino*

Matita nera, penna, inchiostro bruno su carta avorio; 240 x 157 mm.

Iscrizioni: a penna in basso a sinistra *Andrea del Sarto* sul verso al centro *Vignali* e in alto a destra serie di numeri

Tagliato lungo il lato inferiore destro, ossidazione colla e lieve ossidazione inchiostro metallogallico

BAV, *Cappon.237.B(47v.2)*

Risulta inattendibile la scritta attributiva posta in basso che riferisce ad Andrea del Sarto il disegno in esame, da ricondurre invece all'ambito fiorentino di inizio Seicento.

Come osservato dalla Forlani, l'impostazione delle figure ricorda analoghe composizioni di Cristofano Allori, anche se si può riconoscere nella definizione del volto della Vergine l'influenza stilistica di Bartolomeo Salvestrini, allievo del Bilivert, sulla cui figura ha fatto chiarezza la Matteoli in un saggio ricostruttivo dell'attività pittorica e grafica dell'artista (MATTEOLI 1987, pp. 403-433). Sebbene le raffigurazioni del Salvestrini risultino più cariche e sciolte e meglio definite nei tratteggi e nei volumi, il foglio vaticano mostra una certa analogia nell'allungamento delle forme (MATTEOLI 1987, pp. 416-419 figg. 9-10, 12; THIEM



1990, pp. 280-289 ) e nella resa del viso di Maria che ricorda il foglio raffigurante *Salomè con un ancella* facente parte della collezione del principe Erkinger Schwarzenberg (MATTEOLI 1987, pp. 415-416 figg. 4,8).

Simili considerazioni si possono fare osservando il disegno conservato a Torino raffigurante la *Pietà* attribuito all'artista dalla Monbeig Goguel (inv. 15707 DC; *Da Leonardo a Rembrandt* 1991, p. 230 fig. 93), affine nell'espressività e nell'abbozzo ovale del volto.

Emergono anche ricordi stilistici delle figure di Matteo Rosselli, la cui bottega il Salvestrini frequentò per un breve periodo prima di affiancarsi al Bilivert (MANNINI in *Il Seicento fiorentino*, III, 1986, p. 160; MATTEOLI 1987, p. 404).



Risulta però difficile argomentare con certezza l'attribuzione del foglio vaticano al Salvestrini, anche per la mancanza di riferimenti pittorici.

MATTEO ROSSELLI (Firenze 1578-1650)

39. r: *Studio di vescovo e particolare della mano* v: *Schizzi della stessa figura e studio di pastorale*

r-v: Matita rossa su carta bianca; 226 x 182 mm.

Iscrizione: in basso a destra a penna *d'Agostino Caracci*

Lacune risarcite, macchia di studio e ossidazione colla lungo i lati

BAV, *Cappon.237.A(23r.1)*

Bibl.: PROSPERI VALENTI RODINÒ 2004, p. 20; GOBBI 2007, pp. 266-267



Risulta inaccettabile l'antica attribuzione del foglio ad Agostino Carracci, ricondotto giustamente dalla Proserpi Valenti Rodinò a Matteo Rosselli, uno dei più prolifici artisti del panorama fiorentino di inizio Seicento. Allievo dapprima di Gregorio Pagani e poi del Passignano, si distinse presto per le sue qualità pittoriche ottenendo le più importanti commissioni medicee ad affresco e divenendo caposcuola di una florida bottega presso la quale si formarono giovani talenti come Cecco Bravo e Francesco Furini (sulla sua vita ed attività artistica si veda: FAINI GUAZZELLI 1969; EAD. in *Il Seicento fiorentino*, III, 1986, pp. 158-160). L'entrata nell'Accademia del Disegno nel 1599 lo portò a sviluppare abili doti di disegnatore tanto da poter individuare nelle sue opere grafiche il meglio della sua produzione.

Il foglio raffigura una figura di vescovo benedicente, forse identificabile in san Carlo Borromeo, soggetto più volte trattato dall'artista nelle sue composizioni, molte delle quali sono purtroppo perse o non rintracciabili (EAD. 1969, pp. 18-19, 111, 127, 160). Egli studia attentamente la resa della figura, retaggio della sua formazione accademica, ripetendo più volte il particolare della mano reggente il crocifisso, così come sul verso del disegno schizza nuovamente lo stesso personaggio aggiungendo uno studio di pastorale, che ricorda in maniera semplificata quello nel modello per l'*Invenzione della vera croce* all'ING di Roma preparatorio per la tela in S. Michele e Gaetano a Firenze del 1644 circa (inv. FC 124993: PROSPERI VALENTI RODINÒ 1977, p. 59 nr. 94; PROSPERI VALENTI RODINÒ 1994(2), pp. 138-139 nr. 63). Sicuramente antecedente ai fogli degli ultimi anni caratterizzati dalla monumentalità delle figure, il disegno capponiano riflette la grande eleganza disegnativa del Rosselli nei morbidi trapassi chiaroscurali con cui tende ad accentuare gli effetti luministici della composizione. La tecnica della matita rossa, molto amata dall'artista, la conformazione dei volti e l'espressione densa di pietismo ritornano in vari studi del Rosselli, come nei numerosi esempi al DAG di Parigi (MONBEIG GOGUEL 2005, pp. 350-370) e nei fogli presenti a Roma e Firenze (PROSPERI VALENTI RODINÒ 1994(2), pp. 136-137 nr. 62). Al GDSU di Firenze si conservano uno schizzo per il *Consesso di letterati* affrescato nella biblioteca di Casa Buonarroti nel 1637, in cui analoga è la resa del colletto e dei bottoni della veste della figura in primo piano così come la definizione dei volti allungati, e uno *Studio di Cristo*, affine nel volto ovale, con occhi sfocati e socchiusi, dove analizza nuovamente il particolare della mano, ora proiettandola in primo piano e marcandone i contorni (inv. 1079 F, 9808 F: THIEM 1977(1), p. 336 nr. 100 figg. 100, 274; FAINI GUAZZELLI in *Il Seicento fiorentino*, II, 1986, pp. 221-222 nr. 2.175). La mano benedicente ricorda poi quella destra della figura di Michelangelo nel dipinto *Michelangelo erige i bastioni sulla collina di S. Miniato* del 1615 a Casa Buonarroti, mentre la mano che regge il crocifisso trova una corrispondenza nella mano sinistra del *San Rocco* di Montevettolini (CANTELLI 1983, nrr. 671-672). Interessante è il confronto con la figura di *San Filippo Apostolo*, opera di maniera conservata nei depositi del Museo del cenacolo di Andrea del Sarto (inv. 6588), reggente con la mano sinistra il crocifisso e simile nell'impostazione del corpo.

Il riscontro nelle figure schizzate sul verso del foglio di un'influenza di Bartolomeo Salvestrini, che frequentò per un breve periodo nel 1621 la scuola del Rosselli (MANNINI in *Il Seicento fiorentino*, III, 1986, pp. 160-161), e il confronto con la sua produzione grafica inducono a ipotizzare una collocazione cronologica intorno alla prima metà degli anni venti del Seicento.

MATTEO ROSSELLI (Firenze 1578-1650), Scuola di

40. *Figura femminile con le mani legate*

Matita rossa su carta bianca; 252 x 191 mm.

Filigrana

Numero in basso a penna 17

Lacune risarcite, macchia di studio, ossidazione colla e incrostazioni

BAV, *Cappon.237.A(11v.2)*

Bibl.: GOBBI 2007, pp. 265-266

Sempre a scuola fiorentina di inizio XVII secolo è riferibile il presente disegno raffigurante una *Figura femminile con le mani legate* realizzato da un artista appartenente alla scuola di Matteo Rosselli, per la chiara vicinanza stilistica con le sue figure, dai volti perfettamente ovali e dallo sguardo sensuale e pensoso al contempo. Si rettifica così la precedente attribuzione al Rosselli stesso (GOBBI 2007, pp. 265-266) per la mancanza di energia e forza espressiva nella figura che invece risulta, ad una più attenta analisi, maggiormente statica e di minor qualità.



Sicuramente il riferimento più attendibile è la tela del Rosselli raffigurante *Santa Dorotea di Cappadocia*, in collezione privata a Firenze, datata dopo il 1630 in relazione ai dipinti della cappella della Natività in San Gaetano a Firenze (FAINI GUAZZELLI in *Il Seicento fiorentino*, I, 1986, pp. 204-209, nr. 1.92). La santa, sebbene posta in controparte rispetto al disegno vaticano, presenta la stessa postura di tre quarti con le mani legate in primo piano, la destra, protesa verso l'angolo e leggermente più aperta, mentre la sinistra non poggiante più sul braccio. Trovano pieno riscontro la tipologia del volto allungato, più inclinato nella tela, con gli occhi velati di malinconia, il modo di raccogliere i capelli e l'ampio scollo sul petto arricchito da stoffe e veli nel dipinto in un susseguirsi di pieghe che viene tradotto nel disegno attraverso l'uso del chiaroscuro, così come nelle ampie maniche del vestito. Si potrebbe supporre che l'anonimo artista si sia ispirato o abbia

addirittura preso spunto dallo stesso modello utilizzato dal Rosselli per la tela, la cui impostazione si ritrova nella figura di prigioniera nella lunetta con la *Conquista di Bona* affrescata anni prima dal maestro nel Casino mediceo di San Marco a Firenze nel settembre 1607 (MASETTI 1962(2), pp. 83-84 figg. 69-70).

41. *Studio di figura maschile di profilo*

Matita rossa su carta avorio/bruno chiaro riquadrato a penna; 146 x 170 mm.

Abrasioni, ossidazione colla lungo i lati e incrostazioni

BAV, *Cappon.237.B(49v.4)*

Questo schizzo di uomo barbuto di profilo è collocabile nell'ambito della scuola di Matteo Rosselli per la vicinanza stilistica con opere e disegni dell'artista (MONBEIG GOGUEL 2005, pp. 360-361 nrr. 520-521, p. 366 nr. 531). Realizzato a matita rossa, tecnica cara al Rosselli, il disegno è riquadrato a penna come se si volesse isolare un particolare di una scena più ampia. Il soggetto sembra riferirsi alla figura di un pastore in adorazione di cui si trova un riferimento nell'*Adorazione dei pastori* dipinta nel 1631 dal Rosselli per la chiesa fiorentina di San Gaetano (FAINI GUAZZELLI in *Il Seicento fiorentino*, III, 1986, p. 160) e poi replicata dalla bottega con alcune varianti nella versione al Museo Civico di Pistoia (*Museo Civico* 1982, p. 139).



SCUOLA FIORENTINA, 1600-1620

42. *Uomo nudo seduto*

Matita rossa su carta bianca; 275 x 320 mm.

Filigrana (variante di BRIQUET nr. 9467 e HEAWOOD nr. 2974)

Lato superiore e angoli inferiori decurtati, velato con carta giapponese, ossidazione colla lungo i lati e incrostazioni

BAV, *Cappon.237.A(16r.1)*

Si tratta di una esercitazione di scuola fiorentina databile intorno ai primi anni del Seicento da collocare, come osservato da Catherine Monbeig Goguel e da Giovanni Pagliarulo, nell'ambiente artistico post-cigolesco, con evidenti elementi di raffronto con la produzione grafica della generazione di pittori che va da Matteo Rosselli a Fabrizio Boschi. Il carattere d'esercizio, l'uso della matita rossa nel creare trapassi chiaroscurali e



definire i contorni e la resa dei volti delicati quasi sfumati ritornano negli studi di Matteo Rosselli e di Fabrizio Boschi conservati al DAG di Parigi e nelle collezioni fiorentine (FAINI GUAZZELLI in *Il Seicento fiorentino*, II, 1986, pp. 161-162, 219-223; MONBEIG GOGUEL 2005, pp. 131-138, 350-369; *Fabrizio Boschi* 2006). Difficile è giungere ad una precisa attribuzione di questo disegno da considerare come studio da modello, in cui si riscontra l'applicazione al disegno accademico, caratteristica della tradizione fiorentina e della scuola del Rosselli in particolare, che svolse un ruolo fondamentale intorno al 1614-1618 nella diffusione dello studio dal naturale come elemento primario di esercitazione grafica (FAINI GUAZZELLI 1969, pp. 22, 33, nt. 14). Il foglio vaticano è un ulteriore esempio di questa pratica accademica.

SCUOLA FIORENTINA, 1610-1620

43. r: *Ritrovamento del cuore dell'avarò* v: *Schizzo di gambe, di una testa e di figure*

r: Penna, inchiostro bruno, acquerello grigio/bruno su carta avorio v: Matita rossa, penna inchiostro bruno su carta avorio; 197 x 220 mm.

Velato con carta giapponese, lacune risarcite e ossidazione colla lungo i lati

Filigrana ill.

BAV, *Cappon.237.A(25r.3)*

Come evidenziato dalla Forlani e dalla Monbeig Goguel, il foglio è da riferire ad un artista di scuola fiorentina e databile al 1610/1620, per alcune affinità con i disegni di Giovanni da San Giovanni, nella vivacità narrativa e nel brio espressivo dei personaggi (MANNINI in *Il Seicento fiorentino*, II, 1986, pp. 243-247).

La scena rappresentata sul recto potrebbe essere interpretata come uno dei miracoli di s. Antonio da Padova, il ritrovamento del cuore dell'avarò all'interno di un forziere: raffigurato giovane con il saio francescano, circondato dai confratelli, il santo indica l'apertura dello scrigno mentre altri personaggi osservano la scena (CASANOVA in *Bibliotheca sanctorum*, II, 1962, pp. 156-186).

Sul verso sono invece schizzati a matita rossa uno studio di gambe e alcune figure genuflesse; la testa grottesca abbozzata a penna presenta le stesse forzature briose e caricaturali affini alla grafica di Giovanni da San Giovanni, riscontrabili sul recto.



SCUOLA FIORENTINA, primi decenni XVII sec.

44. r: *Fauno con pantera* v: *Studio di testa femminile e putto benedicente*

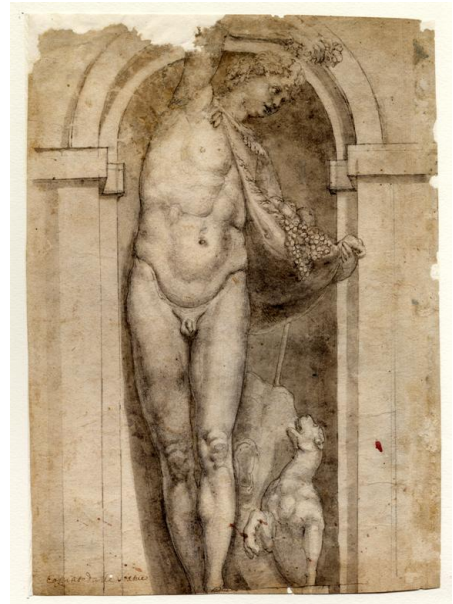
r: Matita nera, penna, inchiostro bruno, acquerello grigio su carta avorio v: Matita nera e rossa su carta avorio; 277 x 195 mm.

Iscrizione: del Bottari in basso a sinistra a penna *Copiato dalle statue*

Ossidazione colla lungo i lati, lacune risarcite, abrasioni superficie e macchie di studio

BAV, *Cappon.237.A(2r.2)*

Come indicato da Bottari, il disegno è copia dell'antica statua del *Fauno con pantera* (Fig. 44 a): in origine nella collezione Della Valle, nel 1584 giunse a Villa Medici e fra il 1787 e il 1788 fu trasferita a Firenze, dove tutt'oggi è conservata in Palazzo Pitti (POLITO in *Palazzo Pitti* 2003, p. 571 nr. 120). La scultura, databile al II secolo d.C, presenta integrazioni moderne, come la



testa, forse cinquecentesca, e parte delle gambe. Il disegno, corrispondente al prototipo scultoreo in tutti i particolari, è stato eseguito, secondo Francesco Grisolia, a Roma, quando la statua era probabilmente collocata in una nicchia. La scultura appare anche, con pochissime varianti, nell'affresco di Francesco Salviati con *L'intervento di Camillo fa cessare la pesa dell'oro stabilita fra Galli e Romani*, eseguito nella Sala delle Udienze di Palazzo Vecchio (cfr. ALLEGRI - CECCHI 1980, p. 41 nr. 9).



Secondo Grisolia, l'attribuzione ad artista fiorentino attivo tra la fine del Cinquecento e la prima metà del Seicento appare stilisticamente la più plausibile: il volto e l'espressione del giovane satiro, per i quali l'autore si concede maggiori libertà interpretative, e soprattutto gli studi *d'après* nel verso, di sapore a metà tra Correggio e Parmigianino, rimandano, per l'uso delle due matite e per l'insistenza della linea di contorno, all'attività grafica di alcuni pittori attivi a Firenze nel primo Seicento.

JACOPO CONFORTINI (Firenze 1602-1672)

#### 45. *Tre studi di giovinetto*

Matita rossa su carta bianca; 154 x 269 mm.

Filigrana (variante di BRIQUET nr. 7116 e ZONGHI nr. 351)

Iscrizioni: sul recto in alto a sinistra a penna *Di Guido Reno Bolognese* e sul verso al centro *Buono*

Lacune risarcite, fori da lepisma saccharina, incrostazioni e macchie di grasso

BAV, *Cappon.237.A(11v.3)*

Questo studio di giovinetto a matita rossa ed i tre fogli seguenti sono da attribuire con certezza a Jacopo Confortini, grande disegnatore del Seicento fiorentino per lungo tempo dimenticato dalle fonti: basti pensare al silenzio del Baldinucci a suo riguardo. A



Christel e Gunther Thiem va il merito di aver riscoperto questa singolare figura di disegnatore attraverso una serie di saggi ricostruttivi delle sue opere sinora rintracciate (THIEM 1964, pp. 153-165; THIEM 1977(1), pp. 361-364; THIEM 1980, pp. 79-102).

Il corpus grafico di questo abile ed originale disegnatore, sicuramente meno apprezzato come pittore per il tratto pesante e ripetitivo del suo linguaggio, è in continua crescita rispetto ai pochi dipinti noti e costituisce un'importante fonte di conoscenza del suo progresso artistico, divenendo spesso l'unica testimonianza di opere perdute o mai realizzate, come nel caso degli schizzi qui presentati (sul suo percorso artistico cfr. CONTINI in *Il Seicento fiorentino*, III, 1986, pp. 63-65).

Lo studio di giovinetto in esame, forse raffigurante san Giovannino per la presenza della croce astile fra le mani del primo a destra, sebbene meno libero e schizzato rispetto ai successivi, trova pieno riscontro stilistico nella produzione grafica del Confortini, soprattutto nei disegni per la decorazione del refettorio della chiesa di Santa Trinita a Firenze. Qui l'artista affrescò due lunette nel 1631 raffiguranti le *Nozze di Cana* e *Cristo in casa di Simone*, sicuramente la sua opera più importante, di cui si conservano bellissimi studi preparatori a matita in varie collezioni (THIEM 1964, pp. 153-165; THIEM 1977(1), p. 362 nrr. 141-142; THIEM 1980, p. 83; CONTINI in *Il Seicento fiorentino*, II, 1986, pp. 254-256 nrr. 2.215-2.216; MONBEIG GOGUEL 2005, p. 191 nr. 209). Nello *Studio di servitore* a matita rossa in collezione privata per la scena di *Cristo in casa di Simone* il Confortini riflette sulla figura disegnando più volte il particolare della testa da angolazioni diverse,



come nello schizzo vaticano, che si mostra affine anche nella resa tipologica dei volti ovali, soprattutto in quello appena schizzato a destra (THIEM 1977(1), p. 362 nr. 142). Nonostante venga meno la tipica caratterizzazione delle chiome ricciolute animate dai guizzi della matita, la prima figura a sinistra trova eco in un altro studio di servitore ad Edimburgo (inv. D. 3336) e nella *Figura femminile seduta* dell'ING di Roma (inv. FC 125702) realizzata per la lunetta delle *Nozze di Cana*, dove ritornano la stessa tipologia del volto nell'abbozzo degli occhi e del naso e l'uso del tratteggio, più intenso per definire le ombre sul collo (THIEM 1964, p. 154 fig. 5, p. 165 fig. 12; PROSPERI VALENTI RODINÒ 1977, pp. 59-60 nr. 95; CONTINI in *Il Seicento fiorentino*, II, 1986, p. 256 nr. 2.216). Non si è trovato sinora alcun riferimento pittorico per il presente schizzo, dove l'artista sembra esercitarsi riprendendo lo stesso modello in diversi atteggiamenti; il disegno è forse collocabile al periodo giovanile tra gli anni venti e trenta del Seicento.

#### 46. *San Francesco nel roseto*

Tracce di matita rossa, penna, inchiostro bruno su carta bianca; 110 x 212 mm.

Iscrizione: sul verso al centro a penna *Buono*

Piccole lacune risarcite, incrostazioni e velato con carta giapponese

BAV, *Cappon.237.A(17v.2)*

In questo piccolo schizzo a matita rossa ripassato a penna il segno del Confortini diviene più libero e vivace caratterizzando le figure appena abbozzate attraverso quel tratto veloce e



brioso tipico dei suoi brani più liberi. Per questo motivo risulta accostabile al gruppo di suonatori in secondo piano nel *Venere fustiga Amore*, conservato alla Biblioteca Marucelliana di Firenze, dove le figure, accennate da linee rapide che compiono evoluzioni curvilinee soprattutto nella resa dei

capelli e il non usuale uso della penna, trovano pieno riscontro nel foglio qui presentato (inv. C 109; CHIARINI in *Disegni e incisioni* 1984, pp. 42-43 nr. 47; CONTINI in *Il Seicento fiorentino*, II, 1986, pp. 256-257 nr. 2.217), mentre il personaggio centrale ricorda nell'impostazione del corpo lo studio di mendicante per *S. Antonio distribuisce i beni della Chiesa ai poveri*, di cui si conserva lo studio generale al Musée des Beaux-Arts di Budapest (inv. 1918-460; CZÉRE 1979, pp. 54-55 nrr. 36-37; THIEM 1980, p. 92 fig.18).

Il soggetto di questo piccolo schizzo, di non facile identificazione, potrebbe essere interpretato come san Francesco nel roseto, episodio legato alla vita del santo il quale per sfuggire dalle tentazioni si gettò senza panni in un cespuglio di rovi e il sangue fuoriuscito dalle ferite così procuratesi fece crescere delle rose senza spine (RÉAU, III, 1958, pp. 530-531; POMPEI in *Bibliotheca sanctorum*, V, 1964, p. 1130).

La scena si sviluppa entro una lunetta, il che fa pensare che fosse pensata per essere dipinta in un chiostro. Non si conoscono opere dell'artista di tale soggetto, ma il catalogo dei dipinti dell'artista è ancora assai ridotto; il Contini cita, seguendo le indicazioni del Richa e del Busse (CONTINI in *Il Seicento fiorentino*, III, 1986, p. 65) un perduto affresco nel secondo chiostro del Carmine a Firenze raffigurante il *Miracolo delle rose del beato Angelo Mazzinghi*, episodio avvenuto durante la predicazione quando dalle bocche dei cadaveri iniziarono a nascere dei fiori, che non mi sembra però corrispondere all'iconografia del disegno vaticano (*Enciclopedia cattolica*, VIII, 1948-1955, p. 528).

#### 47. *Adorazione dei pastori*

Matita rossa su carta bianca quadrettata a matita rossa; 183 x 277 mm.

Iscrizione: in basso al centro a penna *del Vannetti*

Lacune risarcite e macchie di grasso

BAV, *Cappon.237.B(30r.1)*

Si tratta del foglio più bello del gruppo di Confortini nel codice vaticano, sicuramente attribuibile all'artista in base allo stile. Raffigurante la visita dei pastori a Gesù bambino, è realizzato con la tecnica a lui cara, la matita rossa, e quadrettato come se fosse destinato ad una



traduzione pittorica di cui però non si ha notizia. Come nel *Venere fustiga Amore* della Biblioteca Marucelliana (inv. C 109; CHIARINI in *Disegni e incisioni* 1984, pp. 42-43 nr. 47) e nello studio della *Madonna col bambino e santi* dell'Albertina di Vienna (inv. 667: THIEM 1980, pp. 93, 97 fig. 23; BIRKE - KERTÉSZ, I, 1992, p. 359), entrambi quadrettati a matita rossa per l'opera finale, le figure allungate sono animate dal susseguirsi dei tratti liberi e veloci della matita mostrando le sue ottime qualità di disegnatore nel segno deciso e guizzante. Nonostante la rapidità dell'esecuzione, le figure di Maria e di Giuseppe mostrano una solidità nei panneggi rigonfi che sarà propria dei suoi studi migliori.

L'accento delle fisionomie e la resa delle chiome attraverso giochi ellittici delle linee ritornano quali elementi caratteristici della sua produzione grafica, come nello *Studio di mendicante*, sempre a matita rossa conservato alla Biblioteca Marucelliana di Firenze (inv. B 5: THIEM 1980, p. 93 fig. 19) per il già citato *S. Antonio distribuisce i beni della Chiesa ai poveri* (inv. 1918-460; THIEM 1980, p. 92 fig. 18).

#### 48. *Studio di figura seduta*

Matita rossa su carta bianca; 192 x 102 mm.

Filigrana parz.

Iscrizione: in basso a penna *del Gallotti*

Lacune risarcite, incrostazioni e ossidazione colla

BAV, *Cappon.237.B(33v.1)*

Questo piccolo schizzo chiude il nucleo di disegni del Confortini nel codice capponiano presentando le medesime caratteristiche dei precedenti dall'uso della matita rossa all'abbozzo vivace delle forme. Si tratta di uno schizzo di una figuretta colta dal vero, che trova un riferimento con la serie di disegni per l'originale *Scena di concerto* realizzati dal Confortini alla metà degli anni venti del XVII secolo; come testimonia l'errata scritta attributiva al Callot riportata sul foglio, tornano in mente le composizioni di Callot, i cui influssi nelle tendenze caricaturali e deformatrici si rivelano soprattutto nei lavori di questi anni (CONTINI in *Il Seicento fiorentino*, II, 1986, p. 254 nr. 2.214). In particolare nel disegno conservato oggi a Weimar (inv. KK2833: MAISON 1970, p. 398 fig. 74; FISCHER PACE 2008, p. 143 nr. 291) ed eseguito con la medesima tecnica, la scena, ambientata all'aperto, si apre sullo sfondo dove una coppia seduta al tavolo si intrattiene ascoltando i suonatori, tanto da farci immaginare la nostra figuretta assisa accanto a loro. Il Confortini sembra riutilizzare la stessa figura anche nello schizzo conservato al Kupferstichkabinett di Amburgo riferito alla lunetta con le *Nozze di Cana* (inv. 21255: KLEMM 2009, pp. 153-154 fig. 181); si comprende così il modo di lavorare dell'artista che studiava ed abbozzava dal vero le sue figure per poi ripeterle e reimpiegarle in contesti diversi.



MARIO BALASSI (Firenze 1604-1667)

#### 49. *Autoritratto*

Matita rossa e gessetto bianco su carta bruno chiaro; 158 x 213 mm.

Filigrana (variante di FUSCONI 1986, nr. 47)

Iscrizione: a penna in alto a destra *ritratto di Mario Balassi / Pittore fatto da lui*

Incrostazioni, deformazione carta, macchie di studio e piccole lacune

BAV, *Cappon.237.B(30v.3)*

Si tratta di un intenso autoritratto di Mario Balassi, pittore ancora poco noto del Seicento fiorentino, allievo del Rosselli ed autore di opere di grande qualità, dalla *Trasfigurazione* romana del 1630 alle numerose opere fiorentine (CARAPELLI in *Il Seicento fiorentino*, III, 1986, pp. 33-34).



Molti dipinti dell'artista sono dispersi e non più rintracciabili, lasciando un

vuoto colmabile solo attraverso una ricostruzione puntuale del suo *corpus* grafico in relazione alle opere pittoriche note. Allo stato attuale degli studi solo due fogli sono riferibili ai dipinti: il disegno a Darmstadt preparatorio per il *San Pietro in carcere* (inv. AE 1649), già nella collezione Rucellai a Firenze, e lo studio al GDSU collegato al perduto ritratto di Vittoria della Rovere (inv. 609 S; THIEM 1977(1), pp. 380-381 nrr. 173, 175).

Si conservano altri fogli dell'artista nel fondo Baldinucci del Louvre, al GDSU di Firenze e nel fondo Corsini dell'ING di Roma (PROSPERI VALENTI RODINÒ 1994(3), p. 236, p. 238 ntt. 8-10; MONBEIG GOGUEL 2005, pp. 89-91). Realizzati per la maggior parte a matita rossa, risultano difficilmente databili per la mancanza di precisi riscontri pittorici.

Il disegno vaticano trova un riferimento nel noto *Autoritratto* agli Uffizi (Fig. 49 a) dipinto dall'artista in età matura, dove, nonostante la differenza temporale, ritornano gli stessi tratti fisionomici (MELONI TRKULJA in *Gli Uffizi* 1979, p. 797 nr. A 46). Ancora giovane, il Balassi si ritrae allo specchio con una parrucca in testa secondo la moda del tempo; il tratto incisivo e la resa del volto richiamano alla mente uno dei pochi fogli sicuri nel catalogo dell'artista, un ritratto d'ignoto conservato al Metropolitan Museum di New York, realizzato con la stessa tecnica del disegno capponiano, matita rossa e gessetto bianco su carta bruno chiaro (inv. 1975.131.3: BEAN 1979, p. 37 nr. 58).



FRANCESCO MONTELATICI detto CECCO BRAVO (Firenze 1601- Innsbruck 1661)

50. *Giuditta*

Matita rossa su carta bianca ingiallita; 252 x 176 mm.

Iscrizioni: in alto a penna nel leggibile *M Vannino...* e in basso a destra numero 3 sul verso in alto a penna *del Vannino*

Velato con carta giapponese, incrostazioni e lacune risarcite

BAV, *Cappon.237.A(7v.2)*

Bibl.: FISCHER 2001, nr. 108

Questo rapido schizzo di figura femminile chinata è stato attribuito dalla Prospero Valenti Rodinó a Francesco Montelatici, detto Cecco Bravo, pittore fiorentino formatosi presso il Bilivert e il Rosselli dalla grafia originale e dinamica. L'attribuzione è stata accolta da Fischer, che ha pubblicato il disegno



mettendolo in rapporto con uno studio di donna di spalle conservato a Copenaghen, analogo per stile, soggetto e impostazione della figura, forse entrambi preparatori per una *Giuditta* (FISCHER 2001, cat. 108).

Tipico dell'artista è l'uso del segno grafico concepito come una successione di segmenti che crea figure frementi ed in movimento, piene di vitalità e dinamicamente articolate. È questa una costante non solo della sua produzione grafica (BARSANTI - CONTINI 1999, pp. 108-113 nrr. 39, 41-42, pp. 118-119, nrr. 48-51; MONBEIG GOGUEL 2005, pp. 155-174 nrr. 151-182) ma del suo stile pittorico più in generale, dato che già nelle sue opere giovanili si può osservare una predilezione per un tocco leggero e vibrante che costruisce le forme attraverso una serie di scarti e torsioni in una mobilità continua.

Il disegno vaticano è un bell'esempio del linguaggio grafico di Cecco, in cui la linea veloce ed incisiva nel suo moltiplicarsi definisce la figura femminile studiata in una posa dinamica ed articolata, come nei suoi numerosi disegni di nudi maschili (MASETTI 1962(1), nrr. 81-104) . Essa ricorda nella posa sia la figura di sinistra nel *Giacobbe ed Esaù*, oggi nella collezione Viezzoli a Genova, sia la musa inchinata davanti a Lorenzo il Magnifico affrescata nella Sala degli Argenti in Palazzo Pitti a Firenze nel 1637 (*Ibid.*, nrr. 63-67, nrr. 21, 23) dove il tocco dinamico e nervoso del pennello ben equivale al suo tratto grafico.

BALDASSARRE FRANCESCHINI detto il VOLTERRANO (Volterra 1611 – Firenze 1690), Copia da

#### 51. *Gloria di Santa Lucia*

Matita nera e rossa su carta bianca ingiallita; 313 x 345 mm.

Filigrana (variante di BRIQUET nr. 6078 e HEAWOOD nrr. 3877- 3878)

Iscrizione: sul verso in alto a sinistra a penna *Volterrano una lira*

Lacune risarcite, abrasioni, ossidazioni colla, incrostazioni e segni di piegature centrali

BAV, *Cappon.237.A(3v.1)*

Si tratta di una copia di scuola fiorentina di fine XVII secolo dall'affresco raffigurante la *Gloria di santa Lucia* (Fig. 51 a) nella cupola della cappella Colloredo nella chiesa della Ss. Annunziata a Firenze realizzato da Baldassarre Franceschini il Volterrano nel 1650- 1652 (per l'affresco si veda: CANTELLI 1983, nr. 396/7; per la biografia cfr.: GREGORI in *Il Seicento fiorentino*, III 1986, p. 191). Il disegno segue l'andamento della cupola nella parte inferiore e le figure risultano molto scorciate data la visuale dal basso verso l'alto.



COSIMO ULIVELLI (Firenze 1625 - Santa Maria a Monte 1705)

52. *Minerva vincitrice nella gara con Nettuno*

Tracce di matita nera, penna, inchiostro grigio acquerellato su carta bruno chiaro; 365 x 303 mm.

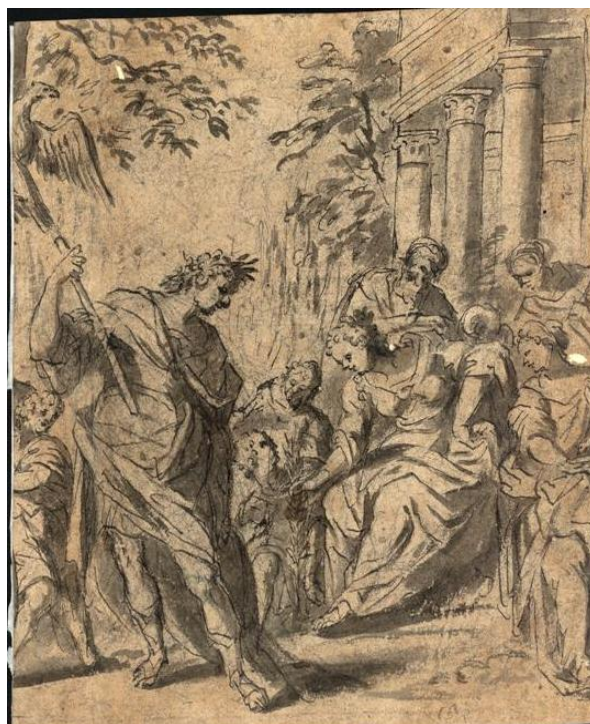
Iscrizioni: sul recto in basso a destra a penna numero 15 a cui segue scritta illeggibile; sul verso a penna scritte di pagamenti e la data 13 sett. 1704, 3 sett. 1705 un Paolo Olivelli

Piccole lacune risarcite, ossidazione colla lungo i lati e segno di piegatura orizzontale

BAV, Cappon.237.A(21v.)

Sembra attendibile la scritta a penna sul verso del foglio che riferisce il disegno a Cosimo Ulivelli, artista poco noto del Seicento fiorentino, ricordato dalle fonti per la sua naturale inclinazione alla pittura notata da don Lorenzo de' Medici che lo indirizzò all'Accademia delle Arti del Disegno e successivamente alla scuola di Matteo Rosselli (Cfr. BALDINUCCI 1975, pp. 260-268; BALDINUCCI in *Zibaldone baldinucciano* 1980-1981, pp. 312-321; PACINI 1994, pp. 66-72).

Il disegno raffigura l'episodio mitologico della contesa tra Minerva e Nettuno per il possesso dell'Attica, che il tribunale degli dei, presieduto da



Giove, decise di assegnare a chi avesse realizzato il dono più utile per i suoi abitanti. Allora Nettuno fece scaturire con il suo tridente un cavallo mentre Minerva fece nascere un albero di ulivo, simbolo di pace e fecondità, vincendo così la gara. La dea viene infatti raffigurata vicino all'ulivo con alla sua destra Giove, identificato dai suoi attributi quali lo scettro e l'aquila, e sulla sinistra un'architettura che forse ricorda la città di Atene, sulla quale Minerva ebbe così il patronato (PIGLER, II, 1956, p. 174; HALL 1974, p. 280).

L'uso della penna e dell'inchiostro acquerellato ritorna nei disegni dell'artista conservati ad Oxford dove la definizione dei volti e dei panneggi risulta quanto mai simile (BYAM SHAW, I, 1976, p. 103 nrr. 303-304), trovando ulteriori raffronti con la *Nascita di un bambino* nella Biblioteca



Marucelliana di Firenze (A 179: CHIARINI in *Disegni e incisioni* 1984, pp. 109-110, nr. 199) sebbene il segno sembri più incerto nello studio vaticano, forse per questo da collocare in ambito giovanile.

Non sono note opere dell'artista di tale soggetto, che sembra più adatto ad un'incisione per l'illustrazione di un testo letterario piuttosto che ad una pittura.

### 53. *Sacra famiglia con san Giovannino*

Tracce di matita nera e rossa su carta ocre chiaro; 178 x 152 mm.

Ossidazione colla lungo i lati, piccole lacune risarcite e incrostazioni

BAV, *Cappon.237.B(31r.3)*

Questo schizzo a matita rossa, raffigurante la sacra famiglia con san Giovannino che appare da dietro il tendaggio sullo scorcio del paesaggio retrostante, si può attribuire su base stilistica a Cosimo Ulivelli. A differenza dello studio precedente, qui si evidenzia una maggiore influenza di Baldassarre Franceschini, con il quale l'Ulivelli forse collaborò nella decorazione della cupola della tribuna della Ss. Annunziata a Firenze (PACINI 1994, p. 68). Attivo negli ambienti religiosi e nei palazzi delle famiglie più in vista di Firenze e della Toscana, stimato da Ciro Ferri e Luca Giordano, si avvicinò molto allo stile del Volterrano, con il quale lavorò nuovamente



nel 1669 nella chiesa carmelitana di Santa Maria Maddalena dei Pazzi a Careggi, quando dipinse ai lati dell'arcone trionfale le raffigurazioni della *Carità* e dell'*Umiltà* che mostrano, nonostante la diversa resa pittorica, la stessa tipologia di forme che ritornano nella figura della Vergine affrescata nella cappella del vestimento nel 1685 (PACINI 1994, p. 66-72 figg. 3-4, 6-9). Un foglio del Volterrano conservato ad Amburgo evidenzia la vicinanza stilistica dell'Ulivelli al Franceschini, anche per l'uso della stessa tecnica (inv. 1983-22; KLEMM 2009, p. 179 fig. 227).

La definizione grafica dei profili e l'abbozzo delle mani nel nostro studio ricorda il disegno per *Il Crocifisso e s. Alberto carmelitano donano a s. Maria Maddalena de'Pazzi la comunione e le sacre vesti* nel monastero di Careggi (PACINI 1994, p. 68 fig. 5) così come la figura del Bambino addormentato richiama alla mente nell'impostazione della parte inferiore del corpo il putto disegnato a destra sul foglio di Oxford (inv. 1421; BYAM SHAW, I, 1976, p. 103 nr. 303 tav. 187). Le affinità poi con i disegni del GDSU (inv. 15345 F, 15348, 15350 F) e della Biblioteca Marucelliana (*Disegni e incisioni* 1984, pp. 109-110) testimoniano ulteriormente la paternità di questo studio, realizzato con un energico uso della matita rossa. Non si conoscono opere dell'artista riconducibili al foglio vaticano, in cui la riquadratura e lo spazio per le iscrizioni in basso fanno pensare ad una destinazione incisoria.

LIVIO MEHUS (Oudenaarde 1627- Firenze 1691), Copia da

#### 54. *Angelo*

Controprova a matita rossa su carta bianca (sul verso quadrettatura a sanguigna); 278 x 175 mm.

Filigrana (variante di BRIQUET nr. 11925)

Lacune risarcite, macchie di grasso e velato con carta giapponese

BAV, *Cappon.237.A(23r.2)*

Si tratta di una controprova da un disegno a matita rossa del Mehus non rintracciato o da una copia dall'angelo che appare in cielo dell'*Annuncio ai pastori* (Firenze, collezione privata) dipinto da Livio Mehus verso gli anni ottanta del Seicento (CHIARINI 2000, pp. 102-103 nr.32).

Pittore di origine fiamminga, trasferitosi all'età di dieci anni in Italia con la famiglia, studiò a Firenze con Pietro da Cortona, dove divenne uno dei maggiori interpreti della pittura barocca elaborando uno stile personale ricco di esperienze grazie ai numerosi viaggi a Roma, Venezia e in Italia settentrionale (cfr. GREGORI in *Il Seicento fiorentino*, III, 1986, pp. 121-123).

Si conoscono circa dieci redazioni di questo soggetto che Mehus replicò in numerose varianti nella maggior parte dei casi come



*pendant* di temi affini come l'Adorazione dei pastori (fra le tele che ripropongono la medesima soluzione, oltre quella citata in collezione privata a Firenze, si ricordano: Berlino, collezione Detlef Heikamp; Prato, Galleria di Palazzo degli Alberti; Mâcon, Musée municipal des Ursulines; cfr. BIGONGIARI 1978, p. 164 fig. 63; GREGORI 1978, pp. 200-201 fig. 89; MARCHINI 1985, pp. 174-175 nr. 70; BREJON DE LAVERGNÉ - VOLLE 1988, p. 231). Influenzato dall'arte veneziana e genovese, riprende un soggetto di ispirazione bassanesca e l'angelo, librante nel cielo ed emanatore della luce divina nel buio del notturno pastorale, viene riportato sul foglio vaticano attraverso una pratica di studio molto comune all'epoca, la controprova.

### 55. *Testa maschile*

Controprova a matita rossa su carta avorio; 247 x 168 mm.

Lacune risarcite, macchie di inchiostro e velato con carta giapponese

BAV, *Cappon.237.B(49v.2)*

Anche questo foglio, raffigurante una testa maschile voltata a destra, è una controprova da un disegno a matita rossa probabilmente realizzato da Livio Mehus per le affinità con studi simili dell'artista conservati nell'ING di Roma (BRUINTJES - KÖHLER 1992, pp. 76-77 nrr. 66-68). L'artista copiò o prese spunto da un busto in gesso come si deduce dalla base del collo tagliata, forse derivante dalla statua dell'*Apollo* del Belvedere, sebbene tradotta in maniera più libera nel volume dei capelli. Purtroppo non si ha notizia di un disegno del Mehus di ugual soggetto.



SCUOLA FIORENTINA, metà XVII sec.

### 56. r: *Studio di testa* v: *Studio di figura*

r: Matita rossa su carta azzurra v: matita nera su carta azzurra; 100 x 112 mm.

Lacune risarcite e ossidazione colla

BAV, *Cappon.237.A(20r.3)*

Probabile copia secentesca di ambito fiorentino da un prototipo precedente non ancora individuato.

La figura abbozzata sul verso potrebbe riferirsi ad un angelo.



## SCUOLA ROMANA e dell'ITALIA CENTRALE

RAFFAELLO SANZIO (Urbino 1483- Roma1520), Copia da

Dal Maestro del Dado (att. 1530-1550)

### 57. *Incoronazione della Vergine*

r: Penna, inchiostro nero, acquerello grigio/bruno, biacca, ripassi a matita rossa su carta grigio/ocra (alcuni contorni sono stati punteggiati con un elemento metallico)  
v: Sfumato a carboncino; 237 x 248 mm.

Filigrana ctf. (variante di BRIQUET nr. 7113, HEAWOOD nrr. 1629, 1637 e ZONGHI nr. 347)

Iscrizione: sul recto in basso a penna *Zuccaro* e sul verso del ctf. *110*

Staccato dal controfondo, lacune risarcite, abrasioni superficie, incrostazioni e ossidazione colla lungo i lati

BAV, *Cappon.237.A(20r.1)*

Bibl.: MANCINELLI in *Raffaello in Vaticano* 1984, p. 298 nr. 110; MASSARI in *Raphael invenit* 1985, p. 137.

Il disegno è stato pubblicato come anonimo del XVI secolo in occasione della mostra *Raffaello in Vaticano* da Fabrizio Mancinelli, il quale sottolineava l'inattendibilità dell'antica attribuzione allo Zuccari data la povertà qualitativa del foglio (MANCINELLI in *Raffaello in Vaticano* 1984, p. 298 nr. 110; *Raphael invenit* 1985, p. 137 nr. 1).



Il foglio, raffigurante l'incoronazione della Vergine alla presenza di san Girolamo e di un santo con libro, forse identificabile in san Paolo, è stato giustamente messo in relazione con l'incisione del Maestro del Dado (Fig. 57 a), utilizzata probabilmente come modello per il cartone, di medesimo soggetto, di Lambert Lombard (1506-1566) per l'arazzo tessuto a Bruxelles e donato dal cardinale di Liegi Erard



de la Mark a papa Paolo III nel 1537 per essere collocato nella Cappella Sistina (MANCINELLI in *Raffaello in Vaticano* 1984, p. 296 nr. 109, pp. 298-299 nr. 111).

L'incisione deriva probabilmente da un prototipo disperso di Raffaello o della bottega, rielaborato sulla base del disegno del maestro di medesimo soggetto ad Oxford, risalente al 1511 (KNAB-MITSCH - OBERHUBER 1983, nr. 406; MANCINELLI in *Raffaello in Vaticano* 1984, pp. 287-288). E' però ancora aperto il problema se la composizione grafica di Raffaello ad Oxford fosse destinata alla pala per la cappella Chigi in Santa Maria del Popolo, per la pala detta della *Madonna di Monteluce* o ancora per l'arazzo citato (*Raphael invenit* 1985, p. 137).

Anche se il disegno ha le stesse misure della stampa, la copia è piuttosto libera e presenta alcune varianti: manca totalmente la parte superiore della scena; il san Giovanni Battista sulla sinistra è sostituito da san Paolo; l'angelo di destra che scosta la tenda ha le braccia atteggiare in posa differente; i due angioletti stanti in primo piano non sorreggono un cartiglio, ma giocano fra di loro. Alla Biblioteca Ambrosiana di Milano si conserva un disegno anch'esso pienamente corrispondente all'incisione tranne per l'assenza del Padre Eterno ed angeli in alto, in analogia con questo in esame (MANCINELLI in *Raffaello in Vaticano* 1984, p. 298 nr. 110).

I contorni del disegno presentano traccia di incisione e di fori per lo spolvero: si ignora quale ne sia stata la finalità, ma la presenza di tali segni documenta che esso deriva dalla stampa e fu utilizzato almeno in due occasioni.

In base allo stile, la copia si può riferire ad un artista di area emiliana attivo entro la metà degli anni '50 del Cinquecento, che si caratterizza per una forte influenza raffaellesca. Per formulare un'ipotesi attributiva su questo foglio, più che lo stile, troppo legato al prototipo inciso, è indicativa la tecnica assai pittorica, caratterizzata da penna, acquerello bruno e rialzi di biacca, che mostra affinità con la produzione di un artista emiliano di metà Cinquecento, quale Bartolomeo Ramenghi da Bagnocavallo (si veda al GDSU lo studio per *Quattro santi*: BERNARDINI 1990, p. 36, fig. 34), più che con Francucci, o Cotignola o Biagio Pupini, artisti assai più vivaci nella modulazione della luce.

Si tratta però di un foglio più tardo, che attesta il recupero del successo di un'opera di Raffaello attraverso la documentazione grafica nella cultura figurativa bolognese intorno alla metà del secolo o in una fase più avanzata, già in piena Controriforma.

Dalla Loggia di Psiche

58. *Cupido presenta Psiche alle Grazie*

Tracce di matita nera, penna, inchiostro bruno acquerellato su carta bruno chiaro; 243 x 240 mm.

Velato con carta giapponese, ossidazione colla lungo i lati, lacune risarcite e incrostazioni

BAV, *Cappon.237.A(9r.1)*

Il disegno è una copia tardo-cinquecentesca dal nono pennacchio della Loggia di Psiche alla Villa Farnesina a Roma, decorata da Raffaello e dalla sua scuola nel 1516-1519 su commissione del banchiere Agostino Chigi, raffigurante *l'Incontro di Psiche con le Grazie alla presenza di Amore*, affresco realizzato da Giulio Romano su disegno del maestro (*Raffaello. La Loggia* 2002, p. 243 nr. 4). Osservando meglio l'affresco si notano però delle differenze, come la figura della



Grazia più a destra che non presenta le tre ciocche di capelli al vento, elemento riscontrabile invece nelle incisioni di Marcantonio Raimondi (1470 - 1534) e di Cherubino Alberti (1553 - 1615). È noto infatti che gli affreschi furono sottoposti a diversi interventi di restauro nel corso dei secoli. Il primo risale al 1693, condotto da Carlo Maratti e descritto nel 1695 dal teorico classicista Pietro Bellori, durante il quale furono ravvivate le mezze tinte e la stesura di un azzurro nei cieli. Nella seconda metà dell'Ottocento il duca di Ripalda, che aveva ottenuto la villa in enfiteusi, intervenne per impedire la rovina degli affreschi, allora in pessime condizioni, e in quell'occasione vennero eliminati alcuni particolari, quali le ciocche di capelli delle due Grazie (*Raffaello. La Loggia* 2002, pp. 13-30, 271- 415).

Il disegno vaticano non sembra derivare dalle traduzioni incise del Raimondi e dell'Alberti per la presenza di varie differenze: la stampa di Marcantonio, derivante dal disegno disperso di Raffaello o di Giulio Romano, varia nella definizione dei capelli di Cupido e delle nuvole; quella dell'Alberti invece riproduce la scena nella sua interezza, ma nel foglio vaticano è assente la decorazione a festoni e fiori di Giovanni da Udine e diversa è la resa di Cupido e di altri particolari (*Raphael invenit* 1985, p. 151 nrr. 1, 2a, pp. 617-618 nrr. 1b, 2a; MASSARI 1993, pp. 2-4 nr. 1).

Il disegno capponiano è quindi una copia direttamente tratta dagli affreschi, i cui effetti chiaroscurali dell'incarnato vengono tradotti attraverso un uso pesante dell'acquerellature;

l'anonimo copista riproduce solamente il gruppo di figure, mentre la partizione decorativa è appena accennata dalle linee di contorno del pennacchio.

59. r: *Psiche trasportata da tre amorini all'Olimpo* v: *Studio di san Giovanni Battista*

r – v: Matita nera e rossa su carta bianco/avorio; 259 x 204 mm.

Iscrizioni: sul recto in basso a sinistra a penna r:v poi di Bottari *Copiato da Raff [aell] o* e sul verso in alto a penna 6 (ai piedi della figura vi è una scritta tagliata)

Lacune risarcite, abrasioni, incrostazioni di natura organica, macchie di studio e ossidazione colla

BAV, *Cappon.237.A(4r.2)*

Il foglio è copia dal pennacchio della Loggia di Psiche, raffigurante *Psiche trasportata da tre amorini all'Olimpo* (Raffaello. *La Loggia* 2002, p. 248 fig. 9) che l'anonimo artista riproduce abbastanza fedelmente, concentrandosi sulle resa figurativa e tralasciando qualsiasi riferimento alla partizione decorativa.



Sul verso del foglio vi è lo studio originale, non copia, per la figura di san Giovanni Battista con un agnello, eseguito con la medesima tecnica: questo schizzo consente di attribuire il foglio ad un artista di tradizione toscana attivo a Roma alla fine del XVI secolo, come suggerisce la resa morbida del volto, il segno chiuso dei contorni e la definizione esatta del tratteggio.



60. r: *Sacra famiglia con san Giovannino* v: *Psiche trasportata da tre amorini all'Olimpo*

r: Tracce di matita rossa, penna, inchiostro bruno acquerellato su carta avorio  
v: Tracce di matita nera, penna inchiostro bruno acquerellato; 169 x 128 mm.

Iscrizione: a penna in basso a destra difficilmente comprensibile *del navara* (?) e in alto a destra numero 6

Incrostazioni, piccola lacuna risarcita



BAV, Cappon.237.B(47r.2)

Il verso del foglio è una ulteriore copia dal particolare raffigurante *Psiche trasportata da tre amorini all'Olimpo* dipinto da Raffaello e allievi in uno dei pennacchi della Villa Farnesina a Roma (Raffaello. *La Loggia* 2002, p. 248 fig. 9). Il foglio è stato però ritagliato ed è quindi visibile solo in parte il corpo di Psiche accanto alla quale si intravedono i tre amorini.



Sul recto invece l'anonimo artista di modesta qualità disegna la *Sacra famiglia con san Giovannino* riquadrando la scena a penna; probabilmente copia anch'essa da un prototipo preesistente non rintracciato.

#### 61. *Venere con Giunone e Cerere*

Matita nera e rossa su carta avorio; 310 x 210 mm.

Iscrizione: di Bottari a penna in basso a destra *R.V. / Copia*, e in alto a destra numero 4

Ossidazione colla lungo i lati, macchie di studio, incrostazioni, lacune risarcite e fori da lepisma saccarina

BAV, Cappon.237.B(58r.)

Bibl.: PAPINI 2003, p. 105 fig. 24 tav. 23

Il foglio è copia dal pennacchio raffigurante Venere che si allontana da Giunone e Cerere dipinto nella Loggia di Psiche alla Farnesina da Giulio Romano, di cui si conserva un disegno all'Albertina di Vienna. Una seconda versione del soggetto è conservata a Lille, attribuita al Penni o a Giulio Romano (KNAB - MITSCH - OBERHUBER 1983, nr. 557; MASSARI 1993, pp. 39-40 fig. 28; Raffaello. *La Loggia* 2002, p. 244 fig. 5 ). Il disegno vaticano non corrisponde agli studi di Giulio e non vi sono affinità con le incisioni note del soggetto (*Raphael invenit* 1985, pp. 151-158), perciò deve essere tratto direttamente dall'affresco.



La copia, eseguita con le due matite, è fedele all'originale, ma manca di qualsiasi finezza esecutiva; è databile forse tra la fine del XVI secolo e l'inizio del successivo.

62. r: *Banchetto di Amore e Psiche* v: *Schizzo di figura femminile*

r: Tracce di matita nera, penna, inchiostro bruno su carta bruna v: Matita nera; 234 x 259 mm.

Iscrizione: in basso a sinistra a penna *di Giorgio Vasari fiorentino*

Velato con carta giapponese, lacune risarcite e incrostazioni

BAV, *Cappon.237.B(45v.1)*

Il foglio è copia dalla scena centrale affrescata nella volta della Loggia di Psiche raffigurante il convito nuziale di Amore e Psiche realizzato dalla scuola di Raffaello su idea del maestro alla Villa Farnesina a Roma (*Raffaello. La Loggia* 2002, pp. 33-36). L'anonimo artista riproduce la porzione centrale della scena, eliminando vari elementi; la modesta qualità del foglio non offre ulteriori spunti di riflessione. Sul verso del foglio è appuntato uno schizzo di figura femminile colta mentre cammina, non derivante dallo stesso complesso raffaellesco.



Nel fondo Ashby della BAV si conserva una copia dallo stesso affresco, attribuita a Battista Franco (*Disegni.Ashby.287*; NESSEL RATH in *Raffaello in Vaticano* 1984, p. 315 nr.120)

63. *Figura femminile*

Matita nera ripassata a penna in alcuni punti su carta bianca; 426 x 183 mm.

Filigrana (variante di BRIQUET nr. 7113, HEAWOOD nrr. 1629, 1637 e ZONGHI nr. 347)

Sulla destra marchio di Alessandro Gregorio Capponi

Ossidazione colla lungo i lati, fori tarli e lepisma saccharina, deformazione carta

BAV, *Cappon.237.B(58v.1)*

Il disegno è copia dal particolare della figura femminile danzante sulla sinistra nella scena delle *Nozze di Amore e Psiche* affrescata al centro della volta della Loggia di Psiche alla Villa Farnesina

a Roma, opera della scuola di Raffaello (*Raffaello. La Loggia* 2002, pp. 33-36), forse tratto dall'incisione di Langlois nello stesso senso dell'affresco (*Raphael invenit* 1985, p. 628 nr. 16).

Si tratta di una esercitazione di un anonimo artista del XVII secolo, di modesta qualità, che ripete il particolare della mano che regge la veste in basso a destra. Il disegno, già incollato sull'ultima pagina del volume vaticano, reca il marchio della collezione Capponi.



Dalle Logge Vaticane

#### 64. *Mosè salvato dalle acque*

Matita nera, acquerello bruno su carta bruno-chiaro, 226 x 330 mm.

Iscrizione: in basso a sinistra a penna *N. 2°*; a destra di Bottari *Copia di Raff.° di Urb.°*

Incrostazioni, macchie di grasso, fori tarli, segno di piegatura al centro

BAV, *Cappon. 237.B(36r.2)*

Il disegno è copia dalla nota scena dipinta da un allievo della scuola di Raffaello – forse Giulio Romano - nelle volta dell'ottava campata delle Logge Vaticane (DACOS 1986, tav. XXXIa). Si tratta di una modesta prova databile alla prima metà del XVIII secolo.



#### 65. r: *Apparizione dell'arcobaleno dopo il diluvio* v: *Parte mancante della stessa scena*

r – v: Penna, inchiostro bruno, acquerello grigio su carta bruno chiaro; 127 x 276 mm.

Lacune risarcite, incrostazioni organiche e ossidazione colla lungo i lati

BAV, *Cappon.237.A(6v.3)*

Copia dalla scena raffigurante l'apparizione dell'arcobaleno dopo il diluvio dipinta sul basamento del terzo arco delle Logge Vaticane di Raffaello nel 1516/1517 - 1519. Le pitture dello zoccolo, realizzate a monocromo per lo più da Perin del Vaga, di cui si conserva il disegno preparatorio allo Städelches Kunstinstitut di Francoforte, con l'aiuto del Penni, sono oggi scomparse e risulta quindi

di fondamentale importanza documentaria, oltre ai disegni preparatori, le varie incisioni che da esse vennero tratte (DACOS 1986, p. 295 nr. 3, tavv. CXXXVII a,b).



La prima di Francesco Villamena, edita nel 1626, nello stesso verso degli affreschi, dalla quale lo studio in esame non può essere copia per le divergenze riscontrate nella resa dei volti, delle nuvole e in altri particolari (*Raphael invenit* 1985, p. 85, p. 414 nr. 15); e la seconda, molto più celebre, realizzata da Pietro Santi Bartoli in controparte, con il titolo *Parerga atque ornamenta* (*Ibid.*, pp. 108-111, p. 510 nr. 3). Il disegno è stato quindi realizzato direttamente dagli affreschi da un artista attivo a Roma nella seconda metà del Seicento, come dimostra lo stile classicista affine a Bartoli; a quell'epoca alcune scene erano già poco leggibili. Sul verso del foglio è studiato il proseguimento della scena con il mantello dell'ultima figura sulla destra.

Dagli Arazzi della Scuola Nuova

#### 66. *Strage degli Innocenti*

Penna, inchiostro bruno, acquerello grigio su carta bianca; 272 x 200 mm.

Velato con carta giapponese, ossidazione colla e lacune risarcite

BAV, *Cappon.237.B(35r.1)*

Bibl.: PAPINI 2003, p. 100 fig. 15

Il foglio è copia dalla seconda serie degli arazzi della Scuola Nuova raffiguranti storie della vita di Cristo, i cui cartoni furono commissionati a Raffaello da Francesco I, per donarli al papa in occasione della canonizzazione di s. Francesco di Paola nel 1519 (HARPRATH in *Raffaello in Vaticano* 1984, pp. 362-332, nr. 124, fig. 124a; *Raphael invenit* 1985, p. 139). In realtà Raffaello riuscì ad eseguire solamente qualche schizzo e



l'opera fu completata da Giulio Romano e i suoi allievi. Gli arazzi furono tessuti a Bruxelles nell'atelier di Pieter van Aelst tra il 1524 e il 1531. Ruolo di primo piano dovette svolgere

Tommaso Vincidor, allievo di Raffaello, nella realizzazione dei cartoni, probabilmente utilizzando lo schizzo inviato da Giulio Romano, avvalendosi della collaborazione di un artista fiammingo per la durezza di certi elementi, a cui la Dacos riferì i frammenti di cartone conservati in Inghilterra (DACOS 1980, pp. 80-84, figg. 20-22).

Il disegno vaticano riproduce la sezione di sinistra del primo soggetto della serie, la *Strage degli innocenti*, il cui arazzo era stato suddiviso in tre parti per adattarlo agli spazi del Vaticano a cui era destinato. Al Teyler Museum di Haarlem si trovano tre studi per le tre scene della Strage degli innocenti attribuiti al Penni (HARPRATH in *Raffaello in Vaticano* 1984, p. 331), anche se la maggior responsabilità nella creazione dei modelli, soprattutto per questa scena, la ebbe Giulio Romano.

Per lo stile fortemente pittorico e classicista, il disegno è opera forse di un artista francese o di area fiamminga del XVII secolo, che accentua e carica l'espressività dei personaggi, traendoli direttamente dall'arazzo. Sicuramente la copia non può derivare dalla sola incisione seicentesca realizzata da Michel Corneille in controparte (PROSPERI VALENTI RODINÒ in *Raphael invenit* 1985, p. 139 nr. 1 a). L'alta qualità del foglio nella resa drammatica può far pensare che si tratti dello studio di Corneille preparatorio all'incisione, ma lo stile si differenzia troppo dall'accademismo più fermo della grafia nota del pittore francese.

POLIDORO DA CARAVAGGIO (Caravaggio 1490/1500- Messina 1543?), Copia da

Da Palazzo Milesi

#### 67. *Vendetta di Apollo e Diana contro i figli di Niobe*

Tracce di matita nera, penna, inchiostro bruno acquerellato su carta avorio; 253 x 360 mm.

Iscrizione: in basso a destra a penna di Bottari *Da Polidoro* e sul verso in basso a matita *Polidoro* e al centro a penna 7-

Filigrana (variante di BRIQUET nrr. 6272, 6274, 6299; HEAWOOD nr. 40 e ZONGHI nr. 1215)

Velato con carta giapponese, lacune risarcite, ossidazione colla lungo i lati, angolo superiore sinistro tagliato e incrostazioni

BAV, *Cappon.237.A(8r.1)*

Il foglio è copia di artista anonimo di fine Cinquecento derivante dalla facciata decorata da Polidoro da Caravaggio di Palazzo Milesi a Roma, in particolare dalla scena mitologica raffigurante

la *Vendetta di Apollo e Diana contro i figli di Niobe* che si sviluppa nel primo fregio dal basso (MARABOTTINI 1969, pp. 127-8, p. 148 nrr. 2,6; RAVELLI 1978, pp. 78-79 nrr. 67, 69, pp. 371-373 nrr. 668h, 669c, 670b, pp. 398-402 nrr. 747-754, nrr. 757-762). Queste storie a chiaroscuri, cariche di suggestioni classiche interpretate alla luce del nuovo linguaggio artistico cinquecentesco,



vennero prese a modello da molti giovani artisti e più volte riprodotte in incisioni e disegni. La visibilità delle facciate dipinte da Polidoro e Maturino agevolò il diffondersi del crescente interesse per questo tipo di decorazione, conferendo quasi un valore pubblico ad un bene privato e segnando in maniera incisiva il volto della Roma rinascimentale.

Il foglio in esame e gli altri due studi capponiani seguenti, tratti dalla medesima opera (7v.1, 45r.1 cat. 68-69), assumono un importante valore documentario nella ricostruzione dell'aspetto originario di questa fortunata impresa, oggi perduta.

#### 68. *Licurgo dà le leggi agli Spartani e Numa ai Romani*

Matita rossa in parte ricalcata a penna, inchiostro bruno acquerellato, biacca su carta preparata oca; 263 x 355 mm.

Filigrana (variante di BRIQUET nr. 485 e ZONGHI nr. 1584)

Iscrizione: in basso a sinistra di Bottari *Copia di Polidoro*

Velata con carta giapponese, lacune risarcite, incrostazioni

BAV, *Cappon.237.A(7v.1)*

Si tratta di una copia seicentesca di un anonimo artista di modesta qualità dal secondo fregio della facciata di Palazzo Milesi in via della Maschera d'oro a Roma, raffigurante *Licurgo che dà leggi agli Spartani* e *Numa ai Romani*, dipinto da Polidoro da Caravaggio prima del 1527 su commissione di Giovanni Antonio Milesi, suo



conterraneo (MARABOTTINI 1969, p. 152 nrr.1-2; RAVELLI 1978, p. 414, nrr. 798-802). Questo ciclo decorativo costituì il più grande successo di Polidoro, che si distinse nella Roma cinquecentesca, insieme a Maturino, come il più stimato decoratore all'antica di facciate, fenomeno non nuovo, ma che andò sempre più affermando a partire dal secondo decennio anche grazie al diffondersi del gusto antiquario (MARABOTTINI 1969, pp. 102-135; LEONE DE CASTRIS 2001, pp. 108-172). La città eterna offriva un vasto repertorio di immagini e di materiale, divenendo fonte ispiratrice, non solo dal punto di vista iconografico, ma anche tecnico, nell'uso del graffito e nell'imitazione dei rilievi e degli archi di trionfo attraverso una pittura monocroma. L'esposizione agli agenti atmosferici ha reso ormai illeggibili queste caratteristiche opere di Polidoro, ancora visibili nell'Ottocento, di cui oggi si ha memoria grazie ad incisioni e disegni di vari artisti, che ne testimoniano la grande fortuna nel corso del tempo (RAVELLI 1978, pp. 367-450).

#### 69. *Due guerrieri*

Penna, inchiostro bruno, acquerello grigio, rialzi in biacca su carta cerulea; 286 x 223 mm.

Iscrizione: a penna in basso a destra *Polidoro originale*

Controfondato con carta giapponese, lacune risarcite, segno di piegatura centrale e incrostazioni  
BAV, *Cappon.237.B(45r.1)*

Bibl.: PAPINI 2003, p. 111 fig. 30 tav. 26

Il disegno riproduce la coppia di guerrieri che campeggia tra le finestre del secondo piano di Palazzo Milesi, la cui facciata fu decorata da Polidoro e Maturino prima del sacco di Roma nel 1527 (RAVELLI 1978, pp. 424-426). Il colloquio tra i due personaggi, una delle creazioni più notevoli del ciclo, viene tradotto nel foglio vaticano attraverso l'uso dell'acquerello grigio quasi a voler simulare l'effetto a chiaroscuro della scena, che si sviluppa su un fondale animato da antiche vestigia, appena accennate nel disegno. Il marcato effetto cromatico e l'assetto poderoso delle figure suggeriscono una datazione della copia a fine Seicento. La presenza nel codice capponiano di tre copie dalla stessa impresa decorativa (7v.1, 8r.1 cat. 67-68), testimonia il successo raggiunto da questa decorazione, più volte riprodotta in disegni e



incisioni che ne ripropongono l'originario aspetto, come l'incisione del Maccari che ci fornisce una visione integrale della facciata ( LEONE DE CASTRIS 2001, p. 146 nr. 155)

Da San Silvestro al Quirinale

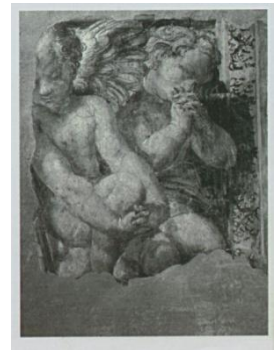
70. *Due angioletti che piangono*

Matita nera su carta preparata in bruno chiaro; 185 x 143 mm.

Filigrana (variante di BRIQUET nr. 50; HEAWOOD nr. 2831; MOSIN nr. 85 e ZONGHI nr. 1681)

Ossidazione colla lungo i lati

BAV, *Cappon.237.A(10r.2)*



71. *Due angioletti che cantano*

Matita nera su carta bruno chiaro; 183 x 165 mm.

Filigrana (variante di BRIQUET nr. 50; HEAWOOD nr. 2831; MOSIN nr. 85 e ZONGHI nr. 1681)

Lacune risarcite e incrostazioni

BAV, *Cappon.237.A(19r.4)*



I due disegni sono qui riuniti insieme perché realizzati dalla stessa mano sul medesimo foglio di carta bruna, ricostruibile in base alla filigrana, ritagliato in due parti di dimensioni simili per esigenze di collocazione all'interno del volume. Si tratta di due particolari dalle coppie di angioletti affrescati in monocromo sullo zoccolo della Cappella di Fra Mariano da Polidoro da Caravaggio in San Silvestro al Quirinale a Roma nel 1525-1527 (Fig. 70 a – 71 b; RAVELLI 1987, p. 17 tav. 9, p. 19 tav. 2, p. 35 fig. 2; LEONE DE CASTRIS 2001, p. 216-217, nrr. 265, 267).

L'umidità ha danneggiato sin dall'inizio la decorazione della cappella, ed oggi sono visibili solo alcune parti a causa dei danni e dei rifacimenti promossi dal cardinale Giacomo Sannesio alla fine del XVI secolo, fortunatamente risparmiate nei rimaneggiamenti subiti dalla chiesa nell'Ottocento



per l'ampliamento di via del Quirinale. Le scene superstiti sono le due sante Caterina da Siena e Maddalena ai lati della pala d'altare, i grandi paesaggi con storie delle due sante sulle pareti laterali ed infine le sei coppie di putti sullo zoccolo, fortemente danneggiati, dipinti in chiaroscuro ad imitazione dei bassorilievi antichi.

Il foglio 10r.2 è copia dalla coppia di angioletti piangenti, oggi lacunosi, dipinti sulla parete di destra sotto le storie della Maddalena, raffigurati con le mani giunte e con la torcia riversa, simbolo di lutto nei sarcofagi classici (RAVELLI 1987, pp. 101-102 figg. 83-84). La coppia di angeli cantanti collocata sulla parete dell'altare sotto la figura della Maddalena, attribuita da alcuni critici a Maturino, è invece riprodotta sul foglio 19r.4 (RAVELLI 1987, pp. 87-88 figg. 63-65).

Entrambi i disegni corrispondono fedelmente all'originale. I due disegni vaticani sono ulteriore testimonianza dell'interesse suscitato dall'attività di Polidoro non solo come decoratore di facciate all'antica (7v.1, 8r.1, 45r.1 cat. 67-69), oltre a fornire utili elementi per ricostruire dipinti danneggiati nella loro integrità.

MARCO MARCHETTI (Faenza ante 1528- 1588)

72. r: *Decorazione a grottesche* v: *Schizzo di decorazione a grottesche*

r: Matita nera, penna, inchiostro bruno acquerellato su carta avorio  
v: penna, inchiostro bruno su carta avorio; 180 x 215 mm.

Ossidazione colla lungo i lati, lacune risarcite, incrostazioni e macchie di studio

BAV, *Cappon.237.B(41v.3)*



73. r: *Elemento decorativo* v: *Parte inferiore di schizzo decorativo a grottesche*

r: Tracce di matita nera, penna, inchiostro bruno su carta avorio  
v: penna, inchiostro bruno su carta avorio;  
108 x 89 mm.

Incrostazioni e macchie di studio

BAV, Cappon.237.B(40v.3)



74. r: *Elemento decorativo* v: *Parte inferiore di schizzo decorativo a grottesche*

r: Penna, inchiostro bruno su carta avorio v: penna, inchiostro bruno acquerellato su carta avorio; 106 x 76 mm.

Ossidazione colla lungo i lati, lacune risarcite e incrostazioni

BAV, Cappon.237.B(47v.4)



I tre disegni vengono qui riuniti poiché parti dello stesso foglio, ritagliato per motivi di sistemazione nel volume, raffigurante sul recto e sul verso studi di decorazione a grottesche,

riconducibili stilisticamente a Marco Marchetti da Faenza. Ricordato da Vasari come fiero, risoluto e terribile nel far grottesche, fu attivo tra Roma e Firenze nelle maggiori imprese decorative della seconda metà del Cinquecento. Le prime prove romane sotto il pontificato di Giulio III (1550-1555), dal fregio dipinto in Villa Giulia alle pitture di Palazzo Ricci-Sacchetti e del Palazzo di Bindo Altoviti (CECCHI 1994, pp. 89-91; STRINATI in Palazzo Sacchetti 2003, pp. 114-116), portano l'artista all'importante collaborazione col Vasari nella decorazione di Palazzo Vecchio, ampiamente documentata da Alessandro Cecchi (CECCHI 1977, 327 pp. 24-54, 329 pp. 6-26). Dopo una breve parentesi romana nel 1560-1563 che lo vede impegnato nella decorazione del Casino di Pio IV in Vaticano (CECCHI 1994, pp. 91-92), il Marchetti è di nuovo a Firenze per terminare i lavori in Palazzo Vecchio. Tra il 1566 e il 1570 è attivo a Faenza e Rimini, per poi tornare

nuovamente a Roma nel 1572, dove partecipa alla grande impresa decorativa delle logge di Gregorio XIII, succedendo al Sabbatini, morto nel 1576, nel ruolo di capo-cantiere (HESS 1936 pp. 161-166; ID. 1985, pp. 1270-1275; Il Palazzo Apostolico Vaticano 1992, pp. 20-21, 90, 116, 151-154). L'intesa attività decorativa del Marchetti è poi testimoniata dai numerosi fogli di sua mano conservati in vari musei del mondo, nei quali ritorna il brio e l'originalità inventiva tipica delle sue opere pittoriche. Sebbene non siano emersi riscontri con opere note dell'artista, il disegno vaticano presenta una interessante soluzione decorativa a grottesche animata dagli elementi più caratteristici delle opere fiorentine e romane. Sul recto è raffigurata una figura femminile seduta ai cui lati erme femminili e putti alati introducono a riquadri con motivi immaginari e decorazioni a festoni; in basso l'artista studia due mascheroni. Sul verso invece è ricomposto lo studio di due fregi decorativi suddivisi in riquadri con motivi vegetali e fantastici, figure alate e altre dalle zampe caprine.

Dalla stanza dei fasti mitologici in Palazzo Sacchetti (STRINATI in Palazzo Sacchetti 2003, pp. 106-107) alle sale del Quartiere degli elementi (CECCHI 1977, 329 tavv. 5-8) ritornano le stesse tipologie raffigurative di putti, figure allegoriche e erme femminili, maschere e festoni decorativi.

I fogli dell'artista conservati al DAG, al GDSU e al British Museum sono tutti realizzati con la medesima tecnica a penna e bistro acquerellato (BAROCCHI 1964, pp. 61-63; MONBEIG GOGUEL 1972, pp. 69-74; POUNCEY - GERE 1983, pp. 123-124); in particolare gli studi per la sala di Giove (inv. 153, 1773 GDSU; RF 541r. DAG: CECCHI 1977, 327 pp. 42-43 tavv. 25, 26, 27a, b) mostrano stringenti affinità nello stile grafico delle figure slanciate liberamente schizzate a penna e macchiate ad acquerello. La tipologia dei volti e il modo di abbozzare le forme è tipico del Marchetti; forse il foglio è antecedente all'attività romana sotto Gregorio XIII, anche se è difficile proporre una datazione convincente in mancanza di precisi riferimenti pittorici.

SCUOLA ROMANA, seconda metà XVI sec.

75. *Figura femminile danzante*

Tracce di matita nera, penna, inchiostro bruno acquerellato su carta avorio; 129 x 97 mm.

In alto a destra a penna numero 13

Velato con carta giapponese, incrostazioni e lacune risarcite

BAV, *Cappon.237.B(49v.3)*



76. *Figura femminile danzante*

Tracce di matita nera, penna, inchiostro bruno acquerellato su carta avorio; 127 x 92 mm.

In alto a destra a penna numero 11

Velato con carta giapponese, incrostazioni e lacune risarcite

BAV, *Cappon.237.B(49v.5)*



Questi due piccoli studi di figure femminili danzanti vengono presentati insieme perché realizzati dalla stessa mano e forse provenienti da un taccuino smembrato come indicherebbe la numerazione in alto.

Il carattere fortemente manieristico e la tecnica esecutiva sembra ricondurci all'ambiente artistico dell'Italia centrale vicino a Durante Alberti e influenzato da Marco da Faenza, presente nel volume capponiano con alcuni fogli a lui attribuiti (40v.3-41v.3-47v.4 cat. 72-74). Forse pensate come elementi di una decorazione a grottesche o ispirate alle più note composizioni del Marchetti (CECCHI 1977, 329 tavv. 5, 8, 12), mostrano affinità con la grafica dell'artista faentino, in particolare con lo studio di angelo al GDSU (inv. 12518 F: *Mostra di disegni del Vasari* 1965, p. 63 nr. 76 fig. 50) nella resa del volto dagli occhi rotondi e dal naso appuntito. Difficile è avanzare un'ipotesi attributiva convincente per i due fogli vaticani in cui è possibile riscontrare l'ulteriore influenza di Giovanni Battista Lombardelli, artista marchigiano a detta di Baglione allievo in gioventù del Marchetti e con lui attivo nelle Logge di Gregorio XIII a Roma (PRETE in *Nel segno di Barocci* 2005, pp. 158-167).

*SCUOLA ROMANA, seconda metà XVI sec.*

77. *Figura femminile allegorica*

Penna, inchiostro bruno acquerellato su carta bianca; 164 x 205 mm.

Filigrana (variante di HEAWOOD nr. 1578)

Iscrizione: in basso a penna *Zuccari*

Ossidazione colla lungo i lati, lacune risarcite e macchie di studio

BAV, *Cappon.237.A(17r.3)*

Il disegno potrebbe rappresentare l'allegoria della Prudenza, in genere raffigurata come una giovane donna che tiene in una mano uno specchio, simbolo della prudenza e della verità, in cui si riflette la sua immagine (RIPA, II ed. 1613, , pp. 165-168), anche se la nostra figura volge lo sguardo altrove e sembra sostenere uno scudo. Altrettanto complessa è l'attribuzione del foglio: collocabile verso la fine del XVI secolo in ambito



dell'Italia centrale, in particolare romano, il disegno mostra una certa vicinanza con la grafia di Marco Marchetti, noto decoratore a grottesche della Roma cinquecentesca. Sia la tecnica esecutiva a penna e acquerello che la tipologia della figura nell'abbozzo del volto allungato, tipica anche delle opere pittoriche, trova riscontro con i vari studi grafici eseguiti dall'artista faentino (CECCHI 1977, 327 tav. 27b, 329 tavv. 8, 20a, b).

FEDERICO BAROCCI (Urbino 1535-1612), Copia da

78. r: *Testa della beata Michelina* v: *Schizzo di albero*

r: Matita nera, gessetto bianco su carta bruno chiaro v: Matita nera su carta bruno chiaro; 155 x 127 mm.

Iscrizione: in alto sinistra a penna *Barosio*

Lacune risarcite, deformazione carta e ossidazione colla lungo i lati

BAV, *Cappon.237.B(48r.4)*

Il foglio riproduce il particolare del volto della beata Michelina nel dipinto ad olio realizzato dal Barocci nel 1606 per la cappella a lei dedicata in S. Francesco a Pesaro e oggi conservato nella Pinacoteca Vaticana, tra i quadri più ammirati dell'artista che segna un'evoluzione nella



elaborazione iconografica delle visioni estatiche (EMILIANI, II, 1985, pp. 368-371 figg. 812-816, fig. a p. 368; *Federico Barocci* 2009, pp. 353-354 nr. 83).

Michelina Mitelli, sposa di un Malatesta, rimase presto vedova e, perso l'unico figlio, si dedicò alla cura degli ammalati e dei più bisognosi divenendo terziaria francescana, fino alla morte avvenuta nel 1356.

Nella tela si fa riferimento ad un preciso avvenimento della sua vita, quando giunta in Terrasanta si inginocchiò sul monte Calvario rapita in estasi ed ebbe la visione di Dio che le parlava, sebbene il Barocchi ambienti la scena in una veduta notturna del quartiere adiacente al Palazzo Ducale di Urbino (EMILIANI, II, 1985, p. 369).

L'anonimo artista si limita alla raffigurazione del volto della beata, accentuando il pathos dell'estasi nella bocca non più socchiusa ed eliminando ogni elemento attiguo come il velo intorno alla testa, ora più tonda e piena e incorniciata ai lati dai capelli appena abbozzati.

In collezione privata a Milano si conserva lo studio preparatorio per il volto della figura, da mettere in relazione con il bozzetto ad olio in collezione privata americana, delicatamente definito a pastelli nell'espressività contenuta (*Ibid.*, p. 370 fig. 815; TURNER 2000, p. 129 fig. 117), lontano dalle forme più dilatate del foglio vaticano, che va quindi ad accrescere il numero delle copie tratte dalla tela della beata francescana (OLSEN 1962, pp. 207-208 nr. 63 fig. 107a).

GIOVANNI BATTISTA LOMBARDELLI detto DELLA MARCA o MONTANO (Ostra Vetere 1537 ca. - Perugia 1592), attr.

#### 79. *Giuseppe venduto dai fratelli*

Tracce di matita nera e rossa, penna, acquerello bruno su carta preparata in bruno chiaro; 286 x 398 mm.

Iscrizione: in basso a penna mal leggibile *Raffaele ... Colle Zuccaro*

Ossidazione colla, macchie grasso e lacune risarcite

BAV, *Cappon.237.A(5r.1)*

Il disegno raffigura il noto episodio biblico di *Giuseppe venduto dai fratelli*, tratto dalla Genesi 37, 28. L'antica attribuzione a Raffaellino da Reggio indirizza a ricercare l'autore del foglio tra i vari imitatori di Taddeo attivi fra l'Umbria e le Marche tra il settimo ed il nono decennio del Cinquecento. Francesco Grisolia riferisce il disegno a Giovan Battista Lombardelli, pittore nei cantieri promossi da Gregorio XIII, nelle Marche e in Umbria, morendo a Perugia nel 1592

(SAPORI 1980; CALDARI GIOVANNELLI in *Le arti nelle Marche* 1992, pp. 322-327; PRETE in *Nel segno di Barocci* 2005, pp. 158-167).

Evidente è il confronto con alcuni studi dell'artista, conservati all'ING (FC 128400, 125657, 128261, 128262, 128263, 128268: GRISOLIA 2010), in cui ritorna la stessa tipologia di figure, dai contorni ben definiti e dai volti a volte vuoti e un po' grotteschi,



tipica del repertorio tardo-manierista (si veda la vicinanza con i fogli nella Biblioteca Comunale di Urbania del marchigiano Giorgio Picchi: MORGANTI in *La "libreria"* 2008, figg. 4, 8, 10).

Grisolia evidenzia strette analogie tra il disegno vaticano e l'affresco della *Vendita dei fratelli* (Fig. 79 a), facente parte del fregio con le storie di Giuseppe in

Palazzo Buzi ad Orvieto, databile al 1585, di recente attribuito a Lombardelli (SATOLLI in *Orvieto. Interventi* 1996, pp. 195-197, fig. 7). Nonostante le varianti, il foglio capponiano può essere considerato preparatorio per



quest'opera, anche se la qualità del segno è inferiore agli studi noti dell'artista, come la brillante serie di fogli preparatori per gli affreschi di Palazzo Cesi ad Acquasparta, conservati al GDSU e al Prado sotto altro nome (GRISOLIA 2010). Probabilmente il disegno vaticano è un prodotto di bottega, opera di un allievo che copia uno studio del maestro per gli affreschi di Palazzo Buzi, con richiami compositivi al *Giuseppe venduto*, affrescato sulla volta della rampa sinistra della Scala santa, attribuito al romano Girolamo Nanni (ZUCCARI 1992, pp. 132-133, fig. 101), del quale al momento non sono noti disegni autografi.

ARTISTA ATTIVO a ROMA, fine prima metà XVI sec.

#### 80. *Studio di tre figure*

Penna, inchiostro bruno su carta bianca; 138 x 182 mm.

Velato con carta giapponese, ossidazione colla lungo i lati, lacune risarcite e incrostazioni

BAV, *Cappon.237.B(56r.4)*

Il disegno raffigura tre studi di nudi, a sinistra un giovane è seduto su un cubo, al centro un putto con il braccio destro alzato forse indica o sorregge qualcosa mentre a destra una figura femminile vista di spalle sembra tenere con le mani un festone decorativo. Si tratta molto probabilmente di tre copie da un'opera preesistente, non individuata, forse un fregio di un palazzo, con soluzioni decorative che ricordano gli studi di Perino del Vaga, anche se la tipologia muscolosa delle figure d'impianto michelangiotesco richiama Battista Franco.



Il foglio è opera di un artista attivo a Roma verso la fine della prima metà del Cinquecento.

FEDERICO ZUCCARI (Sant'Angelo in Vado 1541/42 – Ancona 1609)

81. *Studio per la figura del Cristo e della mano destra*

Matita nera e gessetto bianco su carta azzurra; 308 x 206 mm.

Iscrizione: antica in basso a penna *Tad.o Zuccaro*; numerazione in alto a sinistra: 5/ e a destra appena leggibile 7

Lacuna risarcita e strappo nella parte inferiore restaurato

BAV, *Cappon.237(29v.)*

Bibl. PROSPERI VALENTI RODINÒ 1999(1), pp. 21-22, fig. 11

Il disegno, che si segnala nel codice Capponiano come uno dei fogli più significativi, è stato attribuito dalla Prosperi Valenti Rodinò a Federico Zuccari, in quanto studio preparatorio per la maestosa figura di Cristo nell'affresco con la *Resurrezione di Lazzaro* dipinto nel 1563-1564 nella parete laterale sinistra della cappella Grimani in San Francesco della Vigna a Venezia (Fig. 81 a; ACIDINI LUCHINAT,





I, 1998, pp. 230-234). Si tratta della prima opera totalmente autonoma dell'artista che, partito da Roma nell'ottobre 1563, arrivò a Venezia su invito del potente cardinal Giovanni Grimani (1501-1587), noto collezionista di antichità e quadri che lo incaricò di portare a termine i lavori nel suo palazzo e nella cappella di famiglia in San Francesco della Vigna, impresa lasciata interrotta da Battista Franco nel 1561 per la morte improvvisa (REARICK 1958-1959). L'impegno dell'artista per questa importante commissione è testimoniato dai numerosi studi preparatori noti, divisi soprattutto tra GDSU di Firenze, il DAG di Parigi e Stoccolma. Il disegno vaticano per l'intera figura di Cristo, che reca sul lato sinistro il particolare ripetuto della mano benedicente, di cui si conosce una seconda versione assai più debole al GDSU (ACIDINI LUCHINAT, I, 1998, p. 231, fig. 11), presenta una forte caratterizzazione romana nell'impostazione grandiosa della figura, memore ancora dello stile del fratello Taddeo, ma è già evidente influenza dalla pittura veneta, in particolare dal manierismo di Tintoretto, visibile anche nello studio al DAG di Parigi per la testa di Cristo (REARICK 1958-1959, p. 131, fig. 15). La tecnica e l'uso della carta azzurra sono poi tipicamente veneziani.

## 82. *Sposalizio della Vergine*

Matita nera su carta azzurra; 355 x 280 mm.

Filigrana (variante di BRIQUET nr. 50; HEAWOOD nr. 2831; MOSIN nr. 85 e ZONGHI nr. 1681)

Lacune risarcite e fori da *lepisma saccharina*, macchie di grasso e ossidazione colla lungo i lati

BAV, *Cappon.237.A(8v.)*

Bibl.: PROSPERI VALENTI RODINÒ 1995(1), p. 51, fig. 4

Il disegno è stato individuato dalla Prosperi Valenti Rodinò come autografo di Federico, preparatorio per il gruppo centrale nello *Sposalizio della Vergine* dipinto dall'artista nella parete sinistra della cappella dell'Annunziata nella basilica di Loreto nelle Marche nel 1583 (Fig. 82 a; VALAZZI in *Le arti nelle Marche* 1992, pp. 272-281).

La solennità della composizione sacra e



il tono narrativo piano e colloquiale, promosso dalla Controriforma, caratterizzano i numerosi studi preparatori per l'opera: uno schizzo d'insieme a penna, già sul mercato a Londra, un altro per il gruppo dei due sposi a Roma, Accademia di San Luca, una figura femminile per la Vergine al DAG (ACIDINI LUCHINAT, II, 1999, pp. 137-140, figg. 34-36), ed infine lo studio vaticano che stiamo esaminando.

Rispetto ai primi due, per i quali l'artista trae ispirazione dal mondo domestico e dal quotidiano, scegliendo modelli popolari per interpretare l'evento sacro, nel nostro foglio Federico offre una traduzione aulica del soggetto, per la solennità e l'impostazione calibrata e misurata della scena che ruota intorno alla figura centrale del sacerdote. Poche ed irrilevanti sono le varianti rispetto all'affresco, come il velo della Madonna e l'abito del sacerdote.

FEDERICO ZUCCARI (Sant'Angelo in Vado 1541/42 – Ancona 1609) ?

83. r: *Figura di cacciatore* v: *Schizzi di figura*

r-v: Matita rossa su carta grigio/bruna; 175 x 118 mm.

Lacune risarcite, ossidazione colla e incrostazioni

BAV, *Cappon.237.B(41v.4)*

Questo piccolo studio a matita rossa è riferibile con cautela a Federico Zuccari per la corrispondenza con la figura di cacciatore con lancia nel *Sipario con la caccia* realizzato dall'artista a Firenze in occasione delle nozze di Francesco dei Medici e di Giovanna d'Austria nel dicembre 1565 (Fig. 83 a; ACIDINI LUCHINAT, I, 1998, pp. 241-243, fig. 31; *Innocente e calunniato* 2009, pp. 128-131 nr. 4.1). Nella città fervevano infatti i preparativi per l'evento; gli allestimenti e gli apparati artistici erano ovviamente sotto la direzione di Vasari che richiamò a partecipare all'impresa lo Zuccari per l'ottimo legame instaurato con Taddeo.



Il grande sipario doveva essere impiegato nell'allestimento teatrale del Salone dei Cinquecento per la rappresentazione del 26 dicembre della commedia di Francesco d'Ambra, la *Cofanaria*. Terminato nel settembre del 1565, fu utilizzato per coprire la scenografia già montata nei giorni

precedenti l'evento. Come racconta lo storiografo, su commissione del duca Cosimo fu realizzata una tela grandissima raffigurante una *bellissima e capricciosa caccia di colori* per nascondere la scena (VASARI ed. 1984, p. 567). Conservato nei depositi del teatro mediceo agli Uffizi, il sipario andò distrutto nel 1839; a testimonianza dell'impresa zuccaresca rimangono però vari studi preparatori. Tra i fogli d'insieme è da menzionare il disegno di Chatsworth nella collezione Devonshire a matita nera e rossa acquerellato a bistro (inv. 202: JAFFE, II, 1994, p. 243 nr. 393; ACIDINI LUCHINAT, I, 1998, p. 242 fig. 32) e il bozzetto colorato al GDSU di Firenze (inv. 11704 F: *Mostra di disegni degli Zuccari* 1966, pp. 36-37 nr. 48 fig. 33; ACIDINI LUCHINAT, I, 1998, p. 242 fig. 31), leggermente divergenti in alcuni particolari. All'Ermitage di San Pietroburgo si conservano invece alcuni studi di particolari per la figura di cacciatore a sinistra, una quinta boschiva e alcuni schizzi di cani (inv. 10634v., 359r., 6506: ACIDINI LUCHINAT, I, 1998, p. 243 figg. 33-35, p. 262 nt. 137).

Il successo del sipario spinse Federico a replicare il soggetto nella versione per il duca Carlo Emanuele di Savoia durante il suo soggiorno torinese tra il 1605 e il 1607, a cui l'Acidini Luchinat riferirebbe con cautela il disegno al British Museum, pubblicato da Pouncey e Gere in relazione al sipario fiorentino (inv. Pp 3-196: POUNCEY - GERE 1983, p. 185 nr. 289 tav. 279; ACIDINI LUCHINAT I, 1998, p. 243, II, 1999, pp. 253-260). Nel museo londinese si conservano anche due fogli raffiguranti i cani e l'uomo con lancia sulla sinistra, forse derivazioni dallo Zuccari piuttosto che preparatori per la scena fiorentina (inv. 5210-29, Ff 1-28: POUNCEY - GERE 1983, p. 186 nr. 290 tav. 278, p. 200 nr. 318 tav. 303).

Sicuramente l'artista fu aiutato da vari collaboratori nella realizzazione della grande tela fiorentina, per la quale l'Acidini Luchinat cita un ulteriore disegno nella collezione O. Wessner a S. Gallen raffigurante proprio il cacciatore con lancia appuntato sul foglio vaticano, con l'aggiunta dei due cani e del cervo (ACIDINI LUCHINAT, I, 1998, p. 262 nt. 138). Nel Museo Puskin di Mosca si conserva un foglio a matita rossa e gessetto nero dello stesso particolare, in questo caso disegnato dal vero da un modello per il tratto vivo e naturale rispetto al più composto e definito studio vaticano (inv. 6192: MAISKAJA 1968, p. 252 fig. 14). Forse lo Zuccari riuscì lo stesso modello anche per la figura di cacciatore visibile in parte sulla destra del sipario, strutturata in maniera quasi identica.

Il foglio all'Albertina di Vienna raffigurante la parte inferiore destra della scena è da considerarsi copia piuttosto che autografo di Federico (inv. 23870: BIRKE - KERTÉSZ, IV, 1997, p. 2255).

Lo stato di conservazione del disegno capponiano non agevola la lettura stilistica dell'opera, all'apparenza meno incisiva nel segno rispetto agli originali studi preparatori citati.

FEDERICO ZUCCARI (Sant'Angelo in Vado 1541/42 – Ancona 1609), Scuola di

84. r: *Ratto di Dejanira* v: *Studi di due cani*

r: Matita nera, penna, inchiostro bruno su carta bianca v: matita nera e rossa; 204 x 235 mm.;

Filigrana (variante di BRIQUET nr. 319)

Iscrizioni: a penna sul montaggio in basso cancellata *Enea Vico*, a cui segue di Bottari *Scuola Bolognese*; sul verso in basso al centro *Enea Vico*

Staccato dal supporto, ossidazione colla lungo i lati e lacune risarcite

BAV, *Cappon.237.B(57r.4)*

Il foglio fu probabilmente riutilizzato per la mancata coincidenza degli studi abbozzati sul recto e verso eseguiti da mani di diverso ambiente artistico. Sul recto è raffigurata la cattura di Dejanira alla presenza di Ercole e di una divinità fluviale che la scritta antica apposta in basso riferisce alla scuola bolognese; il disegno, di modesta qualità, è da collocare nell'ambito centro-italiano della seconda metà del XVI secolo.



Sicuramente di maggior interesse è il verso del foglio, qui inserito per gli evidenti riferimenti agli studi di cani realizzati da Federico Zuccari per il *Sipario con la caccia* del 1565, con cui è in rapporto anche il disegno precedente (cfr. 41v.4 cat. 83 fig. 83 a; ACIDINI LUCHINAT, I, 1998, pp. 241-243 figg. 31-36; *Innocente e calunniato* 2009, pp. 128-131 nr. 4.1). L'attività dei collaboratori dello Zuccari nell'elaborazione della grande



tela fiorentina è forse ravvisabile in questo foglio, probabilmente eseguito da un aiutante dell'artista che copia una soluzione del maestro. Infatti la qualità del segno e il suo incedere incerto nella definizione delle bocche non consentono di riferire il disegno a Federico. Studi preparatori per i cani che popolano la scena si conservano all'Ermitage di San Pietroburgo e al Kupferstichkabinett di Berlino (inv. 6506, inv. 12873: ACIDINI LUCHINAT, I, 1998, p. 243 fig. 35, p. 262 nt. 137); un altro foglio a matita rossa e nera è al DAG di Parigi (inv. 4621: *Dessins de Taddeo e Federico* 1969

nr. 50), nel cui fondo si conservano altri esempi di medesimo soggetto (inv. 4618, 4620, 4622-4623). Il confronto con gli studi d'insieme del sipario conservati al GDSU e a Chatsworth mostrano una forte corrispondenza con il cane retto dal cacciatore disegnato in basso, appartenente alla stessa razza e simile nella resa della testa e del collare (inv. 11704 F, inv. 202: ACIDINI LUCHINAT, I, 1998, p. 242 figg. 31-32; *Innocente e calunniato* 2009, fig. a p. 131).

FEDERICO ZUCCARI (Sant'Angelo in Vado 1541/42 – Ancona 1609), Collaboratore di

85. *Studio di figura femminile seduta*

Matita nera, penna, inchiostro bruno acquerellato su carta bianca, 330 x 245 mm.

Iscrizioni: in alto il numero 14

Ampia goratura carta

BAV, Cappon. 237.A( 23v.)

Bibl.: PROSPERI VALENTI RODINÒ 2004, p. 20, nt. 65

Il disegno, raffigurante una donna seduta, rivolta, con le mani giunte, verso una colomba, forse uno studio per una Madonna annunciata, o per un'allegoria sacra, è stato riferito dalla Prosperi Valenti Rodinò alla grafia matura di Federico Zuccari (PROSPERI VALENTI RODINÒ 2004, p. 20, nt. 65), ipotizzando in un primo momento un rapporto con l'*Annunciata* dell'Escorial (ACIDINI LUCHINAT, II, 1999, p. 156, fig. 2). Ma la pesantezza delle forme, la linea netta



nel contorno di ascendenza toscana e l'accentuazione delle ombre, in contrasto con il segno a penna più fluido ed elegante dello Zuccari, hanno condotto la studiosa a ricercare l'autore del foglio tra i suoi numerosi collaboratori dell'artista. L'affinità con alcune Allegorie dipinte da Federico tra il 1575 e il 1579 nella Cupola di Santa Maria del Fiore, in particolare con la figura della Mansuetudine e con l'Allegoria della Speranza (*Ibid.*, pp. 76-90, figg. 32 e 43), ha portato ad indagare tra gli aiuti fiorentini dei quali si avvalse Federico in quella vasta impresa. Tra questi figurava il giovane Domenico Passignano: purtroppo non si conoscono opere certe di questo periodo del giovane artista (NISSMAN in *Disegni dei toscani a Roma* 1979, p. 83), ma nel vasto

catalogo di imprese minori commissionate a Federico in questi anni, la critica ha individuato la sua mano nella decorazione della sala dell'Alcova in palazzo Riario-Corsini alla Lungara (ACIDINI LUCHINAT, II, 1999, pp. 143-148), carica di citazioni zuccaresche. In particolare la studiosa evidenzia una forte analogia tra il disegno vaticano e la figura allegorica della *Fortezza* (Fig. 85 a; *Ibid.*, fig. 51), che potrebbe legittimare l'ipotesi di un'autografia del Passignano per il foglio in esame.



FEDERICO ZUCCARI (Sant'Angelo in Vado 1541/42 – Ancona 1609), Copia da

### 86. *Allegoria della speranza*

Penna, inchiostro bruno su carta avorio/bruno chiaro; 230 x 164 mm.

Abrasioni della superficie, macchie di studio, ossidazione colla lungo i lati e lacune risarcite

BAV, *Cappon.237.B(51v.3)*

Si tratta di una modesta copia dall'*Allegoria della speranza* disegnata da Federico Zuccari ed incisa da Cornelis Bloemaert per l'edizione seicentesca dei *Documenti d'amore* del cardinale Francesco Barberini (BARBERINI 1993, p. 127 fig. 2). Nipote del pontefice Urbano VIII e uomo dalla vasta cultura, promosse la pubblicazione del volume, edito a Roma nel 1640, curato dal dotto Federico Ubaldini, basandosi sul recupero dell'opera originaria del XIV secolo del poeta Francesco da Barberino (*Ibid.* pp. 125-148). Di



quest'ultimo si conservano nella BAV due versioni miniate; infatti oltre a riprendere il testo del poema didascalico, vengono riprodotte con alcune varianti anche le miniature. Le illustrazioni vennero incise dal Bloemaert e da J. F. Greuter su disegno di vari artisti fra i quali figura appunto Federico Zuccari con la sua raffigurazione della speranza. Complicata è la vicenda riguardante questo disegno: l'artista morì nel 1606, troppo presto per la realizzazione delle illustrazioni, e, come nota Francesca Barberini, sembra aver tratto ispirazione direttamente dal manoscritto originale; probabilmente eseguì il disegno non direttamente per i Barberini (ma forse per i Farnese) ai quale

giunse in seguito (BARBERINI 1993, p. 132, p. 145 ntt. 36-38). Seguendo questa teoria la datazione cadrebbe alla fine del XVI secolo in concomitanza con le illustrazioni per la *Divina Commedia* di Dante al GDSU eseguite dallo Zuccari nel 1580-1585 (ACIDINI LUCHINAT, II, 1999, pp. 167-175). Se invece fosse stato realmente eseguito per i Barberini risulterebbe databile tra il 1603, anno in cui la famiglia entrò in possesso del manoscritto originale, e il 1606, anno della sua morte. Il foglio vaticano non deriva dall'incisione in controparte del Bloemaert, rispetto alla quale varia anche la definizione del cielo e del fogliame in primo piano, ma forse direttamente dal foglio zuccaresco.

TADDEO (Sant'Angelo in Vado 1529 - Roma 1566) e FEDERICO ZUCCARI (Sant'Angelo in Vado 1541/42 - Ancona 1609), Copia da ?

#### 87. *Transito della Madonna*

Penna, inchiostro bruno, acquerello bruno/verde su carta bianca; 262 x 217 mm.

Iscrizione: in basso al centro a penna *Zuccari*

Velato con carta giapponese, lacune risarcite, incrostazioni e angolo inferiore destro mancante

BAV, *Cappon.237.B(54v.1)*

Il foglio, di modesta qualità, è stato identificato da Francesco Grisolia come una copia del *Transito della Madonna* dipinto da Taddeo e Federico Zuccari nella chiesa romana della Trinità dei Monti (ACIDINI LUCHINAT, I, 1998, p. 268 fig. 6). Le varianti rispetto all'opera zuccaresca fanno pensare, se non ad una derivazione diretta dal dipinto romano, al ripetersi di una formula compositiva ormai diffusa verso la fine del Cinquecento.



SCUOLA dell' ITALIA CENTRALE, fine XVI sec.

#### 88. *Madonna col bambino*

Matita nera su carta bianca; 175 x 148 mm.

Iscrizione: in alto a sinistra a penna *del Zuccari*

Ossidazione colla lungo i lati, lacune risarcite, macchie di grasso e incrostazioni

BAV, *Cappon.237.A(24r.4)*

Il disegno è da riferire ad un anonimo artista dell'Italia centrale di fine Cinquecento, che ripete stancamente un prototipo di Vergine col bambino derivante dallo Zuccari, a cui la scritta antica riferisce erroneamente il foglio.



SCUOLA ROMANA, fine XVI sec.

89. r: *Putto reggi cornice* v: *Frammento di panneggio ?*

r: Penna e inchiostro bruno acquerellato su carta avorio/bruno chiaro v: matita nera su carta avorio/bruno chiaro; 144x143 mm.

Iscrizione: di Bottari in basso a sinistra a penna *Copia del Zuccari*

Ossidazione colla lungo i lati, lacune risarcite e macchie di studio

BAV, *Cappon.237.A(5r.3)*

Per il segno secco e ben definito nel contorno della figura, il disegno è da considerarsi copia da un prototipo tardo-cinquecentesco. Come evidenziato dal Bottari, la figura di angelo che regge una cornice sembra ispirarsi ad analoghe soluzioni di Federico Zuccari, in particolare quelle adottate per la decorazione della cupola del duomo fiorentino, o di Cherubino Alberti; non sono emerse però corrispondenze precise con opere note.





GIOVANNI BATTISTA FONTANA (Verona 1541- Innsbruck 1587), Copia da

90. *Romolo sottomette i Fidenati*

Penna, inchiostro nero, acquerello grigio su carta avorio/bruno chiaro; 209 x 261 mm.

Iscrizione: in basso al centro a penna *la* [ conquista? o tempesta?]

Controfondato con carta giapponese, abrasioni, lacune risarcite, ossidazione colla, segni di piegature verticali e orizzontali al centro e incrostazioni

BAV, *Cappon.237.B(32r.2)*

Bibl.: PAPINI 2003, p. 102 fig. 20



Erroneamente attribuito al Tempesta dalla Papini, il disegno è copia abbastanza fedele dell'incisione di Giovanni Battista Fontana raffigurante *Romolo che sconfigge i Fidenati* (Fig. 90 a; *TIB*, 32, 1979, p. 365 nr. 48). Pittore e incisore di origine veronese, lavorò in Austria al servizio dell'arciduca Ferdinando II, per il quale realizzò anche, tra il 1573 e il 1575, la serie di ventisette incisioni raffiguranti le storie di Romolo e Remo (ECONOMOPOULOS in *DBI*, 48, 1979, pp. 677-680) da cui è tratto il foglio vaticano, databile a fine secolo.



GIOVANNI GUERRA (Modena 1544 - Roma 1618)

91. *Studio di Crocifisso con deisis*

Penna, acquerello bruno su carta bruno chiara; 367 x 235 mm.

Controfondato con carta giapponese, molto lacunoso, ossidazione colla, incrostazioni e macchie inchiostro

BAV, *Cappon.237.A(16v.)*

Bibl.: PROSPERI VALENTI RODINÒ 2004, p. 20, fig. 15

Il disegno raffigura un modello di una grande croce astile, forse destinato ad essere realizzato in bronzo o marmo: la base rettangolare è decorata da cherubini e festoni floreali, al centro un riquadro vuoto, mentre ai lati sono visibili due figure di Profeti seduti. Nella parte superiore due putti, poggianti su un motivo triangolare, sostengono la croce, a cui piedi sono poste, sopra due basi rettangolari, le figure della Madonna e di San Giovanni. Il foglio è stato pubblicato dalla Prosperi Valenti Rodinò come autografo di Giovanni Guerra, l'artista modenese a lungo attivo a Roma insieme a Cesare Nebbia come capo-cantiere nelle molte imprese promosse a Roma da Sisto V (cfr. *Roma di Sisto V*, 1993). La datazione è stata agevolata dalla presenza dei simboli araldici dello stemma di papa Sisto V



Peretti Montalto (1585-1590) – i tre monti e la stella – posti sotto i piedi del Crocifisso, che si ritrovano nelle imprese sistine incise su invenzione dell'artista (cfr. STEFANI in *Roma di Sisto V*, 1993, pp. 17-27). Sebbene non sia stato identificato un oggetto simile tra i molti commissionati dal pontefice o dai personaggi del clero a lui contemporanei, alcuni crocifissi databili allo stesso periodo, conservati nelle chiese delle Marche, terra d'origine del papa, mostrano analogie nella forma e nello stile (cfr. *Le arti nelle Marche* 1992, pp. 62-68).

Il disegno presenta la grafia tipica dell'artista, caratterizzata dal segno rapido e veloce, a volte sommario, nel definire lo schema generale, dove le figure, dai volti appuntiti, sono risolte in superficie, senza profondità e plasticità (cfr. *Libri di immagini* 1978, cat. 3, 7, 11). D'altronde l'adesione al linguaggio artistico controriformato, volto alla semplificazione anti-intellettualistica del messaggio evangelico, caratterizzerà le opere del Guerra fino al secondo decennio del secolo XVII (PIERGUIDI 2008, pp. 91-100, figg. 1-5).

Il disegno capponiano è di rilevante interesse perché offre nuovi elementi d'indagine sull'attività dell'artista, il quale, non solo forniva i modelli, ai quali pittori dovevano attenersi fedelmente, come per i cicli di affreschi sia nella Biblioteca Vaticana sia nella Scala Santa, ma realizzava anche progetti per oggetti di culto, come il Crocifisso in esame, che venivano poi tradotti in marmo, o più probabilmente in metallo.

AVANZINO NUCCI (Gualdo Tadino 1551 – Roma 1629)

92. *Annunciazione*

Matita rossa, matita rossa acquerellata su carta bianca; 253 x 154 mm.

Filigrana (variante di BRIQUET nr. 12232, HEAWOOD nr. 182 e ZONGHI nr. 1847)

Iscrizione: in basso al centro a penna del Bottari *Pomarancio*

Lacune risarcite, incrostazioni e ossidazione colla

BAV, *Cappon.237.A(15v.2)*

L'antico riferimento al Pomarancio, da sciogliersi in Cristoforo Roncalli, sebbene non veritiero, consente di inquadrare giustamente il disegno nella vasta produzione grafica del tardo-manierismo a Roma e in Italia centrale. La Prospero Valentini Rodinò, su suggerimento di Denis Morganti, ha collegato questo studio di *Annunciazione* alla grafica di Avanzino Nucci, come un pittore molto attivo a Roma e nella natia Umbria tra la fine del XVI e i primi decenni del XVII secolo.

Autore di numerosissimi fogli sparsi in vari gabinetti europei sotto nomi diversi, presenta una maniera grafica, caratterizzata dal tratto angoloso e franto con cui segna le figure, dai contorni ripassati e dai volti appuntiti di chiara ispirazione arpinesca, ormai ben riconoscibile grazie agli studi di Philip Pouncey (cfr. *L'oeil du connoisseur* 1992, cat. 80, pp. 119-121, con bibl.). Sebbene quella del foglio vaticano non sia una tecnica comune ai fogli noti del Nucci, ripassati a penna su una traccia a matita e poi fortemente macchiati dall'acquerello e da rialzi di biacca (KATALAN 1990, pp. 173-80; *Philip Pouncey per gli Uffizi* 1993, cat. 87-89, p. 100), non si possono tralasciare le evidenti analogie, nella posa e nel segno svolazzante, con la figura dell'angelo nel foglio con la *Visitazione* al DAG (inv. 1625, attr. Pouncey) e in quello per *San Carlo salva dalla peste* a Stuttgart (inv. C 65/1395: THIEM 1977(2), cat. 389).

Non sono emersi riscontri con opere pittoriche note.



CRISTOFORO RONCALLI (Pomarance, Volterra 1552- Roma 1626)

93. Da Raffaello: *Amorino con leone*

Matita nera e rossa su carta bianca; 111 x 130 mm.

In alto a destra a penna numero 4

Controfondato con carta giapponese, lacune risarcite, incrostazioni e ossidazione colla

BAV, *Cappon.237.B(33v.4)*

Il disegno, copia dalla figura di amorino con leone affrescato in una vela della Loggia di Psiche (Raffaello. *La Loggia* 2002, pp. 266-267 fig. 26 ), presenta stringenti affinità stilistiche con l'attività del giovane Cristoforo Roncalli appena giunto a Roma nel 1578, dove ricevette importanti commissioni sotto Clemente VIII (CHIAPPINI DI SORIO in *I pittori bergamaschi*, IV.1, 1983, pp. 3-201). Come ogni giovane artista per la prima volta



a Roma, rimase affascinato dalla grandiosità delle vestigia antiche (29r.2 cat. 94) e dalla bellezza dei grandi capolavori rinascimentali, in particolar modo di Raffaello, al cui studio si dedicò con grande animo.

L'artista si limita alla raffigurazione del gruppo da cui esclude anche il cavallo marino. L'uso della matita nera e rossa appreso a Siena, diviene caratteristico dell'attività grafica del Roncalli dei primi anni romani, come testimoniano altri due studi dalla Loggia di Psiche di Raffaello realizzati dall'artista negli stessi anni, l'uno conservato al GDSU di Firenze e l'altro all'ING di Roma (inv. 10144 F; FC 129827: KIRWIN in *Disegni dei toscani a Roma* 1979, p. 22 nr. 2), caratterizzati dalla medesima incidenza dei contorni e dalla delicatezza dello sfumato chiaroscurale.

Si deve segnalare un terzo foglio da Raffaello conservato all'ING (FC 129651), eseguito con la stessa tecnica a due matite riconducibile all'artista, dal segno però più dinamico ed energico rispetto alle copie fin qui indicate che risultano più ferme nella definizione delle linee.

94. Dall'antico: *Statua equestre di Marco Aurelio*

Matita nera e rossa su carta bianca; 186 x 173 mm.

Iscrizione: a penna in basso di Bottari *Modello antico del Cavallo di Campidoglio*

Controfondato con carta giapponese, parte superiore del foglio mancante, lacune risarcite, abrasioni della superficie e ossidazione colla lungo i lati

BAV, *Cappon.237.B(29r.2)*

Il disegno, realizzato dalla stessa mano del precedente, può essere quindi attribuito al Roncalli. Al suo arrivo a Roma nel 1578, l'artista rimase colpito dalle tante opere antiche che abbellivano la città; l'interesse per i maestri rinascimentali come Raffaello (33v.4 cat. 93) fu quindi accompagnato dallo studio delle vestigia classiche, di cui il foglio in esame è un esempio. Come riporta la scritta del Bottari, il modello raffigurato è identificabile nella statua equestre di Marco Aurelio al Campidoglio, studiato dall'angolazione laterale di sinistra e fissato sulla carta con



l'uso della matita nera e rossa. La tecnica a due matite, tipica di questo periodo, trova riscontro nelle copie da Raffaello eseguite nei medesimi anni (KIRWIN in *Disegni dei toscani a Roma* 1979, p. 22 nr. 2). Si ritrovano infatti le stesse qualità grafiche nella resa del tratteggio e nella definizione dei contorni, nonostante le cattive condizioni di conservazione in cui versa il foglio in esame.

95. *Angelo*

Matita rossa su carta bianca; 266 x 272 mm.

Iscrizione: sul recto a penna in basso al centro di Bottari *Cav. ~ Roncalli* e sul verso a penna in basso al centro il numero *159*

Lacune risarcite, macchie di studio e incrostazioni

BAV, *Cappon.237.B(33r.1)*

Bibl.: GOBBI 2007, pp. 262-264 tav. IIb

Questo bellissimo studio di angelo è un esempio caratteristico dello stile elegante a matita rossa di Cristoforo Roncalli, a cui Bottari riferisce giustamente il disegno (GOBBI 2007, pp. 262-264 tav. IIb). Se nei primi anni a Roma utilizzò la matita nera e rossa, sul finir del secolo e soprattutto all'inizio del Seicento preferì invece l'utilizzo esclusivo della matita rossa. Infatti, se negli studi preparatori dell'*Arcangelo Gabriele* e della *Vergine* per la pala dell'*Annunciazione* del 1584 e in quello



della *Santa Cecilia sulle nuvole* per la volta della cappella della Natività in S. Maria in Vallicella del 1595 (KIRWIN in *Disegni dei toscani a Roma*, nrr. 4-5, nr.14 fig.15; CHIAPPINI DI SORIO in *I pittori bergamaschi*, IV.1, 1983, p. 149 nrr. 2-5, p. 166 nr.1) utilizza ancora le due matite insieme, già dai primi studi seicenteschi come l' *Arcangelo Michele* per la cappella Rucellai in S. Andrea della Valle del 1602 prediligerà disegnare solo a matita rossa (KIRWIN in *Disegni dei toscani a Roma* 1979, nr. 29 fig. 34).

L'attenzione naturalistica nello studio della luce, la capacità di rendere le pieghe delle vesti e l'uso delicato del tratteggio nella resa delle ombre, tipici dei fogli più belli del Roncalli, ritornano nel disegno vaticano, dove l'artista rivela una straordinaria abilità tecnica nel modellare le forme quasi sfumandole senza però far venir meno il senso fisico della figura. Dal confronto con le varie rappresentazioni di angeli da lui dipinte nella tela della *Natività*, in entrambe le versioni di inizio XVII secolo, e nella cappella in S. Andrea della Valle, fino alla serie di *Angeli che ristorano Gesù dopo il digiuno nel deserto* nel Refettorio del Monastero di Poppi del 1611, emergono stringenti affinità (CHIAPPINI DI SORIO in *I pittori bergamaschi*, IV.1, 1983, p. 170 nrr. 4-5, p. 184 nr. 4). La vicinanza nella resa tipologica, il ritmo dei panneggi e quell'incredibile libertà di movimento fanno pensare ad una datazione ai primi anni del Seicento del foglio vaticano. Proprio quel senso di impetuoso movimento delle figure, rappresentate in complicate posture avvitate di stampo manieristico, che nulla toglie però alla delicatezza di forme ed espressioni, caratterizza i coevi studi delle gerarchie angeliche per la perduta decorazione della cupola della Basilica di Loreto del 1609-1621 (GIFFI in *Ianua Coeli* 2001, pp. 22-38, pp. 40-62). Il disegno vaticano è molto vicino, non

solo per il soggetto, ai circa 73 fogli preparatori, conservati in vari musei, di cui il nucleo più rilevante si trova a Loreto, raffiguranti in maggior parte angeli musicanti realizzati a matita rossa su carta bianca. L'estrema vicinanza tecnica e quel vigore reso attraverso la sfumata dolcezza della matita rossa evidenziano un forte legame fra queste figure (*Ibid.*, pp. 36-37 nrr. 18-20, pp. 46-47 nrr. 7-11), che appartengono allo stesso momento di genesi creativa, sebbene l'angelo vaticano non sia colto nell'atto di suonare uno strumento. L'artista infatti fissa sulla carta la figura dell'angelo chinato in avanti con lo sguardo rivolto allo spettatore, riquadrando la scena a matita rossa.

CRISTOFORO RONCALLI (Pomarance, Volterra 1552- Roma 1626), Ambito di

96. *Putto volante con cartiglio*

Matita rossa su carta bianca; 175 x 141 mm.

Iscrizione: in basso a destra penna di Bottari *Cav.r. Roncalli*  
e in alto 5

Ossidazione colla lungo i lati, lacune risarcite, macchie di studio e di grasso

BAV, *Cappon.237.A(9r.2)*



97. *Decapitazione di s. Paolo*

Matita rossa su carta bianca; 192 x 185 mm.

Filigrana Ctf. (variante di BRIQUET nr. 12250, HEAWOOD nr. 161 e ZONGHI nr.1844)

Iscrizione: in basso a destra penna di Bottari *Cav.r. Roncalli*

Staccato dal foglio di supporto, velato con carta giapponese, ossidazione colla, lacune risarcite, macchie di studio e incrostazioni

BAV, *Cappon.237.A(9r.3)*



I due studi sono qui presentati insieme perché realizzati quasi certamente dalla stessa mano, da ricondurre secondo Francesco Grisolia, all'ambito romano nell'ultimo quarto del Cinquecento, con affinità alla grafia di Cristofano Roncalli, artista già suggerito dalla scritta di Bottari. Si vedano ad esempio gli studi di putti alati con cartigli del Roncalli conservati al British Museum (inv.

1895,0915.732 e 1895,0915.725: POUNCEY - GERE 1983, nrr. 253, 257), ritenuti preparatori per il perduto affresco nella cupola della Basilica di Loreto. La scena di decapitazione abbozzata sul foglio 9r.3 presenta poi analogie compositive con la *Decapitazione di San Paolo* nella cappella di San Francesco Borgia della Chiesa del Gesù a Roma e il relativo disegno preparatorio al British Museum (inv. 1965.10.9.2: POUNCEY - GERE 1983, nr. 67) e soprattutto con il *Martirio di San Pietro domenicano* al Louvre (DAG, inv. 1063), attribuiti a Niccolò Circignani (1517/1524-1597), costante riferimento del giovane Roncalli.

SCUOLA ROMANA, fine XVI sec. - inizi XVII sec.

98. *Angelo suona tuba*

Matita rossa su carta bianca ingiallita; 278 x 198 mm. (ctf. 301 x 224 mm.)

Iscrizione: in basso a penna con inchiostro nero e bruno sul ctf. *Giuseppe d'Arpino anzi del Pomaranci*

Incollato sul ctf., lacune risarcite, ossidazione colla lungo i lati, incrostazioni, macchie di studio

BAV, *Cappon.237.A(11r.1)*

Il foglio sembra stilisticamente affine ai due disegni precedenti ricondotti all'ambito del Roncalli, nella definizione dei volti dalle chiome ricciolute e nell'insistenza dei contorni, anche se la resa approssimativa delle forme non consente precisi riferimenti. Iconograficamente il disegno vaticano risulta vicino, seppur con varianti, all'*Allegoria della Fama* dipinta dal Cavalier d'Arpino nel Casino Montalto in Villa Lante a Bagnaia, soggetto già studiato anni prima per la perduta decorazione di Palazzo Santori, di cui rimane il delicato disegno a matita rossa all'Ermitage (RÖTTGEN 2002, p. 234 fig. 10a, p. 404 fig. 162.2).





ANTONIO TEMPESTA (Firenze 1555- Roma 1630), Copia da

99. r: *Cristo e la Samaritana alla fonte* v: *Schizzo di due cacciatori*

r-v: Matita nera e rossa su carta avorio; 191 x 128 mm.

Filigrana (variante di BRIQUET nr. 7113 e HEAWOOD nr. 1629)

Iscrizione: in basso a sinistra a penna *Tempesta*

Ossidazione colla e lacune risarcite

BAV, Cappon.237.B(57r.2)



Lo schizzo sul verso a matita rossa e nera di due cacciatori, uno a cavallo e l'altro a piedi, deriva dal particolare centrale dell'incisione di Antonio Tempesta del 1599 raffigurante la *Caccia all'orso* facente parte della serie delle *Scene di caccia*, tematica più volte affrontata

dall'artista (*TIB*, 37, 1984, p. 56 nr. 1158; LEUSCHNER 2005, pp. 400-422).

Il disegno sul recto raffigurante *Cristo e la Samaritana alla fonte* eseguito con la medesima tecnica a due matite, nonostante la scritta attributiva riferisca anch'esso al Tempesta, non trova una corrispondenza precisa con le opere dell'artista, che affrontò il soggetto nell'incisione omonima divergente in vari elementi (*TIB*, 35, 1984, p. 97 fig. 304).

Non è possibile confermare l'autografia del foglio per le evidenti differenze stilistiche con i disegni dell'artista, più calligrafici ed incisivi nell'uso della penna (LEUSCHNER 2005)

FRANCESCO VILLAMENA (Assisi 1564 - Roma 1624)

100. *Studio di testa di Cristo di profilo*

Penna, inchiostro bruno su carta avorio; 188 x 147 mm.

Iscrizione: in alto a destra a penna *originale d ...* e in alto a sinistra *II (?)*

Ossidazione colla lungo i lati, macchie di grasso e incrostazioni

BAV, *Cappon.237.A(16r.2)*

Bibl.: PROSPERI VALENTI RODINÒ 2004, p. 20.

101. *Studio di testa femminile di profilo*

Penna, inchiostro bruno su carta avorio; 195 x 156 mm.

Iscrizione: in alto a sinistra a penna ... *ncesco Villamena*

Ossidazione colla lungo i lati, macchie di grasso, incrostazioni e lacune risarcite

BAV, *Cappon.237.A(16r.3)*

Bibl: PROSPERI VALENTI RODINÒ 2004, p. 20.



Questi due studi di teste, forse originariamente parti di uno stesso foglio o due pagine di uno stesso taccuino, sono stati attribuiti dalla Prospero Valenti Rodinò a Francesco Villamena, noto incisore attivo a cavallo del XVI e XVII secolo, a cui l'antica scritta già riferiva i fogli.

Il segno a penna incisivo e il tratteggio incrociato sono infatti tipici dei bulinisti; ma i pochi disegni noti dell'artista, stilisticamente poco coerenti fra loro, non consentono di confermare tale proposta.

Si tratta di tre fogli a Windsor (BLUNT - COOKE 1960, cat. 1003, 1004, 1005); un ritratto di Giovanni Battista Montano in apertura al volume di suoi disegni al Soane's Museum di Londra (FAIRBAIRN 1998); un monaco stante all'Ecole des Beaux Arts di Parigi (inv. M 2831); una scena

con un santo all'Albertina di Vienna (inv. 805), che sembra però di altra mano; uno studio per il ritratto di Giovanni Alto al British Museum (POUNCEY - GERE 1983, cat. 285).

I fogli dall'antico realizzati per Cassiano dal Pozzo, che volle documentare nel suo Museo cartaceo anche reperti presenti nella raccolta dell'incisore (HERKLOTZ 1999, pp. 31-32), mostrano però lo stesso segno duro a penna degli studi vaticani. Le due teste, l'una maschile e l'altra femminile, potrebbero riferirsi ad un Cristo o san Francesco e ad una Vergine, forse utilizzati dall'artista in una delle sue numerose incisioni di soggetto sacro.

GIOVANNI BAGLIONE (Roma 1573-1644)

102. *Innocenzo III mentre sogna san Francesco che regge la Chiesa*

Penna, inchiostro bruno acquerellato in alcuni punti su carta avorio; 120 x 109 mm.

Iscrizione: in basso a destra a penna *Baglioni*

Controfondato con carta giapponese, lacune risarcite e incrostazioni

BAV, *Cappon.237.A(15v.4)*

Questo piccolo studio a penna raffigura un papa dormiente, identificabile dalla tiara sulla testa e dalla guardia pontificia in primo piano, seduto sul trono, mentre aldilà della finestra si scorge una figura che sorregge un edificio. La scena descrive uno degli episodi legati alla vita di san Francesco, narrato da San Bonaventura nella sua *Legenda maior* (1260-1263) e dipinto anche da Giotto nella basilica superiore di Assisi, in cui il santo viene immaginato in sogno da



papa Innocenzo III come colui che protegge e sostiene la Chiesa (DI FONZO - POMPEI in *Bibliotheca Sanctorum*, V, 1969, pp. 1054-1150).

La scritta antica riferisce il disegno a Giovanni Baglione, ipotesi che trova conferma nell'analisi stilistica dei disegni giovanili dell'artista. Personalità di grande interesse nella Roma di fine Cinquecento ed inizio Seicento, conosciuto principalmente per la sua attività di storiografo d'arte, fu uno dei pittore più affermati dell'epoca quando, poco più che ventenne, era già attivo presso i

cantieri di Sisto V (SMITH O'NEIL 2002; *Giovanni Baglione* 2002). Nella propria autobiografia ricorda di aver appreso i primi rudimenti artistici dal pittore fiorentino Francesco Morelli, attivo presso la famiglia Santacroce di Oriolo Romano. A lui e al suo maestro Morelli sono stati attribuiti gli affreschi Palazzo Altieri - Santacroce ad Oriolo, realizzati intorno alla seconda metà degli anni Ottanta del XVI secolo, da Briganti, dalla Bon (BON 1981, pp. 17-48), e più di recente da Zuccari (ZUCCARI 1992, pp. 81-83; *Giovanni Baglione* 2002, p. XV, p. 14 nt.1; SMITH O'NEIL 2002, pp. 171-172, p. 368 nt. 32). Alle manieristiche scenette affrescate ad Oriolo dal giovane Baglioni si può stilisticamente accostare il nostro disegno: la struttura dei riquadri e l'impostazione delle figure dalle forme allungate, con particolare riferimento alla scena con *Isacco c he benedice Giacobbe* (Fig. 102 a; BON 1981, pp. 17-48, SMITH O'NEIL 2002, pp. 171-172), richiama la composizione vaticana, forse pensata per una simile destinazione pittorica. Non sono emersi riscontri con le opere note dell'artista, ma lo stile grafico dalle linee sottili e veloci è caratteristico dei lavori di questo periodo: agli studi sul Baglioni disegnatore (CZÉRE 1998, pp. 378-397; SMITH O'NEIL 1998, pp. 355-377; EAD. 2002, pp. 233-312) si aggiunga il saggio di Röttgen in cui lo studioso pubblica un foglio in collezione privata raffigurante la *Presentazione della Vergine al tempio* (RÖTTGEN in *Giovanni Baglione* 2002, p. 4 fig. 11). Realizzato a penna e inchiostro marrone leggermente acquerellato di dimensioni poco più grandi del foglio vaticano, viene considerato come la testimonianza più giovanile della sua attività grafica e datato al 1588-1589, periodo degli affreschi di Oriolo. Oltre l'utilizzo della stessa tecnica, emergono chiare affinità nella definizione delle figure e nella concezione dello spazio, che richiamano alla mente il foglio dell'artista ad Haarlem preparatorio per la Bibliotheca Babylonica del Salone Sistino del 1589-1590 (inv. K III 11: CZÉRE 1998, pp. 378-379 fig. 1). La tipologia del gendarme abbozzato in primo piano ritornerà in una forma più elaborata nella figura sulla sinistra del foglio al GDSU ricondotto al Baglioni dal Pouncey (inv. 11243 F: *Philip Pouncey per gli Uffizi* 1993, pp. 90-91 nr. 94; SMITH O'NEIL 1998, p. 359 fig. 4).



103. r: *Minerva* v: *Schizzo della stessa figura con altro personaggio (Mercurio ?)*

r: Matita rossa, penna, inchiostro bruno acquerellato su carta bianca v: Matita rossa su carta bianca; 236 x 153 mm.

Iscrizione: in basso a destra a penna *Baglioni originale*

Velato con carta giapponese, lacune risarcite, macchie di studio e incrostazioni

BAV, Cappon.237.B(30r.3)



Questo vivace schizzo a matita rossa ripassato a penna raffigurante Minerva è giustamente riferito dalla scritta antica in basso a Giovanni Baglione. Sul verso del foglio è abbozzata a matita rossa la stessa figura atteggiata in maniera leggermente diversa sulla cui testa si libra in volo un secondo personaggio, forse identificabile nella figura di Mercurio.

Rispetto allo schizzo precedente, ancora legato alla tarda fase manieristica e agli insegnamenti del maestro Morelli (15v.4 cat. 102), l'artista mostra una evoluzione nella concezione grafica; il tratto con cui abbozza le figure diviene più sciolto, largo e dinamico trovando riscontro in opere di poco posteriori come il foglio conservato al GDSU di Firenze raffigurante la *Decollazione del Battista* (inv. 11243 F: *Philip Pouncey per gli Uffizi* 1993, pp. 90-91 nr. 94; SMITH O'NEIL 1998, p. 359 fig. 4). Anche in quel caso seguendo la traccia a matita, l'artista definisce le figure a penna e ripassa ad acquerello alcune parti della composizione. Accanto al ricordo delle grandiosità degli affreschi di Francesco Salviati in Palazzo Ricci-Sacchetti si avverte anche l'influenza del soggiorno parmense alla metà del 1580 di cui è esempio lo schizzo all'Albertina di Vienna raffigurante la *Madonna del latte* da Correggio (inv. 11753: SMITH O'NEIL 1998, p. 360 fig. 5; SMITH O'NEIL 2002, p. 274 nr. 3 tav. 15), caratterizzato dall'abbozzo di volti e profili affine al verso del foglio vaticano, impostato secondo un interessante scorcio prospettico.

Non sono emersi riscontri con opere note dell'artista; probabilmente il foglio vaticano è da collocare nel periodo giovanile dell'artista alla fine degli anni Novanta, prima del completamento degli affreschi in S. Pudenziana a Roma nel 1595. Negli studi preparatori conservati a Düsseldorf per le scene di s. Caterina e s. Agnese in S. Cecilia in Trastevere, di poco posteriori, l'artista utilizza ancora la stessa tecnica esecutiva (inv. KA (FP) 11535, 5326-5327: BRINK 2008, pp. 68-74 nrr. 2-4).

La figura di Minerva ritornerà nel frontespizio delle *Vite*, scritte dall'artista, inciso da Greuter su disegno del Baglioni raffigurante *Minerva che incorona la pittura* conservato al DAG (inv. 2838r. : SMITH O'NEIL 2002, p. 269 nr. 100 tav. 107) databile intorno al 1625, ormai opera matura dell'artista.

SCUOLA dell'ITALIA CENTRALE, fine XVI sec.

#### 104. *Adone*

Matita rossa, penna, inchiostro grigio acquerellato su carta bianca; 200 x 146 mm.

Filigrana parz.

Iscrizione: in basso a penna nel leggibile *Del Vannini (?)* e sul verso a penna *Due ...*

Velato con carta giapponese, lacune risarcite, macchie di studio e incrostazioni

BAV, *Cappon.237.A(19r.3)*

Il foglio di modesta qualità è da riferire ad un anonimo artista dell'Italia centrale attivo alla fine del XVI secolo; non vi sono elementi che consentano ulteriori ipotesi attributive.

Anche il soggetto raffigurato presenta problematiche identificative: forse da ricondurre alla figura del giovane Adone, piuttosto che a Cupido, per la presenza del cinghiale e dei cani.



SCUOLA ROMANA, fine XVI sec.

105. r: *Gruppo di guerrieri* v: *Schizzo di decorazione*

r: Penna, inchiostro bruno, acquerello grigio su carta avorio/bruno chiaro

v: Matita nera su carta avorio/bruno chiaro; 153 x 118 mm.

Filigrana parz.

Iscrizione: in basso a sinistra a penna *Giulio Romano*

Incrostazioni, lacuna risarcita e macchia di grasso

BAV, *Cappon.237.B(33r.3)*



Il disegno sembra copia da un particolare di un prototipo pittorico di fine Cinquecento per la precisa e statica definizione del gruppo di figure prive di espressività grafica; non è ancora stato rintracciato un riferimento ad un'opera nota. L'attribuzione a Giulio Romano non è attendibile.

SCUOLA ROMANA, fine XVI sec.

106. r: *Uno dei re magi* r: *Figura in volo*

r: Penna, inchiostro bruno acquerellato su carta avorio v: Matita rossa, penna, inchiostro bruno acquerellato su carta avorio; 264 x 112 mm.

Iscrizione: in basso a destra a penna *Zuccari*

Ossidazione colla lungo i lati, lacune risarcite, macchie di studio e ritagliato irregolarmente

BAV, *Cappon.237.B(49v.1)*

Il foglio presenta sul recto la figura di uno dei re magi, che porta in dono l'ampolla di mirra; sul verso è invece raffigurata una figura in volo, solo in parte visibile per la decurtazione della carta. Entrambi i disegni sembrano copie da opere del tardo-Cinquecento per lo stile fermo e la mancanza di libertà grafica. Il riferimento allo Zuccari riportato in basso non è attendibile; il



foglio è da attribuire ad un anonimo artista di modesta qualità di fine XVI secolo.

SCUOLA ROMANA, fine XVI sec.

107. Dall'antico: *Marsia*

Matita nera, tracce di gesso bianco su carta avorio; 286 x 123 mm.

Iscrizione: di Bottari in basso a sinistra a penna *Copiate dalle sta ... ue*

Velato con carta giapponese, incollato al supporto, incrostazioni, lacune risarcite, macchie di studio

BAV, *Cappon.237.A(2r.1)*

Studio di scuola romana di fine XVI secolo della statua antica di *Marsia* in collezione Medici, oggi agli Uffizi di Firenze. La scultura è una copia da un prototipo greco, originariamente nella collezione Capranica, da cui poi passò a Villa Medici (MANSUELLI, I, 1958, pp. 87-88 nr. 56 fig. 55; BOBER - RUBINSTEIN 1986, p. 75 nr. 32).

Il soggetto raffigurato è assai noto: Marsia, pastore frigio, per aver osato sfidare Apollo in una gara con la cetra, dalla quale uscì sconfitto, venne legato ad un albero e scorticato vivo.

Il disegno differisce dal modello scultoreo nell'assenza dell'albero come supporto per la figura i cui piedi e le cui mani, che dovrebbero risultare legati con delle cinghie, sono appena abbozzati. La barba è più corta e meno fluente, la testa è meno inclinata in avanti mentre sembrano più accentuati i muscoli del braccio destro.



ARTISTA attivo a ROMA, fine XVI sec.

108. r: *Andromeda; divinità fluviale* v: *Studio di figura vista da tergo*

r: Penna e acquerello bruno su carta bianca v: matita nera; 218 x 94 mm.

Iscrizione: in basso al centro a penna *Del Cav.re d'Arpino vero*

Velato con carta giapponese, ossidazione inchiostro metallo-gallico e piccole lacune risarcite



BAV, *Cappon.237.A(11v.1)*

La scena schizzata sul recto, raffigurante Andromeda che, legata alla roccia, viene offerta in sacrificio al mostro marino, viene collegata da Giulio Bora alle tante interpretazioni del soggetto realizzate dal Cavalier d'Arpino. In particolare la prima versione dell'artista conservata al Musuem of Art a Rhode Island (RÖTTGEN 2002, pp. 258-260), mostra affinità nella posa delle gambe e nel suggerimento delle rocce, ma i tratti stilistici del foglio vaticano differiscono dalla maniera del Cesari, più sottile e complesso nella sua grafia. Infatti la figura in basso



con l'allegoria del fiume che stringe un timone, molto schematica ed essenziale, sembra ricordare analoghe soluzioni di Antonio Tempesta, tanto da supporre forse una conoscenza di questo artista da parte dell'anonimo autore del disegno (per i disegni del Tempesta cfr. LEUSCHNER 2005).

Sul verso è abbozzata in modo sommario una figura maschile vista da tergo che non offre ulteriori elementi attributivi.

ROMA, fine XVI sec.

109. Dall'antico: *Trionfo di Traiano sui Daci*

Penna, acquerello grigio e azzurro, biacca su carta avorio; 264 x 290 mm.

Filigrana ill.

Iscrizione: in basso a sinistra a penna quasi illeggibile ... *tino*

Velato con carta giapponese, lacune risarcite, abrasioni superficie, ossidazione colla lungo i Bordi e macchie da ossidazione

BAV, *Cappon.237.A(4v.1)*

Il disegno è copia dal bassorilievo antico raffigurante il *Trionfo di Traiano sui Daci*, palinsesto del II secolo d.C., collocato sotto il fornice centrale dell'Arco di Costantino a Roma nel 315 d.c. (BOBER - RUBINSTEIN 1986, pp. 189-192 nr. 158 fig. 158 i). Oltre a tale reperto, risalgono all'epoca traiana anche le otto statue di Daci collocate in alto ai lati dell'iscrizione ed altri tre frammenti di rilievi storici, posti ai lati



bravi dell'attico e all'interno del fornice maggiore. Interessante è notare che tali rilievi con le gesta di Traiano, forse provenienti dal foro dell'imperatore, costituiscono in realtà un'unica narrazione delle guerre da lui condotte contro i Daci, realizzati in uno stile detto continuo perché fatti avvenuti in tempi e luoghi lontani sono raffigurati vicini, senza alcun elemento di separazione e su di uno sfondo comune. Infatti accanto alla scena di battaglia in questione troviamo collocato l'episodio dell'entrata trionfale dell'imperatore a Roma, il cui volto però risulta modificato in quello di Costantino in ogni rilievo.

La copia in esame corrisponde abbastanza fedelmente all'originale se non fosse per la figura in piedi a destra, la quale è vista frontalmente nella versione scultorea mentre nel disegno è ruotata di profilo, quasi come se l'artista avesse riprodotto per errore nuovamente il personaggio inginocchiato in basso. Diversa è anche la figura giacente in basso che presenta la testa reclinata all'indietro invece che sulla spalla destra e la mano sinistra non poggiata sulla gamba destra; scompare anche la gamba sinistra del soldato in piedi. Interessante è notare come l'artista abbia integrato elementi assenti nel bassorilievo, come le zampe del cavallo in alto, al posto delle quali vi è un albero, quasi a riempire lo spazio dilatato tra le figure. Altri particolari, oggi non più visibili nel rilievo, come la zampa del cavallo in basso ed il braccio sinistro della figura inginocchiata davanti, ed anche il braccio destro della figura sdraiata con la mano ciondolante fuori dallo scalino, dovevano ancora sussistere nel XVI secolo, poiché sono riprodotti in vari disegni della stessa epoca: si veda il foglio FN 20099 dell'ING (DI CASTRO - FOX 1983, pp. 62-64 fig. 6; BOBER - RUBINSTEIN 1986, p. 191 i). Il disegno non può essere copia dalle traduzioni incise di Marcantonio Raimondi e del Perrier per le varie differenze appena elencate (*TIB*, 27, 1978, fig. 361; BOBER - RUBINSTEIN 1986, fig. 158 a-i).

L'anonimo autore, collocabile alla fine Cinquecento, sembra rielaborare attraverso la propria immaginazione il prototipo scultoreo fino a definire volti ed espressioni ormai consunti, animando

la scena attraverso il marcato effetto chiaroscurale dell'acquerello grigio azzurro con rialzi di biacca. La scelta del soggetto, lo stile pittorico ed il dinamismo drammatico ci suggeriscono un artista sensibilizzato dall'arte di Polidoro da Caravaggio e di Belisario Corenzio.

SCUOLA ROMANA ?, fine XVI sec.

110. *Testa di putto*

Matita rossa su carta avorio; 222 x 164 mm.

Filigrana (variante di BRIQUET nr. 5965, HEAWOOD nr. 2 e ZONGHI nr. 1525)

Iscrizione: di Bottari in basso a destra a penna *Cav.r Roncalli* e in alto a destra numerazione cancellata a penna 26

Ossidazione colla lungo i lati, lacune risarcite, incrostazioni

BAV, *Cappon.237.B(48r.1)*

L'attribuzione al Roncalli del Bottari non è da prendere in considerazione; il foglio è invece da riferire ad un anonimo artista attivo a Roma alla fine del XVI secolo che copia un prototipo preesistente non rintracciato. Uno studio analogo di *Testa di putto* a matita rossa si ritrova nel volume 158 I 1 dell'ING di Roma (FC 129728), del quale sono già state evidenziate strette affinità con i disegni del codice capponiano (*Infra* p. 24).



SCUOLA dell'ITALIA CENTRALE, fine XVI sec. - inizi XVII sec.

111. *S. Antonio da Padova*

Penna, inchiostro bruno acquerellato su carta bruno chiaro; 385 x 285 mm.

Filigrana (variante di BRIQUET nr. 4835 e HEAWOOD nr. 1120 e ZONGHI nr. 274)

Iscrizione: in basso a penna *Del Zuccari* e sul verso in alto a penna *Di Bernardino Poccetti*

Angoli superiori tagliati, lacune risarcite, ossidazione colla lungo i lati, segni di piegature centrali e macchie di studio

BAV, *Cappon.237.A(6r.)*

112. *S. Michele arcangelo con s. Antonio e santo Vescovo*

Penna, inchiostro bruno acquerellato su carta bruno chiaro; 261 x 213 mm

Iscrizioni: in basso a penna *Cav. d'Arpino* e sul verso in alto *Quattro crazie copia*

Velato con carta giapponese, angoli superiori tagliati, lacune risarcite e macchie d'inchiostro

BAV, *Cappon.237.B(50v.1)*

I due fogli vengono qui riuniti insieme perché realizzati con la medesima tecnica a penna e acquerello da un artista di area umbro-marchigiana della fine del XVI secolo.

Il foglio 6v. è un tipico esempio di arte devozionale raffigurante l'apparizione



di Gesù bambino a s. Antonio da Padova, riconoscibile dagli attributi che lo caratterizzano come il giglio, il libro ed il cuore infiammato posti sul tavolo; si tratta di uno degli episodi più popolari e più rappresentati in epoca controriformata della vita del santo narrato nel *Liber Miraculorum* (CASANOVA in *Bibliotheca Sanctorum*, II, 1969, pp. 155-186). Gli antichi riferimenti allo Zuccari e al Poccetti riportati sul recto e sul verso non sono accettabili. Data la precisione del disegno potrebbe trattarsi di una copia da un prototipo precedente.

Il foglio 50v.1 raffigura invece l'arcangelo Michele vittorioso sul diavolo tra s. Antonio da Padova, ancora identificabile dal libro, dal giglio e dal bambin Gesù che tiene in mano, e un santo Vescovo. Ricorre uno schema compositivo tipico delle pale d'altare; forse anche in questo caso si tratta di una copia da un precedente pittorico.

Stilisticamente i due disegni sono accostabili alla produzione dell'ambiente umbro-marchigiano del tardo Cinquecento influenzato dall'arte barocca, con particolare riferimento a Girolamo Picchi

(MORETTI in *Nel segno di Barocci* 2005, pp. 198-219), sebbene gli studi grafici dell'artista mostrino una diversa qualità esecutiva (MORGANTI in *La "libreria"* 2008, pp. 133-141).

SCUOLA dell'ITALIA CENTRALE, fine XVI - inizi XVII sec.

113. r: *Madonna col bambino san Giovanni Battista e san Francesco* v: *Schizzi di figure, di san Francesco e studio per uno stemma ?*

r: Tracce di matita rossa, penna, inchiostro bruno acquerellato su carta bruno chiaro  
v: tracce di matita rossa, penna, inchiostro bruno su carta avorio; 350 x 280 mm.

Striscia di carta del verso distaccata, lacune risarcite, incrostazioni e macchie di grasso

BAV, *Cappon.237.B(56v.)*

Il foglio raffigura la Vergine col bambino sulle nuvole che appare ai santi Giovanni Battista e Francesco sullo sfondo di una città; il verso presenta invece la figura del santo francescano ricalcata, alcuni schizzi di figure femminili e uno studio per stemma. L'immagine devozionale sul recto riquadrata a penna potrebbe essere copia da un prototipo dipinto data anche la natura più libera degli schizzi sul verso. Il foglio è



collocabile nella vasta produzione artistica periferica del centro Italia con particolare riferimento all'area umbra di fine Cinquecento e inizio Seicento, influenzata dal linguaggio controriformato baroccesco (*Nel segno di Barocci* 2005).

GIOVANNI LANFRANCO (Parma 1582- Roma 1647)

114. r: *Cristo cade sotto la croce* v: *Nudo di schiena*

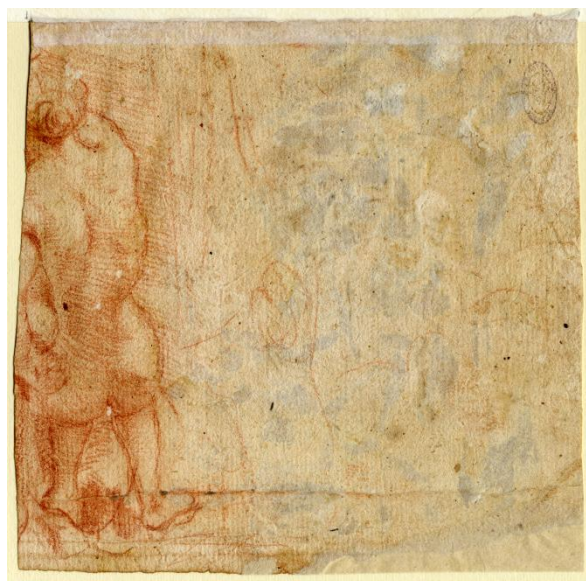
r: Tracce di matita rossa, penna, inchiostro grigio acquerellato su carta bianca v: matita rossa; 149 x 146 mm.

Iscrizione: in basso a destra a penna *Lanfranco*

Incrostazioni, lacuna risarcita, decurtazione parte inferiore destra del foglio

BAV, *Cappon.237.A(13v.3)*

Bibl.: GOBBI 2007, pp. 267-268



Questo rapido schizzo a penna, raffigurante la drammatica scena della caduta di Cristo sotto la croce durante la salita al Calvario, può essere ricondotto a Giovanni Lanfranco per le evidenti affinità stilistiche con la grafia del pittore emiliano. Tipica dell'artista è la grande libertà del segno che si evolve in tratti veloci e a volte discontinui, con cui abbozza e crea le figure, senza neanche definirne i volti, quasi fossero appunti di lavoro (cfr. *Disegni di Giovanni Lanfranco* 1983). Analizzando il *corpus* pittorico dell'artista, si può avanzare un riferimento con la tela di medesimo soggetto nella cappella Sacchetti in San Giovanni dei Fiorentini a Roma del 1622-1623 (*Giovanni Lanfranco* 2001, p. 41, nr. 20), anche se si possono osservare diverse varianti nella postura dei personaggi. Mancano poi alcuni figure, come la Vergine svenuta a sinistra e la Maddalena in preghiera a destra, mentre il giovane implorante vicino a Maria ritorna inginocchiato e di spalle. Gli studi per la medesima decorazione conservati al GDSU di Firenze e al GDS di Napoli, sebbene più definiti, come nel caso dei disegni per Maria Maddalena e per il soldato (inv. GDS 317, 324, 567; 215, 226, 584 Mosca r.: *Disegni di Giovanni Lanfranco* 1983, pp. 96-98, cat. XIX f-h, figg. 86-88) mostrano lo stesso stile sciolto e dinamico, con cui l'artista costruisce scene cariche di drammaticità

ed espressività (*Ibid.*, pp. 90-98, cat. XIX a-h , figg. 82-92). Negli schizzi quasi coevi per la Loggia del Casino Borghese del 1624-1625 il Lanfranco inquadra a penna la scena ed usa un leggero e continuo tratteggio a linee parallele per definire le ombre o per correggere alcune parti come nel disegno vaticano (inv. 315-316 GDS, 213-214 Mosca r.: *Ibid.*, pp. 113-116, cat. XXI a,b, figg. 108-109). Qui la spontaneità e la velocità calligrafica animano la scena in cui le figure, appena distinguibili l'una dall'altra per la mancanza di un modellato preciso e definito, sono cariche di vitalità, mostrando come sia possibile la traduzione su carta, attraverso rapidi e semplici tratti di penna, di un'idea o di un concetto dalle qualità altrettanto esplicite rispetto ad un disegno più compiuto. Anche negli studi al GDS di Napoli per la cappella del Sacramento in S. Paolo fuori le Mura (*Ibid.*, pp. 99-107, cat. XX a-h, figg. 93-103), databili sempre al 1624-1625, si osservano scene cariche ed affollate, giocate su movimenti in diagonale, dove la libertà del segno si risolve a volte in un groviglio sulla carta, tanto che la traduzione pittorica dell'opera diverge in varie pose, come nel caso del foglio vaticano.

NICOLAS POUSSIN ( Les Andelys 1594 – Roma 1665)

115. r: *Studio di tre statue dall'antico* v: *Diana e Endimione ?*

r: Penna, inchiostro bruno su carta avorio v: traccia di matita nera, penna, inchiostro bruno su carta avorio; 193 x 134 mm.

Filigrana ctf. parz.

Iscrizioni: sul controfondo in basso a destra a penna di Bottari *schizzo di N. Possino* sul verso invece in basso a matita scritta recente *Raffaello*.

Staccato dal supporto, lacune risarcite, incrostazioni e ossidazione colla

BAV, *Cappon.237.A(20r.4)*

Bibl.: PROSPERI VALENTI RODINÒ 1994 (1), pp. 158 – 162, figg. 1, 2; ROSENBERG - PRAT 1994, cat. 279, pp. 542-543.

Il foglio, schizzato sul recto e sul verso, è stato pubblicato dalla Prospero Valento Rodinò come autografo di Nicolas Poussin, proposta accolta da Rosenberg e Prat nella redazione del corpus grafico dell'artista, per l'evidenza del segno grafico, rapido ed essenziale, e l'astrazione intellettuale



delle figure, tipici del grande pittore classicista francese, al quale la scritta sul montaggio di Bottari riferiva il foglio (PROSPERI VALENTI RODINÒ 1994(1), pp. 158 – 162, figg. 1, 2; ROSENBERG - PRAT 1994, cat. 279, pp. 542-543).

Sul recto sono abbozzati, con brevi tratti della penna, tre rapidi schizzi a penna di statue femminili, prese dall'antico: la figura più grande a sinistra, riprende la statua velata di Hera - Giunone della collezione Campana a Roma, oggi al Louvre, quella in alto a destra ha come modello la statua di Agrippina, registrata dal Cavalieri nel 1584 nella collezione Cesi, confluita oggi nella Gipsoteca di Monaco, mentre per il terzo, schizzo in basso a destra, non è stato ancora individuato un prototipo di riferimento (PROSPERI VALENTI RODINÒ 1994(1), p. 158). L'interpretazione astratta del modello antico ritorna in alcuni fogli dell'artista all'ING di Roma (FC. 129794 e 129884: ROSENBERG - PRAT 1994, cat. 290, 291), forse provenienti da uno stesso taccuino.

Il verso invece presenta una scena di non facile identificazione, forse da collegare all'episodio mitologico di Diana e Endimione. Si scorge infatti a destra una donna, forse Diana (sembra avere una mezzaluna sulla testa), che accompagnata da un putto con una falce in mano per indicare la notte, si avvicina al pastore Endimione dormiente, con le mani congiunte al seno in gesto di ammirazione. Sullo sfondo a sinistra appare Apollo sul carro trainato da cavalli. In base a questa ipotesi iconografica, la Prosperi Valenti Rodinò ha quindi proposto, nonostante le divergenze, il riferimento del disegno con il dipinto giovanile di medesimo soggetto, conservato all'Institute of Arts di Detroit, datato al 1628, mentre Rosenberg e Prat, accettando con riserve l'identificazione del soggetto, negano un legame con il dipinto americano. A loro avviso, la sinteticità grafica del foglio



vaticano è tipica degli anni della maturità del pittore, proponendo una datazione del disegno al 1643-1646, per le forti affinità esecutive con scene drammatiche come lo studio per la *Medea* a Windsor Castle (ROSENBERG - PRAT 1994, cat. 281).

PIETRO BERRETTINI da CORTONA (Cortona 1597 - Roma 1669)

116. r: *Studio di figura inginocchiata* v: *Studio di offerente con incensiere*

r: Carboncino nero con sottili rialzi a gesso bianco su carta grigio-bruna  
v: Carboncino nero su carta grigio-bruna; 253 x 246 mm.

Scritta antica a penna in basso a sinistra *del Cortona cioè Pietro*

Lacune risarcite, ossidazione colla, macchie di studio, incrostazioni

BAV, *Cappon.237.A(19v.1)*

Bibl.: PROSPERI VALENTI RODINÒ 1997, pp. 127-131, figg. 1, 2; MERZ 2005, p. 100.



I due disegni di figura sul recto e sul verso del foglio sono stati identificati dalla Prospero Valenti Rodinò come studi preparatori per due dei vegliardi che affollano l'episodio dell'*Angelo del fuoco*, realizzato su disegno del Cortona nel mosaico della cupola della cappella del Sacramento nella basilica di San Pietro in Vaticano. Cortona fu attivo in questa importante impresa tra il 1652 e il 1663 (MERZ 2005, p. 100), ma riuscì a fornire solo i disegni progettuali, delegando la traduzione sui cartoni e la successiva esecuzione dei mosaici ai suoi numerosi collaboratori. Si tratta quindi di un

foglio molto interessante per la rarità degli studi del Berrettini per questa decorazione. In particolare, a Düsseldorf è conservato un piccolo cartone corrispondente alla scena in



esame, opera forse di bottega per la durezza del segno (Fig. 116 a; inv. M 2177: PROSPERI VALENTI RODINÒ 1997, pp. 130-31, fig. 3), da cui si evince chiaramente che il recto del foglio vaticano è lo studio per il vegliardo di spalle inginocchiato sulle nuvole, mentre la figura sul verso è preparatoria per il vecchio stante, visibile nel mosaico immediatamente accanto.

L'autografia del foglio, avanzata dalla studiosa, è stata accolta da Merz e con riserva da Ursula Fischer Pace; ma la tecnica a carboncino nero su carte colorate grigio-bruno e l'energia del segno gonfiante è tipica del Cortona tardo, in analogia con gli studi per la decorazione di Santa Maria in Vallicella (MERZ 2005, pp. 102-103, 108-109).

PIETRO BERRETTINI da CORTONA (Cortona 1597 - Roma 1669), Copia da

#### 117. *Età dell'argento*

Matita nera su carta bianca; 422 x 322 mm.

Filigrana (variante di HEAWOOD nr. 1622)

Macchie di studio, lacune risarcite e fori tarli e segni di piegatura verticale a destra

BAV, *Cappon.* 237.B(54r.)



Il foglio è copia dall'affresco *l'Età dell'argento* realizzato da Pietro da Cortona nella sala della Stufa in Palazzo Pitti a Firenze nel 1637 su commissione del granduca Ferdinando II (BRIGANTI 1962, p. 215 nr. 70 fig. 160). Si tratta di una traduzione abbastanza fedele di un anonimo artista della seconda metà del Seicento.

PIETRO BERRETTINI da CORTONA (Cortona 1597 - Roma 1669), Copia da ?

#### 118. *Due sante martiri*

Matita rosa su carta bianca; 310 x 172 mm.

Filigrana (variante di BRIQUET nr. 480-481 e HEAWOOD nr. 5-6)

Iscrizione: in basso a sinistra a penna di Bottari *Copia di Pietro da Cortona*

Ossidazione colla lungo i lati, lacune risarcite velato con carta giapponese

BAV, *Cappon.237.A(22r.2)*

Il foglio, raffigurante due sante con in mano le palme del martirio, è sicuramente copia da un'opera preesistente per l'accuratezza dell'esecuzione e la definizione delle linee di contorno delle nuvole su cui poggiano le due figure. Come sottolinea Bottari, il disegno sembra essere derivato da composizioni di Pietro da Cortona, anche se non sono emersi riferimenti con opere note dell'artista, o piuttosto da scene di martiri dipinte o incise da disegni del suo allievo Ciro Ferri.



PIETRO BERRETTINI da CORTONA (Cortona 1597 - Roma 1669), Scuola di

#### 119. *Studio di figura*

Matita nera su carta azzurra; 256 x 189 mm.

Iscrizione: al centro a penna ... *lire due*

Lacune risarcite e ossidazione colla

BAV, *Cappon.237.A(20v.1bis)*



Il disegno, emerso dal distacco del foglio 20v.1 in seguito al restauro a cui fu sottoposto il volume capponiano nel 1980, era stato utilizzato come fodera forse perché ritenuto di scarso valore; in realtà il foglio, di buona qualità raffigurante uno studio di mezza figura, presenta un evidente cortonismo nel segno grafico. Databile alla metà del secolo XVII, non offre ulteriori possibilità attributive poiché ritagliato per il riuso che ne fu fatto.

RAFFAELLO VANNI (Siena 1595-1673)

120. *Parte superiore della strage degli innocenti*

Matita nera, penna, inchiostro bruno acquerellato, biacca su carta bruna; 111 x 168 mm.

Piccole lacune risarcite, incrostazioni, macchie di studio

BAV, *Cappon.237.B(43v.2)*

121. *Parte inferiore della strage degli innocenti*

Matita nera, penna, inchiostro bruno acquerellato, (biacca?) su carta bruna; 134 x 166 mm.

Piccola lacuna, ossidazione inchiostro metallo-gallico e incrostazioni

BAV, *Cappon.237.B(44v.2)*

I due fogli, ritagliati ed incollati su pagine diverse del volume capponiano, vengono qui riuniti e ricomposti insieme a formare questo schizzo raffigurante la *Strage degli innocenti* ambientata all'interno di una struttura architettonica ad arcate visibile nella parte superiore del foglio.

La scena carica di drammaticità nella gestualità enfatizzata dei personaggi è accostabile ad analoghe soluzioni adottate da Raffaello Vanni, come suggerisce acutamente Ursula Fischer Pace, pittore di origini senesi figlio del più celebre Francesco. Giunto a Roma nel 1610, le fonti ricordano la frequentazione della bottega del Reni e poi di quella di Antonio Carracci; dell'impostazione classicista di matrice bolognese,

alimentata dalla collaborazione col Grimaldi, rimarrà traccia anche nelle opere di più dichiarato cortonismo (GALLI in *Bernardino Mei* 1987, pp. 83-107; sull'attività precortonesca del pittore a Roma cfr. NEGRO 1989, pp. 109-121). L'influenza del Cortona è ben visibile negli affreschi di Palazzo Patrizi a Roma, acquistato dalla famiglia nel 1642 e decorato dall'artista entro il 1649,



sicuramente di poco posteriore ai lavori per S. Maria in Publicolis del 1644, in cui è già ravvisabile il cortonismo proprio degli anni successivi (FUMAGALLI 1989, pp. 129-140; NEGRO in *Pietro da Cortona* 1997, pp. 235-244). La vicinanza stilistica con le opere di questo periodo induce a collocare il foglio vaticano nel momento di maggior adesione alla maniera del Cortona, riscontrabile in particolare dal confronto con le scene di Mosè, nell'atteggiamento teatrale delle figure, nel forte repertorio romanistico all'antica negli abiti militari e classici delle figure e nel ripetersi di una tipologia caratteristica dei volti (FUMAGALLI 1989, figg. 88, 89a, 91-94).

Nella collezione Sergardi a Siena si conserva una tela attribuita al Vanni di medesimo soggetto (SANTI in *Mostra di opere d'arte* 1979, pp. 254-255 nr. 96 fig. 223) dove le figure, diversamente posizionate ma caratterizzate della stessa resa stilistica come il bambino al centro del dipinto o le donne urlanti, popolano un'architettura ad arcate quasi identica, terminante in un parapetto al di là del quale si intravede il paesaggio circostante. Una tela di tema affine viene ricordata dal Romagnoli nel Duomo di Volterra per la cappella della Maddalena (ROMAGNOLI, X, ed. 1976, p. 227), confermandoci l'interesse per questo tema da parte del pittore.

GIAN LORENZO BERNINI (Napoli 1598 – Roma 1680), Bottega di

#### 122. *Studio di una base o piedistallo*

Penna, inchiostro bruno acquerellato su carta bianca, 192 x 136 mm.

Iscrizione: in basso a sinistra a penna *Del Bernini* e sul verso in basso una serie di numeri

Lacune risarcite, incrostazioni e macchie di studio

BAV, *Cappon.237.B(39v.4)*



Si tratta di uno studio per una base o piedistallo quadrangolare, decorato su tre lati da ghirlande di foglie, decorato al centro dei tre lati con l'ape, emblema della famiglia Barberini, che riconduce chiaramente ad una committenza della famiglia, particolarmente attiva a Roma durante il papato di Urbano VIII (1623-1644). Il disegno è stato infatti riconosciuto dalla Prosperi Valenti Rodinò come uno studio per le basi in stucco poste sotto le statue antiche, inserite nelle nicchie lungo lo scalone

monumentale di Palazzo Barberini a Roma (Fig. 122 a). La corrispondenza nei minimi dettagli e la presenza di una scala metrica verticale sul lato sinistro del foglio, inducono a supporre che si tratti del progetto fornito allo stuccatore. Il disegno quindi ad arricchire il gran numero di studi realizzati per la costruzione del palazzo dal 1623 sino al 1637 (WADDY 1990, pp. 227-235), collocabile nell'ultima fase dei lavori volta alla definizione delle modifiche strutturali e dei dettagli ornamentali (1629-37). In quegli anni, dopo la morte del Maderno (1629), era Gian Lorenzo Bernini a soprintendere tutti gli aggiustamenti, nonché la definizione dei dettagli decorativi.



In particolare lo scalone monumentale del palazzo, con la sistemazione delle statue antiche, fu progettato sin dall'inizio dal Bernini: per questo la Prosperi Valenti Rodinò propone una datazione del disegno vaticano alla prima fase del cantiere barberiniano, nel 1629 (BORSI 1980, pp. 298-300). L'antica attribuzione al Bernini segnata sul foglio, sebbene non veritiera, ci riconduce alla bottega del grande scultore, attivo per Urbano VIII a partire dal terzo decennio del secolo, come conferma l'affinità con tre studi conservati a Windsor Castle (inv. 5635, 5636, 5637: BLUNT - COOKE 1960, cat. 23-25), preparatori per il Baldacchino di San Pietro (1624 – 1633), attribuiti alla bottega di Bernini e per i quali è stata avanzata l'attribuzione al giovane Borromini, al tempo impiegato nel cantiere petriano (cfr. *Effigies set Ecstasies* 1998, cat. 58-60).

Numerose furono le maestranze attive nel cantiere di Palazzo Barberini, fra cui si registrano i nomi del giovane Borromini, di Battista Castelli e di Carlo Fancelli *scarpellino*, attivo nel 1632 (WADDY 1990, p. 394 nt. 257), secondo la studiosa il più credibile autore del disegno vaticano.

GIAN LORENZO BERNINI (Napoli 1598 – Roma 1680), Seguace di

123. r: *Due studi per la visione di San Francesco d'Assisi in estasi* v: *Schizzo di Gloria di cherubini e studio di erme maschile su lesena*

r: Matita nera, penna e inchiostro bruno su carta bruno chiara v: Matita nera, penna, inchiostro bruno acquerellato su carta avorio; 230 x 109 mm.

Filigrana (variante di BRIQUET nr 7125, HEAWOOD nr. 1622-1623 e ZONGHI nr. 352-19H)

Ossidazione colla, lacune risarcite, incrostazioni e macchie di studio

BAV, *Cappon. 237.A(14v.1)*

124. r: *Visione di San Francesco*      v: *Schizzo di Pietà e di elementi decorativi*

r: Matita nera, penna, inchiostro bruno acquerellato in alcuni punti su carta bruno chiara

v: Penna e inchiostro bruno acquerellato su carta bruno chiara; 170 x 106 mm.

Ossidazione colla, incrostazioni e macchie di studio

BAV, *Cappon.237.A(14v.2)*

I due disegni, originariamente abbozzati sul medesimo foglio come indica la coincidenza dei soggetti e della tecnica, presentano sul recto tre studi per la stessa figura di santo, diversificati nella posa delle mani e nell'inclinazione del busto, forse identificabile con San Francesco d'Assisi in estasi davanti alla visione della croce, con accanto cranio e libro, suoi attributi, iconografia tipica della Controriforma (cfr. *L'immagine di San Francesco* 1982). In tutti e tre gli studi la figura è inquadrata in una nicchia: secondo la Prosperi Valenti Rodinò è probabile che si tratti di un primo schizzo di uno scultore, che appunta velocemente sul foglio tre ipotesi per la stessa scena.

I versi dei due fogli ricongiunti raffigurano sulla sinistra un piccolo rilievo con in alto la colomba dello Spirito Santo ed in basso una Pietà; la scena è delimitata da una lesena, riproposta a lato in due versioni e ristudiata nella parte superiore in una formulazione più elegante con un'orme maschile tipicamente barocca. Secondo la studiosa la scena nel recto potrebbe essere stata pensata per un rilievo in una nicchia, da realizzare in marmo o stucco, mentre la



composizione nel verso era forse destinata ad un bassorilievo da realizzare in metallo.

Stilisticamente, il forte ascendente beniniano, nel segno nervoso ed incisivo della matita e della penna (per confronti si vedano i fogli autografi di Bernini a Lipsia, Museum der bildenden Künste: BRAUER - WITTKOVER 1931, nrr. 50 a-c, 106, 107, tutti databili al settimo decennio del secolo), induce a considerare i disegni come rari esempi grafici di uno scultore del barocco romano, come sottolinea Jennifer Montagu. Complesso è però l'attribuzione del foglio, di qualità inferiore agli studi del maestro, data la rarità e la difficoltà identificativa dei disegni degli scultori seguaci del Bernini. Escludendo i nomi di Melchiorre Caffà, Angelo Maria de' Rossi, Giuseppe Mazzuoli o Giovan Battista Maini, i soli artisti di ambito berniniano dalla grafia nota, si potrebbe pensare a Filippo Carcani, Ercole Ferrata o Antonio Raggi, anche se non si conosce un nucleo omogeneo di loro disegni.

GIOVANNI CITOSIBIO GUIDI (att. 1626-1635)

#### 125. *S. Emerenziana e s. Agnese*

Penna e inchiostro bruno su carta bianca; 208 x 170 mm.

Iscrizione: in basso a destra a penna *IO.s Thysidius / Guidus.I:F./ 1635 Cogliano.*; in basso a sinistra scritta tagliata *S. Agnese*; e a destra *S. Emergenza*

Velato con carta giapponese, lacune risarcite, ossidazione inchiostro, incrostazioni, macchie di grasso

BAV, *Cappon.237.A(25r.2)*

Bibl.: GOBBI 2007, pp. 256-257 tavv. I a-b.

Il foglio, firmato e datato in basso a penna, è identificabile nello studio preparatorio, raffigurante le sante martiri *Emerenziana ed Agnese*, realizzato per l'omonima incisione da Giovanni Citosibio Guidi (Fig. 125 a), un artista poco noto e dalle origini incerte, forse fiamminghe, attivo a Roma dal 1626 al 1635 (*TIB*, 46, 1985, pp. 11-12, nr. 2; GOBBI





2007, pp. 256-257 tavv. I a-b).

Le fonti lo ricordano come disegnatore, acquafortista e pittore, anche se non si hanno testimonianze di quest'ultima attività, allievo di Giovanni Battista Mercati; tra le opere da lui realizzate menzionano i disegni di antichità per la *Galleria Giustiniani*, incisi da Cornelis Bloemaert (*I Giustiniani e l'antico* 2001), e tre incisioni: il *Giovane Tobia* del 1628, i *Soldati che conducono il prigioniero davanti al giudice* del 1626 e questa delle *sante Emerenziana e Agnese* del 1635 (*TIB*, 46, 1985, pp. 9-13, nrr. 1-3: con bibliografia antecedente).

Dato che il Guidi si firma *Gio. Citosibio Guidi* nelle due stampe del 1628 e *Jo. thysidius Guidus* in quella del 1635 e nelle stampe della *Galleria Giustiniani*, Mariette ha ipotizzato che abbia usato l'attributo *Gudi* in onore di Guido Reni, con il quale sarebbe stato in rapporto, aggiungendolo al suo vero cognome, latinizzato in questo caso, *Thysidius*. Il cognome *Thys* e i suoi derivati sono infatti di origine fiamminga (Cfr. MARIETTE, II, 1853-1854, p. 340; *I Giustiniani e l'antico* 2001, pp. 217-220). E' probabile che il Guidi, attraverso il Mercati e la frequentazione con Cassiano dal Pozzo, sia entrato in contatto con l'ambiente antiquario romano e quindi con il marchese Vincenzo Giustiniani, per la cui galleria di immagini realizzò, nel 1634, 34 disegni di statue e busti, dei quali purtroppo non si hanno più notizie. È anche possibile che Joachim von Sandrart si sia rivolto ad un altro fiammingo presente a Roma per commissionargli parte del lavoro. Nelle sue opere si nota una componente anticlassica nella sproporzione fra le teste piccole e i corpi possenti, come anche dall'interesse realistico per i tratti fisionomici (Cfr. *I Giustiniani e l'antico* 2001, pp. 217-220).

Il disegno vaticano risulta di estremo interesse poiché è sinora l'unico noto dell'artista: la scena è identica all'incisione ma, come di solito, in controparte rispetto a quest'ultima; inoltre solo il nome del Guidi seguito dalla data, 1635, compare all'interno dell'incorniciatura a penna del disegno, mentre i nomi delle due Sante sono riportati in basso al margine del foglio, come aggiunti in un secondo momento. Non vi sono neanche le aureole, mentre tutti gli altri particolari corrispondono esattamente, dalle posture delle sante all'angelo in volo, dalla pecora dietro s. Agnese al paesaggio in rovina. Il tratto dell'artista è caratterizzato da una linea secca e precisa con cui descrive ogni particolare della scena, punteggiando varie parti di questa che viene ad assumere già un carattere incisivo.

GIOVANNI ANGELO CANINI ( Roma 1609 o 1615? – 1666)

126. *Ercole, Dejanira ed il centauro Nesso*

Matita nera, penna, inchiostro bruno acquerellato e biacca su carta bianca ingiallita, quadrettato a matita; 196 x 250 mm.

In basso scritta antica a penna *del Albano originale*

Annerimento biacca, lacune risarcite, ossidazione colla, macchie di studio

BAV, *Cappon. 237.B(34v2)*

Bibl.: PROSPERI VALENTI RODINÒ 2002, pp. 132-133, fig. 2; PAPINI 2003, p. 107 fig. 26, p. 168 tav. 24.

Il disegno rappresenta il noto episodio mitologico di Ercole, caratterizzato dal bastone e dalla pelle di leone, che chiede al centauro Nesso di traghettare sua moglie Deianira sull'altra sponda del fiume Eveno, raffigurato secondo lo schema della statuaria antica come un vecchio nudo sdraiato, appoggiato ad un'anfora intesa come sorgente.



Inaccettabile è l'antica scritta attributiva al pittore bolognese Francesco Albani

riportata sul foglio, giustamente ricondotto dalla Prosperi Valenti Rodinò a Giovanni Angelo Canini. Allievo del Domenichino, Canini rimase assai fedele allo stile del maestro e della scuola dei Carracci in generale, nell'impostazione rigidamente classicista delle figure e del paesaggio, come emerge dal confronto con i disegni dell'artista all'ING di Roma ed al Kunstmuseum di Düsseldorf (TURNER 1978; BRINK 2002, pp. 120-132; SUTHERLAND HARRIS 2005).

Se lo studio vaticano appare più fermo rispetto ad altri fogli certi del Canini, confermano una sua autografia il modellato geometrizzante delle figure (cfr. Düsseldorf KA(FP) 987, 430, 807; BRINK 2002, cat. 52, 56, 61), dai corpi allungati e le teste piccole (cfr. TURNER 1978, pl. 3a, 10a, 12a; SUTHERLAND HARRIS 2005, fig. 5), la tecnica usata, molto frequente in Canini - matita nera, *lavis* e biacca (cfr. TURNER 1978, pl. 1, 3a, 11) - così come la concezione del paesaggio di sfondo appare direttamente ripresa dal modello ideale classico ideato da Annibale Carracci.

In particolare, risulta evidente l'affinità tra il nostro disegno e due fogli del Canini, l'uno, raffigurante *Ateo e Aretusa*, alla Biblioteca Nacional di Madrid e l'altro con *Ercole al bivio* a Düsseldorf (cfr. SUTHERLAND HARRIS 2005, fig. 6; Düsseldorf KA(FP) 412, BRINK 2002, cat. 62),

per la ripresa del repertorio mitologico e per la traduzione in primo piano della scena, come su un antico bassorilievo.

L'uso della quadrettatura documenta il trasporto del disegno su dipinto o affresco, ma non si conoscono opere del Canini di tal soggetto.

PIETRO TESTA (1612-1650), Copia da

127. *Iris e Giunone*

r: Matita nera su carta bianca v: sfumato a matita rossa; 123 x 198 mm.

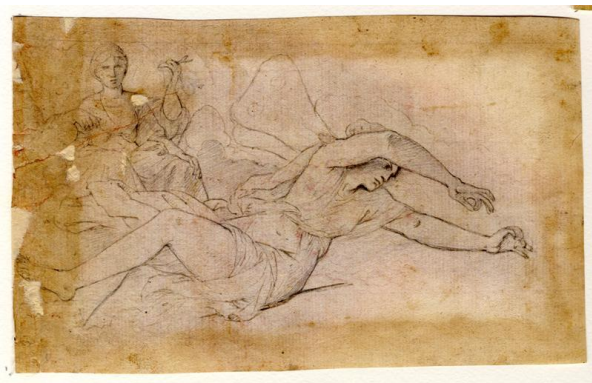
Filigrana (variante di CHURCHILL nr. 480 e HEAWOOD nrr. 794-797)

Ossidazione colla lungo i lati, lacune risarcite e velato con carta giapponese

BAV, *Cappon.237.B(48r.3)*

Il disegno è tratto dalla composizione di Pietro Testa raffigurante il *Suicidio di Didone* incisa da Giovanni Cesare Testa intorno al 1650-1655 (CROPPER 1988, pp. 268-270 nrr. 125-126).

Viene qui ripreso il particolare della figura di Iris, mandata da Giunone, che arriva sull'arcobaleno per agevolare la morte della



donna attraverso l'offerta alle divinità dell'oltretomba. Il Testa realizzò anche un dipinto di medesimo soggetto, oggi nei depositi degli Uffizi; i vari studi grafici al GDSU e al DAG sono però da considerarsi preparatori per la versione incisoria (*Ibid.*, p. 270). Il foglio vaticano non è copia dallo studio preparatorio d'insieme al Louvre (inv. 1900: *Ibid.*, p. 269, figg. 125-126); potrebbe derivare, con qualche variante, dall'incisione in controparte di Giovanni Cesare Testa o direttamente dal dipinto.

Seguace di PIER FRANCESCO MOLA (Coldrerio 1612- Roma 1666): GIROLAMO TROPPIA ?  
(Rocchette in Sabina 1656 – Roma 1710)

128. *Gesù e la Samaritana al pozzo*

Matita rossa, penna, inchiostro bruno acquerellato su carta bruno chiaro; 286 x 186 mm.

Iscrizione: in basso a penna *Domenichino*

Velato con carta giapponese, ossidazione colla lungo i lati, lacune risarcite

BAV, *Cappon. 237.B(51r.2)*

Il disegno, raffigurante l'incontro di *Cristo e la Samaritana al pozzo*, riprende uno schema compositivo di stampo classicista, che ebbe grande successo a Roma sin dall'inizio del Seicento, dal noto dipinto di Annibale Carracci, oggi al Kunsthistorischen di Vienna, seguito da Francesco Albani in più versioni (PUGLISI 1999, cat. 40, 74), fino alla versione di Pier Francesco Mola alla Galleria Colonna a Roma.

La Prosperi Valenti Rodinò riconduce stilisticamente il foglio alla grafica forte ed incisiva del Mola, animata dall'effetto pittorico neo-veneto dell'inchiostro bruno. Ma la qualità grafica ed il segno un po' incerto e confuso



la inducono a ricercare l'autore del disegno vaticano tra i suoi numerosi seguaci. La studiosa esclude che il disegno vaticano sia opera di Giovan Battista Pace, a lungo confuso con il maestro (EPIFANI 2004, pp. 125-146), o di Giovanni Bonati, artista ferrarese affine a Mola nei dipinti eseguiti a Roma, ma più autonomo nello stile grafico (TURNER 1999, cat. 26, 27); ancora incerto è invece il corpus grafico di Giovan Battista Boncore, Francesco Giovane, Carlo Ronca, Carlo Ascentio e Alessandro Vaselli, citati dalle fonti e da Schleier (in *Pier Francesco Mola* 1989, pp. 80-86) tra i seguaci di Mola.

Giunge così ad ipotizzare il nome di Girolamo Troppa (Rocchette in Sabina 1656 – Roma 1710), artista di recente messo in luce da Schleier (1990, pp. 23-34, ID. 1993, pp. 16-23) in due ampi saggi, in cui restituisce all'artista sabino numerosi disegni in collezioni pubbliche e private internazionali, celati sotto la tradizionale attribuzione al Mola. In un foglio dell'artista a Colonia, Wallraf Richartz Museum (inv. 2149 r, v: SCHLEIER 1990, figg. 11-12) ritorna lo stesso modo incerto di costruire gambe e panneggio, attraverso il ripetersi dei segni a penna, osservabile nel foglio vaticano, in cui sono riscontrabili vari elementi della grafia del Troppa, come il forte modellato chiaroscurale (cfr.

Parigi, DAG, inv. 15368v: SCHLEIER 1993, fig. 21), una certa asprezza dei contorni delle figure (cfr. *Ibid.*, fig. 20), e l'attenzione al paesaggio ripreso dal gusto neo-veneto del Mola.

Secondo la studiosa il disegno è forse da riferire ad una fase giovanile dell'attività dell'artista, in cui furono predominanti le influenze del Mola.

ARTISTA attivo a ROMA, primi decenni XVII sec.

### 129. *Studio di cupola*

Penna e inchiostro bruno su carta bruno chiaro; 186x177 mm.

Velato con carta giapponese, macchie di studio, incrostazioni e lacune risarcite

BAV, *Cappon.237.A(5r.2)*



Come suggerisce Richard Bösel, questo studio raffigura una cupola la cui tipologia ricorda analoghe soluzioni architettoniche adottate a Roma all'inizio del Seicento da Carlo Maderno

SCUOLA ROMANA ?, XVII sec.

### 130. r: *Il ritorno dei messi dalla terra promessa*

r: Tracce di matita nera, penna, inchiostro bruno acquerellato in alcune parti su carta bianca  
v: Matita rossa su carta bianca; 268 x 268 mm.

Filigrana ill.

Iscrizioni: in basso a penna *Lanfranco*

Velato con carta giapponese, lacune risarcite, ossidazione colla lungo i lati e incrostazioni

BAV, *Cappon.237B(29r.1)*



Il riferimento al Lanfranco apposto sul foglio rimanda al dipinto di analogo soggetto eseguito dall'artista e conservato al Getty Museum (*Giovanni Lanfranco* 2001, pp. 238-239 nr. 64), più

volte studiato e replicato in versioni dipinte e grafiche, come i disegni al DAG di Parigi (inv. 6310r., 35519r.), a Zurigo (inv. 1925, 36) e a Londra nella collezione Benedict Nicolson (SCHLEIER 1970, figg. 8-11). Il foglio vaticano presenta rispetto all'originale del Lanfranco una diversa soluzione compositiva, più vicina all'interpretazione del Mola nel disegno di Londra sopracitato, e stilisticamente affine al foglio 35519r. del DAG attribuito al Calandrucci, dove all'interno di una scena più ampia e animata, le figure dei messi e di Mosè presentano un'impostazione molto simile nella postura e nei gesti.

Difficile è avanzare ipotesi per il disegno, di forma circolare e suddiviso in quattro parti da un segno a matita nera.

SCUOLA ROMANA, metà XVII sec.

131. r: *Studio di santo* v: *Schizzo di gamba*

r-v: Matita rossa su carta bianca; 134 x 165 mm.

Iscrizione: di Bottari in basso a destra a penna *Copia dal Guercino*

Lacune risarcite e ossidazione colla lungo i lati

BAV, *Cappon.237.B(50r.3)*

Il riferimento a copia dal Guercino, come indicato dalla scritta attributiva apposta sul foglio, non è attendibile. Tuttavia la figura del santo, delicatamente definito a matita rossa e chiuso in un ovale, è sicuramente copia da un prototipo precedente d'ambito romano non rintracciato, che ricorda esempi tardo - cortoneschi, affini a Baldi.



SCUOLA ROMANA, fine XVII sec.

132. r: *San Giovanni Battista nel deserto* v: *Paesaggio marino*

r: Tracce di matita nera, penna, inchiostro nero su carta avorio v: Penna, inchiostro nero su carta avorio; 236 x 163 mm.

Iscrizioni: sul verso in basso a sinistra a penna *Mal [ta]* e al centro da sinistra: *Malta, Comino,*

*Gozi, ni...so, pozzallo, Capopasseri*

Ossidazione colla lungo i lati, ossidazione inchiostro metallo-gallico e macchie di studio

BAV, *Cappon.237.A(13v.1)*

Il disegno sul recto raffigura il celebre episodio della predica di san Giovanni Battista nel deserto mentre sul verso è abbozzato uno studio di paesaggio marino riquadrato a penna identificabile in una veduta di Malta dalla Sicilia, come suggeriscono i nomi di luoghi riportati sul foglio. Sicuramente i due studi,



realizzati dalla stessa mano, trovano un collegamento nella figura di s. Giovanni Battista ricordato anche come protettore di Malta (Tra le reliquie del santo si ricorda un suo braccio a Malta: cfr. CARDINALI in *Bibliotheca sanctorum*, VI, 1965, pp. 601-624).

Stilisticamente il foglio è accostabile alla grafica di Girolamo Troppa, l'artista interprete del linguaggio di Mola e di Baciccio, al quale si riferisce con cautela un altro disegno del volume capponiano (51r.2 cat. 128). Sebbene non possa ritenersi un autografo dell'artista per la scarsa incisività del segno (SCHLEIER 1990, ID. 1993), il foglio è da riferire ad un pittore a lui contemporaneo, influenzato anch'egli dal Mola nella struttura compositiva della scena che richiama l'analoga soluzione adottata dall'artista nel famoso dipinto della *S. Giovanni nel deserto* al Louvre (Pier Francesco Mola 1989, pp. 173-177 nr. I.21), a cui si accompagna una ripresa dello stile grafico del Gaulli (Giovan Battista Gaulli 1999). L'uso sciolto e dinamico della penna nel susseguirsi dei tratti e l'abbozzo dei volti mostrano una certa affinità con i disegni del Baciccio degli anni settanta (GRAF in *Giovan Battista Gaulli*, pp. 247-249 figg. 2-5), sebbene venga meno la carica vitale e il sapiente uso dell'acquerello dell'artista barocco. Il quadro stilistico delineato, ricco di diverse componenti, consente di datare il foglio intorno alla fine del Seicento.

CORNELIS BLOEMAERT (Utrecht 1603 – Roma 1692), Copia da

133. *Trinità*

Matita nera su carta ocre (da lucido ?) quadrettata a matita; 264 x 196 mm.

Filigrana (variante di PROSPERI VALENTI RODINÒ 1979, nr. 5)

Iscrizione: in basso a penna *Mola originale*

Ossidazione colla, fori da lepisma saccarina e incrostazioni

BAV, *Cappon.237.A(10r.1)*

Il foglio è copia dall'incisione, raffigurante la *Trinità*, realizzata da Cornelis Bloemaert su disegno di Pier Francesco Mola in occasione della pubblicazione nel 1662 del *Missale Romanum* di Alessandro VII (Fig. 133 a; GRAF 1998, p. 211 nr. 32). Il papa affidò a Pietro da Cortona la direzione artistica del lavoro, e questi chiamò i migliori pittori dell'epoca a realizzare i disegni preparatori delle varie illustrazioni.

Dell'invenzione molesca si conoscono tre versioni: uno schizzo ad olio già in collezione Ferretti, un foglio alla National Gallery of Scotland ad Edimburgo ed un altro al DAG di Parigi (inv. D. 762, inv. 32906: *Pier Francesco Mola* 1989, pp. 248-250 nr. III.43; GRAF 1998, pp. 211-212 figg. 30-31). Mola trasse spunto, forse su indicazione di Pietro da Cortona, dal rilievo bronzeo di stesso soggetto realizzato da Cosimo Fancelli (1620-1688), su progetto del Cortona oggi in collezione privata, per l'altare della Cappella Chigi in Santa Maria della Pace (MONTAGU in *Pietro da Cortona 1597-1669* 1997, pp. 128-129 figg. 108-109; GRAF 1998, p. 211 fig. 29). Mentre nel disegno del Cortona e nella traduzione scultorea del Fancelli il corpo senza vita di Cristo è sostenuto da angeli e la figura di Dio Padre si libra in aria dietro di esso, nella versione di Edimburgo Mola immagina Dio assiso in trono sulle nuvole ed il corpo del figlio, con la testa reclinata all'indietro, sorretto da





un solo angelo. La composizione del disegno del Louvre, più accurato e in controparte rispetto al precedente, piacque al Mola tanto da mantenerla anche nello studio finale, non ancora rintracciato, per l'incisione di Bloemaert (GRAF 1998, pp. 112-113 ).

Lo studio vaticano si limita però a copiare Dio Padre, Cristo e tre angioletti che sorreggono il telo su cui giace il suo corpo, escludendo le figure degli angeli laterali e i cherubini in alto. Il foglio presenta una quadrettatura a matita rossa.

Un'attenzione particolare merita la carta su cui è realizzato il disegno, che sembra essere carta da lucido usata nel trasferimento dei disegni per incisione sulla lastra di rame: non può trattarsi però dell'originale del Mola preparatorio per la stampa, non solo perché, come si è detto, mancano vari elementi, ma perché la qualità del segno è ben lontana dagli autografi del pittore.

FRANCESCO ALLEGRINI (Cantiano di Gubbio 1624 – Gubbio? Post 1679)

#### 134. *Scena di lapidazione*

Penna, inchiostro bruno su carta bianca; 92 x 127 mm.

Iscrizione: di Bottari in basso a destra a penna *Callotti*

Staccato da ctf., velato con carta giapponese, lacuna risarcita, incrostazioni e ossidazione inchiostro metallo-gallico

BAV, *Cappon.237.A(7r.3)*

#### 135. *Incontro di due cavalieri*

Penna, inchiostro bruno su carta bianca; 95 x 130 mm.

Iscrizione: di Bottari in basso a penna *Callotti 77*; e in alto a penna *del Ggalotti e nuziano e dodora* ed anche sul controfondo in alto a penna *Galotti*

Staccato da ctf., velato con carta giapponese, incrostazioni e ossidazione inchiostro metallo-gallico

BAV, *Cappon.237.A(7r.4)*

Bibl.: PROSPERI VALENTI RODINÒ 2002, pp. 131- 132, fig.1; PAPINI 2003, fig. 19, p. 102 (attr. Callot)



Attribuiti erroneamente al Callot dalla scritta a penna settecentesca, riproposta acriticamente dalla Papini, i due piccoli studi, il primo raffigurante *Cristo e l'adultera* e il secondo l'incontro di due cavalieri *nuziano e dodora*, sono stati ricondotti dalla Prospero Valenti Rodinò a Francesco Allegrini, prolifico disegnatore e pittore, allievo prima del Cavalier d'Arpino e poi di Pietro da Cortona. Nei numerosi schizzi di scenette e figurine singoli, sparsi in vario musei del mondo, il suo stile si caratterizza per un segno abbreviato e veloce della penna, con cui costruisce *silhouettes* nervose d'impianto ancora tardo-manieristico di ispirazione arpinesca. Vari elementi di confronto col foglio vaticano sono poi riscontrabili nei disegni dei taccuini conservati nel Museum der Bildenden Kunst a Lipsia, nel nucleo ancora inedito al DAG a Parigi, nei numerosi schizzi di battaglie a Berlino e a Edinburgo (ANDREWS 1968, pp. 3-8, figg. 12-84), fino al ricco fondo del Metropolitan Museum a New York (BEAN 1979, nn. 2-53). In particolare, i due schizzi capponiani mostrano strette analogie con i disegni del Metropolitan, tanto da ipotizzare per essi una stessa provenienza da un medesimo taccuino: il formato e le dimensioni dei fogli, la tecnica a penna utilizzata, i soggetti rappresentati, le scritte con i nomi dei personaggi raffigurati (BEAN 1979, nn. 14, 24, 25) e quelle più tarde attribuite al Callot (BEAN 1979, nn. 6, 42, 48) ritornano quasi identiche.

SCUOLA ROMANA, terzo - quarto decennio del XVII sec.

136. r: *Santo che celebra la messa* v: *Schizzo della parte inferiore di un catafalco*

r: Traccia di matita nera, penna, inchiostro bruno acquerellato su carta bianca

v: Matita nera; 102 x 138 mm.



Iscrizione: in basso a penna del Bottari *Schizzo del Pomaranci*

Lacune risarcite, incrostazioni e macchie di grasso

BAV, *Cappon. 237.A(10r.4)*

137. r: *Santo che distribuisce la comunione* v: *Schizzo della parte superiore di un catafalco*

r: Traccia di matita nera, penna, inchiostro bruno  
acquerellato su carta bianca

v: Matita nera; 100 x 132 mm.

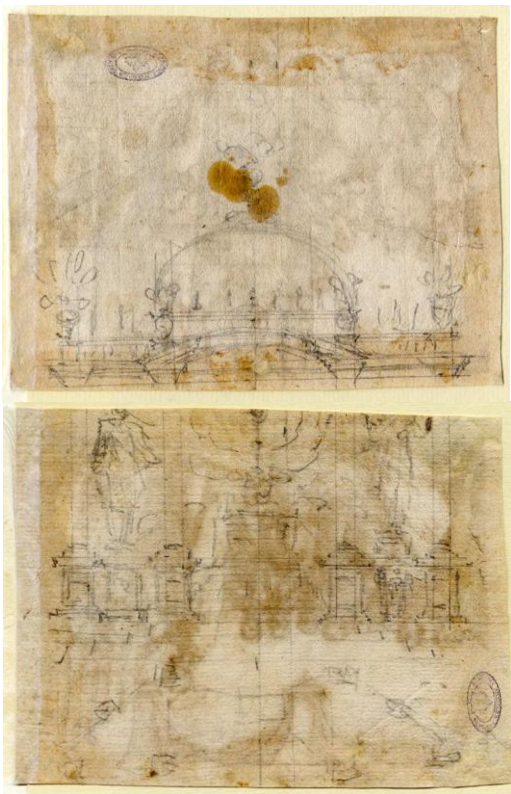
Iscrizione: in basso a penna del Bottari *Schizzo del Pomaranci*

Lacune risarcite, incrostazioni e macchie di grasso

BAV, *Cappon. 237.A(10r.5)*



I due disegni, chiaramente abbozzati sullo stesso foglio, come documenta lo schizzo nel verso, sono stati tagliati e incollati vicini sulla stessa pagina del volume. Sul recto dei due fogli, inquadrati da una cornice a penna, sono raffigurati due episodi della vita di un santo, nel primo, mentre sta dicendo la messa alla presenza di alcuni confratelli e nel secondo mentre distribuisce la comunione nello stesso ambiente. Probabilmente si tratta di due episodi in sequenza di uno stesso ciclo dedicato al santo, forse pensato in occasione di una canonizzazione o commemorazione funebre non individuata. Infatti sui versi sono schizzati l'alzato e la pianta di un tempietto, chiuso in alto da una cupola decorata a vasi floreali, interrotta al centro da mezz'arco: tempietti analoghi erano usati in genere per catafalchi, come il modello inventato da



Domenico Fontana per le esequie di Sisto V nel 1590 e Filippo II (FAGIOLO DELL'ARCO 1997, pp. 182, 187-188), ripreso anche nel 1610 da Lemercier per le esequie di Enrico IV (*Ibid.*, p. 216).

Secondo la Prosperi Valenti Rodinò i due fogli sono da riferire all'ambiente romano tra il secondo ed il quarto decennio del XVII secolo, per l'evidente tipologia proto-cortonesca delle figure tipica della produzione illustrativa religiosa dell'epoca. La studiosa nota una certa vicinanza con la grafia essenziale di Marco Tullio Montagna (Velletri 1590 ca. – Roma 1638), artista barberiniano confuso con Cortona giovane, di cui si conoscono due studi sicuri al GDSU (inv. 1645 F: *Disegni del Seicento romano* 1997, cat. 89, fig. 97; inv. 11242 F: RÖTTGEN 2002, p. 545), o forse è da pensare al suo compagno di lavoro, Simone Lagi, artista poco noto di cui non si conoscono sinora disegni.

SCUOLA ROMANA, terzo - quarto decennio del XVII sec.

138. *Gesù predica ai dottori, Circoncisione e Annunciazione*

Penna, inchiostro grigio acquerellato su carta preparata in bruno chiaro; 95 x 191 mm.

Iscrizione: di Bottari in alto a penna *della scuola del Cav.re Gius.e d'Arpino*

Lacune risarcite, ossidazione colla lungo i lati e velato con carta giapponese

BAV, *Cappon.237.A(14r.3)*



Il disegno è suddiviso da una riquadratura a penna in tre scene raffiguranti nell'ordine la *Predica di Gesù ai dottori*, la *Circoncisione* e l'*Annunciazione*. Il Bottari riferisce erroneamente alla scuola del Cesari il foglio, stilisticamente affine ai due schizzi vaticani

appena illustrati (10r.4-5 cat. 136-137) nella ripresa di una tipologia proto-cortonesca delle figure. Sebbene non siano riconducibili alla stessa mano, illustrano l'attività di una schiera di artisti minori, ancora poco studiati, attivi nei cantieri capitolini della prima metà del Seicento.

JOHANN FRIEDRICH GREUTER (Strasburgo 1590 - Roma 1662), Copia da

139. *Amalthea*

Penna, inchiostro bruno, acquerello grigio su carta bianca; 289 x 220 mm.

Filigrana parz.

Controfondato con carta giapponese, lacune risarcite, ossidazione colla lungo i lati

BAV, *Cappon.237.A(1v.)*

Il disegno è una copia della seconda metà del XVII secolo dell'incisione realizzata da Johann Friedrich Greuter nel 1632 per la Galleria Giustiniana tratta dal bassorilievo antico raffigurante *Amalthea*, conservato oggi nei Musei Vaticani (*I Giustiniani e l'antico* 2001, pp. 316-323 nr. 40 a). Rinvenuto forse durante i lavori di scavo per la costruzione di Palazzo Giustiniani (anche se non si hanno prove in tal senso), entrò a far parte della collezione Giustiniana: dall'inventario del 1638 risulta collocato nel palazzo, mentre verso la fine del XVII secolo viene trasferito in un posto di maggior prestigio quale la Galleria. Nel 1804 venne comprato, insieme ad altri pezzi della collezione, da Luciano Bonaparte; poi acquistato da Pio VII, entrò a far parte del Museo Lateranense.



Nel 1804 venne comprato, insieme ad altri pezzi della collezione, da Luciano Bonaparte; poi acquistato da Pio VII, entrò a far parte del Museo Lateranense.

La scena raffigura una ninfa con il capo cinto d'edera e vestita con un lungo chitone sceso su una spalla e stretto in vita da un *himation*, che disseta attraverso la cornucopia un bimbo nudo dalle orecchie appuntite seduto su di una roccia. In primo piano vi sono due capre (o forse una capra e un ariete), mentre la zona superiore del rilievo è occupata dai rami di un albero, probabilmente un platano, attorno al cui tronco si avvolge un serpente pronto ad attaccare un nido di cinque uccellini, sotto lo sguardo dei loro genitori che inermi poggiano su due rami. A destra, all'interno di una grotta è rappresentato un piccolo Pan intento a suonare il flauto. Sopra la grotta un'aquila assale una lepre.

Varie furono le interpretazioni date al soggetto: Zeus e Amalthea, Dioniso e Leucatea, Pan e Arkas allevati da una ninfa. Ma già nell'inventario del 1638 la scena è interpretata come Zeus allattato da Amalthea. Dagli autori antichi sappiamo che Rhea, partorito Zeus, lo portò a Creta per sottrarlo a Kronos. Sull'isola venne allevato dalle ninfe e nutrito con il latte della capra Amalthea. Secondo altre versioni invece Amalthea era il nome della ninfa proprietaria della capra. Le orecchie a punta del bimbo hanno fatto pensare a Dionisio, come anche la presenza di Pan il cui culto era però legato

a quello di Zeus in Arcadia (la leggenda narra che sia suo figlio). L'aquila ed il serpente sono presagi di morte che preludono a future vicende del dio.

Il rilievo di epoca adrianea, forse derivante da un prototipo pittorico alessandrino, fu oggetto di numerose traduzioni, dalle repliche frammentarie conservate nei Musei Vaticani alle riproduzioni grafiche nel Museo cartaceo di Cassiano dal Pozzo fino alle tavole incise della *Galleria Giustiniana* del 1632 e dell' *Admiranda Romanae Antiquitatis* di Pietro Santi Bartoli del 1657 (*Galleria Giustiniana*, II, 1632, tav. 61; BARTOLI 1657, tav. XXVI; *I Giustiniani e l'antico* 2001, pp. 316-323 nrr. 40b-c).

Il foglio vaticano va quindi ad arricchire il numero delle copie tratte dalla fortunata scena mitologica riprodotta nell'incisione di Greuter; non è ancora stato possibile identificare il disegnatore a cui forse sono da imputare le differenze con il rilievo antico. Come nel disegno capponiano, i volumi delle figure sono più pieni, le masse più muscolose tanto da rendere la scena più carica. Infatti lo spazio sembra contrarsi: il serpente è più vicino con la bocca al nido e la testa della ninfa sembra quasi sfiorata dal ramo. Ma a differenza dell'incisione, dove il panneggio risulta spezzato ed articolato in un ritmo plastico-dinamico, nel disegno esso assume un andamento più lineare, più vicino all'originale.

GUGLIELMO CORTESE detto il BORGOGNONE (Saint Hippolyte, Franche-Comté 1628 - Roma 1679)

140. r: *La Vergine appare a San Felice da Cantalice* v: *Studio di donna seduta e due putti*

r: Matita rossa, penna, inchiostro bruno su carta bianca ingiallita

v: Matita rossa e nera su carta bianca ingiallita; 288 x 215 mm.

Filigrana (variante di BRIQUET nr 7125, HEAWOOD nr. 1622-1623 e ZONGHI nr. 352-19H)

Iscrizione: a penna in basso a sinistra *Del Bonelli*

Abrasioni, ossidazione colla, incrostazioni, deformazione carta e segni di piegature orizzontali

BAV, *Cappon.237* (33v.2)

141. r: *La Vergine appare a San Felice da Cantalice* v: *Studio di figure*

r: Matita rossa, penna, inchiostro bruno su carta bianca ingiallita, quadrettato a matita rossa (?)

v: Spolvero a matita rossa lungo la figura del Santo per il trasporto in incisione, tracce di ricalco; 250 x 210 mm.

Filigrana (variante di BRIQUET nr 7125, HEAWOOD nr. 1622-1623 e ZONGHI nr. 352-19H)

Velato con carta giapponese, incrostazioni e macchie di studio

BAV, *Cappon.237.B* (42v.1)

Bibl.: PROSPERI VALENTI RODINÒ 2002, pp. 133-34, figg. 3-4



I due disegni, originariamente abbozzati sullo stesso foglio di carta poi ritagliato, come conferma lo studio della filigrana, sono stati attribuiti dalla Prospero Valenti Rodinò a Guglielmo Cortese, l'artista di origine borgognona allievo in gioventù di Pietro da Cortona (PROSPERI VALENTI RODINÒ 2002, pp. 133-34, figg. 3-4) ed abile e prolifico disegnatore, come documentano i due ricchi nuclei di suoi disegni confluiti oggi nel Kunstmuseum di Düsseldorf (GRAF 1976) e nell'ING di Roma (PROSPERI VALENTI RODINÒ 1979).

I due fogli sono studi per una stessa composizione raffigurante uno degli episodi più ricorrenti dell'iconografia di San Felice da Cantalice, colto nell'attimo in cui la Vergine gli appare e gli offre il Bambino Gesù (*Bibliotheca Sanctorum*, V, 1964, pp. 539-540). Nel disegno 42v.1, che sembra uno studio conclusivo più compiuto, la Madonna è rappresentata in una posa più accostante e diretta, cara ai dettami della Controriforma, evidentemente ripresa dalla scena dipinta dal Lanfranco nel quadro laterale della cappella Bongiovanni in Sant'Agostino a Roma, alla cui decorazione il Cortese si ispirò intorno agli anni '60, in vista di realizzare gli affreschi in San Marco e nella cappella Cesi in Santa Prassede (1661-1663: cfr. PROSPERI VALENTI RODINÒ 1979, nrr. 35-41 e 294-312). Secondo la studiosa i due fogli vaticani, cronologicamente da riferire al settimo decennio del Seicento, erano destinati ad una traduzione incisa, come attestano la quadrettatura ed i segni di ricalco eseguiti per il trasporto nel secondo foglio, anche se non sono emersi riscontri con opere note. Il Cortese mostra di preferire l'uso della penna con cui ricalca i segni a matita rossa. Nel verso del primo foglio (33v.2 verso) vi è schizzato un gruppo di figure, composto da una donna seduta e tre putti accanto che sorreggono spighe di grano, probabile studio per un'allegoria dell'estate o raffigurazione di Cerere, di cui non si hanno notizie né ulteriore documentazione grafica.

#### 142. *Santo inginocchiato*

Acquerello grigio su traccia di matita nera, quadrettato a penna; 150 x 171 mm.

Macchie di grasso

BAV, *Cappon.237.B* (47r.3)

Bibl.: PROSPERI VALENTI RODINÒ 2002, pp. 133-134, fig. 5

Anche questo studio di santo orante, schizzato con il segno libero dell'acquerello grigio, è stato ricondotto alla grafia del Cortese dalla Prospero Valenti Rodinò, con particolare attenzione agli studi del suo periodo giovanile, quando forte era l'influenza neo-veneta del Mola. Fogli analoghi del Cortese, eseguiti con libero segno a *lavis* bruno o





grigio, si ritrovano a Düsseldorf e a Roma (GRAF 1976, nrr. 21, 45; PROSPERI VALENTI RODINÒ 1979, nrr. 121, 137, 164, 165, 184r, 199r).

Nonostante la larga quadrettatura a penna del foglio vaticano, non è stato rintracciato un preciso confronto preciso con opere dell'artista.

CIRO FERRI (Roma 1634 - 1689), Seguace di

143. *Studio di testa femminile*

Gessetti colorati su carta azzurra, 225 x 180 mm.

Iscrizione: in alto a penna, parzialmente cancellata *Cirro ferri*

Lacune risarcite e incrostazioni

BAV, *Cappon.237.A(25r.1)*

Bibl.: PROSPERI VALENTI RODINÒ 1999(2), p. 296, fig. 1

Il disegno è stato pubblicato dalla Prosperti Valenti Rodinò come autografo di Ciro Ferri, al quale l'antica scritta già riferiva il foglio (PROSPERI VALENTI RODINÒ 1999(2), p. 296, fig. 1), il più fedele allievo del Cortona, che terminò la decorazione delle Sale dei Pianeti a Palazzo Pitti sulla base dei disegni del maestro (*Pietro da Cortona e il disegno* 1997, pp. 140-177). L'evidente tipologia cortonesca della figura femminile raffigurata, dalla dolce fisionomia, ricorre frequentemente nelle invenzioni grafiche e pittoriche del Ferri, come ad esempio nelle quattro martiri giovinette che adorano la Vergine col bambino nel disegno dell'Ashmolean di Oxford, preparatorio dell'incisione di Charles de La Haye (PARKER, II, 1956, nr. 845). Ma ad una più attenta analisi del disegno capponiano, la studiosa ha preferito spostare la datazione del pastello già verso fine secolo, se non addirittura all'inizio del



XVIII, suggerendo il nome di un collaboratore o seguace di Ferri, quale Pietro Lucatelli (Roma 1637 - 1710), del quale però non si conoscono disegni altrettanto pittorici.

È infatti la tecnica a pastello su carta azzurra la caratteristica più rilevante del foglio, tipica della grafia di Barocci, Canuti e Cignani, ma usata di frequente anche a Roma nel Sei e Settecento, come attestano i noti esempi di Pierfrancesco Mola e Benedetto Luti, ed in particolare di Pietro da Cortona, con i bellissimi studi di donne a mezzo busto preparatori per gli affreschi della Sala della Stufa e di Apollo a Palazzo Pitti a Firenze (Vienna, Albertina, inv. 24544; Firenze, GDSU, inv. 11770 F; Roma, ING, inv. Taccuino nr. 60: *Pietro da Cortona e il disegno* 1997, cat. 8.4, 8.22, pp. 147, 165). L'esempio del maestro fu imitato anche dagli allievi, come Ciro Ferri – si veda lo studio di testa per un Padre Eterno all'Accademia Carrara di Bergamo (*I grandi disegni italiani* 1985, cat. 43) -, Romanelli e Guglielmo Cortese (cfr. GRAF 1976, cat. 198, fig. 266), e da artisti di diversa cultura, quale ad esempio Giacinto Brandi (Roma, ING, inv. FC. 127411: PROSPERI VALENTI RODINÒ 1995(2), cat. 52; Firenze, GDSU, inv. 9546 S: *Disegni del Seicento romano* 1997, cat. 137).

ANDREA SACCHI (Nettuno 1599 – Roma 1661), Seguace di

#### 144. *Studio di due teste maschili*

Matita rossa su carta avorio/bruno chiaro; 131 x 165 mm.

Filigrana ill.

Velato con carta giapponese, lacune risarcite, angoli superiori mancanti, abrasioni e Incrostazioni

BAV, *Cappon.237.B(50r.4)*

Il disegno raffigura due teste di anziani chiaramente ispirate ai due personaggi sullo sfondo nella tela della *Visitazione* nel Palazzo Laterano dipinta da Andrea Sacchi nel 1646-1647 (SUTHERLAND HARRIS 1977, p. 88 cat. 55 fig. 117). Atteggiati in maniera quasi identica,



variano in piccoli particolari. Il foglio è da attribuire ad un giovane artista della cerchia del Sacchi, che emula il maestro senza però raggiungere la sua qualità grafica.

CARLO MARATTI (Camerano 1625- Roma 1713)

145. Dall'antico: *Sacrificio di Ercole*

Matita rossa su carta avorio; 143 x 226 mm.

Filigrana (variante di BRIQUET nr. 12158)

Lacune risarcite, macchie di inchiostro e angolo superiore destro mancante

BAV, *Cappon.237.B(54v.2)*

Bibl.: GOBBI 2007, pp. 259-262 tav. IIa

Il foglio è studio dal medaglione adrianeo dell'Arco di Costantino raffigurante il *Sacrificio ad Ercole*, visibile sul lato nord, verso il Colosseo (BOBER - RUBINSTEIN 1986, pp. 214-216, nr. 182 dviii; *Adriano e Costantino* 2001, pp. 78-102 fig. 84).



Il disegno riproduce abbastanza fedelmente l'originale, ripreso dal basso ma tagliato ai lati lunghi del foglio. È interessante notare le parti mancanti del bassorilievo per comprendere lo stato di conservazione dell'opera al momento dell'esecuzione del disegno, da collocare stilisticamente in ambito romano di metà Seicento. Nel foglio sono raffigurati con oggettività tutti gli elementi del rilievo comprese le parti lese, come il piede destro di Ercole, il braccio e la mano destra della figura di Adriano - Costantino e la mano destra dell'ultimo personaggio a sinistra, che il copista non si preoccupa di integrare. Il disegno diviene quindi un importante documento dello stato di conservazione dell'opera in quel periodo, quando erano ancora visibili altri elementi, quali la mano sinistra dell'ultima figura a destra e la testa del personaggio centrale a sinistra.

Per l'attribuzione, il disegno, di indubbia qualità, si può considerare un'esercitazione giovanile di Carlo Maratti, in base alla vicinanza stilistica con studi realizzati dall'artista tra il 1640 e il 1650, ed in particolare con lo studio dal bassorilievo antico del *Trionfo di Tito* dall'Arco di Tito a Roma, oggi al British Museum (inv. 1992-6-20-36: TURNER 1999, pp. 120-122 nr. 168), commissionato al Maratti da John Evelyn, subito dopo la pubblicazione di François Perrier di *Segmenta* del 1645:

l'artista francese riproduceva le opere antiche integrando le parti mancanti, il Maratti invece documenta gli antichi bassorilievi nel loro stato reale. Turner sottolinea l'importanza di questo studio, in quanto primo disegno datato del Maratti, all'epoca appena ventenne, già attivo nella bottega di Andrea Sacchi, da cui derivò l'influenza classicista ben ravvisabile nei disegni dall'antico al British Museum e in Vaticano. In un altro foglio al British, raffigurante la *Presentazione della Vergine al Tempio*, anch'esso giovanile (inv. 1950-2-11-13: TURNER 1999, pp. 122-124 nr.169), si nota uno stile composto ed equilibrato e un tratto fine e delicato della matita rossa, che rimarranno tipici della sua produzione grafica, molto vicini al disegno capponiano. Fu il Sacchi ad incoraggiare il giovane Maratti al disegno; infatti ci sono pervenuti un gran numero di copie da opere di Raffaello, Domenichino, Guido Reni e Annibale Carracci (BLUNT - COOKE 1960, pp. 63-67) e di studi dall'antico a matita, conservati in maggior parte a Windsor Castle, fra cui una copia del *Sacrificio di Marco Aurelio* del Palazzo dei Conservatori, forse commissionato sempre da John Evelyn nel 1644 (inv. 4373: *Ibid.*, pp. 62-63, cat. 373-392), e all'Accademia di San Fernando di Madrid (PEREZ SANCHEZ 2003, pp. 336-337 nr. 720).

CARLO MARATTI (Camerano 1625- Roma 1713), Scuola di

146. *S. Giovanni Evangelista*

Matita rossa, penna, inchiostro bruno acquerellato in alcuni punti su carta avorio; 155 x 113 mm.

Iscrizione: in basso a penna di Bottari *Nic.° Berrettoni*

Piccole lacune risarcite e incrostazioni

BAV, *Cappon.237.A(27r.4)*

Il disegno, raffigurante *San Giovanni Evangelista*, identificabile dall'attributo dell'aquila, viene riferito dal Bottari a Niccolò Berrettoni (1637-1682), pittore di origini marchigiane allievo del Maratti a Roma.



Sebbene non si possa ritenere autografo dell'artista, per le evidenti differenze qualitative del segno (*Niccolò Berrettoni* 1998; PROSPERI VALENTI RODINÒ in *I disegni del Codice Bonola del Museo Nazionale* 2008, pp. 143-147 nrr. 69-71), il foglio è comunque riconducibile all'ambito stilistico della scuola del Maratti. Il modo di abbozzare la figura, la fisionomia del volto e l'uso del tratteggio

a linee parallele sono tipici del maestro e dei suoi allievi come Calandrucci, soprattutto nei veloci schizzi a penna e acquerello su traccia a matita conservati a Düsseldorf (GRAF, II, 1986, p. 39 fig. 71, pp. 44-45 figg. 83-84, p. 66 fig. 132).

Il disegno, debole dal punto di vista grafico rispetto agli energici ed incisivi studi dei più noti allievi del Maratti, non offre ulteriori possibilità attributive; forse realizzato per una tela come indica la riquadratura a penna e matita della scena.

Scuola di CARLO MARATTI (Camerano 1625- Roma 1713): FRANCISCO VIEIRA detto LUSITANO ? (Lisbona 1699-1783)

147. r: *Madonna con il bambino e San Giovannino* v: *Schizzo per Matrimonio mistico di Santa Caterina ?*

r: Tracce di matita nera, matita rossa su carta bianca  
v: Matita rossa su carta bianca; 159 x 133 mm.

Filigrana parz.

Iscrizione: in alto a penna *Simone da Pesaro*

Incrostazioni, lacune risarcite e macchie di grasso

BAV, *Cappon. 237.A(13v.4)*



Nel recto del foglio è raffigurata la Madonna con il bambino Gesù in braccio e san Giovannino accanto, mentre nello schizzo molto sommario del verso si può identificare un abbozzo per un Matrimonio mistico di Santa Caterina.

L'antica scritta a penna riferisce il disegno a Simone Cantarini, ma, sebbene, non possa considerarsi autografo del pittore reniano, lo studio presenta una forte connotazione classicista, riconducibile piuttosto all'ambito romano dei primi decenni del XVIII secolo, in particolare ad uno dei molti seguaci di Carlo Maratti. Stefan Moret suggerisce il nome di Francisco Vieira detto Lusitano, un artista portoghese che visse a lungo a Roma nei primi decenni del Settecento, caratterizzandosi per i suoi studi a matita rossa un po' confusi e superficiali, di chiara ascendenza marattesca (cfr. *Vieira Lusitano* 2000, cat. 43, 85-88) .

GIACINTO CALANDRUCCI (Palermo 1646- 1707)

148. *Studio di Maria Maddalena*

Matita rossa, penna, inchiostro nero su carta bianca ingiallita con quadrettatura a matita rossa sul volto; 201 x 140 mm.

Iscrizione: a penna in basso al centro *del Cantarini*

Controfondato con carta giapponese, ossidazione colla e incrostazioni

BAV, *Cappon.237.A(27v.2)*

Bibl.: GOBBI 2007, pp. 257-258

Inaccettabile l'antica attribuzione del foglio al pittore emiliano Simone Cantarini, da ricondurre invece alla produzione grafica di Giacinto Calandrucci, pittore di origine palermitana divenuto a Roma uno dei più fedeli allievi del Maratti (SESTIERI, I, 1994, pp. 40-42).

Il disegno, raffigurante la Maddalena in torsione verso l'osservatore con un crocifisso nella mano destra, è realizzato a penna su una traccia a matita rossa, con cui l'artista crea una quadrettatura sul volto della figura e incornicia la scena. Analizzando il vasto fondo di disegni del Calandrucci a Düsseldorf, ampiamente documentato da Graf, emergono subito



chiare affinità con il suo stile grafico, inconfondibile soprattutto negli studi più rapidi e sommari (GRAF 1986).

Abilissimo disegnatore, come mostra anche l'ingente mole del suo *corpus* grafico, spazia da studi ben definiti ed accurati realizzati in maggior parte a matita (*Ibid.*, II, pp. 8-12 figg. 2-11, pp. 40-64 figg. 73-81, 86-128), a schizzi più veloci dove la linea della penna compie rapide e libere evoluzioni (*Ibid.*, II, pp. 36-37 figg. 64-65, pp. 44-45 figg. 82-84). La tecnica esecutiva a penna e acquerello sulla traccia a matita accomuna tutti gli studi più liberi dell'artista, fra i quali va inserito il foglio vaticano, animato dallo stesso tratto sciolto e dinamico. Tipico dell'artista è il tratteggio a linee parallele con cui definisce le zone d'ombra delle sue composizioni, ma ancor più caratteristica è la

definizione del volto largo classicheggiante che ritorna in tutta la sua produzione grafica e pittorica, dagli affreschi di Palazzo Muti - Papazzurri a Roma a quelli di Villa Falconieri a Frascati (GRAF II, 1986, figg. A14-15, A43; SESTIERI, II, 1994, figg. 187, 190-191, 199-200).

Si conoscono altri studi di Maria Maddalena del Calandrucci a Düsseldorf (inv. FP 10321r., 10206v., 6589, 2039: GRAF, II, 1986, figg. 531, 538-539 cat. 477-479, fig. 546 cat. 485), tutti caratterizzati dal rapido e sapiente segno della matita, con la medesima tipologia dei volti e la stessa risoluzione dei lunghi capelli mossi, tanto da poter considerare il disegno vaticano testimonianza di un dipinto non individuato. L'incorniciatura a matita e la quadrettatura sul volto indicano infatti una probabile destinazione pittorica.

GIACINTO CALANDRUCCI (Palermo 1646- 1707), Scuola di ?

149. r: *S. Antonio con Gesù bambino* v: *Schizzo di paesaggio*

r: Matita rossa, penna, inchiostro bruno, acquerellature su carta avorio v: Matita rossa su carta avorio; 120 x 90 mm.

Sul verso serie di conti a penna tagliati

Ossidazione colla lungo i lati

BAV, *Cappon.237.B(31r.4)*

Questo piccolo schizzo raffigura s. Antonio inginocchiato all'interno di una cappella in intimo colloquio con il Gesù bambino seduto sulla sua gamba; dalla vetrata penetra la luce che illumina l'episodio, tra i più popolari della vita del santo (CASANOVA in *Bibliotheca Sanctorum*, II, 1969, pp. 156-186). Sul verso è schizzato a matita rossa un paesaggio.

Per le stringenti affinità con la grafica del Calandrucci, il foglio è riconducibile all'ambito del pittore marattesco: l'uso della matita rossa per tracciare lo schizzo poi definito a penna è tipica dei fogli più liberi dell'artista conservati a Düsseldorf (GRAF 1986); la tipologia delle figure e la resa dei volti e delle mani abbozzati con rapidi tratti ritornano in varie composizioni



dell'artista (*Ibid.*, II, figg. 217, 314-315, 317-318, 353, 482, 487)

La presenza sul verso di una serie di conti conferma che si tratta di un foglio di studio, riutilizzato da una artista della cerchia del Calandrucci che emula lo stile del maestro; difficile è avanzare ulteriori ipotesi attributive.

GIUSEPPE PASSERI (Roma 1654-1714)

### 150. *Studio di prelato*

Matita rossa su carta avorio; 435 x 289 mm.

Filigrana (variante di BRIQUET nr. 58, HEAWOOD nr. 2838 e MOSIN nr. 131)

Controfondato con carta giapponese, ossidazione colla lungo i lati, lacune risarcite, macchie di grasso e deformazione carta

BAV, *Cappon.237.B(39r.)*

Questo studio di prelato viene qui attribuito a Giuseppe Passeri, allievo di Carlo Maratti, in base al preciso riferimento con il grande modello realizzato dall'artista, che

documenta la vendita dei sedici volumi di disegni di padre Resta, il celebre collezionista di disegni oratoriano, al vescovo d'Arezzo Matteo Marchetti (WARWICK 2000, pp. 37-39 fig. 16).

L'ultimo dei volumi venduti dal Resta al



vescovo Marchetti si concludeva proprio con il disegno del Passeri citato sopra, oggi conservato a Chatsworth nella collezione del duca di Devonshire (Fig. 150 a; inv. 623: JAFFÉ, II, 1994, pp. 156-157 nr. 279), foglio molto pittorico che reca in basso la firma dell'artista e la data 22 Aprile 1698,



testimoniando come all'epoca le trattative tra i due fossero già concluse. La scena ideata dal Passeri si svolge all'interno di un elegante loggiato dove il vescovo in compagnia del nipote Orazio riceve direttamente dalle mani del padre oratoriano la raccolta di grafica acquistata: accanto al Marchetti vi è una figura di prelato che indica i vari volumi di disegni sulla destra, quasi in atto di dare direttive ai personaggi raffigurati lì vicino. Il foglio vaticano è lo studio preparatorio per questa figura, che ritorna identica nello studio compositivo finale, di cui si conosce un primo schizzo, più libero e con qualche differenza, al Kupferstichkabinett di Berlino (inv. KdZ 16457: *Das Berliner Kupferstichkabinett* 1994, pp. 288-289 nr. V.51). Probabilmente il Restà tenne per sé la composizione berlinese, acquistata poi da Bartolomeo Cavaceppi, confluita alla sua morte nella raccolta di Vincenzo Pacetti e poi nel 1843 in quella di Berlino (cfr. DREYER 1979, cat. 41). Il foglio di Chatsworth, invece concluso in tutti i particolari, venne inserito a chiusura dei sedici volumi di grafica venduti al Marchetti (FUSCONI - PROSPERI VALENTI RODINÒ 1984, p. 239 fig. 1, p. 244), dove lo vide l'agente inglese John Talman nel 1710 a Pistoia presso gli eredi Marchetti. Per le complicate vicende che seguirono la morte del vescovo e la relativa dispersione della raccolta giunta in Inghilterra, si rimanda alla bibliografia specifica (FUSCONI - PROSPERI VALENTI RODINÒ 1984, pp. 238-239; WARWICK 2000, pp. 37-39 ).

Gli stretti rapporti tra il Passeri e il Restà, basati su amicizia e stima reciproca, si erano andati consolidando nel tempo da quando l'artista accompagnò il filippino nel suo viaggio in Lombardia nel 1690, eseguendo copie da varie pitture, in particolare di quelle di cui il Restà possedeva i fogli preparatori (FUSCONI - PROSPERI VALENTI RODINÒ 1984, p. 237, p. 253 nt. 7).

Come è noto il Passeri fu un fervido disegnatore, le cui evidenti qualità grafiche, che caratterizzano il vasto fondo di Düsseldorf studiato da Graf (GRAF 1995), ritornano nel foglio vaticano, dove l'artista ripropone una tipologia figurativa tipica della sua grafia.

GIOVANNI BATTISTA PACETTI (Città di Castello 1693- 1743), attr.

#### 151. *Madonna col bambino e due santi*

Tracce di matita nera, penna, acquerello bruno, biacca su carta avorio; 245 x 181 mm.

Filigrana (variante di BRIQUET nr. 6089 e ZONGHI nrr. 607-608)

In alto a destra numero cancellato a penna 16

Controfondato con carta giapponese, lacune risarcite e macchie di grasso

BAV, *Cappon.237.B(50r.1)*

Il disegno raffigura Maria Vergine col bambino sulle nuvole alla presenza di due santi inginocchiati nella parte inferiore della scena circoscritta in un ovale. Per le stringenti affinità stilistiche il foglio viene qui attribuito a Giovanni Battista Pacetti (o Pucetti), artista poco noto allievo di Giuseppe Passeri (SESTIERI, I, 1994, p. 154). Attivo tra l'Umbria e Roma, si ricordano sue opere nel duomo di Città di Castello (ASCANI 1969, pp. 90, 92, 96), nella Chiesa dei Ss. Domenico e Giacomo a Bevagna e nella Chiesa del Gesù di Perugia. A Roma realizza dipinti per la Chiesa di San Giovanni in Laterano e di Santa Maria in Monticelli (GRAF, I, 1995, pp. 265-268).



Non sono emersi purtroppo riferimenti con opere note dell'artista, ma la qualità pittorica del foglio vaticano è paragonabile ai vari disegni dell'artista conservati a Düsseldorf (GRAF, II, 1995, pp. 606-613). La struttura delle figure e l'uso sciolto delle linee desunto dal Passeri è tipico dei vari studi a penna del Pacetti; in particolare la resa della scena caricata ed arricchita dall'uso dell'acquerello bruno e della biacca ritorna nei lavori più definiti come i fogli KA (FP) 2251, 2256, 2356, 2399, 2401, 2442 (*Ibid.*, I, pp. 265-268 nrr. 1422-1423, 1429-1430, 1433, 1440; II, pp. 607-612, figg. 1898-1899, 1903-1904, 1910, 1914), fino allo studio ovale di san Luigi Gonzaga con angelo (KA (FP) 2469: *Ibid.*, I, pp. 266 nr. 1434; II, p. 611 fig. 1910).

PIETRO ANTONIO DE' PIETRI (Roma 1663-1716)

### 152. *Cristo e due Santi*

Penna, inchiostro bruno acquerellato su carta bianca; 272 x 195 mm.

Filigrana (variante di BRIQUET nr. 528, HEAWOOD nrr. 5-6 e ZONGHI nrr. 1621-1624)

Iscrizione in basso a destra a penna: *Moratti*

Lacune risarcite e abrasioni

BAV, *Cappon.237.A(17r.1)*

Bibl.: PROSPERI VALENTI RODINÒ 2002, pp. 134-135 fig. 6

Il disegno è stato riconosciuto dalla Prospero Valenti Rodinò come autografo di Pietro de' Pietri, uno dei più prolifici allievi di Carlo Maratti, facilmente riconoscibile nel segno largo ed angoloso della penna, con cui costruisce figure geometrizzanti (PROSPERO VALENTI RODINÒ 2002, pp. 134-135 fig. 6). L'analisi del vasto corpus grafico del de' Pietri, suddiviso in vari musei del mondo, offre validi elementi di confronto per sostenere la paternità del foglio vaticano, in particolare per l'uso della tecnica della penna, appena acquerellata ad inchiostro bruno, ricorrente nei suoi schizzi per incisioni (GRAF 2003, figg. 37, 41, 43, 61-63).



La composizione, raffigurante Cristo seduto sulle nuvole e ai suoi piedi San Gregorio e un altro santo barbato non facilmente identificabile, è strutturata secondo un pausato schema triangolare classicheggiante, di chiara impostazione anti-barocca, dove l'artista rielabora le componenti proprie del linguaggio del suo maestro Maratti. Purtroppo non sono emersi riscontri con dipinti o incisioni di medesimo soggetto realizzati dal de' Pietri, ma va sottolineato che, rispetto ai numerosi disegni noti dell'artista, conservati a Berlino Düsseldorf, Parigi e Windsor, la conoscenza delle sue opere è ancora assai limitata.

PIETRO ANTONIO DE' PIETRI (Roma 1663-1716) ? : Copia da ANTONIO CARRACCI

153. r: *Beata Vergine* v : *Studio di testa femminile e di piede*

r: Matita nera e tracce di gesso bianco su carta bruno chiaro v: Matita nera; 257 x 189 mm.

Iscrizioni: sul recto in alto a penna *Ant.° Carazzi*; sul montaggio in basso a penna di Bottari *Copiato da Andrea Sacchi* e più avanti cancellato il nome di *Antonio Carracci*

Nel montaggio del controfondo vi erano fogli aggiunti con nomi e pagamenti, senza alcuna attinenza con il disegno

Ossidazione da montaggio e piccole lacune risarcite

BAV, *Cappon.237.A(3r.)*

Il disegno del recto è copia dalla figura della beata Vergine dipinta da Antonio Carracci sul pilastro della seconda cappella a sinistra nella chiesa di S. Bartolomeo all'Isola a Roma (Fig. 153 a; FRISONI 1980, pp. 22-38; LOLLINI in *La scuola dei Carracci* 1995, pp. 137-157; NEGRO – PIRONDINI - ROIO 2007, pp. 35-49, pp. 144-159 cat. 38), come suggerisce la scritta riportata sul montaggio da far risalire a Sebastiano Resta, che ritiene il foglio autografo dell'ultimo dei Carracci. L'opera commissionata dal cardinale Michelangelo Tonti fu realizzata tra il 1611 e il 1612 e la cappella, insieme a quella precedente, fu dedicata alla Madonna della Pace.



Le qualità grafiche del disegno, ed in particolare degli studi di testa femminile e di un piede visibili sul verso, suggeriscono di attribuire il foglio a Pietro de' Pietri, come osservato dalla Prospera Valenti Rodinò, prolifico disegnatore allievo del Maratti (GRAF 2003). Giunto a Roma alla tenera età di quindici anni, dopo aver frequentato le botteghe del Ghezzi e del Massarotti, entrò nel 1683 nell'orbita del Maratti, divenuto dopo la morte del Sacchi l'esponente più importante del tardo barocco romano.

Il Maratti rimase colpito dalla sua abilità grafica e dalla capacità di eseguire copie, tanto da volerlo con sé durante i lavori di restauro delle Stanze Vaticane di Raffaello. All'inizio degli anni Novanta copiò invece le pitture dell'Albani e del Badalocchio nel Palazzo Verospi, i cui fogli, oggi a Berlino, furono incisi dal Frezza nel 1704 (BELLINI 1986, pp. 315-316, p. 321 nr. 26).



L'intensa attività grafica del pittore, rispetto all'ancora limitato catalogo di dipinti, è testimoniata dai numerosi fogli di sua mano sparsi nei vari gabinetti del mondo (BLUNT - COOKE 1960, pp. 85-89; BELLINI 1986, pp. 319-324; GRAF 2003, pp. 429-477); il foglio vaticano convince per il

ripetersi, oltre di una tipologia raffigurativa del volto femminile sul verso, di tratti stilistici propri dell'artista, dal modo di definire le forme all'uso del tratteggio. Si può forse riconoscere la mano di un giovane Pietro de' Pietri, ancora lontano dalle libere evoluzioni a penna degli anni della maturità, ma già pienamente padrone del mezzo grafico, tanto da far pensare ad alcuni studiosi ad una autografia carraccesca del foglio.

PIETRO ANTONIO DE PIETRI (1663-1716), Scuola di

154. r: *Battesimo di regina* v: *Schizzo di figure in movimento*

r: Tracce di matita nera, penna, inchiostro bruno acquerellato su carta bianca  
v: Matita nera su carta bianca; 206 x 156 mm.

Filigrana (variante di FUSCONI 1986, nr. 47)

Piccole lacune risarcite

BAV, *Cappon.237.A(15v.3)*

Si tratta di uno studio rappresentante il *Battesimo di una regina*, forse riferibile su basi stilistiche alla scuola di Pietro Antonio de' Pietri, allievo del Maratti, del quale si conservano in questo volume altri due fogli (3r., 17r.1 cat. 152-153). Il tratto a penna, fine ed incisivo, a volte angoloso e



frammentario, trova piena corrispondenza nei disegni conosciuti dell'artista, dove si riscontra la stessa resa dei panneggi, che seguono e definiscono le membra in maniera quasi astratta, attraverso rapide linee di inchiostro che 'intagliano' le figure (GRAF 1993, p. 443 nr. 4, p. 444 nr. 5; GRAF 2003, p. 445 fig. 21, p. 448 fig. 27).

Ricordano lo stile fluido e sciolto di Pietro anche la rappresentazione dei volti, qui sommariamente tracciati, e la gestualità dei personaggi (GRAF 1993, pp. 444-446 nrr. 5, 8-9; ID. 2003), sebbene quest'ultimi appaiano meno equilibrati: il prete battezzante è poco proporzionato nella resa del

corpo, infatti le gambe risultano troppo lunghe rispetto al busto, mentre la posa della regina risulta innaturale e precaria, considerando che dovrebbe essere inginocchiata su uno scalino.

SCUOLA ROMANA, XVII sec.

155. *Studio di putto di schiena*

Matita nera e gessetto bianco su carta azzurra; 195 x 128 mm.

Lacune risarcite

BAV, *Cappon.237.A(19r.1)*

Il disegno raffigura un nudo infantile visto di schiena studiato dal modello appeso e riferibile ad un anonimo artista di scuola romana del XVII secolo.



SCUOLA ROMANA, XVII sec.

156. *Ercole lotta con il leone*

Matita rossa su carta oca; 201x314 mm.

Filigrana (variante di HEAWOOD nr. 781-782, 826)

Lacune risarcite, abrasioni e controfondato con carta giapponese

BAV, *Cappon.237.A(4r.3)*



Si tratta di un disegno di un anonimo artista del Seicento romano che interpreta il tema mitologico delle fatiche di Ercole con molta libertà.

Il soggetto rappresentato è l'uccisione del leone Nemeo, che, invulnerabile ai colpi della clava, poggiata a terra, viene strangolato dall'eroe, il quale indosserà poi la pelle dell'animale sconfitto, che diverrà un suo attributo caratteristico. Nel foglio sembra che Ercole sia già vestito con la pelle dell'animale, vista la coda che sporge nella parte inferiore. L'episodio è tratto dalle dodici fatiche che Ercole fu costretto a compiere per espiare le proprie colpe. L'oracolo di Delfi gli impose di

prestare servizio per dodici anni presso Euristeo, suo cugino, il quale non stimandolo e con la volontà di umiliarlo lo obbligò ad affrontare dodici prove, da cui Ercole uscì vincitore (PIGLER, II, 1956, pp. 110-111; HALL 1983, pp. 156-163; FERRARI 1999, pp. 281-287) .

SCUOLA ROMANA, XVII sec.

157. *I santi martiri Alphius, Philadelphius e Cyrinus*

Matita rossa su carta avorio; 283 x 232 mm.

Filigrana (variante di BRIQUET nr. 7113, HEAWOOD nr. 1629, 1637 e ZONGHI nr. 347)

Iscrizione: in basso a matita rossa *S. S. / Alphius Philadelphius Cyrinus / Pueri Martÿres* e sotto a penna di Bottari *di Ciro Ferri*

Velato con carta giapponese, incrostazioni, lacune risarcite e macchie di studio

BAV, *Cappon.237.B(43v.1)*

Il disegno raffigura i tre santi Alfio, Filadelfio e Cirino, giovani martiri di Lentini, perseguitati dall'imperatore Licino e morti per decapitazione (MORABITO in *Bibliotheca sanctorum*, I, 1961, pp. 832-833). La composizione sembra derivata da una traduzione incisa di un artista del barocco romano di ambito cortonesco, come rivela la precisione esecutiva del disegno riquadrato e il titolo esplicativo con i simboli dei tre santi. Non sono emerse corrispondenze con una stampa, neppure nella produzione di Ciro Ferri, artista indicato da Bottari.



SCUOLA ROMANA, metà XVII sec.

158. *Adamo ed Eva con i figli*

Matita nera su carta bianca; 157 x 220 mm.

Filigrana (variante di HEAWOOD nr. 163)

Iscrizione: in basso a sinistra a penna *Fabritio Chiari* e di Bottari *vero*

Ossidazione colla lungo i lati, lacune risarcite, incrostazioni, macchie di studio

BAV, *Cappon.237.B(35r.2)*

Nonostante il riferimento a Fabrizio Chiari, confermato dal Bottari, il foglio non può essere ritenuto autografo dell'artista per le evidenti carenze grafiche, ma è da riferire ad un anonimo artista di metà Seicento.



SCUOLA ROMANA, metà XVII sec.

#### 159. *Adamo ed Eva con Caino e Abele*

r: Matita rossa su carta bianca v: Sfumato nero con segni di ricalco; 132 x 103 mm.

Iscrizione: in basso a sinistra a penna di Bottari *copia di Filippo Lauri*

Ossidazione colla lungo i lati e piccola lacuna risarcita

BAV, *Cappon.237.A(20r.2)*

Il disegno raffigurante Adamo ed Eva con Caino ed Abele ricorda l'affresco di analogo soggetto dipinto da Filippo Lauri (1623-1694) nel 1668-1670 in S. Maria della Pace a Roma (SESTIERI, I, 1994, pp. 104-107, III, figg. 600-602), come suggerisce la scritta di mano del Bottari.

In realtà sussistono varie divergenze nell'impostazione della scena: Adamo è raffigurato frontalmente e non di spalle, Eva si volge verso uno dei figli che nel dipinto è collocato nell'angolo di destra, imbronciato e a terra, mentre in braccio tiene l'altro bambino ma girato nel senso opposto.

Da riferire ad un anonimo artista di scuola romana del tardo Seicento, il foglio presenta nel tratto fermo le caratteristiche della copia; potrebbe derivare da un disegno del Lauri, come suggerisce il verso sfumato in nero e il ripasso dei contorni.





SCUOLA ROMANA, metà XVII sec.

160. *Putti che giocano con una capra*

Penna, inchiostro grigio acquerellato su carta bianca; 105 x 137 mm.

Sul verso parte di uno scritto tagliato: *Carissimo sig. / Mi dispiace estremamente la sua in .../ posizione ma bisogna haver patien .../ ed uniformarsi alla linea (?) ... / ci desta (?) che non abbandona ne ... / vi mando qui accluso tre giuli (?) ... /che si non fossimo nelle calen ... / presenzi (?) farei di più, e resto ... / DVJ*

Ossidazione colla lungo i lati, ossidazione inchiostro del verso e lacune risarcite

BAV, Cappon.237.A(12r.3)

Il disegno risalente alla metà del Seicento, raffigurante dei *Putti che giocano con una capra*, è forse copia da una gemma antica, sia per la forma ovale dell'oggetto che per il soggetto rappresentato, comune nella mitologia antica e classica. Non sono emersi riscontri con opere note, in particolare con l'ampia e documentata raccolta di glittica del Capponi, la celebre *dactyliotheca capponiana* (UBALDELLI 2001).



SCUOLA ROMANA ?, metà XVII sec.

161. r: *Zeus bambino gioca con la capra Amalthea* v: *Schizzo di putto e nuvole*

r: Matita nera, penna, inchiostro bruno su carta bianca v: Matita rossa su carta bianca; 283 x 152 mm.

Iscrizione: a penna in basso a sinistra *di Pietro Testa*

Ossidazione colla lungo i lati, macchie di studio e incrostazioni

BAV, Cappon.237.B(30v.1)

162. r: *Ercole morto portato a bruciare sulla pira* v: *Schizzo di figure sulle nuvole*

r: Matita nera, penna, inchiostro bruno su carta bianca v: Matita rossa su carta bianca; 224 x 252 mm.

Iscrizione: a penna in basso a sinistra *Pietro Tes [ta]*

Lacune risarcite, ossidazione colla lungo i lati, macchie di studio e incrostazioni

BAV, *Cappon.237.B(38v.3)*

I due studi risultano eseguiti dallo stesso autore sul medesimo foglio di carta, poi tagliato per esigenze di sistemazione all'interno del volume capponiano, come si evince dall'analisi dei versi, accostando i quali si ricostruisce lo schizzo a matita rossa di alcune figure e putti sulle nuvole.

Sul recto del foglio 30v.1 è raffigurato un bambino che gioca con una capra, forse identificabile nell'episodio mitologico di Zeus e la capra Amalthea (sull'argomento si rimanda alla scheda del foglio 1v., cat. 139). Alle loro spalle due figure di putti si arrampicano su un albero mentre poggiato ad un tronco un terzo personaggio sembra tenere in mano uno strumento musicale.

Sul recto del secondo foglio è invece disegnata la scena di un funerale, probabilmente di un eroe, quale Ercole o Ettore, che viene trasportato sulla pira da alcune figure, mentre sulla sinistra una donna disperata che accorre verso il rogo viene trattenuta da un uomo seduto a terra (PIGLE, II, 1956, pp. 122-123). Sul verso dei fogli è rappresentato un insieme di figure sulle nuvole forse da intendere come l'eroe accolto nell'olimpio degli dei, rafforzando l'idea di una raffigurazione di Ercole sul recto.

I disegni, databili alla fine del XVII secolo, presentano uno stile molto complesso: l'evidente classicismo nei volti e l'atteggiamento delle figure fin troppo muscolose, costruite da linee di forte



plasticismo, fa pensare ad un pittore presente a Roma nel tardo Seicento, che risente tardivamente ed in modo confuso dell'influenza dei Carracci, di Pietro Testa, al quale la scritta antica riferiva i fogli, e di Maratti.

SCUOLA ROMANA, seconda metà XVII sec.

163. *Figura femminile alla fonte*

Matita nera su carta bianca; 152 x 113 mm.

Iscrizione: in basso a penna mal leggibile *Camassei (?)*

Ossidazione colla lungo i lati, lacuna risarcita, abrasione superficie e macchie di grasso

BAV, *Cappon.237.A(11r.4)*



Il disegno, il cui soggetto è forse identificabile nella figura di Rebecca al pozzo o in quella della Samaritana alla fonte, presenta generici caratteri stilistici cortoneschi, tra Ciro Ferri e Lazzaro Baldi, ma il segno superficiale non consente di individuare nessun artista in particolare nella nutrita schiera di allievi del Cortona (MERZ 2005).

SCUOLA ROMANA ?, 1650-1670

164. *Beati martiri*

Tracce di matita rossa, pennello, bistro, biacca su carta bruno chiaro; 424 x 302 mm.

Iscrizione: in basso a penna *Incidatur / Fra Joannes Baptista Cain ... Mat. Soria ... O. P ... (?)*

Controfondato con carta giapponese, abrasioni, segno di piegature, piccole lacune e fori di tarli

BAV, *Cappon.237.A(1r.)*



Si tratta di un disegno preparatorio per una incisione come suggerisce il soggetto, il segno inciso, la dimensione da

frontespizio e soprattutto l'*incidatur* riportato in basso, oggi purtroppo leggibile solo in parte.

L'iscrizione *Urb. 1760* riportata in basso sulla prima pagina del codice (Cfr. BAV, *Cappon.237. Legatura.1r.*) fa riferimento alla vecchia segnatura del volume nei fondi della Biblioteca Vaticana, e non ad una datazione del foglio.

L'iconografia del foglio è alquanto complessa e di non facile identificazione: un frate benedice i corpi senza vita di altri compagni mentre in cielo gli angeli portano corone e palme, simbolo del martirio. Sullo sfondo alcune navi solcano il mare in tempesta.

Potrebbe trattarsi del martirio di frati francescani avvenuto nel 1220 in Marocco in occasione della spedizione missionaria organizzata da san Francesco per evangelizzare i fratelli arabi, a cui presero parte tre sacerdoti e due laici che vennero decapitati (POMPEI in *Bibliotheca sanctorum*, V, 1964, pp. 1057-1058); ma in realtà nel disegno appaiono più personaggi e non tutti morti per decapitazione. L'abito indossato dai religiosi sembra indirizzare piuttosto verso un'iconografia benedettina. Si potrebbe supporre anche un collegamento con il martirio degli abitanti di Otranto uccisi dai Turchi, ai quali però non vi è riferimento nel disegno.

SCUOLA ROMANA, fine XVII sec.

#### 165. *Studio accademico di nudo maschile*

Matita rossa su carta bianca; 412 x 336 mm.

Filigrana (variante di BRIQUET nr. 7121, CHURCHILL nr. 373, HEAWOOD nr. 1591 e ZONGHI nr. 352-19H)

Iscrizione: in basso a sinistra a penna *Da Andrea Sacchi*

Macchie di grasso e segno di piegatura al centro

BAV, *Cappon.237.A(15r.)*

Esercitazione accademica di scuola romana della seconda metà del XVII secolo raffigurante un nudo maschile. Dal confronto con i vari disegni di figura dell'Archivio storico dell'Accademia di San Luca a Roma, tratti da modelli dal vero o da opere preesistenti, emergono varie affinità, non solo nella resa del corpo, attraverso una attenta definizione dei contorni e l'utilizzo



del tratteggio nel descrivere la muscolatura, ma anche nello studio delle posture dei corpi, seduti o sdraiati su rocce e gradini, in piedi o di spalle appoggiati a bastoni. Il foglio vaticano è quindi un ulteriore esempio dell'attività accademica di esercitazione grafica nello studio delle forme in equilibrio o in torsione (CIPRIANI – VALERIANI, I, 1988, pp. 165-173).

SCUOLA ROMANA, fine XVII sec.

166. r: *Studio accademico di nudo maschile con martello* v: *Schizzo della stessa figura*

r-v: Matita rossa su carta bianca; 425 x 278 mm.

Iscrizione: in basso a sinistra a penna *di Andrea Sacchi Romano*

Deformazione carta, lacune risarcite, macchie di studio e incrostazioni

BAV, *Cappon.237.B(41r.)*

Altra esercitazione accademica di scuola romana del secondo Seicento tratta dal modello in posa, chinato verso terra con un martello nella mano sinistra, studiato da una diversa angolazione sul verso del foglio; come per il disegno precedente (15r. cat. 165) sussistono numerosi riferimenti con i vari studi di nudi maschili dell'Accademia di San Luca a Roma (CIPRIANI - VALERIANI, I, 1988, pp. 165-173). Anche in questo caso il riferimento ad Andrea Sacchi non è da prendere in considerazione.



SCUOLA ROMANA, fine XVII sec.- inizio XVIII sec.

167. *Angelo reggicartiglio*

Penna, inchiostro grigio acquerellato su carta avorio; 210 x 331 mm.

Iscrizione: in basso a sinistra a penna *Del P. Pozzi*

Ossidazione colla lungo i lati, lacune risarcite e macchie di studio

BAV, *Cappon.237.B(37v.1)*



Il disegno, raffigurante un angelo reggicartiglio, è copia da una composizione di ambito romano di fine Seicento e inizi Settecento, non identificata.

NICCOLÒ RICCIOLINI (Roma 1687 – 1772), attr.

168. *Vergine col bambino appare ad un santo*

Matita rossa, penna, inchiostro bruno acquerellato su carta avorio; 165 x 133 mm.

Velato con carta giapponese, incrostazioni, lacune risarcite e macchie di grasso

BAV, *Cappon.237.B(45v.2)*

La scena, raffigurante probabilmente l'apparizione della Madonna con Bambino a san Filippo Neri, riconoscibile dal caratteristico abito nero con colletto bianco e dal volto barbuto, è da ricondurre alla grafica dei pittori Ricciolini, in particolare di Niccolò, allievo del padre Michelangelo (1654-1715). Come sottolinea Francesco Grisolia, la cultura essenzialmente marattesca di base e il tratto tremulo della penna, che segue lo schizzo a matita rossa, ritorna nei fogli noti dei due artisti, sebbene siano ancora esigue le testimonianze sui Ricciolini disegnatori (si veda in particolare CASALE in *Verso un museo* 1981, pp. 242-252; GUERRIERI BORSOI 1988, pp. 161-185; EAD. 1989, pp. 67-68; CASALE 1992, pp. 171-191). Tra i fogli più affini al disegno vaticano sono da menzionare un *Angelo Custode* conservato a Köln (Wallraf - Richartz-Museum, Fondation Corboud, inv. Z 4280), attribuito a Niccolò, il primo studio di Ricciolini padre per *San Lorenzo condotto davanti a Valeriano*, agli Uffizi (GDSU, inv. 5067 F: CASALE 1992, fig. 11) e quello con *Abramo e gli angeli*, ancora di Michelangelo, alla Pinacoteca Ambrosiana (inv. F253.D976.935; *Ibid.*, fig. 23).



Di piccolo formato e strutturato in una composizione obliqua ascendente, caratterizzata dalla gestualità pacata dei personaggi, il foglio capponiano trova analoghi riscontri con gli studi preparatori, più rifiniti e compiuti, per l'*Apparizione della Madonna a San Bernardo*, l'opera più nota di Niccolò, nelle due differenti versioni di Bruxelles (Musée Royaux des Beaux-Arts de Belgique, inv. 4060/2413: GUERRIERI BORSOI 1988, figg. 25-26) e di New York, Metropolitan Museum of Art (inv. 1988.28).

SCUOLA ROMANA, inizi XVIII secolo

169. *La Vergine porge il bambino a san Felice da Cantalice*

Matita rossa con segni di ripasso su carta bianca; 301 x 182 mm.

Filigrana (variante di HEAWOOD nrr. 760 e 766)

Ossidazione colla lungo i lati, incrostazioni, macchie di studio

BAV, *Cappon.237.B(31v.2)*



Il disegno, definito da un tratto fine e preciso della matita rossa con cui viene riquadrata la scena, è forse da interpretare come uno studio preparatorio per una incisione come indicano i segni di ricalco per il trasporto e la tipologia della carta utilizzata.

Il foglio raffigura la *Vergine che porge il bambino a san Felice da Cantalice*, uno degli episodi più popolari della vita del santo cappuccino (*Bibliotheca Sanctorum*, V, 1964, pp. 539-540), come testimoniano i due disegni del volume capponiano di medesimo soggetto realizzati da Guglielmo Cortese, anch'essi probabilmente destinati ad una traduzione incisoria (33v.2, 42v.1 cat. 140-141). Purtroppo non è stata ancora rintracciata una stampa di riferimento per il foglio da datare ai primi anni del Settecento.

SCUOLA ROMANA, inizi XVIII secolo

170. *Studio di santo inginocchiato*

Matita nera su carta bruna; 293 x 228 mm.

Macchie di studio e incrostazioni

BAV, *Cappon.237.B(44r.2)*



Studio di santo inginocchiato, forse per una scena di apparizione o di san Francesco che riceve le stigmate, riferibile alla scuola romana dei primi anni del Settecento, con richiami alla grafica del Trevisani.

SCUOLA ROMANA, inizi XVIII secolo

171. *S. Antonio da Padova*

Matita nera su carta avorio/bruno chiaro; 131 x 98 mm.

Ritagliato in forma ovale, lacune risarcite, ossidazione colla e macchie di studio

BAV, *Cappon.237.B(56r.3)*

Questo piccolo disegno ritagliato in forma ovale è da riferire ad una artista romana dei primi anni del Settecento, che richiama lo stile compositivo di Giacomo Triga (1674-1746) nei due tondi raffiguranti san Francesco di Paola del 1728 (SESTIERI, III, 1994, figg. 1092-1093).

Il santo del foglio vaticano non è identificabile in san Francesco di Paola perché vengono meno i suoi tipici attributi (inoltre è sempre raffigurato da vecchio, Triga è l'unico che lo riproduce da giovane); la presenza degli angeli che consegnano al santo la stola e il libro fa pensare ad una rappresentazione di san Antonio da Padova. Sullo sfondo si intravedono due figure, l'una che sorregge l'altra, forse una delle tante guarigioni attribuite al santo (CASANOVA in *Bibliotheca sanctorum*, II, 1969, pp. 156-186)



SCUOLA ROMANA, inizi XVIII sec.: MARCO NACCHETTI

172. r: *Giuditta uccide Oloferne* v: *Schizzi di pilastri e nastri ?*

r: Penna, inchiostro bruno acquerellato su carta avorio  
riquadrato a penna v: Matita nera su carta avorio; 206 x  
180 mm.

Iscrizioni: in basso a destra a penna *1715 M. N.* e sul verso  
*avendo già parlato con i figli Francesco*

Lacune risarcite e ossidazione inchiostro metallo-gallico

BAV, *Cappon.237.A(22r.1)*





173. r: *Lot e le sue figlie* v: *Studi architettonici*

r: Tracce di matita nera, penna, inchiostro bruno acquerellato su carta avorio riquadrato a penna  
v: matita nera, penna, inchiostro bruno su carta avorio; 205 x 175 mm.

Filigrana parz.

Iscrizioni: in basso a sinistra a penna *1715 M. N.* e sul verso in basso a destra nome ripetuto tre volte *Marco* (Mauro ?)  
*Nacchetti*

Leggera ossidazione colla e incrostazioni

BAV, *Cappon.237.B(38r.3)*



174. *Trionfo di David*

Tracce di matita nera, penna, inchiostro bruno acquerellato riquadrato a penna su carta bianca; 130 x 217 mm.

Filigrana (variante di BRIQUET nr. 13926: e HEAWOOD nr. 3896)

Sul verso serie di conti a matita rossa

Lacune risarcite e incrostazioni

BAV, *Cappon.237.B(44r.4)*



175. *Morte di san Francesco Saverio*

Matita rossa, penna, inchiostro bruno, acquerellature bruno/grigio su carta bianca; 146 x 134 mm.

Filigrana (variante di BRIQUET nr. 528, HEAWOOD nrr. 5- 6 e ZONGHI nrr. 1621-1624)

Leggera ossidazione colla e deformazioni carta

BAV, *Cappon.237.B(33r.2)*



176. r: *S. Agata* v: *Schizzo di elemento vegetale*

r: Matita rossa, penna, inchiostro bruno su carta bianca  
v: Matita rossa su carta bianca; 164 x 124 mm.

Filigrana (variante di BRIQUET nr. 528, HEAWOOD nrr. 5- 6 e ZONGHI nrr. 1621-1624)

Incrostazioni

BAV, *Cappon.237.B(45r.3)*



177. *La sacra famiglia protegge i naviganti*

Matita rossa, penna, inchiostro bruno, acquerellature bruno/grigio su carta bianca; 217 x 149 mm.

Deformazione carta, incrostazioni e leggera ossidazione colla

BAV, *Cappon.237.B(53v.1)*



178. *Le tentazioni di s. Antonio*

Matita rossa, penna, inchiostro bruno acquerellato su carta bianca; 266 x 189 mm.

Leggera ossidazione colla, deformazione carta e lacune risarcite

BAV, *Cappon.237.B(53v.2)*



179. *Adorazione dei pastori*

Matita rossa, penna, inchiostro bruno, acquerellature bruno e rosso su carta bianca; 258 x 187 mm.

Filigrana (variante di BRIQUET nr. 13926 e HEAWOOD nr. 3896)

Iscrizione: sul festone retto dall'angelo *gloria in excelzi deo*

Lacune risarcite, ossidazione colla e incrostazioni

BAV, *Cappon.237.B(57r.1)*



Si tratta di una serie di fogli (22r.1, 38r.3, 44r.4) dislocati in maniera casuale e disorganica nel volume, stilisticamente e tecnicamente affini, attribuibili alla stessa mano, di non facile identificazione.

Ci forniscono utili indicazioni la datazione 1715 e le iniziali *M. N.* riportate sulle carte 22r.1 e 38r.3: sul verso di quest'ultima vengono sciolte le iniziali nel nome Marco (o Mauro ?) Nacchetti, ma si tratta di un artista totalmente sconosciuto, non menzionato nei repertori. Escludendo l'ipotesi che sia un nome di fantasia, si deve supporre che si tratti di un dilettante attivo all'inizio del XVIII secolo e dedito alla rappresentazione di scenette di carattere devozionale. La riquadratura a penna delle scene fa pensare ad una finalità incisoria per stampe popolari.

Stilisticamente il tratto risulta pesante e ripetitivo, le linee si spezzano e si increspano nei tessuti dando quasi un aspetto incisivo al disegno.

Potrebbe trattarsi di una serie di illustrazioni popolari alla quale si deve aggiungere un secondo gruppo di fogli (33r.2, 45r.3, 53v.1-2, 57r.1), vicini per stile e tecnica, anch'essi riquadrati a penna e raffiguranti santi o scene religiose, tutti della stessa mano ed epoca.

In questo caso emerge la matita rossa utilizzata per il primo abbozzo del disegno, caratterizzato da un tratto più incerto e meno insistente. I fogli non sono siglati e datati come i precedenti.

Si potrebbe pensare ad un artista di mediocre qualità, d'ambito romano dei primi anni del Settecento, dedito alla realizzazione di 'vignette' illustrative di carattere devozionale, molto diffuse all'epoca. Le tipologie dei volti, le scene, gli ambienti e i paesaggi sono genericamente affini al linguaggio ibrido di cortonismo e marattismo di fine Seicento e inizio Settecento a Roma,

capeggiato da Giovanni Battista Leonardi, prolifico disegnatore di cui ci restano molte imitazioni di allievi a Düsseldorf (MERZ 2005, pp. 307-311)

SCUOLA ROMANA, inizi XVIII sec.: MARCO NACCHETTI ?

180. *San Pietro*

Matita rossa, penna, inchiostro bruno acquerellato su carta avorio/bruno chiaro; 127 x 102 mm.

Lacune risarcite e leggera ossidazione inchiostro

BAV, *Cappon.237.B(56r.1)*



Il foglio risulta stilisticamente affine agli studi del volume vaticano attribuiti allo sconosciuto Marco Nacchetti, anch'essi riquadrati e ripassati a penna su traccia a matita rossa (33r.2, 45r.3, 53v.1-2, 57r.1 cat. 175-179), esempi delle scene devozionali di illustrazione popolare tipiche della Roma di inizio Settecento.

SCUOLA ROMANA, 1720 ca.

181. *Le tentazioni di s. Antonio*

Tracce di matita nera, penna, inchiostro bruno, acquerello grigio e biacca su carta avorio; 226 x 154 mm.

Filigrana ill.

Iscrizione: in alto a destra a penna *del Petrelli*

Ossidazione colla lungo i lati e lacune risarcite

BAV, *Cappon.237.B(51r.3)*



Il foglio dovrebbe raffigurare s. Antonio abate mentre viene bastonato dai diavoli, uno degli episodi più frequentemente illustrati della vita del santo in lotta con le tentazioni (CIRMENI BOSI in *Bibliotheca sanctorum*, II, 1969, pp. 106-135). L'anonimo artista sembra però far confusione con

l'iconografia di s. Antonio da Padova, generalmente rappresentato giovane e non con la lunga barba, i cui attributi, quali il libro e il giglio, sono posti sul pavimento in basso a destra (CASANOVA in *Bibliotheca sanctorum*, II, 1969, pp. 156-186).

Il riferimento di un anonimo glossatore ad uno sconosciuto Petrelli non offre utili elementi attributivi; il disegno, realizzato probabilmente per una traduzione incisa, è invece da collocare intorno agli anni venti del Settecento, opera di un artista stilisticamente vicino ai tardi seguaci del marattesco Calandrucci.

SCUOLA ROMANA, prima metà del XVIII sec.: Seguace di MARCO BENEFIAL (Roma 1684 - 1764) ?

### 182. *La Trinità appare ai pellegrini*

Carboncino, tocchi di gessetto bianco su carta grigio/azzurra; 282 x 211 mm.

Deformazione carta, lacune risarcite e ossidazione colla

BAV, *Cappon.237.B(28v.)*

Il disegno, raffigurante la Trinità che appare a tre pellegrini, in un'iconografia piuttosto insolita, giocata su due piani, quello superiore divino e quello inferiore umano, sembra una prima idea per una pala di grande formato, destinata ad una chiesa o ad un santuario di pellegrini non identificati.

Secondo la Proserpi Valenti Rodinò, il foglio è stilisticamente riconducibile ad un artista attivo a Roma nella prima metà del Settecento, autore di un altro disegno del codice vaticano (31r.2), raffigurante *San Pietro risana lo storpio*, per le forti affinità tecniche ed espressive. Per il segno sciolto e sommario di questi due studi, la studiosa

ha ipotizzato un collegamento con la grafica di Marco Benefial (1684 – 1764), vivace pittore e disegnatore, dalle note posizioni anti-accademiche, attivo a Roma in quel periodo (BARROERO 2005; VAN DOOREN 2008, pp. 61-90). In particolare i fogli giovanili dell'artista, databili entro il secondo decennio del secolo, come lo studio per il *Martirio di San Saturnino* a Düsseldorf preparatorio per il dipinto in Ss. Giovanni e Paolo a Roma (VAN DOOREN 2008, pp. 62-63, figg. 1-2), sembrano



presentare analogie stilistiche con i nostri disegni, di qualità però sicuramente inferiore rispetto agli originali di Benefial, conservati a Berlino ed a Düsseldorf. Van Dooren sottolinea che potrebbe trattarsi di un artista presente nella bottega dell'artista, un suo allievo o collaboratore, che si esercita nell'imitare o copiare le composizioni del maestro. In quest'ottica potrebbe essere interpretata la riquadratura a matita delle due scene.

Resta ancora da chiarire la confusione attributiva della bottega di Benefial, nonostante i contributi del Van Dooren (VAN DOOREN 2005, pp. 52-59, figg. 56-73); a detta del Ponfredi e del Pio, egli fondò una 'mezzeria' con i poco noti pittori Filippo Evangelisti e con Filippo Germisoni (*Ibid*, pp. 43-52), ma sono ancora pochi i fogli sicuramente autografi di questi artisti, soci del Benefial, peraltro lontani stilisticamente dagli schizzi vaticani (cfr. BJURSTRÖM- MAGNUSSON 1998).

### 183. *San Pietro risana lo storpio*

Carboncino, tocchi di gessetto bianco su carta grigio-azzurra, 280 x 196 mm.

Lacune risarcite, ossidazione colla e lati irregolari

BAV, *Cappon.237.B(31r.2)*

Il disegno, raffigurante *San Pietro che risana lo storpio*, presenta una composizione ben articolata intorno alla figura centrale del santo, forse pensata per una pala di grande formato ed iconograficamente affine ad altri due studi del codice vaticano (53r.2, 25r.4), realizzati con tecnica diversa e forse non raffiguranti san Pietro nella figura centrale.

Stilisticamente, invece, il foglio è sicuramente da porre in relazione con il disegno della *Ss. Trinità che appare ai pellegrini* (28v. cat. 182), realizzati dalla stessa mano, per le evidenti affinità grafiche, sottolineate dall'uso della

stessa tecnica a carboncino su carta grigio-azzurra. Il richiamo alla grafica di Benefial, avanzato per il foglio precedente, diviene in questo caso più evidente, ma ancora lontana è la qualità disegnativa dell'artista (cfr. VAN DOOREN 2008, figg. 1-50). Secondo la Prosperi Valenti Rodinò si dovrà pensare di nuovo ad un collaboratore del Benefial, come Lamberti, Evangelisti e Germisoni, senza



dimenticare le difficoltà attributive dei fogli di bottega, già citate (VAN DOOREN 2005). Se per i due fogli capponiani sopramenzionati (28v., 31r.2 cat. 184-185), iconograficamente affini al 31r.3, la studiosa tende a proporre il nome del Lamberti, nel caso di questi due studi è più plausibile che si tratti un imitatore del Benefial, vista la stretta somiglianza stilistica notata da van Dooren con un foglio conservato a Düsseldorf raffigurante l'*Elemosina di un santo* (inv. KA(FP) 2992), opera di attribuzione ugualmente incerta, ma forse riconducibile alla bottega del Benefial.

SCUOLA ROMANA, prima metà/primo quarto del XVIII sec.: BONAVENTURA LAMBERTI ?  
(Carpi 1652 – Roma 1721)

184. *Santo in atto di soccorrere uno storpio o un appestato*

Matita nera su carta bianca fortemente ingiallita; 271 x 166 mm.

Numero in alto a penna 53

Ossidazione colla lungo i lati e incrostazioni

BAV, *Cappon.237.B(53r.2)*

Il disegno sembra raffigurare uno dei santi della Controriforma in atto di compiere un gesto caritatevole, come ad esempio san Carlo con gli appestati o san Filippo Neri in un'iconografia meno consueta, piuttosto che il più noto di san Pietro che risana lo storpio. Infatti il santo al centro indossa un abito moderno con colletto a due punte, tipico di un abito di religioso di età moderna.

Alla stessa composizione si riferisce sicuramente un altro foglio del codice (25r.4 cat. 185), in cui l'anonimo artista studia la figura centrale del santo e il particolare delle mani.

Iconograficamente legato al foglio 31r.2 (cat. 183) del medesimo volume, stilisticamente affine alla grafica del Benefial, il disegno non è, secondo la Prosperi Valenti Rodinò, riconducibile alla stessa mano. Ursula Fischer Pace nota una certa vicinanza con i pochi fogli attribuiti a Bonvantura Lamberti, il maestro di Benefial a Roma (PETRAROIA 1981, pp. 279-318): si tratta di studi per composizione, eseguiti a matita nera, il primo a Berlino per il *Miracolo di San Francesco di Paola* nella chiesa di S. Spirito dei Napoletani a Roma (KdZ 16385: PETRAROIA 1981, pp. 308-309, fig.



38), il secondo ad Hannover per il *Martirio di san Pietro da Verona* nella chiesa di Santa Maria sopra Minerva a Roma (*Die italienische und französische Handzeichnungen* 1987, fig. 47), e l'ultimo a Stoccolma per il *San Nicola resuscita un fanciullo* della pala nella chiesa della Maddalena a Roma (BJURSTRÖM- MAGNUSSON 1998, cat. 729). Lo scarso corpus grafico del Lamberti e il mancato riferimento dei fogli vaticani ad una sua opera non consentono un riferimento preciso di questi due studi, di qualità sicuramente inferiore alle sue prove grafiche appena citate.

185. *Studio di figura e di mani*

Matita nera su carta azzurra, 217 x 240 mm.

Lacune risarcite, incrostazioni e lato inferiore irregolare

BAV, *Cappon.237.B(25r.4)*

Il disegno è da collegare al foglio precedente (25r.4 cat. 184), in quanto studio di particolari per una stessa composizione; qui infatti l'anonimo artista, riconducibile all'ambito di Bonaventura Lamberti, come detto sopra, riflette sulla figura centrale del santo con attenzione alle mani che afferrano il braccio dello storpio o mendicante.



SCUOLA ROMANA, prima metà/primo quarto del XVIII sec.

186. r: *Crocifissione e Santi* v: *Studio di gambe*

r: Matita nera su carta bianca v: matita rossa su carta bianca; 281 x 175 mm.

Filigrana parz.

Lacune risarcite, deformazione carta, incrostazioni, ossidazione colla e macchie di studio

BAV, *Cappon.237.A(14r.1)*





187. *Matrimonio della Vergine*

Matita nera su carta bianca; 216 x 158 mm.

Ossidazione colla, lacune risarcite e incrostazioni

BAV, *Cappon.237.A(20r.5)*



I due fogli, analoghi per tecnica, stile e misure, sono riferibili, secondo la Prospero Valenti Rodinò, ad un artista romano della prima metà del Settecento, che schizza due composizioni di soggetto sacro, una *Crocifissione* ed un *Matrimonio della Vergine*. E' probabile che si tratti di copie da dipinti esistenti, come suggerisce Stefan Moret, non ancora identificati.

LIBORIO MORMORELLI (Firenze 1724-1725 ca. – Roma 1794)

188. *Mercurio in volo*

Penna, acquerello grigio su carta bruno chiaro; 120 x 271 mm.

Iscrizione: a penna in basso a sinistra *Zuccari*

Ossidazione colla, lacune risarcite, macchie di studio e incrostazioni

BAV, *Cappon. 237.B(26r.5)*



Il disegno è stato identificato dalla Prospero Valenti Rodinò come studio preparatorio per la figura di Mercurio in volo nella scena raffigurante *Plutone rapisce Proserpina* dipinta da Liborio

Mormorelli in una delle sale della Biblioteca di Palazzo Corsini a Roma nel 1758 (Fig. 188 a; BORSELLINO 1987, p. 188, fig. 26).

Modesto pittore d'origine fiorentina, trasferitosi a Roma intorno al 1750, è ricordato dalle fonti solo per aver dipinto nelle chiese di Santa Maria della Pietà e Ss. Dorotea e Silvestro, e nei palazzi Doria Pamphili e Corsini. Quest'ultimi furono i suoi maggiori committenti, che gli affidarono la decorazione con scene mitologiche delle tre sale poste tra il vestibolo ed il salone centrale della Biblioteca (*Ibid.*, pp. 186-189). Nella prima sala è raffigurata al centro l'Aurora e sulle quattro vele composizioni legate al tema del sonno e del buio, quali Diana e Endimione, Lotta fra Centauri e Lapiti, Mercurio addormenta Argo e il citato Plutone che rapisce Proserpina.

Lo studio vaticano corrisponde esattamente alla figura di Mercurio e le lievi varianti riscontrabile nelle braccia sembrano avallare l'ipotesi che si tratti di uno studio preparatorio e non di una copia.

Inoltre l'ipostazione della figura, vagamente ispirata al *Mercurio e Paride* della Galleria Farnese di Annibale, rispecchia la cultura accademica classicista di tradizione bolognese dell'artista (*Ibid.*, p. 189). Il disegno vaticano diventerebbe così l'unico esempio noto della grafia del Mormorelli, se non fosse per la divergenza cronologica tra il foglio, databile in base al riferimento corsiniano al 1758, e la composizione del codice capponiano risalente al 1741. La Prosperi Valenti Rodinò suppone quindi che il disegno del Mormorelli sia stato aggiunto nel volume qualche anno più tardi dagli eredi Cardelli, dopo la morte del Capponi, in analogia con le raccolte di stampe del Piranesi (cfr. BATTAGLIA in *The serpent and the stylus* 2006, pp. 100-102).

## SCUOLE dell'ITALIA MERIDIONALE

GIUSEPPE RIBERA (Xativa 1591 - Napoli 1652), Copia da

### 189. *San Pietro penitente*

Penna, inchiostro bruno su carta bianca; 170 x 137 mm.

Filigrana (variante di HEAWOOD nr. 866)

Ossidazione colla lungo i lati e lacune risarcite

BAV, *Cappon.237.B(47v.1)*

Il disegno è copia dall'incisione raffigurante *Il pianto di san Pietro*, siglata e datata 1621 da Jusepe de Ribera, il noto artista spagnolo a lungo attivo a Napoli (*TIB*, 44, 1983, p. 257 fig. 7; PÉREZ SÁNCHEZ - SPINOSA 1992, p. 179 nr. 76). Il disegno però diverge dalla stampa nella figura del santo, tagliata all'altezza del busto e riprodotta in controparte.

La stampa corrisponde al dipinto realizzato dall'artista nella Collegiata di Osuna, raffigurante s. Pietro in ginocchio con le mani in preghiera rivolto nello stesso verso dell'incisione, la quale, posteriore al dipinto, venne utilizzata come strumento di diffusione dell'arte di Ribera, nel caso specifico una delle più grandi commissioni napoletane per il vicerè di Spagna (SPINOSA 2003, p. 261 nr. A37).



SCUOLA NAPOLETANA, XVII sec.: FILIPPO NAPOLETANO (Roma 1589 - 1629), Ambito di?

### 190. r: *Schizzo di viandante* v: *Schizzo di mucca*

r-v: Matita rossa su carta avorio; 83 x 43 mm.

Lacune risarcite, incrostazioni e ossidazione colla

BAV, *Cappon.237.B(57r.6)*

Si tratta di un piccolo foglio ritagliato raffigurante sul recto uno schizzo di viandante con bastone e sul verso una testa di mucca. Da collocare ai primi anni del Seicento con particolare riferimento ad analoghe soluzioni adottate da Filippo Napoletano: la ricca produzione di paesaggi, animati da pastori e animali, offre interessanti elementi di confronto, come la figura dipinta a destra nella *Danza pastorale* del 1618-1619, divergente solo in piccoli particolari (CHIARINI 2007, p. 251 cat. 22). Stilisticamente affine ai disegni a matita rossa dell'artista a Darmstadt, al GDSU e agli studi di figure a penna del DAG (*Ibid.*, pp. 358-361 cat. 142-144, p. 377 cat. 175-176, pp. 386-387 cat. 194, 197, p. 438 cat. 331), il disegno, ben lontano dalla qualità grafica del Napoletano, è opera di un artista del primo Seicento napoletano influenzato dall'attività del maestro.



FRANCESCO SOLIMENA (Canale di Serino 1657 – Barra 1747), ambito di ?

191. *Studio di figura inginocchiata*

Matita nera, penna, inchiostro bruno su carta grigio/bruno; 140 x 178 mm.

Iscrizioni: a penna *misura di braccia 4* e sotto a matita *Solimena* e sul verso scritta illeggibile o ... uil ...?

Lacune risarcite, abrasioni e incrostazioni

BAV, *Cappon. 237.B(51r.4)*

I riferimenti alla grafica napoletana della fine del XVII secolo sembrano convalidare l'antica scritta che attribuisce il foglio al Solimena, come conferma Chris Fischer. Un confronto stilistico è possibile con lo studio dell'artista raffigurante la *Battaglia di Centauri e Lapiti*, nel Museo di San Martino a Napoli (*Dessins napolitains*



1983, cat. 55), e con il disegno per la *Morte di Cleopatra* nella stessa raccolta (inv. 11771: *Ibid.*, cat. 57), preparatorio per il dipinto della collezione Longhi a Firenze, databile agli ultimi anni dell'artista, entrambi caratterizzati da un vigore barocco, visibile anche nel foglio vaticano.

La Prosperi Valenti Rodinò sottolinea però che la diversità dei modi grafici diversi e la folta schiera di assistenti, che frequentavano la sua casa 'accademia' (FISCHER - MEYER 2006, pp. 18-22), rendono più complicato il riconoscimento dei suoi autografi, senza peraltro l'individuazione di un riferimento pittorico, come in questo caso.

PAOLO DE MATTEIS (Piano del Cilento 1662 – Napoli 1728)

### 192. *Madonna Assunta*

Tracce di matita nera, penna, acquerello bruno su carta avorio; 265 x 196 mm.

Lacune risarcite, macchie di studio e d'inchiostro

BAV, *Cappon.237.B(30r.2)*

Di scuola napoletana della seconda metà del XVII secolo, il foglio è attribuibile, secondo la Prosperi Valenti Rodinò, a Paolo De Matteis, allievo di Luca Giordano, affine ai modi del maestro sia nei dipinti che nei disegni, soprattutto nella sua fase giovanile (per De Matteis disegnatore cfr. SCAVIZZI 1999, pp. 247-58). Tale vicinanza al Giordano ha creato non poca confusione nella definizione del suo catalogo, che i recenti studi sulla grafica napoletana e, in particolare, sul De Matteis (SCAVIZZI 1999; FISCHER in *Disegno, giudizio, e bella maniera* 2005, pp. 218-19) stanno chiarificando.

Fischer suggerisce un confronto con lo *Studio di angeli* al DAG, con una *Gloria di Santi* in collezione privata (SCAVIZZI 1999, figg. 19, 20), e con una *Gloria di angeli* a



Copenhagen (FISCHER - MEYER 2006, cat. 100, pp. 159-60), tutti fogli molto affini alla grafica macchiata di Giordano, ma caratterizzati da una certa durezza del segno più incerto della penna, che si riscontra anche nelle figure degli angeli nel foglio capponiano.

Se il tema dell' Assunta era già stato affrontato dal De Matteis nel soffitto del'Istituto Vittorio Emanuele a Napoli (DE MARTINI 1975, fig. 2), troppo divergente però dal nostro foglio, si può osservare una forte analogia con la figura della Vergine nell'affresco con *San Bruno intercede presso la Vergine per l'umanità sofferente* dipinto dall'artista nella volta della Farmacia della Certosa di San Martino nel 1699 (*Ibid.*, pp. 211-213, fig. 4), dove si ritrova identico l'angioletto disegnato in alto a destra sul foglio, ora ai piedi della Vergine sulla sinistra.

SCUOLA SICILIANA ?, fine XVII - inizio XVIII sec.

193. r: *Visione di san Francesco* v: *Studio per una balaustra*

r: Matita nera, penna, inchiostro nero, acquerello grigio su carta bianca v: Matita nera su carta bianca; 268 x 119 mm.

Iscrizione: in basso a destra a penna *Stile Bolognese*

Lacune risarcite, ossidazione colla e macchie di sostanze grasse

BAV, *Cappon. 237.B(38v.1)*

Il disegno, raffigurante la *Visione di san Francesco*, riconoscibile dal saio, dal crocifisso e dagli attributi del teschio e del libro aperto, è riferibile, secondo la Prosperi Valenti Rodinò, ad un artista provinciale, che tra la fine del secolo XVII e l'inizio del successivo sembra aver visto opere a Roma, quali ad esempio la celebre *Estasi di san Francesco* in S. Maria in Aracoeli di Trevisani (1728: DI FEDERICO 1977, cat. 86 fig. 71). Privo però di una solida impostazione accademica nella costruzione della scena, definita da un segno un po' incerto appesantito dall'acquerellatura grigia, l'autore del foglio vaticano mostra elementi di contatto con alcuni fogli conservati a Darmstadt, attribuiti a Placido Campolo (Messina 1693 - 1743), un pittore messinese che soggiornò a Roma, il cui catalogo grafico è ancora tutto da costruire (SIMANE 1994, cat. 16-19). In particolare, la studiosa nota la vicinanza con il disegno di



*Madonna con Gesù bambino e due santi*, eseguito con la medesima tecnica, in cui quasi identica è la resa dell'angelo (inv. AE1995; *Ibid.*, cat. 18).

# SCUOLE DELL'ITALIA SETTENTRIONALE

## SCUOLA EMILIANA

MARCANTONIO RAIMONDI (Sant'Andrea in Argine 1470- Bologna 1534), Copia da

194. r: *Maria Maddalena* v: *Studio della testa*

r: Matita rossa su carta bianca ingiallita v: Penna, inchiostro nero su carta bianca ingiallita;  
205 x 59 mm.

Iscrizione: in basso a penna di Bottari *Mano del Roncalli copiato da Raffaello*

Ossidazione colla lungo i lati e fori tarli

BAV, *Cappon.237.A(12r.2)*

Come sottolinea la scritta di Bottari in basso, il foglio trova un chiaro riferimento nella figura di Maria Maddalena dal dipinto *l'Estasi di s. Cecilia* realizzato da Raffaello nel 1514 per la cappella dall'Oglio nella chiesa di San Giovanni in Monte a Bologna, oggi nella Pinacoteca della stessa città (DE VECCHI 1966, p. 216 tav. CXVII; *L'Estasi di S. Cecilia* 1983, p. 55). Ma le varianti nella posa della santa rispetto all'opera



del Sanzio evidenziano che il disegno è in realtà copia dall'incisione di Marcantonio Raimondi (Fig. 194 a; *TIB*, 26, 1978, nr. 116; *Raphael invenit* 1985, p. 217 nr. 1, p. 764 nr. 1), derivante dallo schizzo perduto di Raffaello, preso a modello anche dal Penni nel foglio conservato al Petit Palais



di Parigi (*L'Estasi di S. Cecilia* 1983, p. 168 nr. 168, p. 346 nr. 32, p. 348 nr.43, pp. 186-190 fig. 179).

L'incisione ripropone quindi la prima idea raffaellesca per la figura della santa, successivamente modificata e posta in relazione con le allegorie (in particolare quella del Commercio) raffigurate sullo zoccolo della Stanza di Eliodoro nel 1514 (*Ibid.*, p. 55).

Il disegno viene attribuito dalla scritta antica di Bottari riportata sulla carta al Roncalli; sebbene non vi siano elementi convincenti che avvallino tale riferimento, si deve riconoscere la buona fattura del foglio, sicuramente cinquecentesco e databile non oltre la metà del secolo, stilisticamente affine ad un disegno dall'antico dell'ING di Roma (inv. FC 129820), da riferire allo stesso periodo. Sul verso è ricalcata a penna, da mano diversa e più tarda, la testa della santa.

La qualità del foglio, che si caratterizza per un segno a matita rossa fine e preciso e per una sottile ombreggiatura resa con tratteggio regolare, induce ad un'analisi più accurata per approdare, se non ad un'attribuzione certa, almeno ad una definizione di ambito culturale. In base allo stile la copia si può situare in quel vasto fenomeno di forte influenza raffaellesca che investì Bologna e l'Emilia nella prima metà del secolo XVI. Emerge evidente l'ispirazione da Marcantonio, il maggior traduttore delle invenzioni del grande maestro, ma la copia sembra databile ad una fase più avanzata della diffusione del raffaellismo in Emilia, e mostra affinità stilistiche con gli studi a matita di un artista quale Innocenzo da Imola (per confronti, vedi POUNCEY 1969, figg. 25, 28, 29, anche se tutti a matita nera).

ARTISTA EMILIANO O ROMAGNOLO, seconda metà del XVI secolo

195. r-v: *Mosè salvato dalle acque*

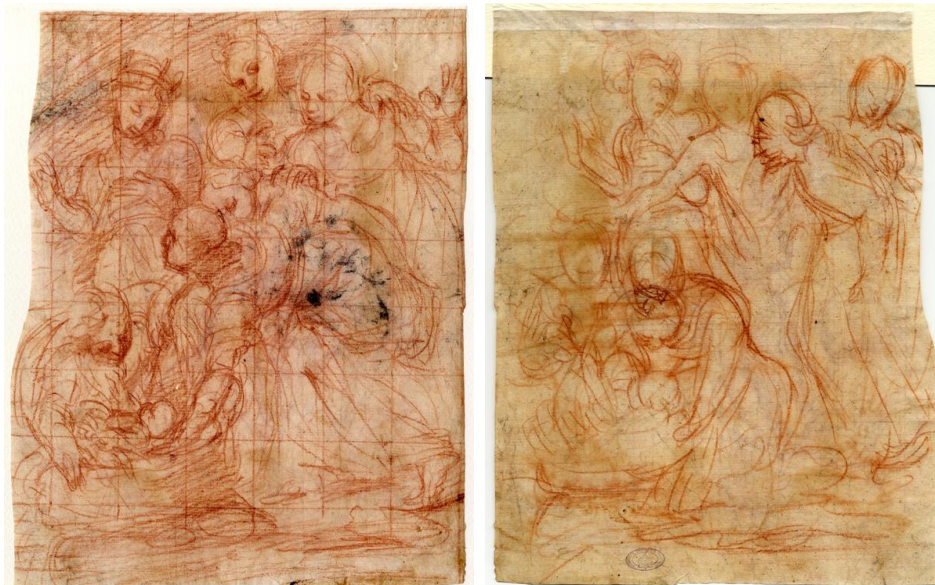
r-v: Matita rossa su carta bianca (sul recto quadrettatura a matita rossa); 241 x 187mm.

Filigrana (variante di DI CASTRO - FOX 1983, nrr. 81, 101)

Lacune risarcite, macchie d'inchiostro, incrostazioni, ossidazione colla, ritagliato irregolarmente lungo il lato sinistro

BAV, *Cappon.237.A(27v.1)*

Il foglio, raffigurante sul recto sul verso la stessa scena del ritrovamento di Mosè, è riconducibile, secondo Stefano Bruzzese, all'ambito emiliano o romagnolo, con richiami ai moduli compositivi correggeschi e parmigianeschi. La libertà del segno sembra



richiamare i vari disegni a sanguigna realizzati dai primi seguaci di Correggio, come Giorgio Gandini del Grano (DE GRAZIA in *Correggio e il suo lascito* 1984, pp. 198-207). La composizione vaticana appare però più matura, ed è evidente il riferimento all'omonima scena raffaellesca dipinta dagli aiuti dell'urbinate nelle Logge Vaticane (DACOS 1986, tav. XXXIa). La scena, interamente quadrettata, era forse preparatoria per un affresco, non individuato.

PIETRO FACCINI (Bologna 1575/6-1602), attr.

196. r: *Suonatore di chitarra* v: *Scritte e schizzo di figura*

r: Matita rossa su carta avorio/bruno chiaro v: Matita rossa, penna e inchiostro bruno su carta avorio/bruno chiaro; 141 x 156 mm.

Iscrizione: di Bottari in basso a destra a penna *Copia* (poi corretto con inchiostro nero in *originale*) *del Guercino*; sul verso parte di uno scritto difficilmente leggibile *Il .... Argenta sotto e da consigli et. farlo rovisterei alias ... da francesi tedeschi (?)*

Lacune risarcite, incrostazioni e ossidazione colla lungo i lati

BAV, *Cappon.237.B(53r.3)*

L'antica scritta attributiva apposta sul foglio riferisce questo studio di suonatore di chitarra al Guercino, introducendoci direttamente nel giusto ambito di appartenenza del disegno: sebbene non

possa considerarsi un originale del Barbieri, il carattere guercinesco dello schizzo, osservato da Benati e Bora, ci porta a riferire il disegno ad un altro pittore carraccesco, Pietro Faccini.



Il Malvasia racconta che la fonte primaria per la stesura della biografia del Faccini fu proprio il Guercino, appena undicenne nel 1602, anno della morte del Faccini, ma esperto conoscitore dei suoi disegni grazie al canonico lateranense Antonio Mirandola. L'interesse per questo artista, così vicino al

suo modo di esprimersi, lo portò a fornire al biografo bolognese il disegno di mano del Faccini da cui deriva il ritratto inciso del pittore ad apertura del capitolo a lui dedicato (MALVASIA 1678, pp. 398-401; NEGRO - ROIO 1997, pp. 45, 49).

Entrato da giovane nell'Accademia dei Carracci, il Faccini si distinse ben presto per le sue qualità grafiche, esercitandosi a ritrarre dal vero le stesse scene di genere di Annibale, come il *Ragazzo che beve* o il *Mangiafagioli* (NEGRO - ROIO 1997, pp. 51-52, p. 81-83 cat. 1, 4). Lo schizzo di suonatore qui presentato potrebbe essere ricondotto a questo periodo dell'artista, influenzato dalla produzione di genere di Annibale. Le figure di venditori, mendicanti e spazzacamini popolano le composizioni dell'artista, spirito estroso ed originale alla ricerca degli effetti luministici con cui definire le forme, meno accademiche e più libere nei giochi di luci e ombre. La spontaneità e il suo essere 'rivoluzionario' si traducono in una realtà sgraziata, privata della compostezza più classica delle opere di Annibale. La tendenza caricaturale dei fogli giovanili trova il giusto raffronto con la serie delle *Arti di Bologna*, disegni di genere realizzati dal maestro, noti per la successiva traduzione incisoria, probabile fonte di ispirazione per i giovani apprendisti dell'Accademia carraccesca (*Ibid.*, p. 50 fig. 96, p. 83).

Lo stile diluito e pittoresco con cui 'macchia' le scene caratterizza i fogli di Lione e Budapest, vicini allo studio vaticano, se non nella tecnica, nella resa finale e nel gusto per le scene di genere (inv. 385/a; K.58.1176: NEGRO - ROIO 1997, p. 49 figg. 94-95, p. 71 nt. 20; *L'eredità Esterházy* 2002, pp. 44-45 nr. 10). Un disegno conservato al GDSU di Firenze raffigurante una *Lezione di zuffolo* costituisce un utile elemento di paragone: in entrambi l'ambiente musicale viene tradotto

attraverso il linguaggio tipico del Faccini, dal modo di abbozzare le mani alla costruzione delle figure con il colore ( inv. 787 E: NEGRO - ROIO 1997, p. 56 fig. 29).

Il foglio capponiano va quindi inserito a mio avviso nel gruppo di lavori giovanili eseguiti intorno alla metà degli anni ottanta del Cinquecento, quando il Faccini appena entrato nell'Accademia dei Carracci, si esercitava nella riproduzione di scene popolari, facendo già mostra delle proprie qualità grafiche e della sua vena creativa.

SCUOLA DEI CARRACCI, 1610-1620: FRANCESCO BRIZIO ( Bologna 1574 -1623) ?

### 197. *Visitazione*

Matita nera, penna, inchiostro bruno acquerellato, biacca su carta preparata in bruno chiaro;  
247 x 200 mm

Iscrizione: di Bottari a penna in basso al centro destra *Del Riccio*

Controfondato con carta giapponese, lacune risarcite, ossidazione colla, incrostazioni e abrasioni

BAV, *Cappon.237.B(28r.1)*

Il foglio raffigurante la scena della *Visitazione* è da riferire all'ambito bolognese del Seicento, in particolare alla scuola carraccesca intorno agli anni venti, come osservato dalla Loisel. La gestualità delle figure e la teatralità degli atteggiamenti ricordano alcune soluzioni di Francesco Albani, allievo di Annibale, o del Tiarini, allievo del Cesi e collaboratore dei Carracci. Sebbene i disegni del Tiarini siano più carichi nell'uso dell'acquerello e della biacca e più liberi nel segno grafico (*Alessandro Tiarini* 2002, pp. 236-259), l'espressione e la definizione dei volti con la bocca



aperta e gli occhi scavati ritornano nel disegno vaticano; in particolare Maria e la figura dietro s. Elisabetta, richiamano i fogli del Tiarini conservati a Liverpool, Bologna e Parigi (*Ibid.*, pp. 247-

250 nrr. 120-121, pp. 255-256 nr. 127). Le forme dell'artista si evolvono però in maniera più libera e viva e le figure dai volumi più ampi campeggiando in soluzioni più ricche ed incisive.

L'antico riferimento del Bottari al *Riccio*, che è da sciogliersi forse in Francesco Brizio, offre un interessante spunto di riflessione. Il *corpus* grafico dell'artista, anch'egli allievo dei Carracci, attende ancora una definizione, data la difficoltà nel distinguere le diverse mani dei collaboratori di Ludovico. Il foglio dell'artista al DAG di Parigi raffigurante *s. Cecilia* preparatorio per l'affresco in San Michele in Bosco del 1604-1605 (inv. 6060: LEGRAND in *L'oeil du connaisseur* 1992, pp. 140-141 nr. 99) fornisce alcuni elementi di confronto dalla tecnica utilizzata alla resa dei volti e alla espressività delle figure. Altri disegni del Brizio conservati al GDSU (inv. 1563 F, 6160 F), al DAG (inv. 6560, 7798, 7902) e a Windsor Castle (inv. 2318, 3738-3739) presentano le medesime caratteristiche stilistiche e tecniche (KURZ 1988, p. 81 nr. 12-13 fig. 1 tav. 5; LEGRAND 1994, nr. 76; BOHN 2004, pp. 532, 581, 605 nrr. R18, R63, R87).

Non sono emersi però riferimenti con opere note dell'artista; per prudenza si preferisce lasciare il foglio nell'ambito di scuola carracesca dei primi anni del Seicento.

AGOSTINO CARRACCI (Bologna 1557- Parma 1602), Copia da?

198. *S. Francesco di Paola*

Matita rossa su carta bruna; 149 x 135 mm.

Filigrana (variante di BRIQUET nr. 12157)

Velato con carta giapponese, lacune risarcite, incrostazioni e macchie di grasso

BAV, *Cappon.237.A(22r.4)*



Il disegno sembra essere ispirato alla figura di san Francesco di Paola incisa da Agostino Carracci tra il 1582 e il 1587 come illustrazione del *De origine seraphicae religionis franciscanae* di Francesco Gonzaga, pubblicato a Roma nel 1597 e formato da 104 incisioni, in maggior parte di Agostino e della sua scuola (DE GRAZIA 1984, pp. 135-137, 140 nr. 131/9 fig. 158/9). Il foglio vaticano ripropone la figura di s. Francesco di Paola priva di vari particolari e abbozzata in maniera sommaria, seguendo il prototipo carracesco, tanto da far pensare ad un artista d'ambito bolognese di mediocre qualità.

GUIDO RENI (Bologna 1575-1642), Copia da

199. *Angelo musicante*

Controprova a matita rossa su carta bianca; 237 x 146 mm. (ctf. 278 x 171 mm.)

Iscrizione: sul controfondo in basso al centro a penna *Guido Reni*

Incollato su foglio di supporto, ossidazione colla lungo i lati, piccole lacune risarcite e deformazione carta

BAV, *Cappon.237.A(14r.2)*

L'antica scritta attributiva al Reni apposta sul foglio fornisce un'utile indicazione di studio, sebbene non possa considerarsi autografo del pittore.

Il disegno è infatti una controprova a matita rossa dalla figura di angelo musicante sulla sinistra nel *Concerto d'angeli* affrescato nel 1608-1609 da Guido Reni nella cupola dell'oratorio di S. Silvia in S. Gregorio Magno al Celio, costruito per volontà del cardinal Baronio nel 1603. Secondo Pepper fu in realtà Sisto Badalocchio ad eseguire l'affresco su disegno del Reni (PEPPER 1984, pp. 223-224 nr. 31 fig. 36).

L'anonimo artista ripropone la figura dell'angelo suonatore tralasciando la definizione delle ali appena abbozzate dietro la testa e del parapetto dipinto da cui sporge lo strumento, appena indicato dalla chiusura della veste.



200. *Testa della Vergine immacolata*

Matita rossa su carta bianca; 163 x 182 mm;

Filigrana (variante di BRIQUET nr. 6089: Lucca, 1587-88 (VS); ZONGHI nrr. 607-608)

Iscrizione: a penna in basso *Di Guido Reni di Bologna*

Velato con carta giapponese, incrostazioni e macchie di grasso

BAV, *Cappon.237.B(35v.2)*

Si tratta di una copia dal volto della Vergine dall'*Immacolata concezione* dipinta dal Reni intorno al 1628-1629, originariamente nella chiesa di S. Girolamo degli Zoccolanti ed oggi in S. Biagio a Forlì (PEPPER 1984, p. 261 nr. 123 tav. 149). Si conservano al GDSU di Firenze e a Windsor gli studi autografi dell'artista per il volto della Vergine, lontani dall'impostazione del foglio vaticano, sicuramente copia dall'opera finale (*Guido Reni* 1981, p. 143 cat. 100).



Si conosce un'altra versione del soggetto, di poco antecedente, oggi al Metropolitan Museum of Art di New York e realizzata dall'artista su commissione dell'infanta di Spagna, Maria, sorella di Filippo IV (*Ibid.*, pp. 256-257 nr. 114 tav. 139; *Guido Reni e l'Europa* 1988, pp. 175-178 nr. A20). Rispetto alla versione americana, nella pala di Forlì vengono meno alcuni elementi come la corona di stelle e i due angeli che affiancano Maria, non più raffigurata con le mani raccolte in preghiera. Variano poi piccoli particolari del volto che ci consentono di identificare nel dipinto di Forlì il prototipo del foglio vaticano: il rigonfiarsi a sinistra delle pieghe della veste sul petto e l'assenza della ciocca di capelli al vento sulla destra.

L'impostazione della figura viene ripetuta nella *Vergine in preghiera* del 1640-1642 in collezione privata a Roma (PEPPER 1984, p. 292 nr. 212 tav. 239). Secondo Graf Giuseppe Passeri si rifece a questo dipinto nel disegno di Düsseldorf, molto vicino nella definizione dei particolari e nel tratteggio al foglio vaticano, per il quale si potrebbe ipotizzare un riferimento allo stesso artista o ad un suo stretto collaboratore (GRAF, I, 1995, p. 243 cat. 1245, II, p. 550 fig. 1710).

DOMENICO ZAMPIERI detto DOMENICHINO (Bologna 1581- Napoli 1641), Copia da

201. *Donna con bambino*

Matita rossa su carta avorio; 157 x 165 mm.

Iscrizione: di Bottari a penna in basso a sinistra *Del Domenichino* e in alto a destra 28 sul verso in alto a sinistra a penna: 30 (o 3° ?)

Lacune risarcite, ossidazione colla lungo i lati e incrostazioni

BAV, *Cappon.237.B(28r.2)*

Il disegno è una copia seicentesca dal particolare dal gruppo di donne e bambini sulla destra nell'affresco raffigurante l'*Elemosina di Santa Cecilia* dipinto dal Domenichino per il religioso francese Pierre Polet nella chiesa di San Luigi dei Francesi a Roma tra il 1612 e il 1615 (SPEAR 1982, pp. 178-181 tavv. 147, 149; LAVALLE - DI MATTEO in *Domenichino* 1996, pp. 237-239).



Le storie della vita della santa, per le quali il pittore bolognese realizzò numerosi studi preparatori, conservati a Windsor, al GDSU e al DAG e interpreti della tradizione classicista (MIGNOSI TANTILLO - LOISEL in *Domenichino* 1996, p. 487 nr. 61), furono ammirate e lodate da grandi artisti contemporanei come Maratti, Sacchi e Poussin. Non minore fu l'interesse nel corso del secolo successivo, quando i giovani membri dell'Accademia di Francia a Roma si dedicavano allo studio e alla copia delle pitture, nonostante il grave deperimento a cui erano già soggette all'epoca, come racconta il Titi (BOREA 1961, p. 247; LAVALLE - DI MATTEO in *Domenichino* 1996, p. 239).

## 202. S. Cecilia

Matita nera e tracce di carboncino su carta cerulea; 367 x 268 mm.

Iscrizione: di Bottari in basso a sinistra a penna *copia dal Domenichino*

Lacune risarcite, ossidazione colla lungo i lati e macchie di studio

BAV, *Cappon.237.B(49r.)*



Il foglio è una copia tratta dal particolare del volto di s. Cecilia nell'affresco raffigurante *I santi Cecilia e Valeriano incoronati dall'angelo* dipinto dal Domenichino nella cappella Polet in San Luigi dei Francesi a Roma nel 1612-1615 (SPEAR 1982, pp. 178-180 tav. 146; LAVALLE - DI MATTEO in *Domenichino* 1996, p. 25 fig. 4e, pp. 237-239). Lo studio va ad arricchire il numero delle testimonianze grafiche tratte da questo celebre esempio del classicismo seicentesco.



SCUOLA BOLOGNESE , inizi XVII secolo

203. *Santa in ginocchio*

Matita rossa a su carta bianca; 187 x 140 mm.

Iscrizione: in basso a destra a penna *Barocci*

Ossidazione colla lungo i lati e incrostazioni

BAV, *Cappon.237.A(15v.1)*



L'antica scritta attributiva al Barocci apposta sul foglio non è da prendere in considerazione; probabilmente si tratta di una copia da un prototipo preesistente non individuato. La figura della santa inginocchiata sulle nuvole, forse un particolare di una scena di adorazione, richiama analoghe soluzioni del pittore urbinato, come la *Madonna del popolo* agli Uffizi di Firenze (EMILIANI, I, 1985, pp. 128-149), ma anche prototipi del Correggio riproposti nel Seicento dal Lanfranco, anche se non si sono trovati riscontri precisi.

SIMONE CANTARINI (Pesaro 1612-1648), Ambito di ?

204. *Madonna allatta Gesù bambino*

Matita rossa su carta bianca con doppia riquadratura a penna; 137 x 106 mm. (ctf. 162 x 122)

Iscrizione: sul ctf. in basso a penna *Albano* e di Bottari *anzi Cantarini*

Incollato sul foglio di supporto, lacune risarcite e ossidazione colla lungo i lati

BAV, *Cappon.237.A(13r.3)*

La scritta attributiva apposta da Bottari sul supporto riferisce il disegno a Simone Cantarini, il noto artista seguace della tradizione classicista bolognese sull'esempio del Reni (sulla sua attività artistica cfr. *Simone Cantarini* 1997). Il tema della maternità affascina l'artista che ne indaga le possibilità espressive in molte scene dal *Riposo durante la fuga in Egitto* alle rappresentazioni della *Sacra Famiglia* (*Simone Cantarini* 1997, p. 149 nr. I.41, pp. 162-163 nrr. I.47-48); in particolare nei disegni e nelle incisioni egli ripete tale soggetto studiandolo in diverse varianti (*L'opera incisa* 1980, nrr. 4, 7-8, 15-16, 19, 22-24, 30, 32; CELLINI 1996; *Simone Cantarini* 1997, pp. 214-301,

304-357). I disegni dell'artista, realizzati in prevalenza a matita rossa, sono caratterizzati da un susseguirsi di segni liberi e dinamici e da una scioltezza esecutiva lontana dal foglio vaticano, dove le figure perdono l'incisività e la freschezza stilistica del maestro; il foglio vaticano, di modesta qualità, sembra copia da un prototipo del Cantarini non individuato.



SCUOLA BOLOGNESE, prima metà XVII sec.

205. *Schizzo di frate francescano*

Matita nera su carta bruna; 121 x 110 mm.

Lacune risarcite, ossidazione colla lungo i lati e macchie di grasso

BAV, *Cappon.237.A(11r.2)*

Si tratta di un piccolo studio, raffigurante un frate francescano chinato forse nell'atto di porgere la propria mano in aiuto, probabilmente di scuola emiliana della prima metà del Seicento, come si evince dal confronto stilistico con disegni di questa scuola.



GIOVANNI FRANCESCO GRIMALDI (Bologna 1606 - Roma 1680), ambito di

206. r: *Due figure in un paesaggio* v: *Studio di figura*

r - v: Penna e inchiostro bruno su carta bianca; 118 x 141 mm.;

Filigrana parz.

Velato con carta giapponese e incrostazioni

BAV, *Cappon.237.B(43r.3)*

Questo piccolo schizzo a penna di paesaggio animato da due figure in primo piano trova la giusta collocazione nell'ambiente bolognese della seconda metà del Seicento con chiari riferimenti alle composizioni del Grimaldi. Figura dalle molteplici attività di scenografo, architetto, pittore e incisore, svolse un ruolo di primo piano negli sviluppi del genere di paesaggio, come dimostra la sua produzione di disegni e incisioni, costituita in prevalenza da vedute e paesaggi (TURNER 1999, pp. 80-107 cat. 131-145; MATTEUCCI - ARIULI 2002, pp. 202-244, pp. 245-260).



Il Grimaldi fu un copioso disegnatore, a volte ripetitivo e poco spontaneo, produsse numerosi album di paesaggi, influenzando il gusto delle generazioni successive (TURNER 1999, pp. 84-106 cat. 144). Il tipico tratto dell'artista a segni paralleli ben definiti, tracciati con la penna e inchiostro bruno, viene tradotto nel foglio vaticano in maniera più disordinata e povera, non consentendo ulteriori ipotesi attributive.

GIOVANNI FRANCESCO BARBIERI detto il GUERCINO (Cento 1591 – Bologna 1666), Imitatore di

207. r: *Studi di teste* v: *Studio di testa e di Madonna col bambino*

r: Penna e inchiostro bruno su carta bianca v: Matita rossa, penna e inchiostro bruno su carta bianca; 115 x 175 mm.

Iscrizione: a penna in alto a sinistra *Guercino* e di Bottari *vero*

Velato con carta giapponese, lacune risarcite, ossidazione colla e incrostazioni

BAV, *Cappon.237.B(56r.5)*

L'antica scritta attributiva riferiva il disegno a Guercino; in realtà il foglio è da collegare alla serie di studi derivanti da sue composizioni, sparsi in varie collezioni pubbliche e private del mondo, da ricondurre al noto 'falsario del Guercino'.

A questo singolare fenomeno Prisco Bagni dedica due volumi riguardanti i falsi di paesaggio e di figura, in cui ricostruisce la storia degli studi e fa luce sull'attività di anonimi artisti del XVIII secolo che giunsero ad imitare così abilmente la maniera del Guercino (BAGNI 1985; ID. 1990),

avvalendosi spesso di stampe tratte da sue opere incise da diversi artisti, come Pasqualini, Loves e Bartolozzi (BAGNI 1990, pp. 9-19).

Il disegno vaticano si pone quindi come un esempio di questa vasta produzione, iniziata tra la seconda metà del Seicento e l'inizio del Settecento, opera di un artista che ben conosceva la produzione guercinesca dalla quale riprende tipologie raffigurative costanti (*Ibid.*, pp. 28-29 nrr. 7-8, p. 40 nr. 19; STONE 1991(1); *Giovanni Francesco Barbieri* 1991; TURNER - PLAZZOTTA 1991; *Guercino* 2008), non essendo il foglio copia da un'opera nota del maestro. La struttura stessa della scena articolata nel susseguirsi dei volti recupera una soluzione già adottata dal Guercino nel disegno raffigurante tre teste ed inciso da Gatti e Curti, oltre all'incisione di Bartolozzi di un *Gruppo di persone* tratta da un'originale del Barbieri o della sua scuola (BAGNI 1990, pp. 166-168 nrr. 145-147; RUSSO 1991, p. 88 nr. 60, p. 94 fig. 14).

Sul verso del disegno capponiano, oltre uno schizzo della stessa testa di giovane presente sul recto a sinistra, è abbozzata la figura

della Vergine con in braccio bambin Gesù che riecheggia la *Sacra famiglia con angelo* di scuola guercinesca incisa da Bartolozzi (BAGNI 1990, pp. 147-149 nrr. 126-128).

L'anonimo esecutore del foglio vaticano, difficilmente identificabile, è quindi da ricercare nella folta schiera dei tardi seguaci della bottega guercinesca, che ripresero i caratteri stilistici e compositivi del maestro, diffusi attraverso le numerose traduzioni incise da suoi disegni, fenomeno di vasta portata derivante o ispirato alla produzione del Guercino a volte opera di veri e propri falsari, come sottolineato in apertura (BAGNI 1988; RUSSO 1991; *La scuola del Guercino* 2004).



GIOVANNI FRANCESCO BARBIERI detto il GUERCINO (Cento 1591 - Bologna 1666), Imitatore di

208. r: *Studio di teste di soldati*

v: *Abbozzo di testa di cavallo e nuvole ?*

r: Tracce di matita nera, penna, inchiostro bruno (acquerellato in alcune parti) su carta bianca

v: Matita nera, penna, inchiostro bruno/grigio su carta bianca; 131 x 221 mm.

Filigrana (variante di BRIQUET nrr. 7104-7108 e HEAWOOD nr. 1605)

Lacune risarcite, ossidazione colla lungo i lati, macchie di grasso e incrostazioni

BAV, *Cappon.237.A(7r.5)*

Anche questo studio di teste di soldati è da considerarsi un esempio dei numerosi fogli di imitazione dal Guercino, di cui si è discusso nella scheda precedente e alla quale si rimanda per la bibliografia sull'argomento (56r.5 cat. 207). L'artista studia il ripetersi delle teste in posizioni diverse sottolineando



con segni paralleli della penna le zone d'ombra, tanto da far pensare ad una derivazione da stampa non individuata o ad un incisore. La libertà espressiva del maestro viene meno, ma si ritrovano vari riferimenti iconografici dalle sue opere (*Giovanni Francesco Barbieri 1991; Nel segno di Guercino 2004*), in particolare dalla tela raffigurante *Le donne sabine intervengono per portare la pace tra romani e sabini*, oggi al Museo del Louvre, e gli studi preparatori conservati al GDSU e nella collezione Platt (*Giovanni Francesco Barbieri, I, 1991, pp. 274-276 nr. 101; Guercino 2008, pp. 72-73 nr. 32; STONE 1991(2), pp. 116-118 nr. 50*), dove il Guercino studia e ripete più volte la figura di soldato sulla sinistra nel dipinto, indagando la fisionomia di uno dei personaggi centrali della scena e sottolineando con tratti paralleli della penna ombre e luci, tecnica tipica degli anni trenta e quaranta. L'anonimo imitatore sembra riprendere la stessa tecnica esecutiva e compositiva.

SCUOLA EMILIANA, XVII sec.: DOMENICO PERUZZINI (Urbania 1602- Ancona 1673) ?

209. r: *Il figliol prodigo cacciato dalla taverna* v: *Figura inginocchiata rivolta verso figura su carro trainato da cavallo alato*

r: Matita nera e rossa su carta avorio v: Matita rossa e nera, penna, inchiostro bruno su carta avorio; 194 x 186 mm.

Lacune risarcite, ossidazione colla e incrostazioni

BAV, *Cappon.237.B(50v.2)*

La scena disegnata sul recto del foglio, identificabile nella *Cacciata del figliol prodigo dalla taverna*, è attribuibile ad un pittore di ambito emiliano dalle discrete qualità grafiche seppur di non facile identificazione. L'artista costruisce la scena attraverso l'uso delle due matite: ad un primo abbozzo a sanguigna si sovrappongono le figure a matita nera variate nelle pose.



Si avanza qui l'ipotesi di attribuire il foglio a Domenico Peruzzini, artista marchigiano poco noto, informato sugli sviluppi dell'arte bolognese contemporanea, dal Barocci al Cantarini (OTTOLINI 1989, pp. 25-32; CELLINI in *Federico Barocci* 1994, pp. 131-197). Sebbene le poche notizie sul pittore, attivo anche nel campo incisario (*TIB*, 47, 1987, pp. 211-235), non indichino l'esistenza di un'opera di questo soggetto, l'analisi della produzione grafica dell'artista, esigua e poco conosciuta, offre alcuni punti di contatto. Il modo di definire i volti, in particolare quello del figliol prodigo, ritorna negli studi raffiguranti l'*Incredulità di san Tommaso* e *Cleopatra* (OTTOLINI 1989, p. 26 fig. 1; CELLINI in *Federico Barocci* 1994, pp.



192-193 nr. 73), mentre il tratteggio a linee parallele con cui tende a riempire il foglio ricorda lo studio di *Testa di vecchio con turbante* (CELLINI in *Federico Barocci* 1994, pp. 178-179 nr. 66). Il disegno bolognese di *Ercole al bivio* realizzato dall'artista per l'omonima incisine del 1661, arricchito dall'uso della penna e dell'acquerello, mostra una simile concezione nella struttura delle figure e nella resa dei volti (inv. 3845: PROSPERI VALENTI RODINÒ in *Figure. Disegni dal Cinquecento* 1998, pp. 174-175 nr. 6.1).

Rimane comunque difficile stabilire con certezza la paternità dell'opera, per la quale sarà più esatta una definizione generica di area emiliana.

Il verso non sembra abbozzato dalla stessa mano: di mediocre qualità è anch'esso riferibile all'ambito emiliano di fine Seicento.

GIUSEPPE MARIA CRESPI (Bologna 1665-1747), attr.

210. *San Giovanni Evangelista*

Matita rossa su carta bianca; 144 x 220 mm.

Filigrana disegno e ctf. parz.

Distaccato dal foglio di supporto, velato con carta giapponese, piccole lacune risarcite, ossidazione colla lungo i lati e incrostazioni

BAV, *Cappon.237.A(13r.2)*

Questo studio di san Giovanni evangelista, riconoscibile dagli attributi propri del santo, quali l'aquila e il libro (KAFTAL 1965, pp. 617-629 nr. 199), è da ricondurre all'ambito bolognese della seconda metà del Seicento, con evidenti riferimenti allo stile di Giuseppe Maria Crespi, come osservato dalla Monbeig Goguel.



Attento studioso dei Carracci, allievo di Canuti e Cignani, fu esponente di rilievo del tardo Seicento bolognese, realizzando numerose scene pastorali e di genere (MERRIMAN 1980, pp. 61-159). Nel catalogo dei dipinti di soggetto religioso non vengono menzionate composizioni di tale soggetto (MERRIMAN 1980, pp. 161-193), ma l'analisi della sua produzione grafica rivela una chiara affinità con il foglio vaticano nello stile ben definito e nell'uso della matita rossa, tecnica a lui cara (SPIKE in *Giuseppe Maria Crespi* 1990, pp. CLVII-CLXIII). Gli studi per san Giovanni di Patmos (DAG inv. 8216) e per s. Francesco di Paola (Stuttgart, Graphische Sammlung inv. 1645), tra i pochi riferibili ad opere note, mostrano nel tratteggio e nella delicata definizione delle forme elementi di contatto col foglio vaticano (MERRIMAN 1980, p. 192 fig. 141, p. 29 cat. 90, p. 266 nr. 120). La precisione grafica, l'insistenza delle linee di contorno e la dolcezza del modellato è tipica dei fogli del Crespi conservati in varie collezioni del mondo; in particolare i disegni al GDSU riferiti all'artista, tutti a matita rossa su carta bianca, sebbene più strutturati e complessi, presentano stringenti affinità con il nostro studio, nel modo di concepire le forme e nell'uso del tratteggio

(SPIKE in *Giuseppe Maria Crespi nei musei fiorentini* 1993, pp. 105-111 figg. 1-7). I vari studi al Metropolitan Museum of Art di New York e al Musée des Beaux- Arts di Orleans per la serie incisoria delle *Storie di Bertoldo* del 1735 rivelano l'abilità grafica dell'artista, ormai maturo, nel cogliere dal vero le figure, più caricate nei volti, ma tipiche dello stile del Crespi (ROLI 1974, pp. 71-76 figg. 15a-b, 16a-b, 17a-b; MERRIMAN 1980, pp. 320-326 figg. 161-167; *Giuseppe Maria Crespi* 1990, pp. CXV-CLV).

Il foglio vaticano, sicuro ed incisivo nella resa gradevole, non sembra copia da un prototipo preesistente; la vicinanza con la controprova al GDSU del *Corvo ammaestrato* (inv. 4422), datato da Roli a fine XVII secolo e da Spike intorno al 1710, e con il foglio di Vienna raffigurante la *Vergine col bambino e san Giovannino* del 1710-1715 (inv. 2537) ci induce a considerare il disegno vaticano autografo del Crespi ed opera giovanile precedente di qualche anno (ROLI 1974, fig. 19a; SPIKE in *Giuseppe Maria Crespi nei musei fiorentini* 1993, fig. 5; MERRIMAN 1980, cat. 78 fig. 115; *Giuseppe Maria Crespi* 1990, p. CLIX; BIRKE – KERTÉSZ, III, 1995, p. 1429).

SCUOLA BOLOGNESE, seconda metà - fine XVII sec.

#### 211. *Comunione di s. Maria Egiziaca*

Penna, inchiostro bruno su carta bianca; 417 x 278 mm.

Filigrana cat. 11

Iscrizione: in basso a sinistra a penna: *del Baglioni*  
e sul verso in basso *Abb.e Zosima M.a Egiziaca*

Controfondato con carta giapponese, ossidazione colla lungo i lati, lacune risarcite e ossidazione inchiostro metallo-gallico

BAV, *Cappon.237.A(25v.)*

Come suggerisce Marzia Faietti, il foglio è da riferire alla scuola bolognese del tardo Seicento, forse copia da un prototipo carraccesco, realizzato da un anonimo artista di modesta qualità influenzato stilisticamente dai Carracci e dal Guercino; la scritta attributiva al Baglioni non è da prendere in considerazione. Il soggetto, identificato anche





dall'iscrizione sul verso del foglio, raffigura la *Comunione di S. Maria Egiziaca*, il più celebre episodio della vita della santa: apparsa allo ieromonaco Zosima, mentre trascorreva la Quaresima nel deserto, gli chiese di ritornare dopo un anno, la sera del giovedì santo, in un luogo sulle rive del Giordano per darle l'Eucarestia (RAGGI in *Bibliotheca sanctorum*, VIII, 1966, pp. 982-994). Nel disegno vaticano Zosima da la comunione alla santa sorretta da angeli sulle nubi, presagio della sua prossima morte, non sulle sponde del fiume, come vuole la tradizione, ma all'interno di una struttura architettonica.

SCUOLA BOLOGNESE, fine XVII sec.

212. r: *Schizzo di paesaggio* v: *Schizzo di due figure di putti*

r: Penna, inchiostro bruno acquerellato in alcuni punti su carta bianca v: Matita rossa su carta bianca; 192 x 139 mm.

Filigrana (variante di HEAWOOD nr. 163)

Iniziali a inchiostro in basso a destra *G. P.*

Velato con carta giapponese, ossidazione colla e incrostazioni

BAV, *Cappon.237.B(41v.1)*

Questo piccolo schizzo di paesaggio è da considerare come opera di un anonimo artista di ambito bolognese di fine Seicento. Le iniziali *G. P.* segnate su un sasso in basso a sinistra non sembrano riferirsi ad un artista in particolare.



SCUOLA BOLOGNESE, fine XVII sec.

213. *Fuga in Egitto*

Penna, inchiostro bruno acquerellato su carta avorio; 160 x 225 mm.

Iscrizione: in alto a destra a penna *Bonetti Bolo*[gnese ?]

Velato con carta giapponese, ritagliato in forma ottagonale, ossidazione colla lungo i lati e lacune risarcite

BAV, Cappon.237.A(4v.2)

Il disegno è collocabile in ambito bolognese tra la fine del XVII secolo e l'inizio del successivo. La modesta qualità del foglio non consente di avanzare proposte attributive. La scritta *Bonetti Bolo* riportata a penna sulla carta è un ulteriore esempio delle attribuzioni infondate, ricorrenti spesso nel volume, avanzate da uno sconosciuto glossatore.



SCUOLA EMILIANA, fine XVII sec.

214. r: *S. Giovanni in prigione manda due dei suoi discepoli a Gesù* v: *Studio di nudo maschile*

r: Matita rossa, penna, inchiostro nero acquerellato in alcuni punti su carta bianca

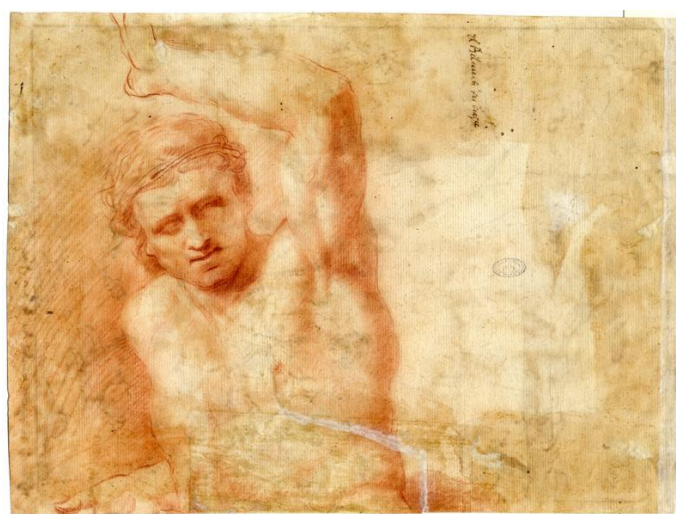
v: Matita rossa su carta bianca; 333 x 248 mm.

Filigrana (HEAWOOD nr. 866)

Iscrizioni: in basso a penna *S. giovanni in prigione manda due dei suoi discepoli a Giesù* e in alto a destra il numero 56 sul verso in alto a sinistra di *Biliverti sei crazie*

Fori da tarli e lepisma saccharina, ossidazione colla lungo i lati e incrostazioni

BAV, Cappon.237.B(56r.2)



Il recto del foglio sembra essere copia da un dipinto di fine Seicento non identificato, come sottolineano la scritta esplicativa del soggetto riportata in basso e la cornice riquadrata.

La figura maschile nuda disegnata a matita rossa sul verso è invece uno studio accademico dal modello, in posa con il braccio sinistro alzato, riconducibile all'ambito emiliano di fine Seicento, di buona qualità e forse di mano diversa rispetto al recto del foglio.

SCUOLA BOLOGNESE, fine XVII sec.: GIUSEPPE MARIA MITELLI (1634-1718), maniera di ?

215. *Madonna con Gesù bambino e san Giovannino*

Matita rossa su carta bianca; 203 x 202 mm.

Filigrana (HEAWOOD nr. 3884)

Iscrizione: in alto al centro a penna *del Mitelli* e di Bottari *Bolognese*

Velato con carta giapponese, lacune risarcite, ossidazione colla lungo i bordi

BAV, *Cappon.237.B(52v.2)*

La scritta antica *del Mitelli Bolognese* riportata sul foglio ci fornisce un'utile indicazione attributiva, come osservato da Daniele Benati e Giulio Bora. Sebbene non possa considerarsi autografo dell'artista, il disegno, riquadrato a matita, è opera di un artista che imita la maniera del maestro nel segno delicato della matita rossa con cui indugia nella definizione dei contorni e del tratteggio, caratteristiche riscontrabili nei vari disegni preparatori a *Windsor* o realizzati dal Mitelli per le incisioni tratte dalla



decorazione carraccesca di Palazzo Fava ( WITTKOWER 1952, pp. 170-171 nrr. 626-631). Altri studi dell'artista a New York, Amsterdam e Londra (STAMPFLE - BEAN 1967, p. 80 nr. 127; FRERICHS, I, 1973, nr. 92r,v; TURNER 1980, p. 116 nr. 49) mostrano le medesime qualità nell'uso della matita rossa fino ad una simile resa dei volti.

## SCUOLA LOMBARDO - VENETA

ARTISTA PADANO di influenza padovana, ultimi decenni del XV secolo

### 216. *Scene della Passione di Cristo*

Penna, inchiostro bruno su carta bruno chiaro; 139 x 157 mm.

Iscrizione: in basso a sinistra a penna di Bottari *della scuola del Cav.r Gius.e.* e sulla colonna lettera *T*

Controfondato con carta giapponese, lacune risarcite, decurtazione angolo inferiore sinistro, incrostazioni, ossidazione colla e strappo verticale risarcito a destra

BAV, Cappon.237.A(14r.4)

Il foglio, riferito dal Bottari al Cavalier d'Arpino, è in realtà da collocare, come suggerisce Stefano Bruzzese, verso la fine del Quattrocento del panorama pittorico padano, costituendo di fatto la prova più antica del volume capponiano. Su due piani distinti, definiti da due diverse soluzioni architettoniche, si sviluppano quattro scene della Passione di Cristo, dalla *Cattura di Gesù*, in basso a sinistra, alla *Flagellazione* alla sua destra, e nel piano superiore, da sinistra a destra, l'*Andata al Calvario* e la



*Crocifissione*. Le forti influenze stilistiche della cultura ferrarese-bolognese, in particolare di Francesco del Cossa ed Ercole de Roberti, si accompagnano soluzioni della pittura veneta di fine Quattrocento nel paesaggio della scena con la *Cattura di Cristo*. La composizione della *Flagellazione* sembra invece interpretare un'invenzione di Mantegna, dall'incisione con la *Flagellazione di Cristo e il pavimento*, sviluppando lo scorcio prospettico della composizione in cui le figure si muovono in diagonale (cfr. da ultimo BOORSCH in *Mantegna* 2008, pp. 254-255, nr. 88). Una soluzione simile, più elaborata e straziata nella resa espressiva, si vede nella scena con la

*Flagellazione* nell'altareto portatile con *Storie della Passione di Cristo* realizzato da Bernardino Butinone attorno alla fine degli anni novanta (Milano, Pinacoteca del Castello Sforzesco, cfr. RIGHI in *Museo* 1997, pp. 170-173, n. 87-91), anch'egli interessato alla cultura filomantegna dell'ambiente padovano, proponendo fino alla fine del secolo citazioni e intelligenti reinterpretazioni di modelli del Mantegna.

Il foglio vaticano è forse da interpretare come una prima idea per un ciclo di affreschi o, viste anche le dimensioni ridotte, per una miniatura.

PELLEGRINO TIBALDI (Purina di Valsolda, 1527 – Milano, 1596), copia da

217. r: *Profeta in una nicchia* v: *Schizzi di gambe*

r-v: penna, inchiostro bruno/grigio acquerellato su carta avorio; 273 x 95 mm

Iscrizione: sul verso a penna in alto *due crazie*

Ossidazione colla, incrostazioni, fori da lepisma saccarina e tarli

BAV, *Cappon.237.B(39v.1)*

Il disegno è una derivazione dal foglio conservato alla Biblioteca Ambrosiana, raffigurante una coppia di profeti; quello di sinistra identico alla figura capponiana (Fig. 217 a; Cod. 265 inf. nr. 4). Il disegno milanese, a lungo attribuito a Perino, è stato ricondotto da Alessandro Nova alla grafia del giovane Pellegrino Tibaldi (NOVA in *Renaissance Drawings* 1984, p. 94, nr. 39), in relazione agli affreschi dell'artista agli angoli della volta della sala piccola di Palazzo Poggi a Bologna, comunemente datati tra il 1551 e il 1553 (a partire da ROMANI 1988). Secondo Stefano Bruzese, la forte influenza perinesca della figura milanese (*Mostra di disegni di Perino* 1966; ROMANI 1990) consentirebbe di far risalire il foglio al periodo romano del giovane lombardo, quando



nel 1547 collaborava con Perino alla realizzazione degli affreschi nella sala paolina di Castel

Sant'Angelo. Questa figura di profeta ha goduto di una certa fortuna, come testimoniano le varie copie da essa derivanti. Si pensi ai due fogli conservati al British Museum di Londra, il primo inserito in un taccuino di disegni attribuiti ad un seguace di Gerolamo da Carpi (POUNCEY - GERE 1983, nr. 167) e il secondo certamente più tardo, forse opera di un artista romano, con accenti zuccareschi (POUNCEY - GERE 1962, I, Appendix III, p. 177). Un'altra copia è stata venduta da Sotheby's nel 1920 (Sotheby's London 7-10 dicembre 1920, nr. 312, già segnalata in NOVA 1984, p. 94).

Difficile invece definire la matrice culturale dell'autore del disegno qui in esame, per il segno incerto e tremolante e le scorrettezze formali.

SCUOLA VENETA, prima metà XVI sec.

#### 218. *Deposizione di Cristo nel sepolcro*

Penna, inchiostro nero su carta grigia; 139 x 199 mm.

Iscrizioni: in basso a sinistra ... *uoli*; sul verso in basso a sinistra "6 11(?) 18/12(?), e al centro *mille ... L2922121(?)*

Velato con carta giapponese, lacune risarcite, macchie di studio e strappo diagonale in basso risarcito

BAV, *Cappon.237.A(12v.1)*

Questa scena della *Deposizione di Cristo nel sepolcro* è, secondo Giulio Bora, da ricondurre alla cultura veneta della prima metà del Cinquecento, per il tratto disegnativo sintetico e abbreviato, con una ricerca dell'articolazione compositiva che tradisce già un'attenzione nei confronti delle novità manieristiche centroitaliane. Un artista veneto con tale esperienza, che presenta soluzioni analoghe, è, per esempio, il padovano Stefano Dall'Arzere, autore di numerosi cicli decorativi a Padova (Oratorio di San Rocco, Confraternita del Redentore), anche se i disegni a lui attribuiti non sembrano coincidere con la grafia di questo foglio. L'autore potrebbe comunque identificarsi con una di quelle maestranze, a volte rimaste anonime, coinvolte in analoghe serie decorative di quegli anni.



SCUOLA VENETA, seconda metà del XVI secolo

219. *Testa di uomo*

Matita nera su carta azzurra; 111 x 84 mm.

Lacune risarcite e incrostazioni

BAV, *Cappon.237.B(44r.1)*



Difficile avanzare una proposta attributiva per questo studio di testa, dai caratteri sommari, da ricondurre, come suggerisce Stefano Bruzzese, all'area veneta della seconda metà del Cinquecento, per la tecnica esecutiva a pastello nero su carta azzurra.

SCUOLA VENETA, seconda metà XVI sec.

220. r: *Dea con putto* v: *Mercurio e divinità femminile*

r-v: Tracce di matita rossa, penna, inchiostro bruno su carta avorio; 144 x 173 mm.

Decurtazione angolo superiore sinistro, macchia di grasso, ossidazione inchiostro e lacuna risarcita

BAV, *Cappon.237.B(45v.3)*



Il foglio, raffigurante sul recto una *Dea con putto* e sul verso *Mercurio e una divinità femminile*, probabilmente copia da un prototipo inciso, è da ricondurre all'ambiente veneto cinquecentesco.

Come osservato da Sergio Marinelli, l'anonimo autore imita lo stile grafico di Bernardino India e in particolare di Paolo Farinati, i cui disegni, sebbene più liberi e carichi nell'uso dell'acquerello, mostrano una tipologia simile, più evidente negli studi per incisioni e nelle stampe stesse (*Paolo Farinati* 2005, p. 60, pp. 137-174, 209-219).

SCUOLA VENETA, seconda metà XVI sec.

221. *Studio di santo sdraiato*

Matita nera e gessetto bianco su carta grigio / azzurra; 295 x 277 mm.

Iscrizioni: a matita in basso *Salvatore Rosa* e sul verso in alto a penna *Be ... iti un patie / Salvadore Rosa due paoli*

Angolo superiore destro ritagliato, lacune risarcite e ossidazione colla lungo i lati

BAV, *Cappon.237.B(46v.1)*

Inaccettabile l'antica attribuzione a Salvator Rosa del foglio, da ricondurre invece all'ambito veneto di fine Cinquecento: opera di un anonimo artista stilisticamente affine alla grafica della bottega del Tintoretto, come si evince dal confronto con i fogli dell'artista, eseguiti con la medesima tecnica, ma sicuramente più liberi e personali nel segno (*Tintoretto* 2007, pp. 414-415 nrr. 64-65), come il foglio al GDSU del 1578-1579 a matita nera e gessetto bianco su carta azzurra (*Ibid.*, p. 413 nr. 63). L'eredità della bottega, con particolare riferimento ai disegni del figlio Domenico (ROSSI 1976, pp. 205-211; EAD. 1985, pp. 57-71; MASON in *Jacopo Tintoretto* 2009, pp. 84-90), influenza tecnicamente l'anonimo disegnatore vaticano. Non sono emersi riscontri con opere note.





SCUOLA VENETA, seconda metà XVI sec.

222. r: *Studi di teste*

v: *Studi di braccia*

r: Matita rossa su carta cerulea v: matita rossa e carboncino su carta cerulea; 283 x 122 mm.

Iscrizione: in basso a penna *Guido Reni Bolognese*

Lacune risarcite, ossidazione colla lungo i lati e incrostazioni

BAV, *Cappon.237.A(6v.1)*

Il foglio, di buona qualità, presenta tre studi di teste a matita rossa, erroneamente riferiti al Reni dalla scritta antica, iconograficamente affini alle numerose figure dipinte da Palma il Giovane (*Palma il Giovane* 1990; IVANOFF - ZAMPETTI 1980 ). L'indiscusso carattere veneteggianti del disegno suggerisce un riferimento all'ambito veneto del tardo Cinquecento, anche se la qualità del segno e la solidità strutturale trovano un'ipotetica connessione con l'attività di Federico Zuccari, durante la sua permanenza a Venezia nel 1563, al servizio del cardinal Giovanni Grimani,



per il quale decorò lo scalone del palazzo di famiglia e la cappella del patriarca in San Francesco della Vigna, di cui si conserva nel volume vaticano l'energico studio per la figura di Cristo (29v. cat. 81; ACIDINI LUCHINAT, I, 1999, pp. 227-240; PROSPERI VALENTI RODINÒ 1999(1), pp. 20-24). I noti taccuini veneziani, su cui l'artista fissava immagini tratte da Veronese, Palma e Tiziano, testimoniano l'interesse dello Zuccari nell'acquisizione di nuovi repertori iconografici e stilistici ispirati alla scuola veneta, ma la tecnica a matita rossa e carboncino sul verso su carta azzurra ricca di effetti pittorici, seppure ricorra nella produzione dell'artista, come nello studio di tre teste maschili a Princeton realizzato nel 1563 circa e messo in relazione con le *Storie di Mosè* dipinte in

Vaticano (inv. 47-122; MUNDY 1989, p. 169 nr. 50; PROSPERI VALENTI RODINÒ 1999(1), p. 19), ci riporta però all'ambiente veneto ed in particolare ad un artista della scuola di Palma il Giovane per la ripresa di una tipologia costante nelle sue opere (IVANOFF - ZAMPETTI 1980; *Palma il Giovane* 1990).

SEBASTIANO FILIPPI detto il BASTIANINO (Ferrara 1532 ca. - 1602) (?)

223. *La resurrezione di Lazzaro*

Penna, pennello, inchiostro bruno, acquerello azzurro su carta grigio-azzurro; 280 x 253 mm.

Iscrizioni: a penna in basso al centro *Del Mutiani* e a matita nell'angolo destro inferiore *naldini*

Controfondato con carta giapponese, varie lacune risarcite e perforazione carta da ossidazione inchiostro metallo-gallico

BAV, *Cappon.237.A(24r.2)*

Secondo Giulio Bora, il disegno è da ricondurre verso l'area emiliana e ferrarese della seconda metà del Cinquecento, e in particolare verso le invenzioni di Sebastiano Filippi detto il Bastianino. La caratteristica concezione di questa affollatissima composizione trova vari riscontri anche tipologici con suoi dipinti, come con le due versioni della *Circoncisione* conservate nella chiesa di San Paolo e nella Pinacoteca Nazionale di Ferrara. Come ha rilevato la critica, la peculiarità della pittura di Bastianino consiste in una stesura pittorica coloristicamente sfatta di ascendenza tizianesca che suggerisce intense e cupe atmosfere, come accentuate nel foglio vaticano dall'ampia acquerellatura che si accompagna al fitto tratteggio a penna. Le due robuste figure al sepolcro di Lazzaro richiamano quelle di ascendenza michelangiotesca realizzate dall'artista nell'affresco con il *Giudizio Universale* del Duomo di Ferrara fra il 1577 e il 1580 e nella pala dallo stesso tema nell'arcipretale di Rovello Porro, i cui studi preparatori sono conservati rispettivamente alla Pinacoteca di Brera e a Oxford, Christ Church (POUNCEY 1972, pp. 126-129; BYAM SHAW 1976, p. 241 nr. 908 tav. 549; *Disegni emiliani* 1995,



pp. 46-47); un altro studio di figura accovacciata è stato individuato da Diane De Grazia ai Musei di Berlino e accostato alla pala di Rovello Porro (DE GRAZIA in *Correggio e il suo lascito* 1984, pp. 322-324). Si tratta degli unici certi del Bastianino che sembra preferire studi isolati di figura, come testimonia l'album dei Musei Civici del Castello di Milano, individuato dalla Romani (ROMANI 2001), con una serie di copie da disegni del Bastianino. Se si accetta il riferimento all'artista del foglio vaticano, emergerebbero interessanti elementi per lo studio di un nuovo aspetto della pratica disegnativa del Bastianino, finora limitata a figure isolate.

CARLO URBINO (Crema 1525/30 - post 1585)

224. *Due studi per una 'Strage degli innocenti'*

Tracce di matita nera, penna e acquerello bruno su carta bianca; 149 x 111 mm.

Iscrizioni: a penna in basso *PT* e *schizzo dell'Albano*

Cesura centrale orizzontale risarcita, controfondato con carta giapponese, piccole lacune risarcite e incrostazioni

BAV, *Cappon.* 237.A (7r.1)

Il foglio, forse raffigurante due particolare della *Strage degli innocenti*, presenta, secondo Giulio Bora, i caratteristici tratti grafici del cremasco Carlo Urbino, lodato dai contemporanei per la facilità disegnativa e inventiva. La sua presumibile formazione veneta traspare nei disegni del sesto e settimo decennio, ai quali può essere senz'altro associato anche il foglio capponiano; dal 1557 Carlo Urbino è attivo nel cantiere di Santa Maria presso San Celso a Milano, per la cui decorazione, con storie bibliche in corrispondenza delle tele e delle finestre, esiste una serie di schizzi preparatori conservati alla Biblioteca Ambrosiana (BORA 1977, pp. 69-71, 86). A quel gruppo di fogli è associato anche uno schizzo con la *Strage degli innocenti*, iconograficamente affine al piccolo disegno capponiano. L'Urbino soleva infatti formulare diverse versioni dello stesso tema, come è ad esempio i due disegni milanesi per *Il serpente di bronzo*.



GIOVAN PAOLO LOMAZZO (Milano 1538 - 1592)

225. r: *Martirio di un santo* v: *Schizzo della stessa scena*

r: Pennello, inchiostro bruno, biacca, riquadrato a matita nera su carta bruno-grigia  
v: Carboncino su carta bruno-grigia; 178 x 267 mm.

Iscrizioni: a penna in alto a destra *Domenichino originale* e sul verso a penna in basso *Bartolomeo di Leonessa*

Piccole lacune risarcite, macchie di studio e incrostazioni

BAV, *Cappon. 237.A(5v.2)*

La scena potrebbe essere riferita al martirio dei santi Felice e Filippo, figli di Felicita, uccisi a colpi di clava di fronte alla madre: uno dei martiri è semidraiato su una tavola mentre viene colpito dai magli di due carnefici, con la madre che, con gesto disperato, viene trattenuta dai soldati; sul fondo si intravede la tenda con il governatore Publio che ordina la condanna. La scena è studiata sul verso del foglio, attraverso pochi tratti di carboncino, ripresi sul recto con segni di acquerello e colpi di biacca, mentre col carboncino riquadra la scena.

La finezza esecutiva del foglio ha consentito a Giulio Bora di riconoscere la mano di Giovan Paolo Lomazzo, la cui produzione

grafica, legata al breve arco dell'attività pittorica dovuta alla precoce cecità (1572), conta di pochissimi fogli sicuri. Fra questi vanno ricordati gli due studi per la *Messa quadragesimale* conservati alla Royal Collection di Windsor Castle e a Christ Church, Oxford, individuati da



Popham come preparatori per l'affresco eseguito nel 1567 nel convento di Sant'Agostino a Piacenza, oggi distrutto (da ultimo cfr. PORZIO in *Rabisc* 1998, pp. 313-314). La complessità di istanze lombarde e centro italiane, propria di questi fogli, si modifica nelle opere successive, in coincidenza con il ruolo di guida dell'Accademia della Val di Blenio volta a un recupero della tradizione figurativa milanese e leonardesca, come testimoniano i disegni più tardi riconosciuti da Bora. Si tratta di un foglio con due profeti all'Art Museum della Princeton University, destinato alla decorazione della cupola nella cappella Foppa in San Marco a Milano (BORA 1980(1), pp. 303-305), e di due studi per la pala d'altare della stessa cappella (1571), densamente schizzati a penna o chiaroscurati a matita nera, conservati rispettivamente alla Biblioteca Ambrosiana e al British Museum, quest'ultimo attribuito da Philip Pouncey (per entrambi cfr. BORA 1980(2), p. 21 nrr. 21-22; TURNER 1994, pp. 81-82 nr. 96).

Il disegno capponiano mostra strette affinità con questi ultimi disegni, in particolare con quelli per la decorazione della cappella Foppa. Sul verso, in analogia con il disegno di Princeton, Lomazzo suggerisce le figure mediante una semplificazione geometrizzata, mentre lo studio del recto si caratterizza per il forte effetto pittorico, sulla base di dense pennellate di acquerello e biacca. Il recupero della tradizione disegnativa milanese del primo Cinquecento, e in particolare di Bramantino, reinterpretata in chiave luministica, sarà propria infatti degli ultimi dipinti eseguiti dall'artista, dalla *Natività* della parrocchiale di Boffalora d'Adda (1570) all'*Orazione nell'orto* del convento di San Carlo al Corso a Milano.

L'importanza di questo foglio capponiano risiede proprio nella sua unicità nell'ambito del corpus grafico del Lomazzo (qualche altra proposta in BORA 1989, pp. 82-86), aprendo nuovi campi d'indagine, tanto da far escludere a Bora alcune serie che risultano in qualche modo estranee (per queste cfr. *L'oeil du connaisseur* 1992, pp. 110-112 nr. 72; TURNER 2000, pp. 58-59). A parte rimane l'importante disegno dell'Albertina di Vienna con l'*Allegoria della pittura*, forse destinato a illustrare il suo *Trattato dell'arte della pittura* (inv. 2769; BIRKE – KERTÉSZ, III, 1995, pp. 1542-1543).

SCUOLA VENETA, fine XVI sec.

226. r: *Studio di gentiluomo* v: *Schizzo di angeli con croce e santi*

r-v: Matita nera e rossa su carta avorio; 216 x 158 mm.

Iscrizione: a penna in basso a destra di *Gasparo Cipolla*

Deformazione carta, macchie di studio e ossidazione colla

BAV, Cappon.237.B(37v.2)



Da non considerare l'antica attribuzione di un anonimo glossatore allo sconosciuto Gaspare Cipolla; il foglio, di buona qualità, è invece da riferire all'ambito veneto di fine Cinquecento. Sul recto è disegnata a due matite l'elegante figura di un gentiluomo in abiti d'epoca in atto d'inchinarsi. Lo schizzo sul verso invece, forse di mano diversa, raffigura un santo in estasi (s. Francesco ?) davanti alla croce sorretta da angeli, e ad altre figure di santi inginocchiate sul lato destro, e sembra ispirato al Tintoretto nel gruppo di santi e angeli che trasportano la croce. Sergio Marinelli suggerisce un riferimento alla produzione di Leandro Bassano (1557-1622), esponente della celebre famiglia di pittori veneti (ARSLAN 1960). Iconograficamente affine alle molte figure dipinte dall'artista (*Ibid.*, I, figg. 291, 294, 304; II, pp. 233-257), il disegno vaticano sembra però divergere dai fogli a pastelli tipici del Bassano e della sua scuola (*Disegni veneti* 1958, pp. 37-38 nrr. 45-46; *Bassano drawings* 1961, nrr. 10-18); il raffronto con gli studi di teste dell'artista, più definiti e pittorici, evidenzia comunque una comune tipologia espressiva, dalla vivacità tecnica alla resa degli occhi e dei baffi (*Disegni veneti* 1958, p. 38 nr. 46; *Bassano drawings* 1961, nrr. 10-12). Il disegno è probabilmente da riferire ad uno dei numerosi seguaci della bottega-famiglia del Bassano, attivi per tutto il successivo secolo XVII.

BERNARDINO CAMPI (Reggio Emilia 1521 - 1591)

227. *Due soldati con gruppi di figure*

Matita nera su carta bruno-grigia; mm. 202 x 128

Lacune risarcite e incrostazioni

BAV, *Cappon.237.B(48v.2)*



Come sottolinea Giulio Bora, la tipologia e le pose delle due figure allungate richiamano il linguaggio di Bernardino Campi, secondo quel canone di ascendenza parmigianinnesca da lui stesso formulato nel breve scritto *Parere sopra la pittura* allegato al *Discorso* di Alessandro Lamo dedicato alla biografia del Campi (LAMO 1774, pp. 103-106). Fra i numerosi cicli decorativi profani degli anni '50 e inizio dei '60, citati dal biografo, il più noto è quello nella Sala dell'Olimpiade nel Palazzo del Giardino a Sabbioneta dal 1582, dove nelle lunette affrescò la serie delle *Storie di Giove*, animate da esili ed eleganti figure, che presentano

lo stesso allungamento riscontrabile nel disegno vaticano. Lo conferma la serie di disegni del Campi relativa a quel ciclo conservata alla Kunsthalle di Amburgo, alla Devonshire Collection e in collezione privata (DI GIAMPAOLO 1975, pp. 33-34; BORA 1977, p.74; BORA in *I Campi* 1985, p. 298; JAFFÉ, IV, 1994, p. 160). Un altro disegno affine è conservato alla Biblioteca Ambrosiana con la *Scena di un giudizio* concepita secondo la stessa astrattezza tipologica delle figure (BORA 1971, nr. 47).

GIOVAN BATTISTA TROTTI detto il MALOSSO (Cremona 1556 - Parma 1619): Copia da BERNARDINO CAMPI

228. *Eva*

Matita nera, matita e acquerello rosso su carta avorio; 274 x 180 mm.

Filigrana (variante di BRIQUET nr. 9461, 9463 e HEAWOOD nr. 2966)

Iscrizione: sul verso a penna *di Gio Battà Trotto detto il Malossino*

Lacune risarcite, ossidazione colla lungo i lati e incrostazioni

BAV, *Cappon.* 237.B(53r.1)

I tratti tipologici e figurativi del volto e del corpo hanno fatto supporre a Giulio Bora che alla base di questo disegno vi sia un modello ideato da Bernardino Campi, forse una copia da una composizione più ampia con Adamo ed Eva per la scena del *Peccato originale*, di cui però non sia ha notizia, se non per le due figure, diversamente atteggiate, in San Sigismondo a Cremona.



La scritta antica a penna riportata sul verso del foglio con riferimento a Giovan Battista Trotti detto il Malosso sembra trovare fondamento: l'artista infatti, non solo era stato allievo di Bernardino Campi, ma, oltre ad averne sposato la nipote, aveva ricevuto in dono dal maestro nel 1575 il suo studio (LAMO 1774, p. 91) comprensivo di tutti gli strumenti e, in particolare, dei disegni, stampe, modelli in gesso e cera (SACCHI 1872, pp. 246-247). Questo disegno potrebbe quindi ben rappresentare una delle prime prove del Malosso nell'atto di esercitarsi su un modello del maestro: lo stesso Bernardino Campi, nel suo breve scritto del *Parere sopra la pittura* inserito nel *Discorso* di Alessandro Lamo indica espressamente come propedeutico all'apprendimento dell'arte l'esercizio della copia dei modelli dei grandi maestri (LAMO 1774, pp. 103-106).

GIOVAN BATTISTA TROTTI detto il MALOSSO (Cremona 1556 - Parma 1619), Cerchia di

229. *Noli me tangere*

r: Penna, inchiostro bruno su carta bianca v: Sfumato a carboncino; 120 x 157 mm.

Iscrizioni: in basso di Bottari sul ctf. *Santi di Tito*

Incollato su un lato al controfondo, incrostazioni, ossidazione colla lungo i lati e lacune risarcite

BAV, *Cappon.*237.A(10r.3)

Giulio Bora suggerisce di riferire il disegno alla cerchia del Malosso, artista che rivestì un ruolo fondamentale nell'ambito dell'arte cremonese del tardo Cinquecento per l'apertura alla cultura



tardomanieristica centroitaliana. La formazione di una scuola piuttosto numerosa di pittori, come Cristoforo Agosta, Manfredo e Ermenegildo Lodi, Giulio Calvi detto il Coronaro e Bartolomeo Bresciani, dalla grafia fortemente affine a quella del maestro, che spesso copiano modelli del maestro, ha portato ad una serie di studi volti all'individuazione delle diverse mani in relazione con loro dipinti. (BORA in *Il Seicento lombardo*, III,



1973, pp. 19-20, nrr. 19-25; DI GIAMPAOLO 1974, pp. 18-35; AGNESI 1978, pp. 12-13; BORA 1984, pp. 17-20; Bora in *I Campi* 1985; TANZI 1991, pp. 67-74; GUAZZONI in *Disegni cremonesi* 1997, pp. 20-54; *Disegni cremonesi del Cinquecento* 1999, pp. 140-159). Ma molto è ancora da indagare nel corpus assai ampio di disegni malosseschi ancora anonimi, fra cui è da collocare il foglio in esame, dove il tratto disegnativo malossesco viene impoverito, tanto che il fitto tessuto di linee spezzate risulta scarsamente funzionale con l'effetto di una certa resa bidimensionale.

GIULIO CESARE PROCACCINI (Bologna 1574 - Milano 1625)

230. *Filosofo o astronomo (Aristarco di Samo?)*

Matita nera e gesso bianco su carta azzurra; 178 x 123 mm.

Iscrizioni: sul ctf. in basso a sinistra *Di Paolo Bellicani* e sul verso del ctf. in alto *Di Giulio Cesare Procaccini d [etto] Moranzoni*

Incollato al ctf. e piccole lacune risarcite

BAV, *Cappon.237.A(17r.4)*

Questa figura di pensatore affiancato da una sfera armillare e da un mappamondo è forse identificabile con il matematico e astronomo greco del III secolo a. C., Aristarco di Samo, noto per le sue ipotesi sul sistema eliocentrico. Come sottolinea Giulio Bora, la scritta sul verso, che riferisce il foglio a



Giulio Cesare Procaccini, sembra veritiera, consentendo di collocare il disegno nella produzione grafica più coloristica e chiaroscurale dell'artista, tipica dal 1610 circa in poi, di cui esempi si conservano alla Biblioteca Ambrosiana e ai Musei di Berlino e Stoccarda. Si riscontrano infatti forti assonanze nella soffusa resa a sanguigna o matita nera delle figure su carta azzurra, a volte indistinte nei profili (cfr. WARD NEILSON 2003, figg. 57-59, 64).

ARTISTA BERGAMASCO, primi decenni del XVII secolo

231. *San Francesco e San Carlo Borromeo in adorazione e angeli che sorreggono una cornice*

Penna, inchiostro nero, acquerello grigio su carta avorio; 233 x 156 mm.

Filigrana (variante di BRIQUET nr. 12209, HEAWOOD nr. 177 e ZONGHI nr. 1846)

Velato con carta giapponese, varie lacune risarcite, ossidazione colla e incrostazioni

BAV, *Cappon.237.B(40v.2)*

Il disegno è probabilmente da interpretare come uno studio per una composizione votiva: in basso due santi inginocchiati, san Francesco a sinistra e san Carlo Borromeo a destra, rivolgono il loro sguardo adorante alla cornice sorretta da angeli, entro la quale doveva essere collocata un'immagine votiva preesistente, raffigurante forse una Madonna con il Bambino o la sola Vergine alla quale gli portano la corona.

Come suggerisce Stefano Bruzzese, la staticità ed il rigoroso schematismo riconducono ai dettami della cultura riformata diffusi nel territorio bergamasco tra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento, secondo il



programma *de propaganda fide* di Carlo Borromeo (ROSSI in *Il Seicento a Bergamo* 1987, p. 176), che promosse l'adozione di modelli iconografici uniformi e di gran semplicità. Si pensi alle soluzioni adottate da Gian Paolo Cavagna e suo figlio Francesco, o da Francesco Zucco. In particolare il foglio vaticano sembra trovare validi riscontri con la produzione di Francesco

Cavagna (c.1580-1630; BANDERA in *I pittori bergamaschi*, IV.2, 1984, pp. 53-54): la figura di Carlo Borromeo ritorna identica, ma ribaltata, nel dipinto della *Madonna in gloria con il Bambino e santi*, conservato al Museo Diocesano di Bergamo (*Ibid.*, p. 58, nr. 2, tav. 2 a p. 76), mentre il disegno dell'artista con la *Madonna con il Bambino e i Santi Carlo, Francesco, Bernardino e Martino*, custodito all'Accademia Carrara di Bergamo e preparatorio per la pala della chiesa di San Martino di Sarnico (*Ibid.*, p. 79 tav. 2) mostra tali affinità stilistiche da consentire una datazione del nostro foglio tra il secondo e il terzo decennio del Seicento.

SCUOLA LOMBARDA, prima metà del secolo XVII

232. *Studio di figura femminile (Maddalena?)*

Matita rossa su carta bianca; 228 x 163 mm.

Iscrizione: a penna in basso a destra ... *a Bolognese*

Velato con carta giapponese, lacune risarcite e incrostazioni e macchie di studio

BAV, *Cappon.237.A(17r.2)*



Il foglio, raffigurante probabilmente la Maddalena, presenta una tecnica esecutiva tipicamente lombarda, con particolare riferimento alla cultura artistica milanese della prima metà del Seicento. Come sottolinea Stefano Bruzzese, la fisionomia del volto, ancora legata ad un manierismo tardo, vagamente morazzoniano, e la volumetria ampia della figura, forse influenzata già dalle prime aperture al barocco, sono elementi comuni al dipinto della *Maddalena portata in cielo dagli angeli* (Austin, Jack S. Blanton Museum of Art) proveniente dalla collezione Suida-Manning. Attribuito al cremasco Gian Giacomo Barbelli, è stato di recente inserito nel catalogo, in via di ricostruzione, del pittore e incisore Riccardo Taurini (CAVALIERI 2007(2), pp. 117, 120 nt. 1). Sebbene non possa considerarsi un autografo dell'artista (CAVALIERI 2007(1)), il disegno vaticano è sicuramente da collocare nell'ambito della pittura lombarda del primo Seicento, a metà tra manierismo e barocco, con richiami a Morazzone, Cerano e Giulio Cesare Procaccini.

SCUOLA VENETA (?), prima metà del XVII secolo

233. *Incredulità di san Tommaso*

Carboncino, matita e gessetto bianco su carta bruno chiaro; 179 x 282 mm.

Filigrana ill.

Lacune risarcite e deformazione carta

BAV, *Cappon.237.B(32r.1)*



Il disegno, raffigurante la scena dell'incredulità di San Tommaso, è forse riconducibile all'ambiente veneto della prima metà del Seicento, per la libertà e la

pastosità del segno a carboncino e matita, che richiama in parte la lezione grafica di Palma il Giovane. Secondo Stefano Bruzzese, l'impostazione delle figure, inquadrato dal ginocchio in su, è collegabile però alle soluzioni venete già oltre il terzo decennio del Seicento, grazie alle novità introdotte da Fetti, Liss e Strozzi, di ritorno da soggiorni romani. In particolare si ritrovano analogie con i modelli di Pietro Della Vecchia (1603-1678), a partire dagli anni trenta, nella fisionomia tozza ed arcaica delle figure (cfr. IVANOFF 1944). Lo stesso Della Vecchia affrontò in più versioni il tema dell'Incredulità di San Tommaso (PALLUCCHINI, I, 1981, pp. 174-175; AIKEMA 1990, p. 17 e nt. 15).

Il foglio vaticano è però opera di un anonimo artista minore, di scarsa qualità nella resa grafica delle forme, a volte scorrette.

SCUOLA VENETA, prima metà XVII sec.

234. r: *Incoronazione della Vergine* v: *Parte della stessa scena*

r: Penna, acquerello bruno e grigio su carta bianca v: Matita nera e penna; 340 x 246 mm.

Filigrana (CHURCHILL nr. 489)

Iscrizione: in basso a penna *Cav.re d'Arpino*

Velato con carta giapponese, segni di piegatura orizzontale al centro, lacune risarcite e ossidazione colla

BAV, *Cappon.237.A(26r.2)*

Inaccettabile l'antico riferimento al cavalier d'Arpino del disegno, raffigurante l'*Incoronazione della Vergine* al cospetto di quattro santi, da ricondurre invece all'ambito veneto del primo Seicento. Opera di un anonimo artista che sembra riprendere tipologie di Palma il giovane (*Palma il Giovane* 1990, pp. 138-179), ripetendo l'impostazione della parte superiore dell'*Incoronazione di Maria* realizzata dall'artista per la Basilica di Monte Berico a Vicenza (IVANOFF - ZAMPETTI 1980, p. 695 nr. 6). Stilisticamente lontano però dalla qualità dei fogli del Palma, il disegno vaticano non offre ulteriori possibilità attributive. Sul verso vi è la figura di Gesù ricalcata a penna e matita.



SCUOLA VENETA, XVII sec.

235. *San Gerolamo*

Matita rossa e gesso bianco su carta bruno chiaro; 270 x 187 mm.

Filigrana ill.

Iscrizioni: in basso a destra *del Palma*

Controfondato con carta giapponese, varie lacune risarcite, ossidazione colla e macchie di studio

BAV, *Cappon. 237.B(30v.2)*

Il foglio, raffigurante san Gerolamo, è attribuito dall'antica scritta a Palma il Giovane, la quale, sebbene non veritiera, riconduce giustamente all'ambito della cultura veneta già nei primi decenni del seicento, con riferimenti ad analoghe invenzioni del Palma. Anche se non emergono riscontri con dipinti di medesimo soggetto dell'artista (MASON RINALDI 1984, figg. 611, 702), Giulio Bora

sottolinea una certa affinità, nella postura torta della figura vaticana, con il san Gerolamo sulla sinistra nel modelletto per il *Paradiso* conservato alla Biblioteca Ambrosiana, riprodotto da vari artisti nelle due serie di fine Cinquecento (Paolo Veronese, Francesco Bassano, Jacopo Tintoretto, 1578-1582; quindi ancora Tintoretto e Palma il Giovane, 1588: FOSSALUZZA in *Pinacoteca Ambrosiana* 2006, pp. 187-191). E' probabile che l'anonimo artista del foglio capponiano abbia tratto ispirazione da quel modello, conferendo però alla figura una intensità pittorica, sottolineata dal segno spesso e dai lumi di gesso, che tradiscono una personalità di spicco.



SCUOLA LOMBARDA, XVII sec.

236. *Cristo cacciato da Pilato*

Matita nera, penna inchiostro bruno, acquerello grigio su carta bianca, 155 x 166 mm.

Filigrana (variante di HEAWOOD nr. 163)

Iscrizioni: sul verso scritta a destra a penna tagliata e in basso *Almo*

Velato con carta giapponese, lacune risarcite e incrostazioni

BAV, *Cappon.* 237.B(53r.4)

Il disegno, raffigurante Cristo cacciato da Pilato, doveva probabilmente essere finalizzato ad una serie con le storie della Passione di Cristo, chiuse entro una cornice ottagonale, di cui si intravedono le linee di chiusura nel foglio. La composizione appare caratterizzata da una energica sintesi grafica, resa attraverso veloci tratti della matita e della penna e dense acquerella ture. Giulio Bora nota un'affinità



tecnica con alcuni studi di Daniele Crespi, anche se l'autore di questo foglio appare più tardo, attivo forse verso la metà del Seicento in Lombardia. L'impostazione drammatica e movimentata della scena, scalata in diagonale, trova elementi di confronto con analoghe soluzioni di Carlo Cane, in particolare con un dipinto a lui attribuito, il *Martirio di San Sabino*, nella chiesa di San Giovanni Battista a Busto Arsizio (*Pittura tra Ticino e Olona* 1992, tav. 115). Di questo artista si conosce il disegno di un *Mendicante* nel Codice Bonola del Museo di Varsavia (*I disegni del Codice Bonola* 1959, nr. 24), ma la mancanza di notizie certe sulla sua attività non consente di formulare ulteriori ipotesi.

LATTANZIO GAMBARA (Brescia, 1530 circa – Brescia, 1574) e LUCA CATTAPANE (Cremona, att. nella seconda metà del XVI sec.), Copia da

237. r: *Deposizione di Cristo nel sepolcro* v: *Tre studi di figura femminile*

r: Matita rossa acquerellata su carta avorio v: penna e inchiostro bruno su carta avorio; 319 x 380 mm.

Filigrana (variante di BRIQUET nr. 56, CHURCHILL nr. 449, HEAWOOD nr. 2840 e MOSIN nr. 145)

Iscrizione: a penna in basso a sinistra [copi ?] *a del Palma*.

Velato con carta giapponese, lacune risarcite, segni di piegature e cesure in verticale e orizzontale e incrostazioni

BAV, *Cappon*. 237.B(55r.)

Bibl.: PAPINI 2003, p. 104, fig. 23.

Il disegno, riprodotto dalla Papini con l'errato riferimento al Palma (PAPINI 2003, p. 104, fig. 23), è stato invece giustamente riconosciuto da Stefano Bruzzese come copia del dipinto del pittore bresciano Lattanzio Gambara per la chiesa di San Pietro al Po a Cremona (Fig. 237 a; BEGNI REDONA - VEZZOLI



1978, pp. 175-178; BUSSAGLI in *DBI*, 52, 1999, pp. 51-52; RODESCHINI GALATI in *Pittura a Cremona* 1990, p. 276, tav. 94). Gambara eseguì, attorno al 1568, la sola parte centrale della composizione, mentre negli ultimi anni del Cinquecento, l'opera venne ampliata su tutti i lati dal cremonese Luca Cattapane (cfr. BEGNI REDONA - VEZZOLI 1978, p. 228), riuscendo in una operazione di mirabile mimesi (BIFFI [sec. XVIII], ed. 1989, pp. 131-132). Il dipinto del Gambara godette di immediata fama e molte sono le copie dipinte da esso derivanti (LODA in *La Pinacoteca* 2003, pp. 128-129, nr. 90), mentre pochi sono i disegni noti che riprendano la scena (GDSU inv. 13956 F, riproduce la composizione prima degli interventi del Cattapane; *I disegni del Codice Bonola* 1959, pp. 35-36, figg. 3-4; BEGNI REDONA - VEZZOLI 1978, p. 254, nrr. 54-55; RODESCHINI GALATI in *Pittura a Cremona* 1990, p. 276). Il disegno capponiano è quindi di interessante rilevanza poiché, ad oggi, è l'unico che riprenda il dipinto cremonese con le parti aggiunte dal Cattapane. La resa pittorica, morbida e sfumata, avvicina il foglio alle soluzioni grafiche dei Nuvolone, favorendo, secondo Stefano Bruzzese, una datazione del foglio vaticano verso la metà del XVII secolo. Sul verso sono invece schizzate tre piccole figure femminili a penna: quella all'estrema destra sembra derivare dalla figura sulla destra nella *Deposizione*.



SCUOLA LOMBARDA, metà del XVII sec.

### 238. *Studio di volto femminile*

Tracce di penna, matita nera su carta bruno/grigio; 118 x 99 mm.

Velato con carta giapponese, lacune risarcite e incrostazioni

BAV, *Cappon.237.A(26r.1)*



Il disegno, raffigurante forse una Maddalena, è riconducibile, secondo Stefano Bruzzese, all'ambito lombardo della metà del Seicento, per la ripresa di modelli nuvoloniani. Di modesta qualità, presenta incertezze e distorsioni.



GIOVANNI STEFANO DANEDI detto il MONTALTO (Treviglio 1612 - 1690)

239. *Scena di battesimo*

Matita nera su carta avorio; 179 x 263 mm.

Filigrana (variante di BRIQUET nr. 5577, HEAWOOD nr. 934 e ZONGHI nrr. 1471-1476)

Iscrizioni: in basso a sinistra ... *no*

Velato con carta giapponese, lacune risarcite, ossidazione colla e macchie di grasso

BAV, *Cappon*. 237.B(53v.3)

Il disegno è stato acutamente riferito da Giulio Bora a Stefano Danedi detto il Montalto, artista attivo a Milano e in Lombardia dal quinto decennio in poi del Seicento. Il suo catalogo grafico è ancora da ricostruire, ma anche il nucleo di fogli conservato all'Ambrosiana, quasi totalmente inedito (un paio di esempi in TIRLONI in *I pittori bergamaschi*, IV.3, 1985, p. 498), consente di formulare



interessanti confronti col disegno capponiano, nell'uso del denso chiaroscuro e nelle figure veloci e abbreviate. Analoga è poi l'impostazione ritmata delle figure nella lunetta al disegno con la *Disputa tra i dottori*, anch'esso in una lunetta, conservato all'Ambrosiana (Cod. F 254 inf. 1669). Non sono emersi riscontri con dipinti noti del Montalto, anche se compositivamente può accostarsi ad alcune scene affrescate nella cappella dell'Annunziata alla Certosa di Pavia, come la *Nascita della Vergine*.

GIOVANNI STEFANO DANEDI detto il MONTALTO (Treviglio 1612 - 1690), Cerchia di

240. r: Copia da Raffaello, *Gruppo di donne con bambini* v: *Studi di figure*

r: Matita rossa, pennello e acquerello rosso su carta bianca v: matita rossa su carta bianca;  
272 x 220 mm.

Ossidazione colla lungo i lati, macchia di grasso e lacune risarcite

BAV, *Cappon*. 237.A(19r.2)

Il foglio è copia dal gruppo di donne con bambini in basso a sinistra dell'affresco di Raffaello nelle Stanze Vaticane con la *Cacciata di Eliodoro dal tempio* (DE VECCHI 1966, pp. 174-175 nrr. LXXV, LXXVI; *Raphael invenit* 1985, pp. 304-306 nrr. 1-3). Bora ha riconosciuto nella tecnica disegnativa, basata sulla fluida acquerellatura rossa, un chiaro riferimento ai fogli del Montalto, anche se viene meno la qualità grafica dei suoi lavori (in particolare si vedano i fogli dell'Ambrosiana a lui attribuiti da Bora: Cod F 254 inf. nrr. 1670-1673, e Cod. F 233 inf. nr. 694). Si tratta comunque di un autore modesto, sicuramente più tardo.



GIOVANNI STEFANO DANEDI detto il MONTALTO (Treviglio 1612 - 1690), Cerchia di

241. r: *Riposo nella fuga in Egitto* v: *Studi di figure, angeli in volo e una testa di cavallo*

r: Tracce di matita nera, pennello e acquerello bruno su carta bruno chiaro v: matita rossa; 403 x 273 mm.

Iscrizione: sul recto in basso a sinistra *Di Bartolomeo*

Lacune risarcite, segni di piegatura al centro, ossidazione colla lungo i lati e incrostazioni

BAV, Cappon. 237.A(2v.)

Il disegno della Vergine con il Bambino e san Giuseppe sul recto e la serie di angeli abbozzata sul verso richiamano soluzioni analoghe di Stefano Danedi, da lui adottate in pale d'altare e cicli decorativi, in particolare nella cupola della Basilica e nella volta della cappella XVII del Sacro



Monte di Varallo. Giulio Bora nota poi una vicinanza degli studi di figure sul verso con i personaggi in secondo piano nell'affresco della *Moltiplicazione dei pani* nel Duomo di Monza. Il disegno sul recto, sebbene non presenti la consueta scioltezza del Montalto, è sicuramente opera di un artista capace di reinventare autonomamente il linguaggio figurativo del Danedi, sullo sfondo di una suggestiva ambientazione paesaggistica.

ERCOLE PROCACCINI il GIOVANE (Milano 1605- 1677-1680 ca.), seguace di

242. r: *Studio di testa di profilo* v: *Studio di testa barbata*

r-v: Matita rossa su carta bianca; 140 x 115 mm.

Fori da tarli, ossidazione colla e incrostazioni

BAV, *Cappon.237.A(11r.3)*

Il foglio presenta sul recto e sul verso due studi accademici, tratti da calchi di busti antichi per esercitazioni, come indicano le linee di chiusura del busto sul verso. Secondo Stefano Bruzzese, la tecnica e lo stile del disegno riportano all'ambito



lombardo di secondo Seicento e possono essere avvicinate alla tarda produzione di Ercole Procaccini il Giovane. Il segno tipico del pastello rosso e l'interpretazione dei modelli classici attraverso un patetismo ormai di maniera sono propri del Procaccini (LANZI, II, ed. 1968-1974, pp. 335-336). L'autore del foglio vaticano andrà quindi ricercato fra i molti giovani che frequentavano l'accademia di nudo che il pittore aveva allestito nel proprio studio (ARFELLI 1961, pp. 470-476), o la seconda Accademia Ambrosiana, riaperta dal 1668 (cfr. MODENA 1960; BORA in *Storia*

dell'*Ambrosiana* 1992, p. 369). Fra i vari fogli di esercitazione accademica dell'*Ambrosiana*, assai simili nell'impostazione, è un busto virile, realizzato anch'esso a matita rossa su carta bianca (F 237 inf. 1739; MODENA 1960, p. 114).

SCUOLA VENETA ?, XVII sec.

243. *Minerva, protettrice dei marmi antichi, scaccia il Tempo*

Penna, inchiostro nero acquerellato su cartoncino bianco; 297 x 220 mm.

Iscrizioni esplicative sul disegno *periere ruine / me vindice saxis vita redit / Marmora berica*

Controfondato con carta giapponese, lacune risarcite e ossidazione inchiostro e colla

BAV, *Cappon.237.A(6v.2)*

In base alla complessa iconografia raffigurata in questo foglio, si può dedurre che si tratti molto probabilmente di uno studio preparatorio per il frontespizio inciso di un libro a stampa. Il soggetto è complesso ed elaborato: a destra è rappresentata Minerva, protettrice delle scienze e delle arti, armata in atto di cacciare Cronos, o il Tempo, che tutto distrugge, e pronta a difendere le rovine antiche dalla decadenza che incombe su edifici, sculture e oggetti antichi, testimonianze classiche, di cui la colonna con capitello spezzato ne è presagio.

Minerva siede su di un globo, sostenuto da due divinità fluviali, sul quale corre una scritta in latino che ricorda e proclama la volontà della dea di ridare la vita ai marmi antichi. In primo piano a sinistra vi è raffigurata una lapide con incisa la scritta *Marmora berica* che, con ogni probabilità, doveva essere il titolo del testo non identificato.



Secondo Giulio Bora il disegno è da riferire all'ambiente veneto di fine Seicento mentre la Monbeig Goguel e Daniele Benati preferiscono ricondurlo all'ambito emiliano; difficile è avanzare con

certezza un'attribuzione. L'unico elemento per una contestualizzazione è l'accento al monte Berico, altura che fa parte dei colli berici presso Vicenza; è probabile che l'indicazione geografica possa avvallare l'ipotesi attributiva ad ambito veneto.

SCUOLA VENETA ?, XVII sec.

244. *Miracolo di s. Antonio da Padova ?*

Matita nera, tracce di penna, acquerello bruno/grigio su carta bruno chiaro; 124 x 328 mm.

Filigrana 8variante di DI CASTRO - FOX 1983, nr. 82)

Lacune risarcite, segni di piegatura verticali e orizzontali e ossidazione colla

BAV, *Cappon.237.B(43r.1)*

Il disegno, raffigurante probabilmente una delle tante guarigioni di s. Antonio da Padova (CASANOVA in *Bibliotheca sanctorum*, II, 1969, pp. 156-186), è riferibile all'ambito veneto per l'affinità stilistica con i disegni di Antonio Zanchi, sebbene più energici e caratterizzati da un tratteggio incrociato (ZAMPETTI 1988). Nel foglio vaticano si riscontra una analogia con le tipologie dei volti tipiche dello Zanchi e con il modo di delineare le figure a matita ombreggiandole con l'acquerello grigio: si confronti ad



ad esempio lo studio dell'artista a Londra, Victoria and Albert Museum, per la tela con la famiglia del principe elettorale di Baviera Ferdinando Maria, databile al 1672 (*Ibid.*, p. 542 nr. 72, p. 646 fig. 2). Probabilmente la scena raffigurata nel foglio vaticano, che presenta una doppia riquadratura a matita, era destinata ad una traduzione pittorica o incisa.

ANDREA LANZANI (1641-1712) seguace di

245. r: *Uomo a cavallo e nudo disteso in scorcio* v: *Schizzo della stessa scena*

r: Tracce di matita nera, matita rossa, acquerello grigio su carta avorio v: Matita nera;  
202 x 240 mm.

Deformazione carta, ossidazione colla lungo i lati e incrostazioni

BAV, *Cappon.237.B(48v.1)*

Il disegno, di difficile interpretazione iconografica, presenta un forte interesse luministico, a discapito della resa volumetrica dei corpi e di una salda scansione spaziale, accostabile, secondo Stefano Bruzzese, alle soluzioni adottate da Andrea Lanzani a partire dagli ultimi anni del Seicento (COLOMBO –



DELL'OMO 2007, pp. 83-95). Il nostro disegno, appesantito dal segno duro ed incerto della matita rossa, è però ben lontano dall'eleganza e dalla facilità compositiva del Lanzani. La figura scorciata in primo piano è una esercitazione tipica delle botteghe milanesi di primo Settecento; un nudo simile compare in un foglio della Biblioteca Ambrosiana attribuito a Lanzani (Cod. F 231 inf. 182; cfr. COLOMBO - DELL'OMO 2007, p. 92); un altro, identico ma ribaltato, in un disegno sempre all'Ambrosiana, attribuito ad Antonio Maria Ruggeri (Cod. F 235 inf. 1041).

## SCUOLA GENOVESE

GIOVAN BATTISTA CASTELLO detto il BERGAMASCO (Crema 1528 - El Escorial 1569)

246. r: *Il trionfo di Galatea* v. *Ulisse e Penelope (?)*

r-v: Matita rossa su carta bianca; 258 x 181 mm.

Filigrana ill.

Iscrizione: a penna in basso a sinistra *M torino quattro crazie (?)*

Lacune risarcite, ossidazione colla e incrostazioni

BAV, *Cappon. 237.B(32v.2)*

La figura sul recto del foglio è identificabile con la ninfa marina Galatea, seduta su una grande conchiglia trainata da una coppia di delfini, e disegnata dentro un ovale, forse per una decorazione di soffitto. Nonostante i ricordi raffaelleschi e perineschi della scena, il tratto grafico corposo e denso nell'uso del chiaroscuro riconducono, come osservato da Giulio Bora, all'ambito artistico dell'Italia del nord, in particolare a Giovan Battista Castello detto il Bergamasco, pittore lombardo attivo soprattutto a Genova, che a Roma fu in contatto proprio con Perino del Vaga nel cantiere di Castel Sant'Angelo. Il foglio vaticano sembra richiamare la decorazione genovese della Villa Pallavicini delle Peschiere, eseguita verso la fine degli anni '50, dove ritroviamo negli angoli della volta della sala di Diana figure allegoriche molto simili.



Sul verso del foglio sono invece schizzate due figure distese fortemente scorciate, forse identificabili in *Ulisse e Penelope*.



In realtà nei disegni noti dell'artista non ricorre frequentemente la tecnica a matita, e in caso solo nera, come nello studio degli Uffizi inv. 6960 S o nel *Cristo* della Staatsgalerie di Stoccarda preparatorio per l'affresco genovese in Ss. Annunziata di Portoria (*Disegni genovesi* 1989, pp. 23-24 nr. 3; NEWCOME 1972, pp. 3-4 nr. 6).

#### 247. *Temperanza, Giustizia, Fortezza*

Penna, inchiostro bruno su carta avorio-bruno chiaro; 250 x 146 mm.

Controfondato con carta giapponese, lacune risarcite e incrostazioni  
BAV, Cappon. 237.B(48r.2)

Il disegno, raffigurante le tre virtù cardinali, è stilisticamente riconducibile, per la peculiare schematica del tratto a penna, alla cultura genovese del secondo Cinquecento, in particolare alla tecnica tipica di Giovan Battista Castello detto il Bergamasco e del Cambiaso.

Secondo Giulio Bora, il riferimento a Giovan Battista Castello appare chiaro per il maggior controllo nel definire le figure, a volte inserite in contesti architettonici e decorativi, oppure - come in questo caso - schizzate con efficace brevità in composizioni ritmate e sciolte. Accanto ai numerosi disegni finiti, veri e propri modelli per pitture (NEWCOME SCHLEIER 1985, pp. 13-15; BORA in *Luca Cambiaso* 2006, pp. 134-143, ID. in *Luca Cambiaso, un maestro del Cinquecento* 2007, pp. 133-136), la sua produzione annovera fogli schizzati, come quello del GDSU (inv. 6977 S) preparatorio per un affresco in Palazzo Grillo a Genova (*Disegni genovesi* 1989, pp. 22-23 nr. 2). Il disegno vaticano, dal complesso ed elegante intreccio delle tre Virtù, mostra una scioltezza



ed essenzialità del tratto, che, unita alla schematica costruzione delle figure, ritorna in un foglio al Victoria and Albert Museum di Londra con *Scena di trionfo*, pubblicato come anonimo influenzato da Cambiaso (WARD JACKSON 1979, nr. 461, p. 212), ma secondo Bora sicuramente attribuibile al Castello, o nel disegno del Louvre con un *Trionfo di David* (NEWCOME SCHLEIER 1985, p. 16).

GIULIO BENSO (Pieve di Teco, Genova 1592 – Genova 1668)

#### 248. *Resurrezione*

Traccia di matita nera, penna, acquerello bruno su carta bianca; 360 x 256 mm.

Iscrizione: in basso a penna *Baglioni*

Velato con carta giapponese, ossidazioni colla e inchiostro, lacune risarcite e macchie di grasso

BAV, *Cappon.237.A(18v.)*

Bibl.: PROSPERI VALENTI RODINÒ 2004, p. 20 fig. 16



Il foglio è stato pubblicato dalla Prosperi Valenti Rodinò come un tipico esempio della grafica brillante e corsiva del pittore genovese Giulio Benso, prolifico disegnatore come attesta il ricco nucleo di disegni autografi sparso nelle più importanti collezioni del mondo, ricostruito dalla Newcome (NEWCOME 1979, pp. 27-40; *Disegni genovesi* 1989, cat. 36-39). Giunto a Genova intorno al 1605, frequentò la bottega Giovan Battista Paggi, distinguendosi presto per il suo ingegno e per la capacità di comporre scene cariche di figure, spesso colte in tagli prospettici arditi e non convenzionali. Il disegno vaticano, assai affine allo stile del Paggi, presenta la tipica geometrizzazione delle forme, memori delle astrazioni del Cambiaso, abbozzate d'istinto con tratti rapidi e angolosi, mentre i profili frastagliati e gli occhi rotondi, quasi scavati, saranno un elemento caratteristico dell'attività grafica dell'artista.



Come sottolinea la Newcome (NEWCOME 1979, pp. 28-30), Benso utilizzò diverse tipologie nei suoi disegni, ripetendo spesso le stesse immagini e figure durante la sua lunga carriera: il disegno vaticano è difatti assai vicino per stile ed impostazione ad alcuni fogli dell'artista, come il *Martirio di Santo Stefano* ad Hannover (*Ibid.*, fig. 28 b), il *Martirio di Sant'Agata* ed in particolare il *San Cristoforo con altri santi* al GDSU (*Disegni genovesi* 1989, cat. 37, 39, figg. 45-46).

Purtroppo non si hanno notizie di una *Crocifissione* tra le molte dipinte dall'artista. Uno studio per la stessa scena si ritrova però in un foglio a Stuttgart (THIEM 1977(2), cat. 61), raffigurante anche una *Deposizione di Cristo nel sepolcro*, forse studi per un ciclo pittorico legato alla Passione di Cristo (cfr. NEWCOME 1979) e più sommari nella definizione.

LUCA CAMBIASO (Moneglia 1527- El Escorial 1585), Imitatore di

#### 249. *Lotta fra due figure*

Tracce di matita rossa, penna, inchiostro bruno su carta bianca; 220 x 350 mm.

Filigrana (variante di BRIQUET nr. 568 e HEAWOOD nr. 1)

Ossidazione colla lungo i lati, inchiostro metallo-gallico ossidato, segno di piegatura centrale, lacune risarcite e incrostazioni

BAV, *Cappon.237.A(12v.3)*

Bibl.: PROSPERI VALENTI RODINÒ 2004, p. 19, p. 26 nt. 59

Il disegno raffigura due figure in lotta identificabili con Ercole, riconoscibile dalla clava, e Anteo, iconograficamente vicino all'incisione di Jacopo Caraglio (1505-65), tratta da disegni di Rosso Fiorentino, in cui vi è rappresentato l'eroe che combatte con il centauro (*TIB*, 28, 1995, p. 173 nr. 047). La postura, quasi identica, varia nell'impugnatura della clava con la mano destra e nella torsione del busto rispetto al disegno vaticano, dove l'eroe non indossa neanche la pelle di leone.



Stilisticamente lo studio in questione è collegabile alla produzione grafica di Luca Cambiaso: come osservato dalla Prospero Valenti Rodinò (2004, p. 19, p. 26 nt. 59) si tratta di un vero e proprio imitatore del pittore genovese, che riprende la tendenza geometrizzante nella costruzione schematizzata delle figure e l'uso fluido e sciolto della penna nel definire le forme e i tratteggi, tipica dei fogli dell'artista (SUIDA MANNING - MANNING 1974; *Luca Cambiaso* 2006). Copia anche il modo di rendere gli occhi ed il naso delle figure, vuoti e non definiti se non dalla linea di contorno, così come la resa dei muscoli del corpo, con rapidi segni curvilinei di inchiostro, e del terreno, attraverso un tracciato a linee parallele (SUIDA MANNING - MANNING 1974, nrr. 23, 26, 30, 33; *Luca Cambiaso* 2006, pp. 230-427).

Il foglio sembra una variante del disegno sotto il nome di Cambiaso al DAG di Parigi raffigurante *Ercole e Anteo* (inv. 9303), soggetto già affrontato dal pittore genovese (SUIDA MANNING - SUIDA 1958, pp. 81, 97, 269 e SUIDA MANNING - MANNING 1974, fig. 49); sono infatti innumerevoli le imitazioni, le derivazioni e le copie tratte dai fogli dell'artista (vedi anche foglio successivo).

LUCA CAMBIASO (Moneglia 1527- El Escorial 1585), Imitatore di

250. *Galatea sulle acque*

Tracce di matita rossa, penna, inchiostro bruno acquerellato su carta avorio; 399 x 280 mm.

Filigrana (variante di BRIQUET nr. 568 e HEAWOOD nr. 1)

Controfondato con carta giapponese, ossidazione colla e inchiostro metallo-gallico, lacune risarcite

BAV, *Cappon.237.B(55v.)*

Bibl.: PROSPERI VALENTI RODINÒ 2004, p. 19, p. 26 nt. 59

Il disegno, raffigurante Galatea su un delfino, è opera di un artista che imita la maniera grafica di Luca Cambiaso, chiaramente ispirato alle soluzioni schematizzanti adottate dal maestro, come nel caso del foglio precedente (12v.3 cat. 249). La tecnica esecutiva e la resa delle forme geometrizzanti tipiche dell'artista genovese (SUIDA MANNING - MANNING 1974; BOBER in *Luca Cambiaso* 2006, pp. 67-91) ritornano nel disegno vaticano, per il quale è possibile individuare vari riferimenti, essendo questo un soggetto più volte studiato da Cambiaso. Alcuni fogli al DAG di Parigi e al GDSU di Firenze (inv. DAG 9312-9313, 9315, 9318-9320, inv. GDSU 13835: SUIDA MANNING - SUIDA 1958, pp. 177, 186 figg. 125, 313; *Luca Cambiaso* 2006, p. 274 nr. 32), offrono interessanti elementi di confronto, pur con differenze. Il disegno vaticano è una derivazione dalle analoghe composizioni raffiguranti Galatea del Cambiaso, ma non è copia precisa da un foglio dell'artista.



SCUOLA GENOVESE, XVII sec.

251. *Cristo e la Samaritana*

Penna, inchiostro bruno acquerellato su carta avorio; 355 x 291 mm.

Iscrizione: in basso a sinistra a penna *Federico Barocci Copia* e sul verso in basso *Federico B [arocci]*

Controfondato con carta giapponese, varie lacune risarcite, incrostazioni e ossidazione colla

BAV, *Cappon.237.B(52r.)*

Il riferimento al Barocci riportato sul foglio non è da prendere in considerazione; il disegno è sicuramente copia da una incisione di scuola genovese, forse da un prototipo non rintracciato di Bernardo Castello, come mi suggerisce Giulia Fusconi.



## SCUOLE D'OLTRALPE

ALBRECHT DÜRER (Nürnberg 1471 – 1528), Copia da

### 252. *L'orazione nell'orto*

Matita nera, penna, inchiostro bruno su carta avorio/bruno chiaro; 238 x 180 mm.

Iscrizione: in basso a destra a penna di Bottari *Scola tedesca*

Controfondato con carta giapponese, lacune risarcite, ossidazione colla lungo i lati, incrostazioni

BAV, *Cappon.237.B(28r.3)*

La scritta attributiva di Bottari fornisce in questo caso un utile riferimento identificativo in quanto si tratta di un disegno di scuola tedesca copia dall'incisione *L'orazione nell'orto* realizzata da Dürer nel 1508, facente parte della serie della *Passione incisa* (Fig. 252 a; *TIB*, 10, 1981, II, pp. 21-23 nr. 004, *HOLLSTEIN*, VII, 1962, p. 8 fig. 4), iniziata nel 1507, subito dopo il soggiorno veneziano, e terminata nel 1513, composta da sedici fogli incisi a bulino, raffiguranti episodi della passione di Cristo. (*Albrecht Dürer* 1997, pp. 142-175 fig. a p. 147).



Ambientata in un notturno a sfondo scuro, dato dal tratteggio a linee parallele nel cielo, punto di partenza per l'introduzione del chiaroscuro tonale (FARA 2007, pp. 49-50 nr. 3b), la scena viene tradotta nel disegno vaticano in maniera fedele ma sommaria, privilegiando la resa delle figure rispetto al paesaggio.

MARTIN DE VOS (Antwerp 1532 - 1603), Copia da

253. *L'ultima cena*

Tracce di matita rossa, penna, inchiostro bruno, acquerellature grigio/bruno su carta bianca; 234 x 205 mm.

Iscrizione: di Bottari in basso a destra a penna *Giorgio Vasari*

Controfondato con carta giapponese, lacune risarcite, ossidazione colla lungo i lati, macchie di studio

BAV, *Cappon.237.B(38v.2)*

Bibl.: PAPINI 2003, p. 106 fig. 25

Inattendibile è l'antico riferimento di Bottari al Vasari, poi ripreso erroneamente dalla Papini: il foglio è invece copia di fine Cinquecento dalla stampa raffigurante l'*Ultima cena* incisa da J. Sadeler su



invenzione di Martin de Vos nel 1582, facente parte della serie di quattordici tavole raffiguranti la *Passione di Cristo* (Fig. 253 a; HOLLSTEIN, XLIV, 1996, p. 98 fig. 422). Il



disegno corrisponde abbastanza fedelmente all'originale, ma si notano incertezze e titubanze che confermano il carattere esercitativo del lavoro.

ARTISTA del NORD, fine XVI sec.

254. *Apollo e Marsia*

Penna e acquerello bruno su carta avorio; 237 x 185 mm.

Velato con carta giapponese, lacune risarcite, deformazione carta, incrostazioni e ossidazione inchiostro

BAV, *Cappon. 237.B (41v.2)*

Il soggetto raffigura il noto episodio della sfida musicale tra Apollo suonatore di lira e il satiro della Frigia Marsia, abile flautista, il quale, sconfitto dal dio, venne appeso ad un albero e fatto scorticare su ordine di Apollo. Nel disegno Marsia è già appeso mentre Apollo, appoggiata la lira, ordina a un pastore scita di iniziare il supplizio. L'iconografia con il corpo capovolto è meno frequente ed usuale, nonostante un precedente nel dipinto di Tiziano conservato nel palazzo arcivescovile di Kroměříž. Giulio Bora sottolinea il richiamano di modelli della cultura figurativa nordeuropea nella scomposta ed esasperata divaricazione delle gambe,



come nell'incisione del 1549 di Dirck Volckertsz Coornhert tratta da Martin van Heemskerck con l'*Allegoria dell'ambizione umana*, dove appare una figura nuda riversa assai simile nell'atto di precipitare. Ma è soprattutto nel repertorio dei manieristi fiamminghi che si trovano esempi analoghi, dalle famose quattro stampe con Tantalò, Icaro, Fetonte e Issione puniti dagli dei, incise da Hendrick Goltzius e tratte da Cornelis van Haarlem al dipinto di quest'ultimo con *La caduta di Lucifero* dello Statens Museum for Kunst di Copenaghen o al disegno dell'artista con il gigante Tizio dell'Albertina di Vienna, databili intorno il 1588 (cfr. VAN THIEL 1999, fig. 28 e tavv. 16, 19 a-d, 21). Tuttavia, come osserva Bora, l'autore di questo disegno è forse da ricercare in area tedesca nell'ambito del manierismo internazionale di tardo Cinquecento con richiami alla cultura italiana, con richiami agli schizzi di Hans Rottenhammer, anche se mancano riscontri convincenti (cfr. *Hans Rottenhammer* 2008, pp. 51, 55, 131, 146).

SCUOLA FIAMMINGA, fine XVI sec.

### 255. *Maria Maddalena in preghiera*

Penna, inchiostro bruno e grigio acquerellato su carta avorio; 299 x 319 mm.

Filigrana disegno (variante di BRIQUET nr. 209, HEAWOOD nr. 1257 e ZONGHI nr. 722) e ctf. (BRIQUET nr. 7629, HEAWOOD nr. 1350 e ZONGHI nr. 1693)

Iscrizione: a penna in basso a sinistra tagliata e sul supporto in basso al centro *Paolo Brill*

Precario stato di conservazione per perforazione carta da ossidazione inchiostro metallo-gallico, staccato dal ctf.

BAV, *Cappon.237.A(13r.1)*

Il disegno raffigurante la Maddalena penitente è sicuramente copia da un'incisione fiamminga, per la precisione del segno e gli evidenti richiami ad analoghe soluzioni adottate da Martin de Vos nella nota serie di stampe raffiguranti santi eremiti (HOLLSTEIN, XLIV, 1996, pp. 197-214 nrr. 921-1075, ID. XLVI, 1995, tavv. 921-1075) Sebbene non siano emerse precise corrispondenze con le incisioni tratte dai disegni di



medesimo soggetto dell'artista, si può osservare la stessa impostazione della scena, con la Maddalena in primo piano, seduta o semisdraiata, in preghiera davanti al crocifisso, dietro di lei l'anfratto della roccia mentre dalla parte opposta si apre sullo sfondo un paesaggio con case, ponti, sentieri e figure (HOLLSTEIN, XLIV, 1996, pp. 222-223, nrr. 1117-1125, XLVI, 1995, tavv. 1117-1125 ).

Non sono emersi precisi riscontri neanche con le opere del Bril, nome indicato dalla scritta antica.

PAUL BRIL (Anversa 1554 - Roma 1626), Maniera di

256. *Veduta di borgo*

Penna, inchiostro bruno acquerellato su carta avorio; 203 x 271 mm.

Filigrana (variante di BRIQUET nr. 1220, HEAWOOD nr. 177 e ZONGHI nr. 1846)

Iscrizione: in basso a penna sul ctf. *Del Brilli*

Velato con carta giapponese, lacune risarcite, ossidazione colla e inchiostro metallo-gallico

BAV, *Cappon.237.A(23r.3)*

Questa piccola veduta riquadrata ad inchiostro è attribuita dalla scritta antica al Bril, paesaggista fiammingo giunto a Roma nel 1582, dove svolse la sua intensa attività artistica fino all'anno della sua morte nel 1626 (CAPPELLETTI 2006). Precursore di Claude Lorrain e di Jan Brueghel,



determinerà il crescente interesse per questa tipologia pittorica, influenzando non solo il gusto di artisti fiamminghi ed olandesi, ma anche italiani, come gli esponenti della scuola di Cantagallina (3v.2-3, 48r.5 cat. 32-34) Sebbene il foglio non presenti la qualità grafica del Bril, è comunque da considerarsi opera di un artista attivo nella sua cerchia o comunque influenzato



dalla sua maniera. Il disegno, realizzato a penna ed inchiostro bruno acquerellato, tecnica prediletta dal Bril, riproduce una veduta di borgo inquadrata a destra da un albero che funge da quinta prospettica, lasciando aperta la visuale alle colline e case che occupano lo sfondo di sinistra. Tipica è la resa degli alberi con il fogliame dalle punte arrotondate i cui effetti chiaroscurali vengono resi con un tratteggio a linee orizzontali riscontrabile in vari studi di arbusti dell'artista (LUGT 1949, pp. 22-32; WOOD RUBY 1999). Le scene dominate dal rigoglio della natura sono animate da figurine, ponti e case (*Ibid.*, p. 195 nr. 9, p. 198 nr. 14, p. 201 nr. 20) integrandosi perfettamente con il paesaggio circostante nella rappresentazione del lavoro nei campi e della vita di campagna (*Ibid.*, pp. 204-207 nrr. 24-30). Nello studio vaticano sembra però assente quella sensazione di vigore, floridezza e forza emanata dalla natura del Bril, che qui si limita a pochi elementi, essendo la scena focalizzata sulla veduta del borgo in una concezione più serena, meno viva e tormentata. La scena poco incisiva nel segno della penna sembra derivare da un prototipo grafico piuttosto che dal vero; il paesaggio stesso non pare caratteristico dell'ambiente nordico. Forse copia da un foglio del maestro non rintracciato (CAPPELLETTI 2009).

ABRAHAM BLOEMAERT (Gorkum 1566- Utrecht 1652), Copia da

### 257. *Pastore dormiente*

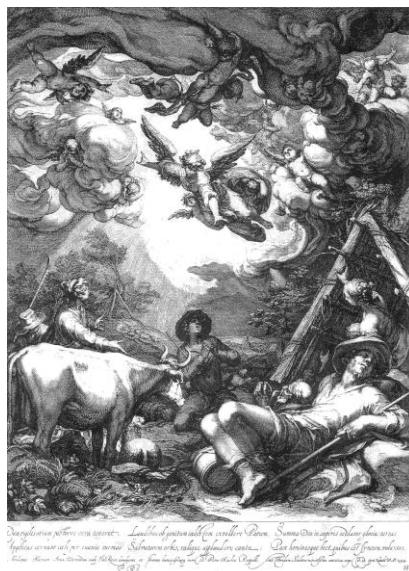
Tracce di matita rossa, penna, pennello, inchiostro bruno acquerellato su carta bianca;  
206 x 298 mm.

Filigrana ill.

Iscrizioni: in basso a sinistra a penna *Bassano* e sul verso in alto *Bassano un paolo*.

Velato con carta giapponese, inchiostro ossidato, lacune risarcite

BAV, *Cappon.237.A(5v.1)*



Questo schizzo di pastore dormiente, realizzato con una tecnica molto pittorica verso la fine del Cinquecento, presenta interessanti spunti ma anche difficoltà di attribuzione. Il foglio trova un preciso riferimento nell'*Annuncio ai pastori* inciso da Jan Saenredam su invenzione di Abraham Bloemaert nel 1599 (Fig. 257 a; ROETHLISBERGER, II, 1993, fig. 91 cat. 51), dove ritorna la stessa figura di pastore dormiente in basso a destra, identica allo studio vaticano sia nella posa che nei particolari, come il fiaschetto accanto ai piedi, il coltello poggiato a terra vicino ai fianchi ed il drappo che fuoriesce da sotto il braccio.

Si potrebbe supporre che il disegno sia una copia dall'incisione, considerata la precisa corrispondenza dei vari elementi, anche se manca di accuratezza nella resa grafica, come se l'artista avesse schizzato la figura senza alcun prototipo di riferimento e il risultato fosse un disegno libero da qualsiasi modello. Abraham Bloemaert trattò molte volte il soggetto dell'*Annuncio ai pastori* (GRZYBKOWSKA 1980, pp. 133-140), ma sembra che non abbia mai realizzato un corrispondente pittorico dell'incisione del 1599, nonostante le molte copie dipinte esistenti, alcune delle quali attribuite a lui e al suo ambito. A riprova di ciò nell'*incidatur* della stampa di Saenredam compare il termine *invenit* che riferisce l'invenzione della composizione a Bloemaert, escludendo l'esistenza di

un quadro, poiché altrimenti avremmo trovato la scritta *pinxit*, ad indicare che la stampa riproduce una pittura (ROETHLISBERGER 1993, II, p. 25) .

Il foglio non sembra riferibile al Bloemaert, per le evidenti differenze stilistiche con gli studi grafici dell'artista, caratterizzati da un segno più frammentario e complesso, con tratteggi a linee parallele o a zig-zag e rapidi segni curvilinei nel definire la muscolatura. Osservando il disegno di medesimo soggetto conservato a Dresda e i vari fogli del Bloemaert sparsi in diverse collezioni (inv. C 908; DITTRICH 1976-1977, p. 99 fig. 8; ROETHLISBERGER, I, 1993, pp. 420-427 cat. D1-27) appare lontano il grafismo dell'artista nordico.

L'indubbia ispirazione bassanesca della figura, sottolineata dall'antica attribuzione all'artista veneto ed evidenziata dalla Roethlisberger (*Ibid.*, p. 96), potrebbe spostare l'attenzione sulla produzione biblico - pastorale di Jacopo Bassano (1517-1577) e della sua fervida bottega, genere pittorico nato con la tela dell'*Annuncio ai pastori* del 1558 ca., ora alla National Gallery of Art di New York (*Jacopo Bassano* 1992, pp. 84-85 nr. 30). La tipologia del pastore sdraiato ricorre costantemente nelle opere del Bassano (BALLARIN 1995, nrr. 669, 674-676, 704), e a questa sicuramente si ispirò il Bloemaert. Bernard Aikema, oltre ad evidenziare l'importante influsso dell'arte del Bassano su artisti nordici ed olandesi, sottolinea la stretta dipendenza fra l'incisione del 1599 del Bloemaert e quella realizzata da Aegidius Sadeler nel 1593-1595 dal dipinto del pittore veneziano di medesimo soggetto conservato all'Accademia di San Luca a Roma (AIKEMA 1996, pp. 166-167, nrr. 138-139). E' noto che i Sadeler aprirono proprio a Venezia una fiorente bottega tra il 1595 e il 1600, importante punto di collegamento e di diffusione del linguaggio veneziano al Nord (PELLEGRINI in *Una dinastia di incisori* 1992, pp. 5-10). Escludendo che il disegno vaticano possa essere un autografo del Bassano, i cui studi, principalmente a gessetti colorati, divergono nella resa pittorica e vigorosa delle figure (BALLARIN 1969; ID. 1971), è difficile avanzare ipotesi attributive convincenti: Sergio Marinelli ritiene il foglio d'ambito veneto, e in effetti l'uso libero dell'acquerello induce a crederlo; mentre Giulio Bora suggerisce un'attribuzione del disegno ad ambito olandese.

CHARLES MELLIN detto CARLO LORENSE (Nancy 1597- Roma 1649), Copia da

### 258. *Sacrificio di Abele*

Matita rossa, rialzi in gesso bianco su carta bruno chiaro  
quadrettata a matita; 288 x 232 mm.

Filigrana ill.

Lacune risarcite, ossidazione colla lungo i lati,  
incrostazioni e macchie di studio

BAV, *Cappon.237.A(10v.)*

Bibl.: MALGOUYRES 2007, p. 267 nr. 25a

Il foglio è una copia secentesca dalla  
tela raffigurante il *Sacrificio di Abele*,  
realizzata da Charles Mellin nel 1634  
per l'Abbazia di Montecassino, di cui  
curò nel 1635 la decorazione del coro,  
oggi perduta (Fig. 258 a;  
MALGOUYRES 2007, p. 267 nr. 25a).



Confusa con due tele del cavalier d'Arpino, fu considerata dispersa in seguito alla distruzione quasi totale dell'edificio nel 1944, ma poi riscoperta da Nicola Spinosa nei locali dell'Abbazia, in eccellente stato di conservazione, solo con una lacuna sul volto di Caino (SPINOSA 1982, pp. 79-84 fig. 3).

Il disegno vaticano, quadrettato a matita rossa, corrisponde fedelmente al dipinto, consentendoci di ricostruire l'originario aspetto del volto di Caino.

ARTISTA NORDICO attivo in Italia, prima metà XVII sec.

### 259. *Diana*

Penna, inchiostro bruno acquerellato, biacca su carta avorio con tracce di quadrettatura a matita; 259 x 183 mm.

Iscrizioni: sul recto in basso a penna di Bottari ... *Polidoro* sul verso tratteggi e puntini a penna con scritto in alto *Sela ... o*

Ritagliato a forma di arco, ossidazione colla, lacune risarcite, annerimento biacca, velato con carta giapponese e macchie di grasso

BAV, *Cappon.237.A(27r.1)*

Secondo Francesco Grisolia, le proporzioni leggermente sbilanciate di questa Diana e il riscontro di un'espressione grafica tipicamente nordica, dai contorni netti e lumeggiature corpose, nel nostro porterebbero a ritenere questo foglio opera di un artista nordico attivo in Italia all'inizio del XVII secolo.

L'impostazione della corpo all'interno di una nicchia e la quadrettatura per una successiva trasposizione in pittura inducono a un confronto con le varie figure di Diana dipinte nella residenza dell'Elettore di Sassonia nella località di Hoflöbnitz a Radebeul, vicino Dresda, edificata nel 1650 dall'Elettore Johann Georg, tutte inserite entro delle nicchie e affiancate da grossi cani di diverse razze. La decorazione del complesso è attribuita agli artisti tedeschi Centurio Wiebel (1616-1684) e Christian Schiebling (1603-1663). Si riscontrano, inoltre, la stessa attenzione per le figure nello spazio con accortezze illusionistiche, come la punta della freccia, l'estremità dell'arco e la zampa del cane che fuoriescono dalla nicchia nel foglio vaticano, dove però la figura di Diana appare nuda e in una posa diversa.



JEAN FRANÇOIS DU QUESNOY (Bruxelles 1597 – Livorno 1643), Copia da

260. *Baccanale di infanti con una capra*

Matita rossa su carta bruno chiaro; 260 x 410 mm.

Filigrana (variante di BRIQUET nr. 7113, HEAWOOD nr. 1629 e ZONGHI nr. 347)

Iscrizione: a penna in basso al centro *del Fiamingo*

Lacune risarcite, incrostazioni e ossidazione colla lungo i lati

BAV, *Cappon.237 B(36v.)*

Il disegno è copia dal rilievo bronzeo raffigurante dei putti che giocano con una capra realizzato da Du Quesnoy intorno al 1625-1626 in tre versioni identiche conservate a Dresda, Monaco e Parigi, alle quali si deve aggiungere l'esemplare in marmo della Galleria Doria Pamphili a Roma, più

grande e divergente in alcuni particolari rispetto ai precedenti (BOUDON MACHUEL 2005, pp. 54-55, pp. 276-278 nrr. 64a ex.1-3, 64b).

Il foglio vaticano ripropone la versione bronzea del soggetto, trattato in maniera quasi identica nei tre esemplari sopracitati, rispetto ai quali il baccanale in marmo conservato a Roma



presenta una maggior indagine caricaturale ed un trattamento più veloce e stilizzato del paesaggio (BOUDON MACHUEL 2005, pp. 276-278 nrr. 64a ex.1-3, 64b). Sebbene nel disegno capponiano il suolo e l'arbusto siano descritti in maniera approssimativa come in quest'ultimo, altri elementi come il fogliame del ramo e l'espressività delicata dei putti riconducono ai rilievi di Dresda, Parigi e Monaco.

Il foglio vaticano diviene quindi un'ulteriore testimonianza della fortuna di quest'opera, più volte ripresa e copiata (*Ibid.*, pp. 278-279 nrr. 64b ex.1, 64a dér.1-6).

SCUOLA FRANCESE, XVII sec.

261. r: *Allegoria della Carità* v: *Schizzo di paesaggio e figure*

r: Matita rossa su carta avorio v: Matita rossa e nera su carta avorio; 218 x 289 mm.

Iscrizione: in basso a sinistra a penna tagliata ... *cone* e sul verso in basso a sinistra a penna numero 3 ripetuto due volte

Ossidazione colla lungo i lati, lacune risarcite e incrostazioni

BAV, *Cappon.237.B(57v.)*



Sul recto del disegno è raffigurata l'*Allegoria della Carità* con due putti, uno dei quali si abbevera dalla brocca (HALL 1974, pp. 88-89; RIPA, II, ed. 1613, pp. 99-100), mentre sul verso è schizzato un paesaggio a matita rossa con alcune figure a matita nera in basso. Attribuibile forse ad un anonimo artista francese del Seicento, il foglio è caratterizzato nel verso da un tratto più libero, apparentemente influenzato dalle composizioni del Canini, rispetto al disegno più definito del recto, forse copia da un prototipo non individuato.

SCUOLA TEDESCA, XVII sec.

262. *Cristo cade sotto la Croce*

Penna, inchiostro bruno acquerellato su carta bruno chiaro; 205 x 250 mm.

Filigrana (variante di BRIQUET nr. 58, HEAWOOD nr. 2838 e MOSIN nr. 131)

Lacune risarcite, macchie di grasso e lieve ossidazione colla lungo i lati

BAV, Cappon.237.A(20v.2)



Il disegno, raffigurante *Cristo che cade sotto la Croce*, è una probabile copia da una incisione tedesca, non rintracciata.

SCUOLA TEDESCA, XVII sec.

263. r: *Cerere che atterra Plutone ?* v: *Flagellazione di Gesù*

r: Matita nera, penna, inchiostro bruno su carta preparata in bruno v: Matita rossa, penna, inchiostro bruno su carta avorio; 243 x 136 mm.

Lacune risarcite e incrostazioni

BAV, Cappon.237.B(32v.1)



Il foglio, riferibile ad un anonimo artista tedesco del Seicento, presenta sul recto un disegno a penna su una traccia a matita nera forse identificabile in *Cerere che atterra Plutone*, mentre sul verso è abbozzata la scena della *Flagellazione di Gesù* a inchiostro su matita rossa. L'artista, dallo stile secco e sommario, insiste nella definizione dei contorni e delle ombre attraverso un tratteggio a linee parallele. Nel verso il foglio è ritagliato di parte della composizione.

SCUOLA TEDESCA ?, XVII sec.

264. *Ester e Assuero ?*

Penna, inchiostro bruno, acquerello bruno su carta avorio/bruno chiaro; 410 x 300 mm.

Filigrana (variante di HEAWOOD nr. 136-137)

Iscrizione: sul verso scritto a matita rossa in tedesco

Lato destro tagliato in maniera irregolare, lacune risarcite, ossidazione colla, segni di piegatura orizzontale, deformazione carta, macchie di grasso

BAV, *Cappon.237.A(18r.)*





265. *Orfeo e Euridice*

Penna, inchiostro bruno, acquerello bruno/grigio, biacca su carta avorio/bruno chiaro; 435 x 318 mm.

Filigrana (variante di BRIQUET dal nr. 9320 al nr. 9328, in particolare nr. 9321; HEAWOOD nr. 2893)

Controfondato con carta giapponese, lacune risarcite, annerimento biacca, ossidazione colla lungo i lati e segni di piegature orizzontali

BAV, *Cappon.237.B(34r.)*



I due disegni sono qui presentati insieme, perché probabilmente realizzati dallo stesso mano, per gli stessi caratteri stilistici e tecnici.

Il foglio 18r. raffigura probabilmente Ester che sviene davanti ad Assuero, anche se la scena varia in alcuni particolari rispetto all'iconografia tradizionale, come l'ambientazione e l'atteggiamento dei personaggi: infatti Ester non è inginocchiata davanti ad Assuero seduto in trono, come di consueto, ma appare seduta su un letto discinta mentre il re interviene con il suo seguito (PIGLER, I, 1956, pp. 198-201; HALL 1974, pp. 165-166).

La scena disegnata sul foglio 34r. è facilmente identificabile con l'episodio mitologico di Euridice trascinata nell'Ade dopo che Orfeo si era girato a guardarla, contravvenendo ai patti stabiliti con Plutone (PIGLER, II, 1956, pp. 185-186; HALL 1974, p. 310).

Il tratto forte della penna, appesantito dall'acquerello, suggerisce di classificare i due fogli in ambito tedesco del Seicento, anche se la filigrana della carta è sicuramente di fattura olandese dello stesso secolo.

SCUOLA FIAMMINGA, XVII sec.

266. *Madonna con Gesù bambino, San Giovannino e l'angelo Giacobbe*

Carboncino, matita rossa, gessetto bianco su carta bruno chiaro; 405 x 271 mm.

Iscrizione: sul recto in basso a penna *Palma* e sul verso in basso a destra il numero *162*



Velato con carta giapponese, lacune risarcite, incrostazioni e ossidazione colla  
BAV, *Cappon.237.A(9v.)*

Si tratta di un disegno di un anonimo artista fiammingo del XVII secolo, influenzato dalla grafica di Rubens nell'uso della matita nera e rossa, probabilmente copia da un prototipo pittorico non rintracciato.

SCUOLA FIAMMINGA, XVII sec.

267. *Venere distrae Adone dalla caccia*

Matita nera, penna, inchiostro bruno su carta bianca; 205 x 264 mm.

Filigrana (variante di BRIQUET nrr. 3246- 3247, CHURCHILL nr. 551 e HEAWOOD, nr. 287)

Iscrizioni: in basso a sinistra a penna *Monsu Vouett* e a destra e nel verso scritte non leggibili

Velato con carta giapponese, ossidazione colla lungo i lati, lacune risarcite, incrostazioni e macchie di studio

BAV, *Cappon.237.B(42v.2)*

Il disegno, raffigurante *Venere che distrae Adone dalla caccia*, sembra copia da prototipo pittorico fiammingo, non individuato. L'anonimo artista del Seicento fiammingo incornicia in forma ovale la scena, di scarsa qualità e caratterizzata da vari pentimenti. Non è accettabile l'antico riferimento a Vouet.



SCUOLA FIAMMINGA, XVII sec.

268. *Diogene incoronato dalla virtù ripudia i beni terreni*

Matita nera, gessetto bianco su carta cerulea; 290 x 480 mm.

Filigrana (variante di BRIQUET nr. 7111 e HEAWOOD nr. 1633)

Iscrizione: in basso a sinistra a penna *Originale di M<sup>R</sup>. Vouet*

Velato con carta giapponese, lacune risarcite, incrostazioni e ossidazione colla lungo i lati  
BAV, *Cappon.237.B(37r.)*

Il foglio raffigura il vecchio filosofo Diogene, riconoscibile dalla botte alle sue spalle e dalla lanterna i suoi piedi, incoronato dalla virtù alata, mentre sulla sinistra avanzano due figure: una femminile che indica una corona ed uno scettro, simboli del potere, che fuoriescono da un sacco sorretto da un putto, ed una maschile dalle orecchie caprine, che tiene in mano un sacchetto. È un'iconografia insolita rispetto alle più popolari raffigurazioni del soggetto (HALL 1974, p. 141, PIGLER, II, 1956, pp. 370-376), probabilmente



identificabile nel rifiuto dei beni terreni, come le ricchezze e il potere, da parte del vecchio filosofo, che viene quindi incoronato dalla virtù alata alle sue spalle. La definizione ovale della scena e il segno definito lasciano pensare che il disegno sia copia di un prototipo inciso non rintracciato. Inattendibile il riferimento a Vouet.

CORNELIS DUSART (Haarlem 1660 - 1704), Copia da

### 269. *La coppia innamorata*

Tracce di matita nera, penna, inchiostro bruno su carta bianca; 156 x 141 mm.

Filigrana ill.

Velato con carta giapponese, fori da lepisma saccharina, leggera ossidazione colla e inchiostro

BAV, *Cappon.237.B(31v.3)*

Il disegno, raffigurante una coppia seduta ad un tavolo, è copia dall'incisione *La coppia innamorata* di Cornelis Dusart, artista olandese allievo di Van Ostade (Fig. 269 a; HOLLSTEIN, VI, s.a., p. 82 fig. 108). La scena di



genere è caratterizzata da pochi elementi che emergono dal buio retrostante, quali il tavolo con le suppellettili ed i due personaggi seduti colti in un momento di intimità, tipico esempio delle tematiche predilette dagli artisti olandesi, appassionati interpreti degli aspetti più quotidiani e ludici della vita reale.

SCUOLA OLANDESE, XVII sec.

#### 270. *Studio di cavallo*

Matita nera, acquerello colorato, biacca su carta preparata in ocre; 219 x 308 mm.

Iscrizioni: a penna in basso a destra *M.°B.* e sul verso in basso a sinistra *Michelangelo delle Battaglie*

Velato con carta giapponese, lacune risarcite e macchie di studio

BAV, *Cappon.237.B(47r.1)*

Si tratta di uno studio di cavallo ad acquerello colorato riferibile nell'ambito dei Bamboccianti come indicano anche le iniziali *MB* appuntate in basso a sinistra e sciolte sul verso del foglio nel nome di *Michelangelo delle Battaglie*. Nella produzione di questo gruppo di pittori l'attenzione al reale e alla quotidianità si traduceva nella raffigurazione di scene di vita popolare e contadina e di cavalieri all'assalto o in riposo davanti ad osterie e a botteghe di maniscalchi (BRIGANTI - TREZZANI - LAUREATI 1983). Accanto a mucche e pecore portate al pascolo, costante è la presenza del

cavallo, come si vede nelle scene di sosta dipinte dal Van Laer o nella serie di incisioni realizzate dall'artista per Ferdinando Afan de Rivera nel 1636 (*Ibid.* p. 42 nr.1.41, 46 nr. 1.8, p. 48 nr. 1.11, pp. 51-55 nrr. 1.15-18, p. 64 nr. 1.32). La vicinanza nell'impostazione dell'animale, colto di profilo con una zampa



posteriore in movimento, ad alcune soluzioni del Bamboccio (*Ibid.*, p. 45 nr. 1.7) e di altri esponenti del movimento, da Bourbon a Lingelbach, confermerebbe l'ipotesi attributiva. Collocabile intorno agli anni quaranta del XVII secolo, il disegno vaticano, caratteristico nella tecnica e nell'iconografia, potrebbe essere copia da un'opera preesistente non ancora rintracciata, o più probabilmente, uno studio dal vero, come suggerirebbe anche il marchio impresso sulla coscia del cavallo, assente nelle soluzioni finali del gruppo di artisti.

Si suppone che il foglio derivi da un taccuino olandese smembrato, di cui si conservano nel volume vaticano altri studi, alcuni dei quali con l'analogo riferimento antico a Michelangelo delle Battaglie o al Bamboccio (8r.2, 40r.1-4, 42r.1-2, 42r.4, 45r.5: sui fogli 42r.1 e 42r.4 è presente una vecchia numerazione a penna, non attinente al volume capponiano). Come accennato nei capitoli introduttivi, nel volume 158 I 1 dell'ING di Roma vi sono fogli che presentano molte affinità iconografiche, stilistiche e tecniche con questo nucleo.

SCUOLA OLANDESE, XVII sec.

271. *Cavaliere a cavallo*

Matita rossa su carta avorio; 123 x 115 mm.

Iscrizione: di Bottari a penna in basso a sinistra *Del Bamboccio*

Controfondato con carta giapponese, lacune risarcite e incrostazioni



BAV, *Cappon.237.B(45r.5)*

Piccolo studio di *Cavaliere a cavallo*, che presenta l'antica attribuzione del Bottari al Bamboccio, in realtà da considerarsi copia da un prototipo olandese non rintracciato, ma affine nell'impostazione alle serie di incisioni di *Battaglie a cavallo* di Jan Martsz de Jonge (Haarlem 1609-1647; HOLLSTEIN, XI, s.a., pp. 172-173 nr.7) e stilisticamente vicino nell'uso della matita rossa ad un foglio dell'ING raffigurante un *Uomo seduto*, su cui è riportata la stessa scritta di mano del Bottari (FC 129596).

Il foglio fa parte di un nucleo di disegni del volume vaticano, proveniente probabilmente da un taccuino olandese smembrato (Cfr. cat. 270).

SCUOLA OLANDESE, XVII sec.

272. *Schizzo di due mucche*

Tracce di matita nera, penna, inchiostro bruno acquerellato su carta bruno chiaro; 128 x 101 mm.

Controfondato con carta giapponese, lacune risarcite e incrostazioni

BAV, *Cappon.237.B(40r.1)*



273. *Schizzo di tre mucche*

Tracce di matita nera, penna, inchiostro bruno acquerellato su carta bruno chiaro; 129 x 100 mm.

Controfondato con carta giapponese, lacune risarcite e incrostazioni

BAV, *Cappon.237.B(40r.2)*



Si tratta di due piccoli studi, di mediocre qualità, raffiguranti delle mucche, disegnati probabilmente sul medesimo foglio di carta poi ritagliato da un anonimo artista olandese del Seicento che si ispira alle note serie di incisioni di Nicolas Berchem (HOLLSTEIN, I, 1949, p. 258; *Nicolaes Berchem* 1981) e alle varie composizioni incise e dipinte da Paulus Potter (*TIB*, 1, 1978, pp. 50, 52, 55; WALSH - BUIJSEN - BROOS 1994). Ben lontano dall'abilità grafica del Potter e di Berchem, le cui invenzioni furono più volte copiate (BRUINTJES – KÖHLER 1992, pp. 142-144), l'anonimo artista riprende un modello consolidato della tradizione olandese, da Van Borssom ai Visscher (HOLLSTEIN, III, s.a., p. 112.; ID., XLI, 1992, pp. 48-49, 116); il disegno è una derivazione da queste composizioni o uno studio dal vero, forse derivante da un taccuino olandese smembrato (Cfr. cat. 270).

SCUOLA OLANDESE, XVII sec.

274. r: *Studio di nudo maschile seduto* v: *Studio di testa di profilo*

r: Matita rossa acquerellata su carta avorio v: matita rossa su carta avorio; 249 x 158 mm.

In alto a sinistra a penna numero di pagina del volume Capponi  
42

Deformazione carta e ossidazione colla lungo i lati

BAV, *Cappon.237.B(42r.2)*

Studio di anonimo artista olandese dal modello maschile nudo seduto, facente parte della serie di fogli presente nel volume vaticano, derivante forse da un taccuino smembrato (Cfr. cat. 270).

Sul verso è disegnata una testa di profilo.



SCUOLA OLANDESE, XVII sec.

275. r: *Studio di uomo che trasporta una cesta* v: *Schizzo di albero*

r: matita nera, penna, inchiostro bruno acquerellato su carta avorio v: Matita nera su carta avorio; 199 x 172 mm.

Iscrizione: a penna in basso a sinistra *M. delle. Batta.* e di Bottari *vero* e in alto a destra numero cancellato 82

Ossidazione colla, lacune risarcite e incrostazioni

BAV, *Cappon.237.B(42r.4)*

Il foglio, recante la scritta attributiva a Michelangelo delle Battaglie e forse proveniente da un taccuino smembrato, a cui sembra alludere anche la vecchia numerazione a penna (Cfr. cat. 270), raffigura un uomo che trasporta una cesta sulle spalle, in piena aderenza con le tematiche bamboccianti di scena di vita popolare quotidiana (*I bamboccianti* 1950; BRIGANTI - TREZZANI - LAUREATI 1983). Non sono emersi raffronti con opere note. Sul verso schizzo di albero a matita.



SCUOLA OLANDESE, XVII sec.

276. r: *Studio di un gruppo di figure* v: *Studio di cavallo e cavaliere*

r-v: Matita nera, penna, inchiostro bruno acquerellato su carta bianca; 275 x 203 mm.

Iscrizione: a penna in basso *Michelangelo delle Battaglie vero* e in alto a destra numero cancellato 79

Ossidazione colla, incrostazioni e deformazione carta

BAV, *Cappon.237.B(42r.1)*





Il disegno, recante l'antica scritta attributiva a Michelangelo delle battaglie e facente parte di un gruppo di fogli del volume capponiano forse provenienti dal taccuino smembrato già citato (Cfr. cat. 270), trova il giusto riferimento nell'ambito delle bambocciate (*I bamboccianti* 1950; BRIGANTI - TREZZANI - LAUREATI 1983), come mi conferma Giovanna Capitelli.

Sul recto è disegnata una scena popolare, forse ambientata in un mercato o davanti un'osteria, con due bambini che giocano, alcune figure di contadini e un cavallo; sul verso invece è abbozzato un cavallo riverso a terra con un cavaliere all'assalto del nemico. Entrambi gli studi sono copie da opere preesistenti come indica la definizione a matita delle parti non completate; la fisionomia dei personaggi ricorda le analoghe scene dipinte da Johannes Lingelbach (1622 - 1674), anche se non sono emersi precisi riferimenti con le opere dell'artista (*I bamboccianti* 1950, pp. 46-47; BRIGANTI - TREZZANI - LAUREATI 1983, pp. 259-285 nr. 10).

SCUOLA OLANDESE ?, sec. XVII

277. r: *Figura di cavaliere che si lancia all'attacco* v: *Schizzo di figura seduta*

r: Tracce di matita nera, penna, pennello, inchiostro bruno acquerellato su carta bianca  
v: matita nera; 186 x 215 mm.

Iscrizione: in basso a destra a penna *Michelangelo Bat.e*

Macchie di studio, incrostazioni e piccola lacuna

BAV, *Cappon.237.A(8r.2)*

Si tratta di uno studio seicentesco, di buona qualità, raffigurante un cavaliere all'attacco, per il quale è ipotizzabile un collegamento con i lavori dei pittori bamboccianti e in particolare con le opere dell'artista romano Michelangelo Cerquozzi (1602-60), al quale la scritta antica riferisce il foglio. Fu soprannominato Michelangelo delle battaglie in riferimento ai tipici soggetti trattati dall'artista, come scontri armati, guerre e dispute senza eroe, insieme a scene di genere popolare (*I bamboccianti* 1950, pp. 33-41; BRIGANTI- TREZZANI- LAUREATI 1983, pp. 133-193, figg. 5.3, 5.33, 5.58-59). Dal punto di vista iconografico lo schizzo è associabile ai vari dipinti di battaglie da lui realizzati, mentre un confronto stilistico risulta problematico per la povertà del suo corpus grafico. Il foglio è probabilmente copia da un prototipo pittorico dell'artista o di un pittore bambocciante a lui vicino, per le evidenti tracce a matita delle figure non definite. Sul verso è schizzata a matita una figura seduta su una sedia.



SCUOLA OLANDESE, XVII sec.

278. *Studio di due figure*

Pennello, olio su carta beige; 234 x 179 mm.

Filigrana (stemma del Nord Europa, XVII sec.)

Iscrizione in basso a penna *M.° delle Battaglie vero* sul verso in alto a destra *Michelangelo delle batag[lie]*

Lacune risarcite, macchie di colla e incrostazioni

BAV, Cappon.237.B(40r.3)

Il disegno sembra una copia, di mediocre qualità, dalla grafica di Leonard Bramer, come mi suggerisce Giovanna Capitelli; il catalogo di disegni dell'artista, curato da Plomp, nella varietà di tecniche utilizzate, mostra una certa vicinanza con i rapidi schizzi a penna ed acquerello, caratterizzati però da una maggiore padronanza del mezzo grafico e da sapiente gioco di luci ed ombre (PLOMP in *Leonaert Bramer* 1994, pp. 183-275, cat. 12-18, 23-37). Il foglio vaticano è particolarmente affine, iconograficamente e stilisticamente, alle scene del *Lazarillo de Tormes*, tra i pochi disegni datati, 1646, e illustranti la nota novella spagnola. I fogli del *Lazarillo* conservati alla Staatliche Graphische Sammlung di Monaco, eseguiti a pennello, inchiostro grigio e acquerello grigio con rialzi di biacca, richiamano nell'uso veloce delle linee e nella gestualità delle figure il disegno in esame, lontano però dagli effetti luministici propri del Bramer (*Ibid*, pp. 220-224 cat. 6-11).



Forse il foglio faceva parte, insieme ad altri studi del volume capponiano, in maggior parte siglati dalla voce Michelangelo delle Battaglie, di un taccuino olandese smembrato (Cfr. cat. 270).

Forse il foglio faceva parte, insieme ad altri studi del volume capponiano, in maggior parte siglati dalla voce Michelangelo delle Battaglie, di un taccuino olandese smembrato (Cfr. cat. 270).

SCUOLA OLANDESE, XVII sec.

279. r: *Schizzo di suonatore* v: *Schizzo di figura*

r-v: matita nera su carta bianca; 230 x 162 mm.

Iscrizione: di Bottari a penna in basso a sinistra *Mich [elangelo] delle Battaglie*

Ritagliato ad arco nella parte superiore, lacune risarcite, incrostazioni, deformazione carta

BAV, Cappon.237.B(40r.4)

Il foglio, raffigurante un suonatore di flauto, ricorda analoghe soluzioni adottate da Frans Van Mieris il vecchio, come osservato da Giovanna Capitelli; lo scarso corpus grafico dell'artista non offre però validi elementi di



confronto per la diversa qualità esecutiva. Sebbene nel foglio vaticano ritorni una simile costruzione della figura, non si riscontra la stessa attenzione ai particolari propria dell'artista olandese, i cui disegni, sparsi in vari musei del mondo, presentano una maggiore espressività e definizione nell'uso carico e sfumato della matita (NAUMANN 1981; BUVELOT 2005, pp. 72-75, 82-84, 112-113, 124-125, 131-132, 139-143, 157, 172-173, 194, 239-241).

Il riferimento però alla produzione di questo artista e della *Leidse Fijnschilders*, movimento artistico olandese, di cui fu, insieme al suo maestro Gerrit Dou, uno dei massimi esponenti (*Leidse Fijnschilders* 1988), appare evidente. Ricorrono infatti nelle opere di questo gruppo di pittori figure di musicisti colti di profilo al di là di parapetti decorati con bassorilievi all'interno di strutture ad arco adorne di fiori; il foglio capponiano, privo di questa ricchezza di dettagli ma tipologicamente affine, sia nel suonatore sul recto, dal caratteristico abbigliamento, che nello schizzo di vecchio sul verso, deriva sicuramente da un prototipo del genere non rintracciato (NAUMANN, II, 1981, cat. 1-2, 21, 31, 33, 68; *Leidse Fijnschilders* 1988, p. 20 fig.6, p. 69 fig.69, pp. 101-103 fig. 10).

SCUOLA FIAMMINGA-OLANDESE, XVII sec.

#### 280. *Studio di uomo sdraiato*

Matita rossa su carta bianca; 232 x 330 mm.

Iscrizione: a penna in basso *del Bamboccio* e sul verso in alto numero 17

Lacune risarcite, incrostazioni, macchie di grasso, ossidazione colla lungo i lati



BAV, *Cappon.237.B(38r.1)*

Inattendibile l'antico riferimento al Bamboccio del foglio, da considerarsi copia da un prototipo pittorico fiammingo - olandese non rintracciato.

SCUOLA FIAMMINGA-OLANDESE, XVII sec.

281. *Gruppo di figure*

Matita rossa su carta avorio; 308 x 251 mm.

Iscrizione: sul verso in alto a penna *quattro crasie*

Lacune risarcite, macchie di studio e ossidazione colla lungo i lati

BAV, *Cappon.237.B(17v.1)*



Il disegno, di modesta qualità e realizzato da un anonimo artista del Seicento fiammingo, è copia da un prototipo pittorico non individuato, probabilmente raffigurante una scena di convito.

JOHANN GEORG GLÜCKHER o GLYCKHER (Rottweil 1653 - 1731)

282. *Passione di Cristo*

Penna, pennello, acquerello grigio e nero, biacca su carta avorio; 390 x 260 mm.

Filigrana (carta del Nord Europa, XVII sec.)

Iscrizione: in basso a penna *I. G. Glixkljer. Inventor / 1696*

Velato con carta giapponese, piccole lacune risarcite e abrasioni

BAV, *Cappon.237.A(21r.)*

Il disegno, che reca in basso la firma dell'artista *I. G. Glixkljer* e la data *1696*, è una delle poche prove grafiche sicure di Johann Georg Glückher, artista barocco di Rottweil della fine del XVII secolo (HECHT 1995, pp. 42-51, con bibliografia antecedente). Proveniente da una famiglia di artisti e musicisti, frequentò nel 1668 la bottega di Johann Spring (Spreng) a Pfullendorf, ed in seguito fu menzionato come discepolo del pittore di Costanza Johann Christoph Storer (HECHT 1995, pp. 42-43; APPUHN – RADTKE 1998, pp. 186-190), i cui influssi stilistici, fino alla specifica ripresa di immagini di repertorio, sono ben visibili nella produzione di Glückher (APPUHN – RADTKE 1998, pp. 186-195). L'artista aprì una propria bottega verso il 1680-1681, e fu attivo come pittore di pale d'altare, di ritratti e di immagini votive e profane, e



come disegnatore per stampe e lavori orafi (HOLLSTEIN, X, 1975, p. 157; ID., XVI, 1975, p. 96 nr. 53; APPUHN – RADTKE 1988, pp. 187-190 nr. 39, p. 226 nr. 52, p. 270 nr. 68, p. 279 nr. L7; HECHT 1995, pp. 42-51; APPUHN – RADTKE 1998, pp. 186-195).

Il foglio vaticano, eseguito dall'artista ormai maturo, raffigura Gesù inginocchiato sulle nuvole, al cui cospetto giungono alcuni angeli recanti i simboli del suo martirio, come ad esempio la Croce e i chiodi, fino alla frusta e alla 'Veronica'. Le figure campeggiano l'intera scena, mentre sullo sfondo a sinistra si intravedono i soldati che giungono a catturare Cristo. La tipologia delle figure e la tecnica a penna e pennello con acquerello grigio/nero sono tipiche della grafica di Glückher, come si evince dal confronto con i due noti bozzetti per pale d'altare realizzati dall'artista. Il primo in ordine cronologico è il foglio conservato a Düsseldorf dell'*Incoronazione di Maria*, firmato e datato 1683, per la pala d'altare della cappella di Ognissanti a Waldshut (inv. FP 5600; GRAF – SCHAAR 1969, p. 97 nr. 198 fig. 137); il secondo disegno a Stuttgart, raffigurante san Giuseppe in ginocchio davanti a Gesù bambino con i santi Girolamo/Bonaventura e Francesco, fu messo in relazione da Geissler con la pala d'altare della chiesa cappuccina di Langenargen del 1698 per il conte Anton III

von Montfort (inv. C 70/2010; GEISSLER - PANNEWITZ 1984, p. 31 nr. 48; APPUHN – RADTKE 1998, pp. 187-188 fig. 1).

Nel foglio vaticano, meno affollato nella gerarchica distribuzione dei personaggi, ritornano uguali figure di angeli e nel Cristo ritroviamo la stessa resa del san Giuseppe inginocchiato sulle nuvole di Stuttgart; come sottolinea la Appuhn – Radtke, la medesima tipologia delle figure maschili dalle lunghe vesti su banchi di nubi è evidente nel bozzetto di Rottweil realizzato dall'artista nel 1721 per l'arco di trionfo di Überlinger (HECHT 1995, p. 47; APPUHN – RADTKE 1998, p. 188 fig. 2). L'influenza stilistica di Storer e le dimensioni quasi identiche dei disegni di Stuttgart e Düsseldorf, considerabili come bozzetti finiti da sottoporre al committente, lasciano supporre che il foglio capponiano sia da porre in relazione con un'opera pittorica, piuttosto che incisa: alla data 1696 viene collegato solamente il calendario per le 'Damenstiftes in Buchau', mentre risale al 1715 circa la decorazione della chiesa di Ruhe Christi a Rottweil, in cui si ricorda il ciclo della Passione ad affresco e il grande altare del 1722 (HECHT 1995, p. 46; *Baden Württemberg* 1997, pp. 610-611).

SCUOLA FRANCESE, inizio XVIII sec.

### 283. *Comunione degli Apostoli*

Carboncino, matita rossa su carta grigio/azzurra; 259 x 190 mm.

Iscrizione: in basso a penna *di Ristoi Donai ? Scolaro del Barocci*

Velato con carta giapponese, lacune risarcite, incrostazioni e ossidazione colla lungo i lati

BAV, *Cappon.237.A(20v.1)*

Il foglio, erroneamente riferito alla scuola del Barocci, è invece da riportare all'ambito francese dei primi decenni del Settecento, con particolare riferimento alla produzione di Jean Restout (1692-1768), come suggerisce Catherine Loisel. Le ambientazioni con i tipici candelabri sospesi dal soffitto, gli angeli in volo e la tecnica pittorica utilizzata dall'artista (GOUZI 2000, pp. 191-327) ritornano nel foglio vaticano, dove la



definizione delle figure squadrate e sfaccettate, tipica del Restout, viene tradotta in maniera più dimessa (GOUZI 2000, pp. 332-410).



## ANONIMI

ANONIMO, seconda metà XVI sec.

### 284. *Studio per un altare*

Penna, inchiostro bruno acquerellato su carta avorio; 267 x 146 mm.

Filigrana (variante di BRIQUET nr. 6299, HEAWOOD nr. 38 e ZONGHI nr. 1232)

Lacune risarcite, ritagliato in maniera irregolare, segni di piegature e ossidazione colla

BAV, *Cappon.237.B(50r.2)*

Il foglio, databile alla seconda metà del XVI secolo, è uno studio di altare, composto da una grande cornice con decoro, sormontata da un timpano ai cui lati risiedono due angeli. La pala al centro, forse da realizzare in marmo o in stucco, raffigura la scena del *Noli me tangere*.

Il disegno presenta una fattura sommaria con vaghe reminiscenze perinesche nell'eleganza delle figure, ma è probabile che sia opera di un lapicida, più interessato all'effetto plastico dell'altare che non alla scena centrale.



ANONIMO, fine XVI sec.

### 285. *Allegoria dell'Imitazione ?*

Tracce di matita nera, penna, inchiostro bruno su carta bianca; 138 x 229 mm.

Iscrizione: di Bottari in basso a sinistra a penna *Golzi* [o]

Precario stato di conservazione, abrasioni, lacune risarcite e ossidazione inchiostro metallogallico

BAV, *Cappon.237.A(2r.3)*

Bottari riferisce il disegno a Goltzio, ma in realtà questo sembra opera di un artista italiano della fine del XVI secolo, influenzato dalle incisioni del manierismo internazionale.

Il soggetto, di non facile identificazione per il cattivo stato di conservazione dello schizzo,



potrebbe essere interpretato come una *Allegoria dell'Imitazione*, data la presenza a destra di una scimmia: in genere questa è raffigurata come una giovane donna, che tiene in una mano una maschera e nell'altra dei pennelli con accanto una scimmia, simbolo dell'imitazione della natura (HALL 1983, p. 365; DE TERVARENT 1997, pp. 409-413). Cesare Ripa nella sua *Iconologia*, oltre all'*Allegoria dell'Imitazione* (ed. 1613, I, p. 365), associa la scimmia anche alla personificazione dell'*Accademia* (*Ibid.*, I, pp. 2-8), ben diversa però dal disegno in esame, dove non si ritrovano vari elementi, come i rami degli alberi carichi di frutta, la corona in testa, una lima, una ghirlanda fra le mani ed i libri vicino ai piedi.

Difficile è anche spiegare la presenza del bambino che sembra giocare con l'animale identificato in una scimmia.

ANONIMO, fine XVI sec.

### 286. *Venere disarmo Cupido*

r: Tracce di matita rossa, penna, inchiostro bruno, acquerello bruno e azzurro su carta avorio

v: Sfumato a matita rossa; 140 x 73 mm.

Velato con carta giapponese, ritagliato in maniera irregolare, lacune risarcite e ossidazione colla lungo i lati

BAV, *Cappon.237.A(24v.3)*



Il foglio, databile alla fine del Cinquecento, non offre possibilità attributive; da riferire forse ad ambito dell'Italia centrale.

ANONIMO, fine XVI sec.

287. r: *Ninfe e satiri* v: *Gruppo di figure sulle nuvole*

r: Tracce di matita rossa, penna, inchiostro bruno acquerellato su carta bianco/avorio

v: Tracce di matita rossa, penna, inchiostro bruno su carta bianca/avorio; 196 x 213 mm.

Iscrizione: in basso a destra a penna *Di Ludovico Carracci*

Velato con carta giapponese, lacune risarcite, incrostazioni e macchie di grasso

BAV, *Cappon.237.A(27r.3)*



Il foglio, di modesta qualità, presenta sul recto una scena classica di ninfe danzanti e satiri e sul verso un gruppo di personaggi sulle nuvole: si può supporre che entrambe le composizioni siano copie da un prototipo inciso non rintracciato. Inaccettabile l'antico riferimento al Carracci.

ANONIMO, fine XVI sec.

288. *Santo con modellino di città*

r: Tracce di matita nera, penna, inchiostro bruno acquerellato su carta bianco/avorio

v: sfumato a carboncino per ricalco; 360 x 256 mm.

Iscrizione: in basso a penna *Di Giorgio Vasari (?)*

Velato con carta giapponese, macchie di grasso, lacune risarcite e ossidazione colla

BAV, *Cappon.237.A(12r.1)*

Il disegno, raffigurante un santo patrono con un putto reggente un modellino di città, è forse copia da un dipinto o da un' incisione non rintracciati, data la precisione del segno. Inaccettabile il riferimento al Vasari del foglio, da collocare forse nell'Italia centrale del tardo Cinquecento.



ANONIMO, fine XVI sec.

#### 289. *Predica di san Carlo Borromeo*

Penna, inchiostro bruno acquerellato e quadrettatura a matita rossa su carta avorio; 320 x 254 mm.

Iscrizione: in basso a penna *Vanni*

Velato con carta giapponese, decurtazione angoli inferiori, alcune risarcite, ossidazione colla lungo i lati e macchie d'inchiostro

BAV, *Cappon.237B(39v.2)*

La quadrettatura a matita rossa e la precisione del disegno fanno pensare ad una copia da un prototipo pittorico raffigurante la *Predica di san Carlo Borromeo*, non individuato. Inaccettabile è l'antico riferimento al Vanni del foglio, da collocare in ambito centro-italiano di fine Cinquecento.



ANONIMO, fine XVI sec. - inizio XVII sec.

290. *Veronica*

Penna, inchiostro bruno su carta avorio; 105 x 124 mm.

Ossidazione colla lungo i lati e incrostazioni

BAV, *Cappon.237.B(47v.3)*

Questo schizzo a penna raffigurante la *Veronica*, databile tra la fine del '500 e l'inizio del secolo successivo, non presenta elementi stilistici riferibili ad una determinata scuola. Non sono emersi raffronti con opere note.



ANONIMO, fine XVI sec. - inizio XVII sec.

291. *Fortezza*

Matita nera ripassata a penna in alcuni punti, tracce di acquerello bruno su carta avorio; 205 x 106 mm.

Velato con carta giapponese, lacune risarcite, ossidazione colla e incrostazioni

BAV, *Cappon.237.B(51r.1)*

Il disegno, che rappresenta l'allegoria della fortezza, identificabile per la presenza della colonna e del leone, è da ricondurre ad un anonimo artista, forse di ambito italiano, attivo tra la fine del XVI secolo e l'inizio del successivo.



ANONIMO, XVII sec.

292. *Schizzo di figura*

Penna e inchiostro bruno su carta avorio; 100 x 76 mm.

Iscrizione: in basso a penna [Po] *lidoro* ?

Molto frammentario, precario stato di conservazione

BAV, *Cappon.237.B(57r.5)*



Il foglio non offre alcuna possibilità attributiva per il precario stato di conservazione; forse è identificabile la figura di un soldato che tiene in mano la spada e lo scudo.

ANONIMO, XVII sec.

293. *Studio di testa maschile*

Matita rossa su carta avorio; 165 x 106 mm.

Iscrizione: sul ctf. a penna *F Curradi un Paolo*

Attaccato al ctf., ossidazione colla per il montaggio, lacune risarcite e macchie di studio

BAV, *Cappon.237.B(54v.3)*



Il riferimento riportato sul controfondo al Curradi non è attendibile. Il disegno può essere collocato in ambito italiano di primo Seicento, forse copia da un prototipo precedente non individuato.

ANONIMO, XVII sec.

294. *Adorazione dei pastori*

Matita nera, penna, acquerello bruno, biacca su carta grigio / bruno; 284 x 231 mm.

Iscrizioni: di Bottari in basso al centro a penna *del Bassano* e sul verso in alto *Del Bassano / un paolo*

Angoli inferiori tagliati, macchie di grasso e ossidazione colla

BAV, *Cappon.237.B(44v.1)*

Erronea l'attribuzione al Bassano del foglio, da riferire forse all'ambito veneto, come probabile copia da un dipinto in un soffitto, raffigurante l'*Adorazione dei pastori*, non rintracciata.



ANONIMO, XVII sec.

295. *Studio di mano sul seno*

Matita nera, lievi tracce di gessetto bianco su carta avorio; 135 x 214 mm.

Filigrana (variante di BRIQUET nr. 5965, HEAWOOD nr. 29 e ZONGHI nr. 1525)

Ossidazione colla lungo i lati, incrostazioni e lacune risarcite

BAV, *Cappon.237.B(45r.4)*

Studio di anonimo artista italiano del Seicento, probabile copia, con molte varianti, dal particolare nella *Madonna del latte* di Correggio a Budapest (*Correggio e il suo lascito* 1984 fig. 32a).



ANONIMO, XVII sec.

296. r: *Trofei di guerra e prigionieri* v: *Studio di una teca*

r: Matita nera, penna e inchiostro bruno su carta avorio v: Matita rossa su carta avorio; 227 x 152 mm.

Filigrana (variante di BRIQUET nr. 208, HEAWOOD nr. 1257 e ZONGHI nrr. 718-721)

Lacune risarcite, ossidazione  
colla e macchie d'inchiostro

BAV, *Cappon.237.B(51v.2)*

Il foglio presenta sul recto uno studio di tre prigionieri nudi, seduti sopra trofei di guerra, mentre sul verso vi è disegnata, a matita rossa, una teca con immagine votiva incorniciata da un drappo di stoffa, di maggior qualità rispetto al recto e forse realizzata da una mano diversa. Il foglio è forse da collocare in ambito italiano del Seicento



ANONIMO, XVII sec.

297. *Studio di mezza figura maschile*

Matita rossa su carta avorio; 189 x 153 mm.

Filigrana (variante di BRIQUET nr. 6089 e ZONGHI nrr.  
607-  
608)

Controfondato con carta giapponese, incrostazioni, lacune  
risarcite e ossidazione colla

BAV, *Cappon.237.B(38r.2)*



Probabile copia da un prototipo preesistente non rintracciato, realizzato da un anonimo italiano del XVII secolo.



ANONIMO, XVII sec.

298. *Schizzo di San Carlo Borromeo*

Matita nera su carta bianca ingiallita; 204 x 108 mm.

Velato con carta giapponese, ossidazione colla, macchie di grasso e lacune risarcite

BAV, *Cappon.237.A(26r.3)*

Studio di anonimo artista italiano del XVII secolo, raffigurante san Carlo Borromeo, forse per una scena del santo con i corpi degli appestati, dato che si intravede in basso a destra il piede di una figura morente.



ANONIMO, XVII sec.

299. r: *Schizzo di Maria Maddalena* v: *Schizzo di paesaggio ?*

r: Tracce matita nera, acquerello grigio su carta bianca v: Matita nera; 210 x 179 mm.

Iscrizione: in basso a penna *Del Cav.re Lanfranchi di Parma*

Ossidazione colla e incrostazioni

BAV, *Cappon.237.A(27v.3)*

Il foglio raffigura Maria Maddalena in adorazione del crocifisso: in basso a sinistra si intravede una seconda figura, coperta dall'acquerello. La scena, di carattere devozionale e riquadrata, è forse d'ambito italiano del Seicento. Inaccettabile è l'antica attribuzione al Lanfranco.



ANONIMO, XVII sec.

300. r: *Re Totila inginocchiato davanti a san Benedetto* v: *Schizzo della stessa scena*

r: Tracce di matita nera, penna, inchiostro bruno e acquerello bruno su carta avorio v: Matita nera; 211 x 290 mm.

Iscrizione: in basso a sinistra a penna *di mons (?) Vouet*

Lacune risarcite, ossidazione colla e incrostazioni

BAV, *Cappon.237.B(36r.1)*

Il foglio, databile intorno ai primi decenni del Seicento, raffigura l'incontro tra re Totila e san Benedetto; si tratta probabilmente di una copia da un ciclo decorativo benedettino, come indica anche la struttura a lunetta della scena, non rintracciato.



ANONIMO, XVII sec.

301. *Viandante con cane*

Penna, inchiostro bruno su carta avorio; 178 x 173 mm.

Filigrana (variante di BRIQUET nrr. 11081-11082 e HEAWOOD nr. 2446)

Iscrizione: di Bottari a penna in basso a sinistra *Copia del Carracci*

Ossidazione colla lungo i lati, incrostazioni e piccoli fori di tarli

BAV, *Cappon.237.B(42r.3)*



Il disegno è forse copia da un'opera preesistente non rintracciata, con riferimento alle tematiche dei bamboccianti.

ANONIMO, XVII sec.

302. *Annunciazione*

Matita rossa su carta bianca; 234 x 304 mm.

Filigrana (variante di BRIQUET nr. 568 e HEAWOOD nrr. 1-2)

Iscrizione: in basso a penna *Veronese*

Ritagliato in forma ovale, incrostazioni, ossidazione colla lungo e macchie di grasso

BAV, *Cappon.237.A(22v.1)*

Il foglio, raffigurante l'*Annunciazione*, è probabilmente copia da un dipinto del Seicento italiano, non individuato.



ANONIMO, XVII sec.

303. *Cristo davanti a Ponzio Pilato*

Matita nera su carta avorio; 161 x 263 mm.

Ossidazione colla, piccola lacuna, macchie di studio e incrostazioni

BAV, *Cappon.237.B(46v.2)*

Il disegno, realizzato da un anonimo artista del XVII secolo, è forse da riferire all'ambito fiammingo, come suggeriscono Giulia Fusconi e Mary Newcome.



ANONIMO, prima metà XVII sec.

304. *Studio di testa*

Matita rossa su carta bianca; 132 x 107 mm.

Lacune risarcite e macchie di attacco fungino

BAV, *Cappon.237.A(12v.2)*

Studio seicentesco di una testa di soldato, probabile copia, data l'attenta definizione del volto, da un'opera non rintracciata, forse di scuola bolognese.



ANONIMO, metà XVII sec. ?

305. r: *Studio di volto femminile* v: *Studi di braccia*

r: Matita rossa su carta bianca v: Matita nera e rossa su carta bianca; 164 x 125 mm.

Numero di pagina del volume capponi in alto a destra a penna 45

Lacune risarcite, macchie di studio e incrostazioni

BAV, *Cappon.237.B(45r.2)*

Probabile copia della metà del Seicento da un prototipo non rintracciato.



ANONIMO, metà XVII sec. ?

306. *Schizzo di donna col capo coperto*

Matita rossa su carta bianca; 103 x 84 mm.

Ritagliato in forma ovale, macchie di studio e ossidazione colla

BAV, *Cappon.237.A(26r.4)*

Schizzo di mediocre qualità, raffigurante una santa in preghiera, databile a metà Seicento.



ANONIMO, fine XVII sec.

307. *Martirio di una santa*

Penna, acquerello bruno su carta bruno chiaro; 156 x 120 mm.

Segni di piegature

BAV, *Cappon.237.B(43r.2)*

Il foglio raffigura il martirio di una santa trafitta con la spada e circondata da leoni, mentre in lontananza un re assiste alla scena, forse identificabile in s. Tecla (CELLETTI in *Bibliotheca sanctorum*, XII, 1969, pp. 175-177).

Caratterizzato da una genericità di stile e qualità modesta, il foglio presenta notevoli difficoltà attributive: si propone come probabile opera di un anonimo italiano della fine del Seicento.



ANONIMO, fine XVII sec.

308. r: *Battesimo di Clorinda* v: *Ninfa e satiro*

r: Penna, inchiostro bruno con tracce di acquerello grigio v: Penna, inchiostro bruno su carta avorio; 158 x 112 mm.

Fori da lepisma saccarina, incrostazioni e macchie di inchiostro

BAV, *Cappon.237.B(32v.4)*

Sul recto è raffigurato Tancredi che battezza Clorinda, mentre sul verso la scena erotica di un satiro che svela una ninfa: si tratta di due piccoli schizzi a penna, probabili copie da opere non rintracciate, realizzati da un anonimo artista italiano di fine Seicento.



ANONIMO, fine XVII sec. - inizio XVIII sec.

309. r: *Studio per un soffitto con santi in gloria* v: *Studio di panneggio*

r: Matita rossa, penna, inchiostro bruno acquerellato su carta avorio v: Matita rossa su carta avorio; 316 x 170 mm.

Sul verso serie di conti e scritta in tedesco

Incrostazioni, piccole lacune risarcite e ossidazione colla

BAV, *Cappon.237.B(28r.4)*

Si tratta di uno studio per un soffitto, come indica la riquadratura della scena, realizzato da un anonimo artista italiano di fine Seicento, raffigurante due santi sulle nuvole che salgono al cielo, forse identificabili in san Francesco e s. Chiara, mentre in basso assistono all'evento due frati francescani e una clarissa. Sul verso vi è uno schizzo di figura tagliato.



# *Apparati*

## BIBLIOGRAFIA GENERALE

C. ACIDINI LUCHINAT, *Taddeo e Federico Zuccari: fratelli pittori del Cinquecento*, II, Milano 1998 – 1999

*Adriano e Costantino : le due fasi dell'arco nella Valle del Colosseo*, a cura di M. L. CONFORTO, A. MELUCCIO VACCARO, P. CICERCHIA, G. CALCANI e A. M. FERRANI, Milano 2001

L. AGNESI, *Inéditos lombardos em Lisboa*, in *Estudios Italianos em Portugal* 40 (1978) pp. 1-13

B. AIKEMA, *Pietro della Vecchia and the heritage of the Renaissance in Venice*, Firenze 1990

B. AIKEMA, *Jacopo Bassano and his public. Moralizing pictures in an age of reform, ca. 1535 - 1600*, Princeton 1996

*Albrecht Dürer 1471 – 1528*, catalogo mostra a cura di E. DI MARTINO, Tavagnacco (Udine) 1997

*Alessandro Tiarini. La grande stagione della pittura del '600 a Reggio*, a cura di D. BENATI e A. MAZZA, Reggio Emilia 2002

E. ALLEGRI - A. CECCHI, *Palazzo Vecchio e i Medici: guida storica*, Firenze 1980

K. ANDREWS, *National Gallery of Scotland. Catalogue of Italian Drawings*, II, Cambridge 1968

S. APPUHN – RADTKE, *Das Thesenblatt im Hochbarock. Studien zu einer graphischen Gattung am Beispiel der werke Bartholomäus Kilians*, Weißhorn 1988

S. APPUHN – RADTKE, *Motiventlehnung und paraphrase einflüsse Johann Christoph Storers auf das werk des Rottweiler malers Johann Gerorg Glückher (1653-1731)* in *Barockberichte* 2 (1998) 20-21, pp. 186-195



A. ARFELLI, *Il viaggio del Malvasia a Milano e notizie su Ercole Procaccini il giovane*, in *Arte Antica e Moderna*, 13-16 (1961), pp. 470-476

E. ARSLAN, *I Bassano*, II, Milano 1960

A. ASCANI, *La Cattedrale Tifernate*, Città di Castello 1969

*Baden Württemberg II: Die regierungsbezirke Freiburg und Tübingen*, bearbeitet von D. ZIMDARS, München 1997

P. BAGNI, *Il Guercino e il suo falsario. I disegni di paesaggio*, introduzione di D. MAHON, Bologna 1985

P. BAGNI, *Il Guercino e i suoi incisori*, Roma 1988

P. BAGNI, *Il Guercino e il suo falsario. I disegni di figura*, introduzione di D. MAHON, Bologna 1990

U. BALDINI, *Giorgio Vasari, pittore senza stento*, Firenze 1994

F. BALDINUCCI, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua...*, edizione accresciuta di annotazioni del sig. Domenico Maria Manni, XXI, Firenze ed. 1767-1774

F. S. BALDINUCCI, *Vite di artisti dei secoli XVII-XVIII: prima edizione integrale del codice palatino 565, II*, a cura di A. MATTEOLI, Roma 1975

A. BALLARIN, *Introduzione ad un catalogo di disegni di Jacopo Bassano*, 1, in *Arte veneta* 23 (1969), pp. 85-114

A. BALLARIN, *Introduzione ad un catalogo dei disegni di Jacopo Bassano*, 2, in *Studi di storia dell'arte in onore di Antonio Morassi*, Venezia 1971, pp. 138-151

A. BALLARIN, *Jacopo Bassano, II*, Cittadella (Padova) 1995

F. BARBERINI, *Francesco Barberini e l'edizione seicentesca dei Documenti d'amore*, in *Xenia Antiqua II* (1993), pp. 125-148

P. BAROCCHI, *Vasari pittore*, Firenze 1964 (Collana d'Arte del Club del Libro; 9)

P. BAROCCHI, *Itinerario di Giovambattista Naldini*, in *Arte antica e moderna* 31-32 (1965), pp. 244-288

L. BARROERO, *Benefial*, Milano 2005 (Galleria delle arti, 8)

A. BARSANTI - R. CONTINI, *Cecco Bravo. Firenze 1601- Innsbruck 1661. Pittore senza regola*, Milano 1999

P. S. BARTOLI, *Admiranda Romanarum antiquitatum ac veteris ...*, Romae 1657

*Bassano drawings : Jacopo da Ponte Bassano, ca. 1518-1592, Francesco da Ponte Bassano, 1549-1592, Giovanni Battista Bassano, 1553-1613, Leandro da Ponte Bassano, 1557-1622, Gerolamo da Ponte Bassano, 1566-1621*, New York 1961

J. BEAN, *17<sup>th</sup> Century Italian Drawings in the Metropolitan Museum of Art*, New York 1979

P. V. BEGNI REDONA - G. VEZZOLI, *Lattanzio Gambara, pittore*, Brescia 1978

P. BELLINI, *Pietro De Pietri*, in *Arte Cristiana* 74 (1986) pp. 315- 332

C. BERNARDINI, *Il Bagnacavallo senior : Bartolomeo Ramenghi, pittore (1484?-1542?)*, Rimini 1990 (Il vello d'oro; 3)

*Bernardino Mei e la pittura barocca a Siena*, catalogo mostra a cura di F. BISOGNI e M. CIAMPOLINI, Firenze 1987

*Bibliotheca Sanctorum*, Istituto Giovanni XXIII della Pontificia Università Lateranense, XIV, Roma 1961-1987

G. BIFFI, *Memorie per servire alla storia degli artisti cremonesi*, Cremona, Biblioteca statale dep. Libreria Civica, ms. AA.3.7, ed. critica a cura di L. BANDERA GREGORI, Cremona 1989 (Annali della Biblioteca Statale e Libreria Civica di Cremona, XXXIX, 2, 1988)

P. BIGONGIARI, *Livio Mehus dalla macchia al tocco e la coeva scultura tardobarocca fiorentina*, in *Paradigma* 2 (1978), pp. 145-169, 177-226

V. BIRKE - J. KERTÉSZ, *Die italienischen zeichnungen der Albertina*, IV, Wien -Köln - Weimar 1992-1997

P. BJURSTRÖM - B. MAGNUSSON, *Italian Drawings. Umbria, Rome, Naples*, Stockholm 1998 (Drawings in Swedish public collections, 6)

A. BLUNT - L. COOKE, *The Roman Drawings of the XVII & XVIII centuries in the collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, London 1960 (The Italian drawings at Windsor Castle, 8)

P. P. BOBER - R. RUBINSTEIN, *Renaissance artists & antique sculpture : a handbook of sources*, London 1986

B. BOHN, *Ludovico Carracci and the art of drawing*, London 2004

C. BON, *Una proposta per la cronologia delle opere giovanili di Giovanni Baglione*, in *Paragone/Arte* 373 (1981) 32, pp. 17-48

G. BORA, *Disegni di manieristi lombardi*, Vicenza 1971

G. BORA, *Note Cremonesi, II: l'eredità di Camillo e i Campi*, in *Paragone /Arte* 28 (1977) 327, pp. 54-88

BORA 1980(1)

G. BORA, *La prospettiva della figura umana – gli ‘scurti’ – nella teoria e nella pratica pittorica lombarda del Cinquecento*, in *La prospettiva rinascimentale. Codificazioni e trasgressioni*, Atti del

Convegno internazionale di studi tenutosi al Castello Sforzesco, Civiche Raccolte d'Arte di Milano, dall'11 al 15 ottobre del 1977, a cura di M. DALAI EMILIANI, Firenze 1980

BORA 1980 (2)

G. BORA, *I disegni lombardi e genovesi del Cinquecento*, Treviso 1980

G. BORA, *Nota sui disegni lombardi del Cinque e Seicento (a proposito di una mostra)*, in *Paragone /Arte* 35 (1984) 413, pp. 3-35

G. BORA, *Da Leonardo all'Accademia della Val di Blenio: Giovan Paolo Lomazzo, Aurelio Luini e i disegni degli accademici*, in *Raccolta Vinciana XXIII* (1989), pp. 73-101

E. BOREA, *La restaurata cappella di Santa Cecilia in san Luigi dei Francesi*, in *Bollettino d'arte* XLVI (1961) 3, pp. 237-248

R. BORGHINI, *Il Riposo, in cui la pittura, e della scultura si favella...*, Firenze 1584

E. BORSELLINO, *Le decorazioni settecentesche di palazzo Corsini alla Lungara*, in *Ville e palazzi, illusione scenica e miti archeologici.*, a cura di E. DEBENEDETTI, Roma 1987 (Studi sul Settecento Romano, 3), pp. 181 - 211

F. BORSI, *Bernini Architetto*, Milano 1980

M. BOUDON MACHUEL, *Francois du Quesnoy 1597-1643*, Paris 2005

H. BRAUER – R. WITTKOVER, *Die Zeichnungen des Gianlorenzo Bernini, II*, Berlin 1931

A. BREJON DE LAVERGNÉE – N. VOLLE, *Musées de France. Répertoire des peintures italiennes du XVIIe siècle*, Paris 1988

G. BRIGANTI, *Pietro da Cortona o della pittura barocca*, Firenze 1962

G. BRIGANTI - L. TREZZANI - L. LAUREATI, *I Bamboccianti. Pittori della vita quotidiana a Roma nel Seicento*, Roma 1983

S. BRINK, *Disegnatore virtuoso. Die Zeichnungen des Pier Francesco Mola und seines Kreises*, Museum Kunst palast. Sammlung der Kunst Akademie Düsseldorf, Düsseldorf 2002

S. BRINK, *In una maniera propria: Die Zeichnungen des Giovanni Baglione aus der Sammlung der Kunstakademie in Museum Kunst Palast Düsseldorf*, Düsseldorf 2008

C. M. BRIQUET *Les Filigranes. Dictionnaire historique des marques du papier dès leur apparition vers 1282 jusqu'en 1600*, IV, 12 ed., Leipzig 1923

J. C. N. BRUINTJES - N. KÖHLER, *Da Van Heemskerck a Van Wittel. Disegni fiamminghi e olandesi del XVI-XVII secolo dalle collezioni del Gabinetto dei Disegni e delle Stampe*, catalogo mostra, Roma 1992

Q. BUVELOT, *Frans Van Mieris 1635-1681*, Zwolle 2005

J. BYAM SHAW, *Drawings by Old Masters at Christ Church, Oxford*, II, Oxford 1976

G. CANTELLI, *Repertorio della Pittura fiorentina del Seicento*, Firenze 1983

F. CAPPELLETTI, *Paul Bril e la pittura di paesaggio a Roma 1580-1630*, Roma 2006

F. CAPPELLETTI, *Intorno a Paul Bril: i seguaci, i contemporanei, gli imitatori*, Roma 2009

V. CASALE, *La dinastia dei pittori Ricciolini*, in *Dal disegno all'opera compiuta. Atti del convegno internazionale*, Torgiano, ottobre - novembre 1987, a cura di M. DI GIAMPAOLO, Perugia 1992, pp. 171-191

CAVALIERI 2007(1)

F. CAVALIERI, *A proposito di Riccardo Taurini, pittore (ca. 1608-1678)*, in *Studia Borromaica*, 21 (2007), pp. 395-413

CAVALIERI 2007(2)

F. CAVALIERI, *Il "rinomato Taurini": un nuovo attore sulla scena della pittura milanese del Seicento*, in *Nuovi Studi*, 13 (2007), pp. 117-123

A. CECCHI, *Pratica, fierezza e terribilità nelle grottesche di Marco da Faenza in Palazzo Vecchio a Firenze I-II*, in *Paragone/Arte* 28 (1977) 327 pp. 24-54 e 329 pp. 6-26

A. CECCHI, *Per la ricostruzione dell'attività romana di Marco da Faenza*, in *Paragone/arte* 45 (1994) 529/533, pp. 89-93

M. CELLINI, *Disegni di Simon da Pesaro. L'Album Horne*, presentazione di A. EMILIANI con scritto di A. M. AMBROSINI MASSARI, Fano 1996

H. CHAPMAN, *Michelangelo drawings: closer to the master*, London 1995

M. L. CHAPPELL, *Una nota su "Cosimo de' Medici eletto duca di Toscana" del Passignano e un poscritto relative ad alcuni disegni di Agostino Melissi*, in *Antichità viva* XVIII (1979) 5-6, pp. 26-29

M. L. CHAPPELL, *Missing pictures by Ludovico Cigoli: some problematic works and some proposals in preparation for a catalogue* in *Paragone/Arte* 373 (1981), pp. 51-104

M. L. CHAPPELL, *Disegni di Ludovico Cigoli (1559-1613)*, catalogo mostra, Firenze 1992 (Gabinetto Disegni e Stampe Uffizi, 74)

M. CHIARINI, *I disegni di paesaggio dal 1600 al 1750*, Treviso 1972

M. CHIARINI, *Mostra di disegni italiani di paesaggio del 1600 e del 1700*, catalogo mostra, Firenze 1973 (Gabinetto disegni e stampe Uffizi, 38)

M. CHIARINI, *Livio Mehus. Un pittore barocco alla corte dei Medici 1627-1691*, Livorno 2000

M. CHIARINI, *Teodoro Filippo di Liagno detto Filippo Napoletano 1589-1629. Vita e opere*. Firenze 2007

W. A. CHURCHILL, *Watermarks in paper in Holland, England, France, etc. in the XVII and XVIII centuries and their interconnection*, Amsterdam 1935

M. CIAMPOLINI, *Drawings in renaissance and baroque in Siena: 16th and 17th century drawings from sienese collections*, catalogo mostra, Athens 2002

A. CIPRIANI - E. VALERIANI, *I disegni di figura nell'Archivio Storico dell'Accademia di San Luca*, III, Roma 1988-1991

S. COLOMBO - M. DELL'OMO, *Andrea Lanzani 1641-1712. Protagonista del Barocchetto lombardo*, catalogo della mostra, Milano 2007

R. CONTINI, *Bilivert*, Firenze 1985

R. CONTINI, *Il Cigoli*, Soncino 1992 (Mensili d'arte, 6)

*Correggio e il suo lascito. Disegni del cinquecento emiliano*, catalogo a cura di D. DE GRAZIA, Parma, Palazzo della Pilotta 6 giugno - 15 luglio 1984, Parma 1984

P. COSTAMAGNA, *Pontormo catalogue raisonné de l'oeuvre peint*, Paris 1994

J. COX REARICK, *The drawings of Pontormo. A catalogue raisonné with notes on the paintings*, II, New York 1981

*Cristofano Allori 1577-1621*, catalogo a cura di M. L. CHAPPELL, Firenze, Palazzo Pitti luglio-ottobre 1984, Firenze 1984

E. CROPPER, *Pietro Testa 1612-1650. Prints and drawings*, Philadelphia 1988

A. CZÉRE, *Quelques dessins nouvellement identifiés de Jacopo Confortini*, in *Bullettin du Musée Hongrois des Beaux-Arts* 52 (1979), pp. 54-55

A. CZÉRE, *New drawings by Giovanni Baglione*, in *Master Drawings* 36 (1998) 4, pp. 378-397

A. CZÉRE, *L'eredità Esterházy. Disegni italiani del Seicento dal Museo di Belle Arti di Budapest*, Roma, Palazzo Fontana di Trevi, 18 giugno - 15 settembre 2002, Budapest 2002

N. DACOS, *Tommaso Vincidor: un élève de Raphael aux Pays-Bas*, in *Relations artistiques entre les Pays-Bas et l'Italie à la Renaissance, études dédiées à Suzanne Sulzberger*, Bruxelles 1980, pp. 61-99 (Études d'histoire de l'art, 4)

N. DACOS, *Le Logge di Raffaello. Maestro e bottega di fronte all'antico*, Roma 1986

*Da Leonardo a Rembrandt. Disegni della biblioteca reale di Torino, nuove ricerche in margine alla mostra. Atti del convegno internazionale di studi, Torino, 24 - 25 ottobre 1990*, a cura di G. C. SCIOLLA, Torino 1991

*Das Berliner Kupferstichkabinett. Ein handbuch zur Sammlung*, herausgegeben von A. DÜCKERS, Berlin 1994

B. DAVIDSON, *A painting and a drawing by Francesco Vanni*, in *Bullettin of Rhode Island School of Design* 45 (1958) 2, pp. 4-8

*DBI*

*Dizionario biografico degli italiani*, Istituto della Enciclopedia Italiana Roma, 73, Roma 1960 - 2009

D. DE GRAZIA, *Le stampe dei Carracci con i disegni, le incisioni, le copie e i dipinti connessi. Catalogo critico*, edizione italiana a cura di A. Boschetto, Bologna 1984

V. DE MARTINI, *Introduzione allo studio di Paolo De Matteis*, in *Napoli nobilissima* XIV (1975), pp. 209-228

*Dessins de Taddeo et Federico Zuccaro*, Musée du Louvre, Paris 1969 (Exposition du Cabinet des Dessins; 42)

*Dessins napolitains XVII-XVIII siècles. Collections des musées de Naples*, Paris 1983

G. DE TERVARENT, *Attributs et symboles dans l'art profane. Dictionnaire d'un langage perdu (1485-1600)*, Geneve 1997



C. DE TOLNAY, *Michelangelo I: The youth of Michelangelo*, Princeton 1943

C. DE TOLNAY, *L'Hercule de Michel-Ange à Fontainebleau*, in *Gazette des Beaux-Arts* 64 (1964), pp. 125-140

C. DE TOLNAY, *Corpus dei disegni di Michelangelo, I: Disegni degli esordi e della gioventù fino al 1520 circa*, Novara 1975

P. DE VECCHI, *L'opera completa di Raffaello*, Milano 1966 (Classici dell'arte, 4)

D. DI CASTRO – S. P. FOX, *Disegni dall'antico dei secoli XVI e XVII dalle collezioni del Gabinetto Nazionale delle Stampe*, Roma 1983

*Die italienische und französische Handzeichnungen im Kupferstichkabinett der Landesgalerie, Niedersächsisches Landesmuseum Hannover*, bearb. von M. TRUDZINSKI, Hannover 1987

F. DI FEDERICO, *Francesco Trevisani. Eighteenth - century painter in Rome*, Washington 1977 (Art history series, 1)

M. DI GIAMPAOLO, *Per il Malosso disegnatore*, in *Arte illustrata* VII 57 (1974), pp. 18-35

M. DI GIAMPAOLO, *Bernardino Campi a Sabbioneta e un'ipotesi per Carlo Urbino*, in *Antichità viva* 8 (1975), pp. 30-38

*Disegni cremonesi del Cinquecento*, a cura di M. TANZI, Firenze 1999 (Gabinetto Disegni e Stampe Uffizi, 85)

*Disegni cremonesi del Museo Civico Ala Ponzzone di Cremona*, a cura di G. BORA e V. GUAZZONI, Milano 1997

*Disegni dei toscani a Roma (1580-1620): Cristofano Roncalli detto il Pomarancio, Agostino Ciampelli, Andrea Comodi, Francesco Vanni, Domenico Cresti detto il Passignano, Lodovico Cardi detto il Cigoli, Giovanni Bilivert e Sigismondo Coccapani*, catalogo mostra a cura di M. L.

CHAPPELL, W. C. KIRWIN, J. L. NISSMAN e S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, Firenze 1979 (Gabinetto Disegni e Stampe Uffizi, 53)

*Disegni del Seicento romano*, a cura di U. FISCHER PACE, Firenze 1997 (Gabinetto Disegni e Stampe Uffizi, 80)

*Disegni di Bernardino Poccetti (San Marino V. E. 1548 - Firenze 1612)*, catalogo mostra a cura di P. C. HAMILTON, Firenze 1980 (Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 54)

*Disegni di Fra Bartolomeo e della sua scuola*, catalogo a cura di C. FISCHER, Firenze 1986 (Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 66 )

*Disegni di Giovanni Lanfranco (1582 - 1647)*, catalogo mostra a cura di E. SCHLEIER, Firenze 1983 (Gabinetto Disegni e Stampe Uffizi, 59)

*Disegni di Santi di Tito (1536-1603)*, catalogo mostra a cura di S. LECCHINI GIOVANNONI e M. COLLARETA, Firenze 1985 (Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 64)

*Disegni e incisioni della raccolta Marucelli (sec. XV-XVIII)*, catalogo a cura di G. BRUNETTI, M. CHIARINI, M. SFRANELI, Firenze, Biblioteca medicea laurenziana 15 ottobre 1983 – 5 gennaio 1984, Firenze 1984

*Disegni emiliani dei secoli XVII-XVIII della Pinacoteca di Brera*, catalogo mostra a cura di D. PESCARMONA, Milano 1995

*Disegni genovesi dal XVI al XVIII*, catalogo a cura di M. NEWCOME SCHLEIER, Firenze 1989 (Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 71)

*Disegni veneti di Oxford*, catalogo mostra a cura di K. T. PARKER, Venezia 1958

*Disegno: actes du colloque du Musée des Beaux-Arts de Rennes*, 9-10 novembre 1990, Rennes 1991

*Disegno, giudizio e bella maniera. Studi sul disegno italiano in onore di Catherine Monbeig Goguel*, a cura di P. COSTAMAGNA, F. HARB e S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, Milano 2005

C. DITTRICH, *Unbekannte Zeichnungen des A. Bloemaert* in *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen*, Dresda 1976-1977, pp. 89-102

*Domenichino 1581-1641*, catalogo mostra a cura di C. STRINATI e A. TANTILLO, Roma, Palazzo Venezia 10 ottobre 1996-14 gennaio 1997, Milano 1996

*Domenico Beccafumi e il suo tempo*, catalogo mostra, Milano 1990

P. DREYER, *I grandi disegni italiani del Kupferstichkabinett di Berlino*, Milano 1979

*Effigies set Ecstasies. Roman baroque sculpture and design in the age of Bernini*, Edinburgh 1998

A. EMILIANI, *Federico Barocci (Urbino 1535-1612)*, II, Bologna 1985

*Enciclopedia cattolica*, Ente per l'Enciclopedia e per il Libro Cattolico, Città del Vaticano, XII, Firenze 1948-1955

M. EPIFANI, *Giovan Battista Pace e il disegno: un "petit maître" tra Pier Francesco Mola, Salvator Rosa e Pietro da Cortona*, in *Proporzioni* V (2004), pp. 125 – 146

*Fabrizio Boschi (1572-1642). Pittore barocco di belle idee e di nobiltà di maniera*, a cura di R. SPINELLI, Firenze 2006

M. FAGIOLO DELL'ARCO, *La festa barocca*, Roma 1997 (Corpus delle feste a Roma, 1)

F. FAINI GUAZZELLI, *Matteo Rosselli pittore*, Firenze 1969

- L. FAIRBAIRN, *Italian Renaissance Drawings from the Collection of Sir John Soane's Museum*, II, London 1998
- C. FALCIANI, *Pontormo. Disegni degli Uffizi*, catalogo mostra, Firenze 1996 (Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 79)
- G. M. FARA, *Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi. Inventario generale delle stampe, I: Albrecht Dürer. Originali, copie, derivazioni*, Firenze 2007
- F. FARANDA, *Ludovico Cardi detto il Cigoli*, Roma 1986 (I professori del disegno, 2)
- Federico Barocci, Giovanni Francesco Guerrieri, Domenico Peruzzini. Tre disegnatori delle Marche nella collezione Ubaldini*, Urania, Museo Civico 23 luglio-11 settembre, Urbania 1994
- Federico Barocci 1535 – 1612. L'incanto del colore: una lezione per due secoli*, mostra curata da A. GIANNOTTI e C. PIZZORUSSO, Cinisello Balsamo 2009
- A. FERRARI, *Dizionario di mitologia greca e latina*, Torino 1999
- M. FIRPO, *Gli affreschi di Pontormo a San Lorenzo. Eresia, politica e cultura nella Firenze di Cosimo I*, Torino 1997 (Biblioteca di cultura storica, 218)
- C. FISCHER, *Fra Bartolomeo. Master draughtsman of the High Renaissance. A selection from the Rotterdam albums and landscape drawings from various collections*, Rotterdam 1990
- C. FISCHER, *Fra Bartolomeo et son atelier. Dessins et peintures des collections françaises*, Paris 1994
- C. FISCHER, *Central italian drawings. School of Florence, Siena, the Marches and Umbria*, Copenhagen 2001
- C. FISCHER - J. MEYER, *Neapolitan Drawings. Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings, Statens Museum for Kunst*, Copenhagen 2006

U. V. FISCHER PACE, *Disegni di Giacinto e Ludovico Gimignani nelle collezioni del Gabinetto Nazionale delle Stampe*, Roma 1979

U. V. FISCHER PACE, *Italiener in Weimar. Italienische zeichnungen des 16.-19. Jahrhunderts aus dem bestand der Klassik Stiftung Weimar*, Bonn 2008

A. FORLANI TEMPESTI, *The Robert Lehman Collection, V: Italian fifteen - to seventeenth - century drawings*, New York 1991

*Francesco Salviati (1510-1563) o la bella maniera*, catalogo mostra a cura di C. MONBEIG GOGUEL, Milano 1998

C. J. FRERICHS, *Italiaanse tekeningen : de 17de eeuw*, Rijksprentenkabinet, Amsterdam 7/9 – 9/12 1973, Amsterdam 1973

K. FREY - H-W. FREY, *Der literarische nachlass Giorgio Vasaris, III*, München 1923-1940

F. FRISONI, *Antonio Carracci: riflessioni e aggiunte*, in *Paragone/Arte* 31 (1980) 367, pp. 22-38

E. FUMAGALLI, *Raffaello Vanni in Palazzo Patrizi a Roma*, in *Paragone/Arte* 477 (1989) 3, pp. 129-140

E. FUMAGALLI, *Pittori senesi del Seicento e committenza medicea. Nuove date per Francesco Rustici*, in *Paragone/Arte* 479-481 (1990) 41, pp. 69-82

G. FUSCONI, *Disegni decorativi del barocco romano*, Roma 1986

G. FUSCONI - S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Un'aggiunta a Sebastiano Resta collezionista: il 'Piccolo Preliminare al Grande Anfiteatro Pittorico'*, in *Prospettiva* 33-36 (1984-1985) pp. 237-256

*Galleria Giustiniana del marchese Vincenzo Giustiniani, II*, Roma 1631

H. GEISLER - O. PANNEWITZ, *Meisterwerke aus der Graphischen Sammlung, I: Zeichnungen des 15. bis 18. Jahrhunderts*, Staatsgalerie Stuttgart, 10. März - 10. Juni 1984, Stuttgart 1984

*Giovan Battista Gaulli detto il Baciccio (1639-1709)*, catalogo mostra a cura di E. FAGIOLO DELL'ARCO, D. GRAF e F. PETRUCCI, Milano 1999

*Giovanni Baglione (1566-1644). Pittore e biografo di artisti*, a cura di S. MACIOCE, Roma 2002

*Giovanni Francesco Barbieri. Il Guercino 1591-1666*, a cura di D. MAHON, Bologna, Museo Civico Archeologico 6 settembre- 10 novembre 1991, Bologna 1991

*Giovanni Lanfranco. Un pittore barocco tra Roma, Parma e Napoli*, catalogo mostra a cura di E. SCHLEIER, Milano 2001

*Giuseppe Maria Crespi 1665-1747*, catalogo mostra di A. EMILIANI e A. B. RAVE, Pinacoteca Nazionale, Bologna, Staatsgalerie Stuttgart, Puskin Museum, Mosca, Bologna 1990

*Giuseppe Maria Crespi nei Musei fiorentini*, Firenze, Uffizi, Sala delle reali poste 3 giugno - 1 agosto 1993, Firenze 1993 (Gli Uffizi, Studi e ricerche, 11)

*Gli Uffizi. Catalogo generale, II*, Firenze 1979

M. GOBBI, *Alcuni disegni inediti del codice Capponi 237 della Biblioteca Apostolica Vaticana*, in *Miscellanea Bibliothecae Apostolicae Vaticanae XIV*, Città del Vaticano 2007 (Studi e testi, 443), pp. 251-271

C. GOUZI, *Jean Restout 1692-1768, peintre d'histoire à Paris*, Paris 2000

D. GRAF, *Die Handzeichnungen von Guglielmo Cortese und Giovanni Battista Gaulli. Kataloge des Kunstmuseum Düsseldorf, II*, Düsseldorf 1976 (Kataloge des Kunstmuseums Düsseldorf, 2)

D. GRAF, *Die Handzeichnungen von Giacinto Calandrucci. Kataloge des Kunstmuseum Düsseldorf, II*, Düsseldorf 1986 (Kataloge des Kunstmuseums Düsseldorf, 4)

D. GRAF, *New Drawings by Pietro Antonio de Pietri*, in *Master Drawings*, 31 (1993) 4, pp. 441-448

D. GRAF, *Die Handzeichnungen des Giuseppe Passeri. Kataloge des Kunstmuseums Düsseldorf*, II, Düsseldorf 1995 (Kataloge des Kunstmuseums Düsseldorf, 5)

D. Graf, *Disegni di Pietro da Cortona e della sua scuola per il Missale Romanum del 1662*, in *Pietro da Cortona. Atti del Convegno internazionale Roma - Firenze, 12-15 novembre 1997*, a cura di C. L. FROMMEL e S. SCHÜTZE, Milano 1998

D. GRAF, *Neues zu Pietro Antonio de' Pietri. Ernst guldán zum gedächtnis*, in *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana* 33 (1999/2000), München 2003, pp. 429-478

D. GRAF - E. SCHAAR, *Meisterzeichnungen der Sammlung Lambert Krahe*, Düsseldorf 1969

M. GREGORI, *Livio Mehus o la sconfitta del dissenso*, in *Paradigma* 2 (1978), pp. 200-205

F. GRISOLIA, *Per Giovan Battista Lombardelli, Pasquale Cati e Vespasiano Strada disegnatori*, in *Paragone* 2010 di prossima pubblicazione

T. GRZYBKOWSKA, *Abrahama Bloemaerta "zwiastowanie pasterzom"*, in *Biuletyn historii sztuki* 42 (1980) 2, pp. 133-140

*Guercino. La scuola, la maniera. I disegni agli Uffizi*, a cura di N. TURNER, Firenze 2008 (Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 97)

M. B. GUERRIERI BORSOI, *Contributi allo studio di Niccolò Ricciolini*, in *Bollettino d'arte* 73 (1988) 50/51, pp. 161-185

M. B. GUERRIERI BORSOI, *Un disegno inedito di Niccolò Ricciolini*, in *Bollettino d'arte* 74 (1989) 58, pp. 67-68

*Guido Reni e l'Europa. Fama e fortuna*, catalogo a cura di A. EMILIANI, E. SCHLEIER e S. EBERT - SCHIFFERER, Bologna 1988

*Guido Reni. Zeichnungen*, catalog und ausstellung V. BIRKE, Wien 1981

J. HALL, *Dizionario dei soggetti e simboli nell'arte*, Londra 1974

*Hans Rottenhammer, begehrt-vergessen-neu entdeckt*, hrsg. von H. BORGGREFE, L. KONEČNY, V. LÜPKES e V. VENAS, München 2008

E. HEAWOOD, *Watermarks mainly of the 17th and 18th centuries*, Hilversum 1950 (Monumenta Chartae Papyraceae Historiam illustrantia, 1)

W. HECHT, *Der Rottweiler kirchenmaler Johann Georg Glückher in Rottweiler kirchenschätze katalog ausstellung im Dominikaherforum des Dominikanermuseums Rottweil 3 Nov. 1995 bis 14 Jan. 1996*, Rottweil 1995, pp. 42-51

I. HERKLOTZ, *Cassiano dal Pozzo und die Archäologie des 17. Jahrhunderts*, München 1999 (Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana, 28)

J. HESS, *Le Logge di Gregorio XIII nel Palazzo del Vaticano: i pittori*, in *l'Illustrazione Vaticana* 4 (1936) VII.1, pp. 161-166

J. HESS, *Le Logge di Gregorio XIII: l'architettura e i caratteri della decorazione*, in *l'Illustrazione Vaticana* 23 (1985) VI.2, pp. 1270-1275

F. W. HOLLSTEIN, *Dutch and Flemish etchings engravings and woodcuts ca. 1450-1700*, III, VI, XI, Amsterdam s.a.

F. W. HOLLSTEIN, *Dutch and Flemish etchings engravings and woodcuts ca. 1450-1700*, I, Amsterdam 1949

F. W. HOLLSTEIN, *Dutch and Flemish etchings engravings and woodcuts ca. 1450-1700*, VII: *Albrecht and Hans Dürer*, Amsterdam 1962

F.W. HOLLSTEIN, *German etchings, engraving and woodcuts ca. 1450-1700*, X, XVI, edited by F. Anzelewski, Rotterdam 1975



F. W. HOLLSTEIN, *Dutch and Flemish etchings engravings and woodcuts ca. 1450-1700*, XLI, compiled by C. SCHUCKMAN, edited by D. DE HOOP SCHEFFER, Amsterdam 1992

F. W. HOLLSTEIN, *Dutch and Flemish etchings engravings and woodcuts ca. 1450-1700*, XLIV-XLVI, compiled by C. SCHUCKMAN, edited by D. DE HOOP SCHEFFER, Rotterdam 1995-1996

*Ianua Coeli: disegni di Cristoforo Roncalli e Cesare Maccari per la cupola della Basilica di Loreto*, a cura di M. L. POLICHETTI, Roma 2001

*I bamboccianti. Pittori della vita popolare nel Seicento*, catalogo mostra a cura di G. BRIGANTI, Roma 1950 (Manifestazione della Organizzazione Mostre d'Arte "Antiquaria", 6)

*I Campi e la cultura artistica cremonese del Cinquecento*, a cura di M. GREGORI, Milano 1985

*I disegni del Codice Bonola del Museo di Varsavia*, a cura di M. MROZINSKA, Venezia 1959 (Cataloghi di mostre. Istituto di Storia dell'Arte, 8)

*I disegni del Codice Bonola del Museo Nazionale di Belle Arti di Santiago del Cile*, a cura di G. BORA, M. T. CARACCIOLI e S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, Roma 2008

*I Giustiniani e l'antico*, Palazzo Fontana di Trevi, Roma, 26 ottobre 2001-27 gennaio 2002, catalogo mostra a cura di G. FUSCONI, Roma 2001

*I grandi disegni italiani dell'Accademia Carrara di Bergamo*, a cura di F. ROSSI, Milano 1985

*Il Palazzo Apostolico Vaticano*, a cura di C. PIETRANGELI, Firenze 1992

*Il piacere di colorire: percorso artistico di Alessandro Casolani (1552/3-1607)*, catalogo mostra a cura di A. BAGNOLI, Firenze 2002 (Quaderni del Sistema Musei Senesi, Quaderni storico artistici, 4)

*Il Seicento a Bergamo*, catalogo della mostra a cura di F. ROSSI, Milano 1987

*Il Seicento fiorentino. Arte a Firenze da Ferdinando I a Cosimo III. I: Pittura*, catalogo mostra a cura di M. GREGORI, Palazzo Strozzi 21 dicembre 1986 / 4 maggio 1987, Firenze 1986.

*Il Seicento fiorentino. Arte a Firenze da Ferdinando I a Cosimo III, II: Disegno / incisione / scultura / arti minori*, catalogo mostra a cura di M. GREGORI, Palazzo Strozzi 21 dicembre 1986 / 4 maggio 1987, Firenze 1986.

*Il Seicento fiorentino. Arte a Firenze da Ferdinando I a Cosimo III, III: Biografie*, catalogo mostra a cura di M. GREGORI, Palazzo Strozzi 21 dicembre 1986 / 4 maggio 1987, Firenze 1986

*Il Seicento lombardo, III: Catalogo dei disegni, libri, stampe*, redazione catalogo G. BORA e A. SCOTTI, Milano 1973

*Innocente e calunniato : Federico Zuccari (1539/40 - 1609) e le vendette d'artista*, catalogo mostra a cura di C. ACIDINI LUCHINAT e E. CAPRETTI, Firenze 2009

*Inventario. Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, III: Disegni di figura.1*, a cura di A. M. PETRIOLI TOFANI, Firenze 1991

*I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo, IV: Il Seicento, 4*, a cura di P. ZAMPETTI, Bergamo 1983-1987

N. IVANOFF, *Il grottesco nella pittura veneziana del Seicento: Pietro il Vecchia*, in *Emporium* 99 (1944), pp. 85-94

N. IVANOFF - P. ZAMPETTI, *Giacomo Negretti detto Palma il Giovane*, Bergamo 1980

*Jacopo Bassano (c.1510-92)*, a cura di B. L. BROWN- P. MARMI, Padova 1992

*Jacopo Tintoretto. Actas del congreso internacional Jacopo Tintoretto, Madrid, Museo Nacional del Prado 26-27 febrero 2007*, ed. a cargo de M. FALOMIR - B. AIKEMA, Madrid 2009

P. JOANNIDES, *Michelangelo's lost Hercules* in *Burlington Magazine* 119 (1977), pp. 550-555

- P. JOANNIDES, *Inventaire général des dessins italiens, VI: Michelange élèves et copistes*, Paris 2003
- M. JAFFE, *The Devonshire Collection of Italian drawings, II: Roman and Napoletan, schools, IV: Venetian and North Italian Schools*, London 1994
- G. KAFTAL, *Saints in Italian art, I: Iconography of the saints in Tuscan painting*, Florence 1952
- G. KAFTAL, *Saints in Italian art, II: Iconography of the saints in Central and South Italian schools of painting*, Florence 1965
- L. B. KANTER - G. TESTA – T. HENRY, *Luca Signorelli*, Torino 2001
- J. KATALAN, *Avanzino Nucci and the Polidoro Album*, in *Master Drawings* XXVIII (1990) 2, pp. 173-180
- D. KLEMM, *Italienische zeichnungen 1450-1800*, Köln 2009 (Die Sammlungen der Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett, 2)
- E. KNAB, E. MITSCH e K. OBERHUBER, *Raffaello. I Disegni*, Firenze 1983
- O. KURZ, *Bolognese drawings of the XVII & XVIII centuries in the collection of her majesty the Queen at Windsor Castle*, Bologna 1988
- La "libreria" di Francesco Maria II della Rovere a Casteldurante. Da collezione ducale a biblioteca della città*, a cura di M. MEI e F. PAOLI, Urbino 2008
- A. LAMO, *Discorso di Alessandro Lamo intorno alla scoltura e pittura*, in G. B. ZAIST, *Notizie istoriche de' pittori, scultori ed architetti cremonesi*, II, Cremona 1774
- L. LANZI, *Storia pittorica della Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso la fine del XVIII secolo* [1809], a cura di M. CAPUCCI, III, Firenze 1968-1974

*La Pinacoteca Ala Ponzone. Il Cinquecento*, a cura di M. MARUBBI, Milano 2003

*La pittura a Lucca nel primo Seicento*, catalogo mostra, Lucca 1994

*L'arte a Siena sotto i Medici 1555-1609*, catalogo a cura di F. SRICCHIA SANTORO, Siena, Palazzo Pubblico 3 maggio-15 settembre, Roma 1980

*La scuola dei Carracci. I seguaci di Annibale e Agostino*, a cura di E. NEGRO e M. PIRONDINI, Modena 1995

*La scuola del Guercino*, a cura di E. NEGRO, M. PIRONDINI, N. ROIO, prefazione di D. MAHON, Modena 2004

*Le arti nelle Marche al tempo di Sisto V*, a cura di P. DAL POGGETTO, Cinisello Balsamo 1992

S. LECCHINI GIOVANNONI, *Studi e disegni preparatori di Santi di Tito*, in *Paragone / Arte* 35 (1984) 415, pp. 20-36

S. LECCHINI GIOVANNONI, *Alessandro Allori*, Torino 1991

C. LEGRAND, *Le dessin à Bologne 1580 – 1620. La réforme des trois Carracci*, Paris 1994 (Exposition du Cabinet des Dessins, 102)

*Leidse Fijnschilders. Van Gerrit Dou tot Frans Van Mieris de Jonge 1630-1760*, redactie E. J. SLUIJTER, M. ENKLAAR e P. NIEUWENHUIZEN, Zwolle 1988

*Leonaert Bramer 1596 – 1674. Ingenious painter and draughtsman in Rome and Delft*, Zwolle 1994

P. LEONE DE CASTRIS, *Polidoro da Caravaggio. L'opera completa*, Napoli 2001

*Le Rayonnement de Florence sous les derniers Médicis. Dessins des XVII et XVIII siècles*, a cura di C. GAROFALO, C. LOISEL, C. MONBEIG GOGUEL e E. PAGLIANO, Montreuil 2006

*L'Estasi di S. Cecilia di Raffaello nella Pinacoteca Nazionale di Bologna*, catalogo mostra a cura di M. FAIETTI e K. OBERHUBER, Bologna 1983

*L'età di Savonarola. Fra Bartolomeo e la scuola di San Marco*, catalogo mostra a cura di S. PADOVANI con la collaborazione di M. SCUDIERI e G. DAMIANI, Firenze 1996

E. LEUSCHNER, *Antonio Tempesta. Ein Bahnbrecher des römischen Barock und seine europäische Wirkung*, Petersberg 2005

*Libri di immagini, disegni e incisioni di Giovanni Guerra (Modena 1544 -Roma 1618)*, a cura di E. CECCHI GATTOLIN e E. PARMA ARMANI, Modena 1978

*L'immagine di san Francesco nella Controriforma*, Roma Calcografia 9 dicembre 1982 - 13 febbraio 1983, catalogo a cura di S. PROSPERI VALENTI RODINÒ e C. STRINATI, Roma 1982

*L'oeil du connoisseur. Dessins italiens du Louvre. Hommage à Philip Pouncey*, Musée du Louvre 18 juin -7 septembre 1992, Parigi 1992 (Exposition du Cabinet des Dessins, 100)

*L'opera incisa di Simone Cantarini*, a cura di P. BELLINI, Milano 1980

*Luca Cambiaso 1527-1585*, a cura di J. BOBER, Cinisello Balsamo (Milano) 2006

*Luca Cambiaso, un maestro del Cinquecento europeo*, a cura di P. BOCCARDO, F. BOGGERO, C. DI FABIO e L. MAGNANI, Cinisello Balsamo (Milano) 2007

F. LUGT, *Musée du Louvre, Inventaire général des dessins des Écoles du Nord, I: Ecole flamande*, Paris 1949

M. MAISKAJA, *I grandi disegni italiani del Museo Puskin di Mosca*, Milano 1968

K. E. MAISON, *More Confortini*, in *The Burlington Magazine* CXII (1970), pp. 399-400

P. MALGOUYRES, *Charles Mellin, un Lorrain entre Rome et Naples*, Nancy- Caen, Musée des Beaux-Arts 4 mai-27 août 2007, 21 sept.-31 dec. 2007, Paris 2007

C. C. MALVASIA, *Felsina pittrice, vite de pittori bolognese*, II, Bologna 1678

G. A. MANSUELLI, *Galleria degli Uffizi. Le sculture*, II, Roma 1958-1961

*Mantegna 1431-1506*, catalogo della mostra (Parigi, 26 settembre 2008 - 5 gennaio 2009) a cura di G. AGOSTI e D. THIÉBAUT, Milano 2008

A. MARABOTTINI, *Polidoro da Caravaggio*, II, Roma 1969

A. MARABOTTINI, *Jacopo Chimenti da Empoli*, Roma 1988 (I professori del disegno, 3)

G. MARCHINI, *La Galleria di Palazzo degli Alberti. 100 opere d'arte*, Prato 1985

P. J. MARIETTE, *Abecedario de P. Mariette et autres notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes*, VI, Paris 1851-1860

MASETTI 1962(1)

A. R. MASETTI, *Cecco Bravo, pittore toscano del Seicento*, Venezia 1962 (Raccolta pisana di saggi e studi, 7)

MASETTI 1962(2)

A. R. MASETTI, *Il Casino Mediceo di e la pittura fiorentina del Seicento*, in *Critica d'arte* IX (1962) 50, pp. 1-27, e 53-54, pp. 77-109

S. MASON RINALDI, *Palma il Giovane. L'opera completa*, Milano 1984

S. MASSARI, *Giulio Romano pinxit et delineavit. Opere grafiche autografe di collaborazione e bottega*, Roma 1993

A. MATTEOLI, *Ludovico Cardi detto il Cigoli. Pittore e architetto*, Pisa 1980

A. MATTEOLI, *Saggio per un corpus pittorico e grafico di Bartolomeo Salvestrini*, in *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* XXXI (1987) 2/3, pp. 403-433

A. M. MATTEUCCI - R. ARIULI, *Giovanni Francesco Grimaldi*, Bologna 2002

M. P. MERRIMAN, *Giuseppe Maria Crespi*, Milano 1980

J. M. MERZ, *Pietro da Cortona und sein Kreis. Die Zeichnungen in Düsseldorf*, München 2005

*Michelangelo mostra di disegni, manoscritti e documenti*, Casa Buonarroti - Biblioteca Laurenziana, 14 giugno -30 ottobre 1964, Firenze 1964

S. MODENA, *La Seconda Accademia Ambrosiana*, in *Arte Lombarda*, 5 (1960), pp. 84-92

C. MONBEIG GOGUEL, *Musée du Louvre. Cabinet des dessins. Inventaire général des dessins italiens*, I: *Vasari et son temps*, Paris 1972

C. MONBEIG GOGUEL, *Chronique vasarienne*, in *Revue de l'art* 56 (1982), pp. 65-80

C. MONBEIG GOGUEL, *Musée du Louvre, Cabinet des Dessins, Inventaire général des dessins italiens*, IV: *Dessins toscans XVIe – XVIIIe siècles. 1620-1800*, II, Paris 2005

V. MOSIN, *Albums des filigranes*, I: *Agneau Pascal*, Belgrade 1967

*Mostra del Cigoli e del suo ambiente*, catalogo a cura di M. BUCCI et al., San Miniato 1959

*Mostra di disegni degli Zuccari (Taddeo e Federico Zuccari, e Raffaellino da Reggio)*, catalogo mostra a cura di J. A. GERE, Firenze 1966 (Gabinetto Disegni e Stampe Uffizi, 24).

*Mostra di disegni del Vasari e della sua cerchia*, catalogo a cura di P. BAROCCHI, Firenze 1964 (Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 17)

*Mostra di disegni di Alessandro Allori (Firenze 1535-1607)*, catalogo a cura di S. LECCHINI GIOVANNONI, Firenze 1970 (Gabinetto disegni e stampe Uffizi, 33)

*Mostra di disegni di Perino del Vaga e la sua cerchia*, catalogo critico a cura di B. F. DAVIDSON, Firenze 1966 (Gabinetto Disegni e Stampe Uffizi, 23)

*Mostra di opere d'arte restaurate nelle province di Siena e Grosseto*, Genova 1979

E. J. MUNDY, *Renaissance into Baroque. Italian master drawings by the Zuccari 1550 – 1600*, Milwaukee 1989

*Museo Civico di Pistoia: catalogo delle collezioni*, a cura di M.C. MAZZI, Firenze 1982

*Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco. Pinacoteca, I: Dal Medioevo al primo Cinquecento*, dir. scientifica M. T. FIORIO, Milano 1997

O. NAUMANN, *Frans van Mieris (1635-1681) the elder*, Doornspijk 1981 (Aetas aurea, 1)

A. NEGRO, *Sulla fase precortonesca di Raffaello Vanni*, in *Paragone* 477 (1989) 3, pp. 109-121

A. NEGRO - N. PIRONDINI - N. ROIO, *Antonio Carracci*, Brescia 2007

E. NEGRO - N. ROIO, *Pietro Faccini (1575/6-1602)*, con appendice documentaria di C. GIOVANNINI, Modena 1997

A. NEGRO SPINA, *Giulio Parigi e gli incisori della sua cerchia*, Napoli 1983 (Studi e testi di storia e critica dell'arte, 17)

*Nel segno del Guercino. Disegni dalle collezioni Mahon, Oxford e Cento*, catalogo a cura di M. PULINI, Roma 2005

*Nel segno di Barocci: allievi e seguaci tra Marche, Umbria e Siena*, catalogo a cura di A. M. AMBROSINI MASSARI e M. CELLINI, Milano 2005

M. NEWCOME, *Genoese Baroque Drawings*, Binghamton 1972

M. NEWCOME, *Giulio Benso*, in *Paragone* 355 (1979) XXX, pp. 27-40



M. NEWCOME SCHLEIER, *Le dessin à Gênes du XVI e au XVIIIe siècle*, Musée National du Louvre, Paris 30/5 - 9/9 1985, Paris 1985 (Exposition du Cabinet des Dessins, 84)

*Niccolò Berrettoni*, a cura di L. BARROERO e V. CASALE, Società di studi storica per il Montefeltro 1998 (Studi montefeltriani. Iconografie, 3)

*Nicolaes Berchem. Incisore e inventore 1620-1683. Stampe dalla collezione Remondini*, catalogo a cura di G. DILLON, Bassano del Grappa 1981

J. L. NISSMAN, *Domenico Cresti (il Passignano) 1559-1638: a tuscan painter in Florence and Rome*, Ann Arbor 1979

H. OLSEN, *Federico Barocci*, Copenhagen 1962

*Orvieto. Interventi per il consolidamento ed il restauro delle strutture di interesse monumentale e archeologico*, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, Milano 1996

A. OTTOLINI, *I disegni di Domenico Peruzzini*, in *Arte cristiana* LXXII (1989) 700, pp. 25-32

P. PACINI, *Cosimo Ulivelli, paladino della devozione carmelitana*, in *Antichità Viva* 33 (1994) 2-3, pp. 66-72

*Palazzo Pitti: la reggia rivelata*, Firenze, Palazzo Pitti, 7 dicembre 2003 - 31 maggio 2004, catalogo della mostra a cura di G. CAPECCHI, A. FARA, D. HEIKAMP e V. SALADIVO, Firenze 2003

*Palazzo Sacchetti*, a cura di S. SCHÜTZE, Roma 2003

R. PALLUCCHINI, *La pittura veneziana del Seicento*, II, Milano 1981

*Palma il Giovane 1548-1628. Disegni e dipinti*, a cura di S. MASON RINALDI, Milano 1990

*Paolo Farinati 1524-1606. Dipinti, incisioni e disegni per l'architettura*, a cura di G. MARINI, P. MARINI e F. ROSSI, Venezia 2005

M. L. PAPINI, *Palazzo Capponi a Roma: casa vicino al Popolo, a man manca per la strada di Ripetta*, Roma 2003

K. T. PARKER, *Catalogue of the collection of drawings in the Ashmolean Museum Oxford, II: Italian schools*, Oxford 1956

S. PEPPER, *Guido Reni. A complete catalogue of his works*, Oxford 1984

A. E. PEREZ SANCHEZ, *Catálogo de la colección de dibujos del Instituto Jovellanos de Gijón*, Oviedo 2003

A. E. PÉREZ SÁNCHEZ - N. SPINOSA, *Jusepe de Ribera 1591-1652*, Napoli 1992

*Perugino. Il divin pittore*, a cura di V. GARIBALDI e F. F. MANCINI, Milano 2004

P. PETRAROIA, *Ventura Lamberti*, in *Rivista dell'Istituto nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte* IV (1981), pp. 279 - 318

A. PETRIOLI TOFANI, *Nota su alcuni disegni di Agostino Melissi*, in *Paragone/Arte* 30 (1979) 353, pp. 99-105.

A. PETRIOLI TOFANI - G. SMITH, *Sixteenth century Tuscan drawings from the Uffizi*, New York 1988

*Philip Pouncey per gli Uffizi. Disegni italiani di tre secoli*, a cura di M. CHIARINI, G. DILLON, A. PETRIOLI TOFANI, Firenze 1993 (Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 75)

*Pier Francesco Mola 1612-1666*, catalogo mostra, Lugano, Museo cantonale d'arte 23 settembre - 19 novembre 1989, Roma, Musei Capitolini 3 dicembre 1989 -31 gennaio 1990, Milano 1989

S. PIERGUIDI, *On Giovanni Guerra's Book of Judith and other 'Books of Drawings'*, in *Master Drawings* XLVI (2008) 1, pp. 91- 100

*Pietro da Cortona 1597-1669*, catalogo mostra a cura di A. LO BIANCO, Milano 1997

*Pietro da Cortona e il disegno*, a cura di S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, Milano 1997

A. FIGLER, *Barockthemen eine auswahl von verzeichnissen zur iconographie des 17. und 18. Jahrhunderts*, II, Budapest 1956

E. PILLSBURY, *Drawings by Jacopo Zucchi*, in *Master Drawings* 12 (1974), pp. 3-33

*Pinacoteca Ambrosiana, II: Dipinti dalla metà del Cinquecento alla metà del Seicento*, Milano 2006

*Pittura a Cremona dal Romanico al Settecento*, a cura di M. GREGORI, Milano 1990

*Pittura tra Ticino e Olona. Varese e la Lombardia nord-occidentale*, a cura di M. GREGORI, Milano 1992 (I centri della pittura lombarda, 7)

*Pitture senesi del Seicento*, catalogo mostra a cura di G. PAGLIARULO e R. SPINELLI, Firenze 1989

P. POUNCEY, *Drawings by Innocenzo da Imola*, in *Master Drawings* 7 (1969), pp. 287-292

P. POUNCEY, *Trois nouveaux dessins de Rutilio Manetti et une hypothèse pour Astolfo Petrazzi*, in *Revue de l'art* 14 (1971), pp. 67-71

P. POUNCEY, *Disegni del Bastianino*, in *Arte illustrata* V (1972) 48, pp. 126-129

P. POUNCEY - J. A. GERE, *Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum, III: Raphael and His Circle*, II, London 1962

P. POUNCEY - J. A. GERE, *Italian drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum, V: Artists working in Rome c. 1550 to c. 1640*, London 1983

M. PRIVITERA, *Girolamo Macchietti. Un pittore dello studiolo di Francesco I (Firenze 1535-1592)*, Roma 1996

S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Disegni fiorentini 1560-1640 dalle collezioni del Gabinetto Nazionale delle Stampe*, catalogo mostra, Roma 1977

S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Disegni di Guglielmo Cortese detto il Borgognone nelle collezioni del Gabinetto Nazionale delle Stampe*, Roma 1979

PROSPERI VALENTI RODINÒ 1994(1)

S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *A Double-Sided Sheet by Poussin*, in *Masters Drawings* XXXII (1994) 2, pp. 158-162

PROSPERI VALENTI RODINÒ 1994(2)

S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Da Leonardo a Volterrano disegni dal XV al XVII secolo*, Roma 1994

PROSPERI VALENTI RODINÒ 1994(3)

S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Un Autoritratto disegnato da Mario Balassi* in *Paragone* XLV (1994) 529-531-533, pp. 235-239

PROSPERI VALENTI RODINÒ 1995(1)

S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *I disegni di Federico Zuccari per Loreto*, in *Disegni marchigiani dal '500 al '700*, Atti del Convegno *Il disegno antico nelle Marche e dalle Marche* (Monte San Giusto, 22-23 maggio 1992), a cura di M. DI GIAMPAOLO e G. ANGELUCCI, Firenze 1995, pp. 47-55

PROSPERI VALENTI RODINÒ 1995(2)

S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Disegni romani dal XVI al XVIII secolo*, Roma 1995

S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Un disegno di Pietro da Cortona per i mosaici di S. Pietro*, in *L'Arte del Disegno*, Christel Thiem 3 Januar 1997, München 1997, pp. 127-131

S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Disegni del primo '500 toscano in Vaticano: Beccafumi, Fra Bartolomeo, Sogliano*, in *Prospettiva* 91-92 (1998), pp. 139-142

PROSPERI VALENTI RODINÒ 1999(1)

S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Federico: inizi ed autonomia*, in Atti del Convegno *Der Maler Federico Zuccari*, Roma - Firenze, 23-26 febbraio 1993, München 1999, pp. 13-26

PROSPERI VALENTI RODINÒ 1999(2)

S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Review: Disegni del Seicento romano*, exhibition catalogue by Ursula Fischer Pace, Firenze 1997, in *Master Drawings* 37 (1999) 3 pp. 294-299

S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Disegni del Seicento romano in un codice vaticano*, in 'Aux Quatre Vents'. *A festschrift for Bert W. Meijer*, Firenze 2002, pp. 131-135

S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Alessandro Gregorio Capponi, un collectionneur de dessins du XVIIIe siècle*, in *Revue de l'Art* 143 (2004), pp. 13-26

S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *I disegni del Codice Resta di Palermo*, Cinisello Balsamo 2007

C. R. PUGLISI, *Francesco Albani*, New Haven 1999

A. O. QUINTAVALLE, *La Regia Galleria di Parma*, Roma 1939

*Rabisch. Il grottesco nell'arte del Cinquecento. L'Accademia della Val di Blenio, Lomazzo e l'ambiente milanese*, a cura di G. BORA, M. KAHN ROSSI, F. PORZIO, Milano 1998

*Raffaello in Vaticano*, catalogo della mostra a cura di A. M. DE STROBEL, F. MANCINELLI, G. MORELLO e A. NESSELRATH, Milano 1984

*Raffaello. La Loggia di Amore e Psiche alla Farnesina*, a cura di R. VAROLI PIAZZA, Roma 2002

*Raphael invenit. Stampe da Raffaello nelle collezioni dell'Istituto Nazionale della grafica*, catalogo a cura di G. BERNINI PEZZINI, S. MASSARI e S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, Roma 1985

L. RAVELLI, *Polidoro Caldara da Caravaggio, II*, Bergamo 1978

L. RAVELLI, *Polidoro a San Silvestro al Quirinale*, Bergamo 1987

W. REARICK, *Battista Franco and the Cappella Grimani*, in *Saggi e memorie di Storia dell'Arte* 2 (1958-1959), pp. 107-139

L. RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien, III: Iconographie des saints*, Paris 1958

*Renaissance drawings from The Ambrosiana*, catalog by R. R. COLEMAN, University of Notre Dame, Indiana 1984

P. A. RIEDL, *Disegni dei barocceschi senesi*, catalogo mostra, Firenze 1976 (Gabinetto disegni e stampe Uffizi, 46)

C. RIPA, *Iconologia ...*, II, Firenze 1613

M. G. ROETHLISBERGER, *Abraham Bloemaert and his sons. Paintings and prints*, III, Doornspijk 1993 (Aetas aurea, 11)

R. ROLI, *Disegni di Giuseppe Maria Crespi per la serie incisoria delle 'Storie di Bertoldo'*, in *Atti e memorie della Accademia Clementina di Bologna XI* (1974) pp. 71-76

*Roma di Sisto V. Le arti e la cultura*, a cura di M. L. MADONNA, Roma 1993

E. ROMAGNOLI, *Biografia cronologica de' bellartisti senesi 1200-1800*, XIII, Firenze ed. 1976

V. ROMANI, *Per Bastianino. Le pale di San Paolo e un 'Libro' di disegni del Castello Sforzesco*, Cittadella (Padova) 2001 (Pittura del Rinascimento nell'Italia settentrionale. Quaderni, 1)

V. ROMANI, *Problemi di michelangiologismo padano: Tibaldi e Nosadella*, Padova 1988 (Quaderni del seminario di storia dell'arte moderna. Università di Padova. Dipartimento di Storia delle Arti Visive e della Musica, 1)

V. ROMANI, *Tibaldi d'intorno a Perino*, Padova 1990 (Quaderni del seminario di storia dell'arte moderna. Università di Padova. Dipartimento di Storia delle Arti Visive e della Musica, 3)

P. ROSENBERG – L. A. PRAT, *Nicolas Poussin 1594 – 1665. catalogue raisonné des dessins*, II, Milano 1994

P. ROSSI, *Per la grafica di Domenico Tintoretto* in *Arte Veneta* 29 (1976) pp. 205-211

- P. ROSSI, *Per la grafica di Domenico Tintoretto II* in *Arte Veneta* 38 (1985) pp. 57-71
- H. RÖTTGEN, *Il Cavalier Giuseppe Cesari d'Arpino. Un grande pittore nello splendore della fama e nell'incostanza della fortuna*, Roma 2002
- U. RUGGERI, *Disegni veneti e lombardi dal XVI al XVIII secolo. Dalle collezioni del Gabinetto dei Disegni e delle Stampe*, Roma 1989
- E. RUSSO, *Il Guercino e la sua bottega, mostra delle incisioni*, Cento 1991
- F. SACCHI, *Notizie pittoriche cremonesi*, Cremona 1872
- G. SAPORI, *Notizie su Giovan Battista Lombardelli*, in *Storia dell'arte* 38/40 (1980), pp. 277-283
- G. SCAVIZZI, *Drawings by Artists in Giordano's Circle: Simonelli, Malanconico and De Matteis*, in *Master Drawings* 37 (1999) 3, pp. 238-261
- E. SCHLEIER, *Lanfrancos 'Elias und der Engel' und der bilderzyclus der Sakramentskapelle von San Paolo fuori le mura in Rom*, in *Bullettin van het Rijksmuseum* 18 (1970) 1, pp. 3-33
- E. SCHLEIER, *Disegni di Gerolamo Troppa nelle collezioni tedesche e altrove*, in *Antichità viva* 29 (1990) 6, pp. 23-34
- E. SCHLEIER, *Aggiunte a Girolamo Troppa pittore e disegnatore*, in *Antichità viva* 32 (1993) 5, pp.16-23
- G. SESTIERI, *Repertorio della pittura romana della fine Seicento e Settecento*, III, Torino 1994
- J. SIMANE, *Neapolitanische barockzeichnungen in der Graphischen Sammlung des Hessischen Landesmuseums Darmstadt*, Darmstadt 1994
- Simone Cantarini detto il Pescarese (1612-48)*, catalogo mostra a cura di E. EMILIANI, Milano 1997
- M. SMITH O'NEIL, *Cavalier Giovanni Baglione: "Il modo eccellente di disegnare"*, in *Master Drawings* 36 (1998) 4, pp. 355-377

M. SMITH O'NEIL, *Giovanni Baglione. Artistic reputation in Baroque Rome*, Cambridge 2002

R. E. SPEAR, *Domenichino, II*, New Haven 1982

N. SPINOSA, *Un tableau de Charles Mellin retrouvé au Mont-Cassin*, in *Revue de l'Art* 57 (1982), pp. 79-84

F. STAMPFLE - J. BEAN, *Drawings from the New York collections, II: The seventeenth century in Italy*, Metropolitan Museum of Art - Pierpont Morgan Library 1967

STONE 1991(1)

D. M. STONE, *Guercino. Catalogo complete dei dipinti*, Firenze 1991 (I gigli nell'arte, 21)

STONE 1991(2)

D. M. STONE, *Guercino. Master draftsman. Works from north American collections*, Bologna 1991

*Storia dell'Ambrosiana, I: Il Seicento*, Milano 1992

B. SUIDA MANNING - R. L. MANNING, *The Genovese Renaissance, Grace and Geometry: paintings and drawings by Luca Cambiaso from the Suida - Manning collection*, Houston, Museum of Fine Arts, 14/1 – 10/3 1974, Houston 1974

B. SUIDA MANNING - W. SUIDA, *Luca Cambiaso. La vita e le opere*, Milano 1958

A. SUTHERLAND HARRIS, *Andrea Sacchi. Complete edition of the paintings with a critical catalogue*, Oxford 1977

A. SUTHERLAND HARRIS, *Annibale's legacy: proposals for Giovanni Angelo Canini and Antonio Carracci*, in *Master Drawings* XLIII (2005) 4, pp. 440-456

M. TANZI, *Malosso e 'dintorni': dipinti e disegni*, in *Prospettiva* 61 (1991), pp. 67-74

*Tecnica e stile: esempi di pittura murale del Rinascimento italiano*, a cura di E. BORSOOK e F. SUPERBI GIOFFREDI, Cinisello Balsamo 1986 (Villa i Tatti, 9)



*The Saint Louis Art Museum. Handbook of the collections*, Saint Louis Art Museum 1991

*The serpent and the stylus. Essays on G. B. Piranesi*, ed. by M. BEVILACQUA, H. HYDE MINOR, F. BARRY, Ann Arbor 2006 (Memoirs of the American Academy in Rome: Supplementary volume, 4)

C. - G. THIEM, *Der Zeichner Jacopo Confotini, I*, in *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* XI (1964) 213, pp. 153-165

THIEM 1977(1)

C. THIEM, *Florentiner Zeichner des Frühbarock*, München 1977 (Italienische Forschungen, 3)

THIEM 1977(2)

C. THIEM, *Italienische Zeichnungen 1500 – 1800, I*, Stuttgart 1977

C. - G. THIEM, *Der Zeichner Jacopo Confotini, II*, in *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* XXIV (1980) 1, pp. 79-102

C. THIEM, *Newly discovered drawings by Bartolomeo Salvestrini*, in *Master Drawings* 28 (1990) 3, pp. 280-289

C. THIEM, *Das römische Reiseskizzenbuch des Florentiners Giovanni Battista Naldini 1560/61*, München 2002

TIB

*The Illustrated Bartsch, 1: Netherlandish artists*, edited by L. J. SLATKES, New York 1978

*The Illustrated Bartsch, 10: Sixteenth century German artists. Albrecht Dürer*, edited by W. L. STRAUSS, II, New York 1981

*The Illustrated Bartsch, 26-27: The works of Marcantonio Raimondi and of his school*, edited by K. OBERHUBER, New York 1978

*The Illustrated Bartsch, 28: Italian masters of the sixteenth century*, a cura di M. CIRILLO ARCHER, New York 1995

*The Illustrated Bartsch, 32: Italian artists of the sixteenth century*, edited by H. ZERNER, New York 1979

*The Illustrated Bartsch, 35, 37: Antonio Tempesta*, edited by S. BUFFA, New York 1984

*The Illustrated Bartsch, 44: Italian masters of the seventeenth century*, edited by P. BELLINI and M. CARTER LEACH, New York 1983

*The Illustrated Bartsch, 46: Italian masters of the seventeenth century*, edited by P. BELLINI, New York 1985

*The Illustrated Bartsch, 47: Italian masters of seventeenth century, Commentary I*, edited by P. BELLINI, New York 1987

*Tintoretto*, edited by M. FALOMIR, Madrid 2007

P. TORRITI, *Beccafumi. L'opera completa*, Milano 1998

N. TURNER, *Drawings by Giovanni Angelo Canini*, in *Master Drawings* XVI (1978) 4, pp. 387-397

N. TURNER, *Italian baroque drawings*, London 1980

N. TURNER, *The Study of Italian Drawings. The Contribution of Philip Pouncey*, London 1994

N. TURNER, *Italian drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum: Roman baroque drawings c. 1620 to c. 1700*, London 1999

N. TURNER, *European Master Drawings from Portuguese Collections*, Lisboa 2000

N. TURNER - C. PLAZZOTTA, *Drawings by Guercino from British collections: with an appendix describing the drawings by Guercino, his school and his followers in the British Museum*, London 1991

M. L. UBALDELLI, *Corpus Gemmarum. Dactyliothecca capponiana. Collezionismo romano di intagli e cammei nella prima metà del XVIII secolo*, Roma 2001 (Bollettino di numismatica, Monografia 8.1)

I. UGURGIERI AZZOLINI, *Le pompe sensi o' vero relazione delli huomini, e donne illustri di Siena e suo stato*, II, Pistoia 1649

*Una dinastia di incisori: i Sadeler: 120 stampe dei musei civici di Padova*, a cura di C. LIMENTANI VIRDIS - F. PELLEGRINI - G. PICCIN, Padova 1992

K. VAN DOOREN, *Marco Benefial e Filippo Evangelisti*, in *Paragone* LVI (2005) 669, 64, pp. 42 – 62

K. VAN DOOREN, *The Drawings of Marco Benefial*, in *Master Drawings* XLVI (2008) 1, pp. 61-90

P. J. J. VAN THIEL, *Cornelis Cornelisz van Haarlem 1562-1638. A monograph and catalogue raisonné*, Doornspijk 1999 (Aetas aurea, 13)

B. VARCHI, *Orazione funerale di M. Benedetto Varchi, fatta e recitata da lui pubblicamente nell'essequie di Michelangelo Buonarroti in Firenze, nella Chiesa di San Lorenzo*, Firenze 1564

G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, XII, testo a cura di R. BETTARINI e commento a cura di P. BAROCCHI, Firenze 1966-1997.

S. VASETTI, *Alcune puntualizzazioni sugli allievi di Bernardino Poccetti e un ciclo inedito di affreschi*, in *Annali Fondazione di studi di storia dell'arte Roberto Longhi* 3 (1996), pp. 69-98

S. VASETTI, *Un disegno per gli affreschi di Bernardino Poccetti in palazzo Rinuccini* in *Paragone/Arte* 84-85 (2009), pp. 78-87

*Verso un museo della città: mostra degli interventi sul patrimonio archeologico, storico, artistico di Todi*, catalogo a cura di M. BERGAMINI e G. COMEZ, Todi 1981

F. VIATTE, *Musée du Louvre. Cabinet des dessins. Inventaire général des dessins italiens*, III: *Dessins toscans XVIe – XVIIIe siècles. 1560-1640*, I, Paris 1988

Vieira Lusitano 1699 - 1783, o desenho, a cura di L. ARRUDA e J. A. SEABRA CARVALHO , Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa 2000

H. VON DER GABELENTZ, *Fra Bartolomeo und die Florentiner Renaissance*, II, Leipzig 1922

P. WADDY, *Seventeenth-century Roman Palaces. Use and the Art of the plan*, Cambridge 1990

A. WALSH - E. BUIJSEN – B. BROOS, *Paulus Potter, drawings and etchings*, Zwolle 1994

P. WARD JACKSON, *Victoria and Albert Museum Catalogues. Italian Drawings*, I: 14<sup>th</sup> - 16<sup>th</sup> century, London 1979

N. WARD NEILSON, *Giulio Cesare Procaccini disegnatore*, Busto Arsizio 2003 (La pittura in Italia, Seicento - Settecento, 2)

G. WARWICK, *The Arts of collecting. Padre Sebastiano Resta and the market for drawings in early modern Europe*, Cambridge 2000

R. WITTKOWER, *The drawings of the Carracci in the collection of her majesty the Queen at Windsor Castle*, London 1952

L. WOOD RUBY, *Paul Bril. The drawings*, Turnhout 1999 (Pictura Nova, 4)

P. ZAMPETTI, *Antonio Zanchi*, Bergamo 1988

*Zibaldone baldinucciano*, II, scritti di F. BALDINUCCI, F. S. BALDINUCCI, L. BERRETTINI et al., a cura di B. SANTI, Firenze 1980-1981

A. ZONGHI - A. ZONGHI - A. F. GASPARINETTI, *Zonghi's watermarks*, Hilversum 1953 (Monumenta Chartae Papyraceae Historiam illustrantia, 3)

A. ZUCCARI, *I pittori di Sisto V*, Roma 1992

## TAVOLE DI CONCORDANZA

Numero d'inventario	Numero di catalogo
1 r.	164
1 v.	139
2 r. 1	107
2 r. 2	44
2 r. 3	285
2 v.	241
3 r.	153
3 v. 1	51
3 v. 2	32
3 v. 3	33
4 r. 1	22
4 r. 2	59
4 r. 3	156
4 v. 1	109
4 v. 2	213
5 r. 1	79
5 r. 2	129
5 r. 3	89
5 v. 1	257
5 v. 2	225
6 r.	111
6 v. 1	222
6 v. 2	243
6 v. 3	65
7 r. 1	224
7 r. 2	37
7 r. 3	134
7 r. 4	135
7 r. 5	208
7 v. 1	68
7 v. 2	50
8 r. 1	67
8 r. 2	277
8 v.	82
9 r. 1	58
9 r. 2	96
9 r. 3	97
9 v.	266
10 r. 1	133
10 r. 2	70
10 r. 3	229

10 r. 4	136
10 r. 5	137
10 v.	258
11 r. 1	98
11 r. 2	205
11 r. 3	242
11 r. 4	163
11 v. 1	108
11 v. 2	40
11 v. 3	45
12 r. 1	288
12 r. 2	194
12 r. 3	160
12 r. 4	8
12 v. 1	218
12 v. 2	304
12 v. 3	249
13 r. 1	255
13 r. 2	210
13 r. 3	204
13 v. 1	132
13 v. 2	30
13 v. 3	114
13 v. 4	147
14 r. 1	186
14 r. 2	199
14 r. 3	138
14 r. 4	216
14 v. 1	123
14 v. 2	124
14 v. 3	17
14 v. 4	9
15 r.	165
15 v. 1	203
15 v. 2	92
15 v. 3	154
15 v. 4	102
16 r. 1	42
16 r. 2	100
16 r. 3	101
16 v.	91
17 r. 1	152
17 r. 2	232
17 r. 3	77
17 r. 4	230

17 v. 1	281
17 v. 2	46
18 r.	264
18 v.	248
19 r. 1	155
19 r. 2	240
19 r. 3	104
19 r. 4	71
19 v. 1	116
19 v. 2	36
20 r. 1	57
20 r. 2	159
20 r. 3	56
20 r. 4	115
20 r. 5	187
20 v.1 bis	119
20 v. 1	283
20 v. 2	262
21 r.	282
21 v.	52
22 r. 1	172
22 r. 2	118
22 r. 3	5
22 r. 4	198
22 v. 1	302
22 v. 2	21
23 r. 1	39
23 r. 2	54
23 r. 3	256
23 v.	85
24 r. 1	6
24 r. 2	223
24 r. 3	14
24 r. 4	88
24 v. 1	10
24 v. 2	25
24 v. 3	286
25 r. 1	143
25 r. 2	125
25 r. 3	43
25 r. 4	185
25 v.	211
26 r. 1	238
26 r. 2	234
26 r. 3	298

26 r. 4	306
26 r. 5	188
26 v.	20
27 r. 1	259
27 r. 2	23
27 r. 3	287
27 r. 4	146
27 v. 1	195
27 v. 2	148
27 v. 3	299
28 r. 1	197
28 r. 2	201
28 r. 3	252
28 r. 4	309
28 v.	182
29 r. 1	130
29 r. 2	94
29 r. 3	35
29 v.	81
30 r. 1	47
30 r. 2	192
30 r. 3	103
30 v. 1	161
30 v. 2	235
30 v. 3	49
31 r. 1	24
31 r. 2	183
31 r. 3	53
31 r. 4	149
31 v. 1	15
31 v. 2	169
31 v. 3	269
32 r. 1	233
32 r. 2	90
32 v. 1	263
32 v. 2	246
32 v. 3	27
32 v. 4	308
33 r. 1	95
33 r. 2	175
33 r. 3	105
33 v. 1	48
33 v. 2	140
33 v. 3	1
33 v. 4	93



34 r.	265
34 v. 1	31
34 v. 2	126
35 r. 1	66
35 r. 2	158
35 v. 1	13
35 v. 2	200
36 r. 1	300
36 r. 2	64
36 v.	260
37 r.	268
37 v. 1	167
37 v. 2	226
37 v. 3	2
38 r. 1	280
38 r. 2	297
38 r. 3	173
38 v. 1	193
38 v. 2	253
38 v. 3	162
39 r.	150
39 v. 1	217
39 v. 2	289
39 v. 3	12
39 v. 4	122
40 r. 1	272
40 r. 2	273
40 r. 3	278
40 r. 4	279
40 v. 1	19
40 v. 2	231
40 v. 3	73
40 v. 4	28
41 r.	166
41 v. 1	212
41 v. 2	254
41 v. 3	72
41 v. 4	83
42 r. 1	276
42 r. 2	274
42 r. 3	301
42 r. 4	275
42 v. 1	141
42 v. 2	267
43 r. 1	244

43 r. 2	307
43 r. 3	206
43 v. 1	157
43 v. 2	120
44 r. 1	219
44 r. 2	170
44 r. 3	3
44 r. 4	174
44 v. 1	294
44 v. 2	121
45 r. 1	69
45 r. 2	305
45 r. 3	176
45 r. 4	295
45 r. 5	271
45 v. 1	62
45 v. 2	168
45 v. 3	220
46 r.	7
46 v. 1	221
46 v. 2	303
47 r. 1	270
47 r. 2	60
47 r. 3	142
47 v. 1	189
47 v. 2	38
47 v. 3	290
47 v. 4	74
47 v. 5	16
48 r. 1	110
48 r. 2	247
48 r. 3	127
48 r. 4	78
48 r. 5	34
48 v. 1	245
48 v. 2	227
48 v. 3	11
49 r.	202
49 v. 1	106
49 v. 2	55
49 v. 3	75
49 v. 4	41
49 v. 5	76
50 r. 1	151
50 r. 2	284

50 r. 3	131
50 r. 4	144
50 v. 1	112
50 v. 2	209
51 r. 1	291
51 r. 2	128
51 r. 3	181
51 r. 4	191
51 v. 1	29
51 v. 2	296
51 v. 3	86
52 r.	251
52 v. 1	4
52 v. 2	215
53 r. 1	228
53 r. 2	184
53 r. 3	196
53 r. 4	236
53 v. 1	177
53 v. 2	178
53 v. 3	239
54 r.	117
54 v. 1	87
54 v. 2	145
54 v. 3	293
55 r.	237
55 v.	250
56 r. 1	180
56 r. 2	214
56 r. 3	171
56 r. 4	80
56 r. 5	207
56 v.	113
57 r. 1	179
57 r. 2	99
57 r. 3	26
57 r. 4	84
57 r. 5	292
57 r. 6	190
57 v.	261
58 r.	61
58 v. 1	63
58 v. 2	18

## INDICE DEI NOMI

DEGLI ARTISTI DELLE SCHEDE  
(si fa riferimento al numero di catalogo)

ALLEGRIINI Francesco 134-135  
ALLORI Alessandro 7  
BAGLIONE Giovanni 102-103  
BALASSI Mario 49  
BARBIERI Giovanni Francesco detto il GUERCINO (imitatore di) 207-208  
BAROCCI Federico (copia da) 78  
BECCAFUMI Domenico 3-4  
BENEFIAL Marco (seguace di) 182-183  
BENSO Giulio 248  
BERNINI Gian Lorenzo (scuola di) 122-124  
BERRETTINI Pietro detto PIETRO DA CORTONA e scuola 116,117-118 (copia da), 119  
BILIVERT Giovanni e scuola 35-37  
BLOEMAERT Abraham (copia da?) 257  
BLOEMAERT Cornelis (copia da) 133  
BRAVO Cecco vedi MONTELATICI  
BRIL Paul (maniera di) 256  
BRIZIO Francesco 197  
BUONARROTI Michelangelo (copia da) 6-7  
CALANDRUCCI Giacinto e scuola 148-149  
CALDARA Polidoro detto POLIDORO DA CARAVAGGIO (copia da) 67-71  
CAMBIASO Luca (imitatore di) 249-250

CAMPI Bernardino 227-228 (copia da)

CANINI Giovanni Angelo 126

CANTAGALLINA Remigio (scuola di) 32-34

CANTARINI Simone (ambito di) 204

CARDI Ludovico detto il CIGOLI e scuola 17-19

CARRACCI Agostino (copia da) 198

CARRACCI Antonio (copia da) 153

CARRUCCI JACOPO detto il PONTORMO (copia da) 8

CASOLANI Alessandro e scuola 20-21

CASTELLO Giovan Battista detto il BERGAMASCO 246-247

CATTAPANE Luca (copia da) 237

CAVALIER D' ARPINO vedi CESARI

CHIMENTI JACOPO da EMPOLI 15

CONFORTINI Jacopo 45-48

CORTESE Guglielmo detto il BORGOGNONE 140-142

CORTONA Pietro da vedi BERRETTINI

CRESPI Giuseppe Maria 210

CRESTI Domenico detto il PASSIGNANO 16

DANEDI Giovanni Stefano detto il MONTALTO e scuola 239-241

DEL DADO Maestro (copia da) 57

DELLA PORTA Fra Bartolomeo 1-2

DE MATTEIS Paolo 192

DE' PIETRI Pietro Antonio e scuola 152-154

DE VOS Martin (copia da) 253

DI TITO Santi (scuola di) 12

DOMENICHINO vedi ZAMPIERI

DU QUESNOY Jean François 260  
DÜRER Albrecht (copia da) 252  
DUSART Cornelis 269  
EMPOLI vedi CHIMENTI  
FACCINI Pietro 196  
FERRI Ciro (seguace di) 143  
FILIPPI Sebastiano detto il BASTIANINO 223  
FONTANA Giovanni Battista (copia da) 90  
FRANCESCHINI Baldassarre detto il VOLTERRANO 51  
GAMBARA Lattanzio (copia da) 237  
GLÜCKHER o GLYCKHER Johann Georg 282  
GREUTER Johann Friedrich 139  
GRIMALDI Giovanni Francesco 206  
GUERCINO vedi BARBIERI  
GUERRA Giovanni 91  
GUIDI Giovanni Citosibio 125  
LAMBERTI Bonaventura 184-185  
LANFRANCO Giovanni 114  
LANZANI Andrea (seguace di) 245  
LOMAZZO Giovan Paolo 225  
LOMBARDELLI Giovanni Battista detto DELLA MARCA O MONTANO 79  
MACCHIETTI Girolamo (ambito di) 10-11  
MARATTI Carlo e scuola 145-147  
MARCHETTI Marco da Faenza 72-74  
MEHUS Livio (copia da) 54-55  
MELISSI Agostino 37

MELLIN Charles detto CARLO LORENSE (copia da ) 258  
MITELLI Giuseppe Maria (maniera di) 215  
MOLA Pier Francesco (seguace di) 128  
MONTELATICI Francesco detto CECCO BRAVO 50  
MORMORELLI Liborio 188  
NACCHETTI Marco 172-179  
NALDINI Giovan Battista 14  
NAPOLETANO Filippo (ambito di ) 190  
NUCCI Avanzino 92  
PACETTI Giovanni Battista 151  
PASSERI Giuseppe 150  
PASSIGNANO vedi CRESTI  
PERUZZINI Domenico 209  
PETRAZZI Astolfo e ambito 23-24  
POLIDORO da Caravaggio vedi CALDARA  
POUSSIN Nicolas 115  
PROCACCINI Ercole il GIOVANE (seguace di) 242  
PROCACCINI Giulio Cesare 230  
RAIMONDI Marcantonio 194  
RENI Guido 199-200  
RIBERA Giuseppe (copia da) 189  
RICCIOLINI Niccolò 168  
RONCALLI Cristoforo detto il POMARANCIO e scuola 93-97  
ROSSELLI Matteo e scuola 39-41  
RUSTICI Francesco 25  
SACCHI Andrea 144

SALVESTRINI Bartolomeo 38

SANZIO Raffaello (copia da) 57-66, 240

SOGLIANI Giovanni Antonio 5

SOLIMENA Francesco 191

TEMPESTA Antonio (copia da) 99

TESTA Pietro 127

TIBALDI Pellegrino 217

TROPPIA Girolamo 128

TROTTI Giovan Battista detto il MALOSSO e scuola 228-229

ULIVELLI Cosimo 52-53

URBINO Carlo 224

VANNI Francesco 22

VANNI Raffaello 120-121

VASARI Giorgio 9

VIEIRA Francisco detto LUSITANO 147

VILLAMENA Francesco 100-101

ZAMPIERI Domenico detto il DOMENICHINO 201-202

ZUCCARI Federico e scuola 81-86, 87 (copia da)

ZUCCARI Taddeo (copia da) 87