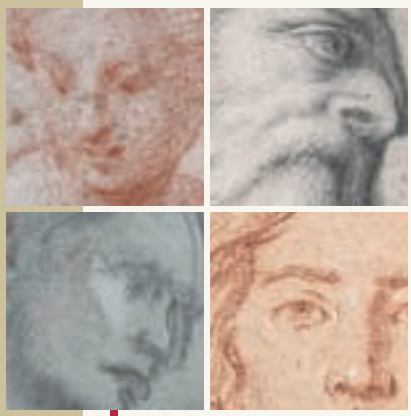
ITINERARIO 25

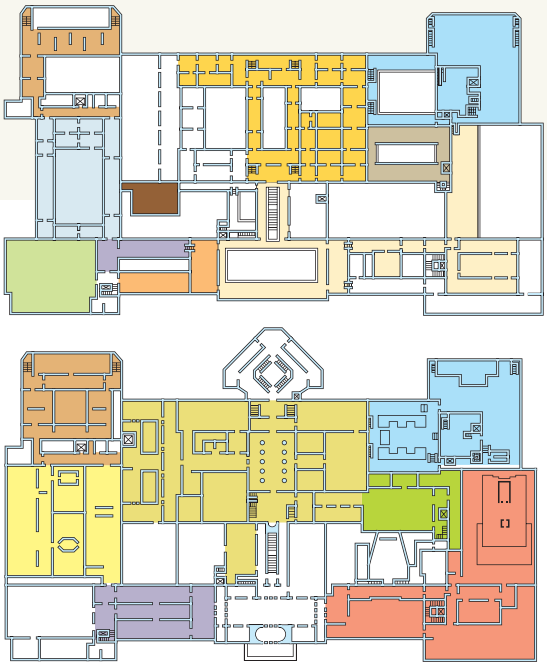
Il Metropolitan di New York. Il corpo umano nei disegni italiani rinascimentali



1000 Fifth Avenue
New York, NY 10028

La fondazione del Metropolitan Museum, voluta da un gruppo di intellettuali e uomini d'affari americani, risale al 1870. Il «Met», oggi considerato come uno dei più importanti musei al mondo, è situato nel Central Park di New York, lungo la Fifth Avenue, e possiede una sede distaccata denominata *Cloisters* interamente dedicata all'arte medioevale. Il nucleo iniziale della collezione fu donato dal primo presidente del museo, John Taylor Johnston: da poche centinaia di pezzi, la raccolta ha conseguito oggi una consistenza di circa due milioni di opere, dall'antichità all'età contemporanea, provenienti da tutto il mondo. Le donazioni e gli acquisti susseguitisi nel corso del XX secolo hanno portato il Met a vantare la più ampia raccolta esistente di dipinti impressionisti e post-impressionisti, una collezione imponente di oggetti antichi in vetro e in argento, una pregevolissima sezione di reperti egizi, solo per citare alcune delle sezioni più celebri.

L'edificio attuale, risultato di numerose modifiche e interventi di ampliamento, fu costruito in stile neogotico dagli architetti *Calvert Vaux* (1824-1895) e *Jacob Wrey Mould* (1825-1886) alla fine dell'Ottocento. La raccolta di disegni e stampe fu istituita molto presto (1880) e comprende oggi soprattutto opere europee successive al Medioevo, tra cui circa 11000 disegni.



◂Piante del piano terreno e del primo piano.

- Arte egizia
- Arte americana
- Scultura e arte decorativa europea
- Armi e armature
- Arte greca e romana
- Arte primitiva
- Arte del sec. XX
- Arte asiatica
- Strumenti musicali
- Pittura europea
- Arte antica del Medio Oriente
- Arte islamica
- Pittura e scultura europea del sec. XIX
- Disegni, fotografie e stampe

25.1

FRA BARTOLOMEO (1472-1517)

Studio di panneggio per una figura seduta

Carboncino con lumeggiature bianche, quadrettatura a carboncino, 12,4×16,3 cm

Bartolomeo di Pagola del Fattorino, noto come *Baccio della Porta* e meglio conosciuto come *Fra Bartolomeo*, nacque a Firenze, presso Porta Romana (da cui il soprannome). Allievo di Cosimo Rosselli e seguace del Ghirlandaio, si avvicinò in seguito a Leonardo e Raffaello, affinando le tecniche dello sfumato e della composizione. Divenuto devoto del Savonarola, si fece frate domenicano e fino al 1504 si astenne quasi completamente dal dipingere, distruggendo anche tutta la sua produzione di carattere profano. Dopo un soggiorno a Venezia (1508) e uno a Roma (1514) si ritirò nella natia Firenze, dove maturò uno stile monumentale e talvolta enfatico. Morì a Firenze.

Il disegno va probabilmente ricondotto alla produzione giovanile dell'artista; esso rivela una forte influenza delle composizioni di Leonardo: ne è testimonianza la postura della figura, con le gambe avvolte da un abbondante panneggio che ne esalta le forme attraverso un abile gioco di chiaroscuro. L'andamento del tratto è molto variegato, da una parte all'altra della composizione, sia nell'intensità sia nella direzione. Il tratteggio esterno, definito con linee parallele ampie e con segni obliqui più fitti sul lato sinistro, contribuisce alla rilevanza plastica della composizione, creando un effetto di maggiore profondità. Il *ductus* si fa più morbido e sinuoso laddove è funzionale a definire le forme del corpo: sulla coscia destra della figura e intorno alle caviglie è possibile notare un tratteggio curvilineo molto evidente. Da sottolineare è la resa delle lumeggiature, che danno rilievo alle pieghe del panneggio, rialzandolo visivamente rispetto al fondo tratteggiato a carboncino. Una leggera quadrettatura è stata apportata al disegno per facilitarne la traduzione in pittura.

25.2

LORENZO LOTTO (ca 1480-1556/1557)

Testa di uomo barbuto

1544-1546. Carboncino su carta, 16,9×13,4 cm

Scarse sono le notizie biografiche su *Lorenzo Lotto*. Nato a Venezia, viaggiò moltissimo (tra Venezia, Treviso, Roma e Bergamo) Tornato a Venezia, sul finire del 1525, trovò un panorama artistico già dominato dalla grande personalità di Tiziano e stentà a ritagliarsi un proprio spazio espressivo. È per questo che nel 1552, essendo ormai malato, ritornò nelle Marche , dove aveva già risieduto e lavorato a lungo, ritirandosi definitivamente come oblàto nel Santuario della Santa Casa di Loreto.

Il disegno va certamente collegato al *San Girolamo in penitenza* conservato presso il Museo Brukenthal di Sibiu (Romania). La corrispondenza della figura delineata con il dipinto in questione conferma l'assoluta fedeltà tra progetto grafico e realizzazione pittorica che caratterizza l'intera opera del maestro. I pochi fogli pervenutici dell'artista consentono sempre l'associazione immediata alle opere definitive. Questa tecnica esatta deriva certamente dalla formazione veneziana dell'artista; i suoi disegni non hanno mai la funzione di semplici schizzi o di «studi». Si tratta di prove su carta dell'invenzione destinata ad essere tradotta in pittura. L'uso del carboncino rispecchia inoltre l'attenzione dell'artista alle superfici. Il tratto vaporoso, poco definito, che egli adotta sul foglio rende la resa grafica estremamente morbida e trascura, di fatto, l'aspetto strutturale della composizione. La resa volumetrica della barba assume un ruolo da protagonista e ha una tale consistenza plastica da sostenere visivamente l'intera immagine. Con pochissimi tratti e una sapiente contrapposizio-

▲**25.1** ▼**25.2**

▲Leonardo, *Studio di panneggio*, ca 1501/1511. Matita nera, pennello acquerellato con china nera, lumeggiato a biacca su carta bianca, 23×24,5 cm. Parigi. Museo del Louvre, Département des Arts graphiques.
▼Lorenzo Lotto, *San Girolamo in penitenza*, ca 1515-1515. Olio su tavola, 55,8×40 cm. Sibiu (Romania), Museo Brukenthal.

Ductus
Andamento del tratto grafico, stile disegnativo.

▼25.3

▼25.4

ne tra chiari e scuri l'artista riesce, infatti, a conferirle un effetto di vero e proprio rilievo. Una linea più definita si riconosce invece lungo il profilo della spalla e del collo, congiunti da un unico tratto sinuoso, e nei dettagli del volto, particolarmente negli occhi, sul naso e sulla bocca. ■

25.3

FRANCESCO VANNI (1580/1582-1610)

Testa maschile

Carboncino e matita rossa su carta preparata grigia, 35,5×24,4 cm

Nato a Siena, *Francesco Vanni* fu uno dei principali esponenti della pittura italiana a cavallo tra XVI e XVII secolo. La sua produzione figurativa fu fortemente influenzata dagli esiti del Concilio di Trento e contribuì alla creazione di un linguaggio narrativo ed emotivamente coinvolgente particolarmente adatto alla trasmissione della religiosità della Controriforma. Egli stesso si legò alla figura del cardinale Federico Borromeo e frequentò l'ambiente oratoriano. Il pittore fu sensibile alla maniera dei Carracci e, soprattutto, del Barocci, che divenne il suo modello di riferimento principale. La sua popolarità fu tale da assicurargli commissioni prestigiosissime in numerose città europee, come Madrid e Lione.

Il disegno appare particolarmente interessante per l'utilizzo di una tecnica mista, la matita rossa e il carboncino, che permette all'artista un effetto di maggior rilievo ed espressività. Il tratto della matita è delineato con segni decisi: paralleli sull'ampia fronte scoperta, più nervosi e pesanti nella definizione dei contorni delle dita e dell'orecchio sinistro. Una stesura più compatta si può rilevare sulla guancia sinistra e sulla superficie inferiore del dito mignolo ripiegato. Variegato è poi l'impiego del carboncino: al tratteggio largo, ad ampie linee parallele, ben visibile nella parte inferiore del foglio, si contrappongono le linee articolate della spalla, volte a suggerire un panneggio scomposto, mentre la capigliatura è resa con una stesura vaporosa e di intensità graduata. Un segno leggerissimo definisce ciglia e sopracciglia intorno alle palpebre serrate. ■

25.4

RAFFAELLO (1483-1520)

Madonna col Bambino e braccio

1505-1506. Matita rossa su carta, 22,4×15,8 cm. *Recto*

Per le notizie biografiche su Raffaello › paragrafo 17.5.

Il disegno è uno degli studi preparatori realizzati da Raffaello per la *Madonna del Prato* durante

il soggiorno dell'artista a Firenze [› paragrafo 17.5]. La parte superiore del foglio mostra alcuni studi anatomici (il braccio destro del Battista) e di panneggio; tuttavia, lo schizzo ha soprattutto una funzione di definizione compositiva dell'opera: non punta tanto ai dettagli, quanto piuttosto all'equilibrio generale dell'immagine e al rapporto tra i personaggi. Evidente è la derivazione leonardesca dell'invenzione, che si articola in una struttura piramidale animata al suo interno dalla figura del Cristo che si protende verso la Croce. L'impiego della matita rossa, tecnica nuova per Raffaello a questa data, permette all'artista di evidenziare i passaggi chiaroscurali necessari a modellare i volumi delle figure. Una volta definita la linea di contorno dei personaggi con un tratto deciso ma di grande morbidezza e sinuosità, il pittore utilizza la matita rossa per evidenziare le parti in ombra della composizione (il petto della Vergine, il volto del San Giovannino, la porzione inferiore del corpo di Gesù). Le altre parti del corpo vengono appena accennate, agevolando oltretutto la collocazione della figura nello spazio: ad esempio il volto della Vergine, delineato con un tratto leggerissimo, sembra arretrare rispetto al resto del corpo e ai bambini rappresentati in primo piano.

25.5

SEBASTIANO DEL PIOMBO (ca 1485-1547)

Testa di donna anziana

Penna e inchiostro su carta, 20,3×16,5 cm

Sebastiano Luciani, meglio noto come *Sebastiano del Piombo*, nacque a Venezia. Egli dovette il proprio soprannome al fatto che nel 1531 papa Clemente VII gli conferì il titolo di *piombatore pontificio*, cioè addetto alla cancelleria papale. La prima formazione dell'artista fu tutta veneziana. Trasferitosi a Roma nel 1511, chiamato da Agostino Chigi per affrescare la villa oggi nota come Farnesina, vi rimase per il resto della vita. La dimestichezza con il potente papa Medici, il prestigio che gli derivava dall'ufficio di piombatore e l'influente protezione di Michelangelo lo resero in breve uno degli artisti più in vista della città.

La particolare formazione di Sebastiano, in bilico tra Venezia e Roma, rese la sua pratica disegnativa del tutto speciale. I pittori veneti non ebbero mai una particolare predilezione per il disegno, che veniva molto più praticato in ambito tosco-romano; d'altro canto, il trasferimento a Roma permise all'artista di affinare le proprie competenze grafiche e persino di avvalersi dell'assistenza di Michelangelo. Sappiamo, infatti, che quest'ultimo fornì alcuni schizzi per le creazioni dell'amico veneto. Complessivamente ci rimangono pochi disegni attribuibili con certezza a Sebastiano: un *corpus* piuttosto esiguo che rivela tuttavia una notevole abilità e un pieno dominio dei mezzi grafici impiegati. Il foglio del Metropolitan Museum appartiene a un genere praticato abbastanza spesso dell'artista, quello dello studio di teste, generalmente destinato a ritratti oppure a figure di dipinti. Come era abitudine di Sebastiano, il disegno fissa l'immagine sulla carta in modo statico, senza pentimenti e senza ulteriori sperimentazioni a margine. Piuttosto insolito è invece l'uso della penna su carta, poiché solitamente Sebastiano prediligeva – come lo stesso Michelangelo – la matita nera e la matita rossa. La monumentalità dell'immagine rispecchia lo stile proprio all'artista. Alla linea spessa che definisce il profilo della figura si contrappone un tratto morbido e sfumato particolarmente apprezzabile sul collo rugoso e sul volto, di cui è possibile individuare l'ossatura della mandibola. In questo, come negli altri disegni del maestro, si evidenzia una precisa tendenza a studiare la superficie del corpo, piuttosto che la sua struttura, e non v'è dubbio che questo approccio – sostanzialmente pittorico – sia dovuto alla sua estrazione veneta. Nel caso specifico, l'uso della penna consente il ricorso a tratti molto diversi: ad esempio le linee parallele e leggerissime definite sul copricapo della vecchia sono molto diverse dall'andamento vigoroso e curvilineo delle rughe sulla fronte spaziosa o, ancora, dal tratteggio nervoso che si distingue in alto a destra. Tratti leggeri e appena accennati definiscono i margini esterni della figura, soprattutto nella parte posteriore della testa per rendere l'effetto del velo.

▲25.5

25.6

BRONZINO (1503-1572)

Studio di gamba

Circa 1550. Carboncino su carta, 39,1×25,4 cm

Per le notizie biografiche su Agnolo Bronzino › paragrafo 19.3.1.

Pochissimi sono i disegni dell'artista sinora identificati (circa cinquanta in tutto). Il foglio del Metropolitan è un ottimo esempio di studio anatomico, presumibilmente realizzato dal vero e finalizzato alla realizzazione di un dipinto. Il carboncino era, insieme alla matita rossa, molto amato da Bronzino che se ne serviva soprattutto per definire, con poche linee, la forma plastica. Questo studio di gamba sorprende in effetti proprio per la sua estrema rilevanza scultorea e mostra la familiarità acquisita dall'artista con l'arte antica. Particolarmente efficace è la resa della muscolatura della coscia, sulla quale è possibile distinguere la sporgenza dell'adduttore e del quadricipite, stimolati dal movimento di spinta attivato dal piede sollevato e come in procinto di saltare in avanti. Molto interessante è anche il forte contrasto chiaroscurale tra il lato e destro e sinistro dell'arto: la parte superiore della gamba è totalmente esposta alla luce e la linea di contorno definita sul lato sinistro del foglio è leggerissima. Dalla parte opposta, invece, la linea si ispessisce sensibilmente fino a trasformarsi in una striscia scura e pesante. Un graduale sfumato permette di accentuare il lieve passaggio dall'ombra alla luce accentuando la plasticità della forma.

▼25.6

Adduttore
Fascia muscolare anteriore interna della coscia.

Quadricipite
Il più grande dei muscoli anteriori della coscia.

▲ 25.7

25.7

PARMIGIANINO (1503-1540)

Busto maschile

Matita rossa su carta, 10,4×5,5 cm

Per le notizie biografiche su Parmigianino › paragrafo 19.3.1.

Il disegno potrebbe essere stato eseguito durante i primi anni del soggiorno romano dell'artista; si pensa che il corpo rappresentato sia tratto dallo studio di una statua antica di Marsia, il satiro che Apollo fece scorticare vivo per avere commesso il peccato di superbia (in greco, *hybris*). L'uso della matita rossa è piuttosto raro nei disegni giovanili di Parmigianino, soprattutto prima del viaggio a Roma. È all'influenza del Correggio che va attribuito il suo avvicinamento a questo mezzo grafico. Gli schizzi giovanili sono caratterizzati da un tratto molto leggero, un aspetto che è possibile rilevare anche in questo bel foglio del Metropolitan Museum, in cui l'attenzione dell'artista è certamente proiettata sui dettagli anatomici della figura. L'uso della matita rossa asseconda la resa naturalistica della muscolatura asciutta; la tensione del corpo – colto in posizione chiaramente allungata come rivelano le braccia sollevate, l'incavo del ventre e soprattutto il torace dilatato tanto da lasciar intravedere le costole – offre all'artista la possibilità di visualizzare dettagli anatomici solitamente nascosti. Fondamentale è qui l'uso sapiente del chiaroscuro, che permette di definire le linee prevalenti del corpo: la linea alba e l'asse dei dorsali vengono rilevati con due strisce scure che attraversano interamente il busto in senso verticale e orizzontale; l'incavo dell'ascella si oppone, con una zona scura sfumata sui contorni, al deltoide proteso ad allungare il braccio. Il tratteggio incrociato sul lato sinistro del foglio e quello obliquo tracciato sulla destra accentuano ulteriormente la sensibilità della figura alla luce, mentre un tratto deciso delinea i contorni del corpo. Il foglio costituisce un caso interessante nella produzione figurativa di Parmigianino, che fu un disegnatore prolifico ma che non era uso realizzare molti disegni dal vero o studi anatomici e di panneggi finalizzati alla realizzazione delle proprie opere. ■

25.8

FEDERICO BAROCCI (1535-1612)

Studi di teste e mani

1592-1599. Carboncino con lumeggiature bianche e tocchi di matita rossa su carta preparata grigio-azzurra, 28×41,3 cm

Federico Fiori, detto *il Barocci*, nacque a Urbino ed ebbe la sua formazione nella cittadina marchigiana. Nel 1561 si trasferì a Roma restandovi fino al 1565, quando fece ritorno nella città natale, dove rimase fino all'anno della sua morte. Fu pittore e incisore, ma si dimostrò anche grande disegnatore. Nel disegno fece largo uso dei pastelli colorati portando alla massima espressione questa tecnica, forse iniziata da Leonardo e che le fonti dicono essere stata impiegata anche dal Correggio, ma diffusasi solo a partire da Domenico Tintoretto. I dipinti del Barocci rivelano una predilezione per le scene affollate, mentre la sua tecnica si avvale di colori cangianti, ombre profonde e contorni sfumati memori soprattutto del Correggio, artista che – assieme a Piero della Francesca, Raffaello e i Veneti – il Fiori studiò a lungo.

▼ 25.8

Questi studi anatomici si riferiscono a uno degli Apostoli (il terzo a sinistra) dell'*Ultima Cena* dipinta da Barocci nella Cappella del Sacramento della Cattedrale di Urbino durante l'ultimo decennio del Cinquecento. L'uso di riprodurre varie versioni della stessa figura sul medesimo foglio, magari in diverse dimensioni, è piuttosto ricorrente nella pratica disegnativa dell'artista, ed era peraltro molto diffuso già nella bottega di Raffaello. Lo studio in questione non si limita ad approfondire due aspetti anatomico-compositivi specifici dell'opera in preparazione, ma si estende alle problematiche luministiche connesse all'esecuzione finale.

In merito al primo aspetto, è da notare che il tema delle mani giunte è affrontato attraverso due diversi punti di vista, uno rialzato – nella parte superiore del foglio – e uno proteso in avanti. Nel primo caso le mani si

Deltoide
Muscolo che ricopre l'articolazione della spalla.

chiudono, congiungendo i polsi e lasciando che le dita si aprano leggermente, con un effetto di maggiore tensione; nel secondo l'artista ha preferito unire semplicemente le punte della dita, facendo sì che la figura si presenti più rilassata. L'altro problema considerato è quello della torsione del collo, trattata sia a distanza che in posa ravvicinata. Barocci coglie qui la criticità del muscolo sternocleidomastoideo e lo tratta, in entrambi in casi, dandogli una rilevanza visiva estrema. Nel primo schizzo, quello della rappresentazione a mezzo busto, lo investe di un forte contrasto chiaroscurale; nella visione ravvicinata preferisce inondarlo di luce avvalendosi di lumeggiature e conferendogli maggior volume ombreggiandone la parte laterale sinistra. Appena accennata è, in questo caso, la zona del volto, che risulta delineata con poche linee di contorno. L'utilizzo delle carta preparata grigio-azzurra è funzionale proprio allo studio delle lumeggiature: la colorazione della preparazione serve da mezzotono tra i chiari e gli scuri.

25.9

SIMONE CANTARINI (1612-1648)

Mezza figura maschile

Matita rossa con lumeggiature bianche su carta preparata beige, 33,8×26,7 cm

Noto anche come il *Pesarese* dalla sua città natale, *Simone Cantarini* fu esponente dell'orientamento classico della pittura del Seicento: fu soprattutto l'opera di Guido Reni, nella cui bottega ebbe modo di lavorare, a improntare la sua maniera. Particolarissima è, soprattutto, la resa cromatica dei suoi dipinti: la tavolozza dell'artista predilige tonalità chiare e perlacee che conferiscono un aspetto sospeso alle rappresentazioni. Nel 1639 Cantarini fu nuovamente attivo a Pesaro, dove realizzò opere di spiccato naturalismo ancora molto legate alla matrice reniana. È probabile che negli anni successivi egli abbia compiuto un viaggio a Roma, che lo avrebbe messo in contatto con l'ambiente del classicista *Andrea Sacchi* (1599-1661).

Sternocleidomastoideo
Muscolo presente nella sezione anteriore laterale del collo che consente di ruotare e flettere la testa.

25.9

Nel foglio è raffigurato il busto di un giovane le cui fattezze ricorrono in una serie di studi di nudi realizzati con grande cura disegnativa. Il biografo Carlo Cesare Malvasia riporta che l'artista era solito utilizzare i propri allievi, tra cui Girolamo Rosi e Flaminio Torri, come modelli. La scelta di ritrarre il soggetto in modo tanto accurato anche dal punto di vista fisiognomico conferisce al foglio in questione un tratto di grande modernità: l'attenzione dell'artista non è incentrata sui soli tratti anatomici ma coglie il personaggio nella sua integrità, con un risultato di notevole spontaneità e di forte resa naturalistica. Come anche gli altri fogli dedicati dal Cantarini a questa sequenza di pose, il disegno del Metropolitan è caratterizzato da un tratto molto leggero e da linee di contorno estremamente morbide. Le ombreggiature appaiono molto regolari, contrapponendosi alle ampie zone di luce riscontrabili lungo le braccia e lungo il dorso. Notevole è la trattazione della folta capigliatura, nella quale l'uso della matita rossa riesce ad addensare tratti di colore più intenso che, contrastando con le strisce chiare, creano un effetto di grande volumetria. Lo sfumato è ottenuto con tocchi di matita rossa sulle linee del collo e intorno alle clavicole; invece, la zona scura tratteggiata nell'incavo ascellare e al di sopra del braccio in primo piano, flesso e ruotato da un lato, conferisce volume alla muscolatura e soprattutto rende convincente la sovrapposizione dei piani.