Disegni di autori anonimi

Scuola italiana, fine secolo XVI

95 - *Madonna col Bambino*
inv. 50
matita, penna e inchiostro nero su carta bianca, mm 200 x 150
Iscrizioni: n alto a destra a matita rossa "N 3", in basso a sinistra a penna e inchiostro bruno "F.B.V.F"
Provenienza: dono del pittore Saru Spina, 1931?
Bibliografia: Donato 1992, p. 200

È ipotizzabile, con un ristretto margine di errore, che il foglio provenga dalla raccolta privata del pittore Saru Spina poiché, in una composizione grafica dell'artista acese dal titolo *Madonna col Bambino ed Angeli* (inv. 142, vol. III), conservata alla Zelantea, l'artista ha citato con puntuale chiarezza il soggetto del foglio in esame.
Il nostro disegno è in verità copia da una antica stampa di Federico Barocci (1535-1612) della quale l'ignoto autore lascia un preciso ed inequivocabile indizio: l'iscrizione sulla carta della sigla "F.B.V.F." che appare sull'incisione originale e che va letta come *Federico Barocci Urbinensis Fecit*. La lettura della sigla come P.P.V.F., *Pietro Paolo Vasta Fecit*, è da respingere. Il Barocci fu assieme inventore ed incisore di questo soggetto, ideato intorno al 1560-63 come parte di un tema più ampio che prevedeva l'*Apparizione della Vergine col Bambino ai Santi Francesco e Giovanni Battista*, di cui si conserva il disegno al British Museum di Londra. Successivamente, forse solo verso gli anni '80 di quel secolo, quando cominciò ad interessarsi alla tecnica dell'acquaforte, l'artista ha estrapolato dall'idea originaria le figure della Vergine col Bambino per tradurle in stampa, realizzando quello che fu probabilmente il primo impegno nella sua attività di incisore. Il disegno acese rivela le caratteristiche di un artista che adopera la penna in modo accurato, con gentilezza di tocco sottile, che interpreta il suo modello prendendo le distanze dai toni di solennità formale ancora impliciti nell'opera baroccesca.

P.B.

Scuola romana, fine XVI secolo

96 - *Testa di giovane*
inv. 82
sanguigna e carboncino su carta bianca, tracce di inchiostro bruno dato a penna, mm 210 x 270
Iscrizioni: in basso a destra a penna blu "82"
Provenienza: dono del pittore Saru Spina, 1931?
Bibliografia: Donato 1992, p. 211

E' il ritratto di tre quarti di un giovane che indossa un berretto di lana e un fazzoletto annodato intorno al collo. Per lo stile e per la tecnica il foglio ricorda i ritratti disegnati da Federico Zuccari (Sant'Angelo in Vado 1540 – 1609) di vari personaggi della sua famiglia e dei suoi collaboratori che poi l'artista ha utilizzato per gli affreschi della cupola di Santa Maria del Fiore e più tardi per gli affreschi di palazzo Zuccari (Graf 1999, p. 43).
Il disegno potrebbe coincidere con quello segnalato nel testamento dello Spina al numero quaranta dell'elenco, indicato espressamente come opera di Federico Zuccari.

P.B.

Scuola romana (?), metà XVII secolo

97 - *Salita al Calvario*
inv. 21
matita nera, acquerello bruno su carta preparata marroncina, 250 x 397 mm
Iscrizioni: in alto a destra a matita blu "N 30" (recto); al centro a penna "giosepi", in basso a destra "scattaregia".
Filigrana: pigna con iniziali al centro
Provenienza: dono del pittore Saru Spina, 1931
Bibliografia: Donato 1992, p. 213

Nel foglio in esame troviamo raffigurato uno degli episodi più celebri della Passione di Cristo, quello della *Salita al Calvario*. Gesù in primo piano, cade oppresso dal peso della croce che taglia in obliquo la scena, alle sue spalle un soldato impone con violenza a Simone di Cirene di sostenere la parte bassa di essa, affinché il legno gravi ulteriormente sulle spalle del Cristo, al quale in ginocchio la Veronica porge il velo per asciugargli il volto.
Dietro minacciata con un bastone da uno dei due soldati a cavallo, segue il corteo la Madonna.
Sullo sfondo a destra sono riconoscibili altri soldati armati di lance. Nel disegno, le figure sono tracciate a matita nera con un largo ricorso al tratteggio ora parallelo, ora incrociato per suggerire zone d'ombra e di mezza luce, il tutto rafforzato da una leggera acquerellatura ad inchiostro bruno. Stilisticamente il foglio, di area romana e seicentesco sembra derivare da un artista seicentesco d'ambito francese vicino a Francois Perrier (1594-1649), allievo del più noto Simon Vouet, i cui elaborati grafici sono caratterizzati da un segno rapido e tratteggiato, piuttosto schematico in corrispondenza di mani e piedi come risulta nello *Studio di donna drappeggiata* conservato alla Staatsbibliothek di Monaco (inv. H. 384; Brejon de Lavergnée 2002; p.115). *F.N.*

Scuola romana, metà XVII secolo

98 - *Studio di figura femminile*
inv. 1
sanguigna, gessetto bianco, sanguigna acquerellata su carta bianca, 210 x 140 mm
Iscrizioni: in alto a destra a matita rossa "N 1"
Provenienza: dono del prof. Rosario Barbagallo Amato, 1901
Bibliografia: Donato 1992, p. 213

Questo disegno è lo studio di un anonimo artista per una figura femminile morbidamente reclinata d'ispirazione classicheggiante; potrebbe forse trattarsi di una figura ispirata dall'antico, riadattata. Lo schizzo è interamente eseguito a sanguigna data a matita e acquerellata, con l'aggiunta del gessetto bianco per rendere

al meglio gli effetti di lume e di contrasto chiaroscurale.
Il nostro artista sembra ispirarsi alle composizioni di Guglielmo Cortese (1628-1679), artista cortonesco, ma aperto alle novità barocche, la cui passione nei confronti del classicismo lo portò a realizzare un gran numero di copie dall'antico non solo per esercitazione, ma anche per tenere modelli da rielaborare ed utilizzare nelle sue opere (Prosperi Valenti Rodinò 1979, p. 10).
È possibile notare infatti una affinità nella tipologia tra la figura femminile del nostro foglio e quella raffigurata a mezzo busto in uno schizzo del Cortese conservato a Düsseldorf, forse preparatorio per un dipinto non identificato (inv. FP 8119; Graf, 1976, p. 74); il volto, l'acconciatura, e il panneggio delle vesti sembrano corrispondere quasi esattamente. Probabilmente l'autore del nostro schizzo ebbe modo di esercitarsi direttamente da composizioni di Guglielmo Cortese. *F.N.*

Scuola romana,
fine XVII - inizio XVIII secolo

99 - *Nudo virile con asta*
inv. 73
carboncino e gessetto bianco su carta cilestrina, mm 465 x 325
Provenienza: ignota
Bibliografia: Donato 1992, p. 216

In questo foglio il *Nudo virile* tiene con le mani un'asta secondo una pratica molto frequente negli studi di figura praticati in accademia.
Il modello, che quindi è stato disegnato dal vero, poteva in questo modo assumere molte pose senza che il suo atteggiamento risultasse innaturale o insensato. Per confronti si vedano le pose di altri studi accademici nei disegni dei Concorsi conservati all'Accademia di San Luca a Roma (cfr. Cipriani-Valeriani 1991)
L'uomo è visto di spalle ed è in una situazione di forte stabilità, sia perché ha le gambe leggermente divaricate che lo rendono saldamente piantato a terra ma soprattutto perché, essendo in una posa di tre quarti di schiena, la muscolatura, già vigorosa, sembra ancor più voluminosa aumentando l'impressione di forza e di peso fisico.

P.B.

Scuola romana,
fine XVII - inizio XVIII secolo

100 - *Nudo di uomo inginocchiato*
inv. 71
matita nera e gessetto bianco su carta marroncina, mm 560 x 425
Iscrizioni: in alto a destra a matita rossa "N 37" e a matita bleu "N 36", in basso a destra a penna e inchiostro bleu "71"
Marchi: "N. Scaccianoce Patane'"
Provenienza: dono del ten. Niccolò Scaccianoce Patanè
Bibliografia: Donato 1992, p. 216

Il disegno apre la serie di sei studi accademici, di grande interesse, che documentano una prassi assai diffusa e seguita a Roma nei secoli XVII e XVIII, sia nelle botteghe di artisti che nell'Accademia di San Luca.
Questo primo foglio ci mostra un interessante *Studio di nudo* che è un'esercitazione accademica di ambito romano molto vicina stilisticamente e nell'atteggiamento agli studi di Ludovico Gimignani (cfr. Fischer Pace 1979, cat. 390 r).
L'uomo assume una posa alquanto espressiva: è inginocchiato e porta la mano destra al petto, mentre la sinistra è distesa come ad indicare qualcosa; la testa, leggermente inclinata all'indietro di profilo, con le labbra semiaperte e lo sguardo colto in un'espressione intensa.
L'intonazione supplichevole del gesto è mediata dalla garbata eleganza del portamento e da una disciplinata anatomia, elementi questi che conferiscono al soggetto un forte connotato classicista che lo situa in una dimensione di superiore bellezza.
E' molto probabile che l'artista abbia realizzato questo studio dal modello vero in preparazione di una figura di Santo inginocchiato per un'idea pittorica.

P.B.

Scuola romana,
fine XVII - inizio XVIII secolo

101 - *Nudo di uomo che lancia una palla*
inv. 72
matita nera su carta avorio, mm 530 x 395
Iscrizioni: in alto a destra a matita rossa "N 39" e a matita bleu "38", in basso a penna e inchiostro bleu "72"
Provenienza: ignota
Bibliografia: Donato 1992, p. 216

Anche questo foglio è da inquadrare nella produzione di studi accademici realizzati da artisti attivi a Roma tra la fine del XVII e l'inizio del XVIII secolo Ludovico Gimignani proprio per le qualità del modellato e la posa instabile e dinamica di certi suoi nudi, a cui si aggiungono le proprietà grafiche dal segno leggero e profilato e dal tratteggio diagonale parallelo.
Il modello vero, come di consueto, ha i capelli legati da una fascia, ed è colto stante, in atto di procedere verso sinistra: questa posizione veniva scelta per far applicare i giovani artisti nello studio di una figura in movimento.

P.B.

Scuola romana,
fine XVII - inizio XVIII secolo

102 - *Nudo di uomo seduto*
inv. 110/106
sanguigna su carta bianca, tracce di matita nera, mm 340 x 260
Iscrizioni: in alto a destra a matita rossa "N 27", in basso a destra sul foglio di supporto a penna e inchiostro bleu "106"
Provenienza: ignota
Bibliografia: Donato 1992, p. 218

Anche questo foglio, come altri in questo fondo, è un esempio di studio accademico di un artista attivo a Roma.
Realizzato in una tecnica più comune con l'uso della matita rossa su carta bianca, l'uomo è ripreso dal vero, seduto su una roccia dove poggia anche le mani, con il corpo in lieve rotazione e il torso leggermente piegato in avanti, secondo un'attitudine assai comune negli studi analoghi (cfr. Cipriani-Valeriani 1991).
La curva che parte dai reni, per terminare nella testa, è accentuata dalla conformazione improbabile della spalla di destra.

P.B.

Antonio Parma, *Accademia*, Roma, Accademia di San Luca

Angelo Cigni, *Accademia*, Roma, Accademia di San Luca

Scuola siciliana (?), inizi XVIII secolo

103 - *Accademia (Nudo di uomo seduto)*
inv. 70
carboncino su carta bianca, mm 500 x 380
Iscrizioni: in alto a destra a matita rossa "N 38" e a matita bleu "37", in basso a penna e inchiostro bleu sul foglio di supporto "70"
Provenienza: ignota
Bibliografia: Donato 1992, p. 218

"Disegnare tutte o almeno la maggior parte delle azioni del Nudo che nelle feste di precetto si espongono nella nostra Accademia, le quali ridotte con diligenza nella dovuta forma in foglio aperto di carta papale o berretta, si dovessero portare nella concorrenza per esporsi al confronto della prova" (cfr. Cipriani-Valeriani 1989, p. 87): così recita il documento del bando di concorso dell'Accademia di San Luca per la prova della terza classe di pittura, del 1707. Ogni concorrente aveva il compito di eseguire quindi, circa sette disegni di nudo in diverse pose.
A parteciparvi furono quattordici concorrenti ma a Roma si conservano oggi soltanto i disegni di quattro dei giovani allievi, sufficienti tuttavia a constatare che nei fogli di Angelo Cigni e di Antonio Parma la posa assunta da uno di questi nudi è molto simile a quella del foglio acese: nei tre disegni l'uomo è sempre seduto di profilo, col braccio destro leggermente spostato indietro e la mano sinistra poggiata su un libro (nel nostro caso un blocco di pietra), mentre la gamba destra, piegata, poggia per terra, e quella sinistra, sempre piegata, è sollevata da terra.
Considerando la similitudine di atteggiamento della figura nei tre fogli si può a questo punto avanzare l'ipotesi che l'autore del disegno conservato alla Zelantea sia da ricercare tra i giovani che parteciparono alla gara del 1707. Guardando l'elenco dei nomi, spicca quello del poco noto Mario Cucé "messinese" (Cipriani-Valeriani 1989, p. 90), unico artista meridionale del gruppo, che avrebbe potuto portare con sé il suo disegno al ritorno in Sicilia; ma naturalmente restano ancora aperte molte altre ipotesi. Basta il confronto con i due disegni sopra citati per capire che il nostro anonimo artista non aveva ancora sviluppato a quella data uno stile personale e caratterizzato. La sua figura manca della sicurezza di segno che rende le altre due buone prove accademiche.

P.B.

Scuola siciliana,
prima metà XVIII secolo

104 - *Ritratto di Pietro Paolo Vasta*
inv. 58
sanguigna su carta grigia, mm 270 x 200
Iscrizioni: in alto a destra a matita rossa "N 9", in basso a destra a penna blu "58"
Provenienza: ignota
Bibliografia: Donato 1992, p. 222

Abbiamo voluto riconoscere in questo volto di profilo di buona fattura il ritratto di Pietro Paolo Vasta, raffigurato ad un'età compresa tra i venticinque e i quaranta anni. Accostandolo con altri ritratti di lui conservati alla Zelantea, che ci hanno trasmesso intatta l'inconfondibile fisionomia del pittore, è stato possibile verificare ad esempio la straordinaria somiglianza che lo unisce al busto scolpito nell'Ottocento dallo scultore Rosario Anastasi (inv 7; Donato 1992, p. 263). Ancora più sorprendente si presenta l'accostamento con l'incisione del ritratto di Pietro Paolo Vasta che fa da frontespizio alle *Memorie storiche di Pietro Paolo Vasta* (1827), biografia che il Marchese Lionardo Vigo volle dedicare a imperitura memoria dell'artista, in cui riappare addirittura, come nel nostro foglio, il segno di una vecchia cicatrice sulla fronte, situata in corrispondenza del sopracciglio di destra (inv. 402; Donato 1992, p. 252). Nonostante le numerose pubblicazioni dedicate a Paolo Vasta rimangono ancora praticamente nell'ombra alcune importanti informazioni sulla sua vita che a mio avviso sono indispensabili per chiudere il cerchio di un'ipotetica attribuzione di questo disegno. In modo particolare quelle relative alle amicizie intraprese e alle vicende trascorse nei periodi in cui si allontanò dalla città natia, risiedendo prima a Roma (1714-30) e in seguito a Palermo (1734-36). L'ipotesi che si vuole avanzare in questa sede è quella che l'artista abbia portato con sé questo ritratto, da una delle due città, come una testimonianza tangibile di un rapporto di reciproca stima che si era venuto formando tra lui ed un suo eventuale maestro di bottega o collega.

Come non notare che in questo ritratto di profilo il Vasta sembra colto proprio mentre guarda dritto intento forse a dipingere? Degli anni romani, grazie al contributo di Katia Trovato (1999, p. 7) oggi sappiamo con certezza che egli non frequentò l'Accademia di San Luca ma che stabilì solidi rapporti di amicizia e probabilmente anche di lavoro con i pittori Carlo Roncalli ed Emanuele Alfani. Del periodo palermitano è assodata la conoscenza col pittore fiammingo Guglielmo Borremans. Lo stato degli studi di questi artisti, tuttavia, specialmente per ciò che concerne il settore della grafica, non ci consente di avanzare seri confronti stilistici. Inoltre il ventaglio di ipotesi sui nomi da proporre se si vuole seguire la traccia dei probabili contatti, potrebbe essere ampliato a dismisura col rischio di farci affondare nelle sabbie mobili. Certo nella rosa di personaggi vicini al Vasta non si può tralasciare di ricordare Vito D'Anna (1718-69), presente ad Acireale dal 1736 al '44. Per una ipotesi attributiva in suo favore giocherebbe la qualità del segno, caratterizzato da un profilo tagliente e sicuro e da un'indubbia padronanza nell'uso della luce che si manifesta tanto nell'impalpabile morbidezza dell'incarnato eseguito a sfumato, quanto nella brillantezza della capigliatura che è invece a tratteggio. Tuttavia anche questi elementi non possono essere ritenuti sufficienti a comprovare l'autografia del D'Anna che comunque incontrò il Vasta solo quando questi aveva quaranta anni, un'età avanzata per farla coincidere col giovane raffigurato nel foglio. *P.B.*

Scuola romana, metà secolo XVIII

105 - *Veduta con edifici antichi* (recto)
Studio di architetture (verso)

inv. 118/114

matita nera, penna e inchiostro nero, acquerello grigio e bruno su carta bianca (recto); matita nera, penna (verso), mm 370 x 282

Iscrizioni: in alto a destra su foglio di supporto a matita blu "N 37"(recto)

Filigrana: ancora iscritta in due cerchi

Provenienza: dono del pittore Saru Spina

Bibliografia: Donato 1992, p. 218

Il disegno del recto del foglio raffigura un tempio romano in rovina ed il prospetto di un palazzo d'ispirazione classicheggiante unito a motivi vegetali; sullo sfondo a sinistra degradando verso il fondo, un ponte adornato da sculture e fontane taglia orizzontalmente il foglio lasciando intravedere il fiume sottostante. I temi raffigurati dall'anonimo artista si ricollegano al repertorio della veduta pittoresca inventata a Roma da Giovanni Paolo Pannini e in Emilia dai prospettici Bibbiena e dal Paltroneri, che tanta fortuna ebbero nella pittura di decorazione di palazzi e nelle rappresentazioni teatrali di fondali e scenografie. Il disegno è ritagliato nell'angolo destro, mentre la parte inferiore mancante è stata reintegrata successivamente, forse dal collezionista possessore del foglio, con inchiostro e acquerellature brune. È eseguito interamente a penna con un segno rapido e guizzante, le abbondanti macchie ad acquerello grigio di varie tonalità, contribuiscono ad accrescere l'effetto pittorico. Si ignora la destinazione di questo foglio, ma esso si inserisce nella vasta produzione grafica di vedute-prospettiche offrendo un buon esempio di questo fortunato genere pittorico che ebbe una vastissima diffusione in tutta l'Italia centro-settentrionale nel corso del Settecento.
Nella prima metà del secolo due dei maggiori interpreti furono Giovanni Paolo Pannini (1691-1765) e Andrea Locatelli (1695-1741): e a questi che sembra si ispirò il nostro anonimo artista.
Sul verso in corrispondenza di due frammenti incollati a sostegno del foglio troviamo due schizzi a penna di architetture classiche di epoca più tarda. *F.N.*

Scuola italiana, secolo XVIII (?)
copia da Bartolomeo Schedoni
(Formigine 1587-Parma 1616)

106 - *Sacra Famiglia*
inv. 699/192
sanguigna su carta bianca, tracce di matita, mm 160x140
Iscrizioni: nessuna visibile
Provenienza: ignota
Bibliografia: Donato 1992, p. 173.

Il disegno è copia da una stampa di Sisto Badalocchio (1585 - post 1620) che traduce la Sacra Famiglia dipinta da Bartolomeo Schedoni (Birke 1982, p. 11).

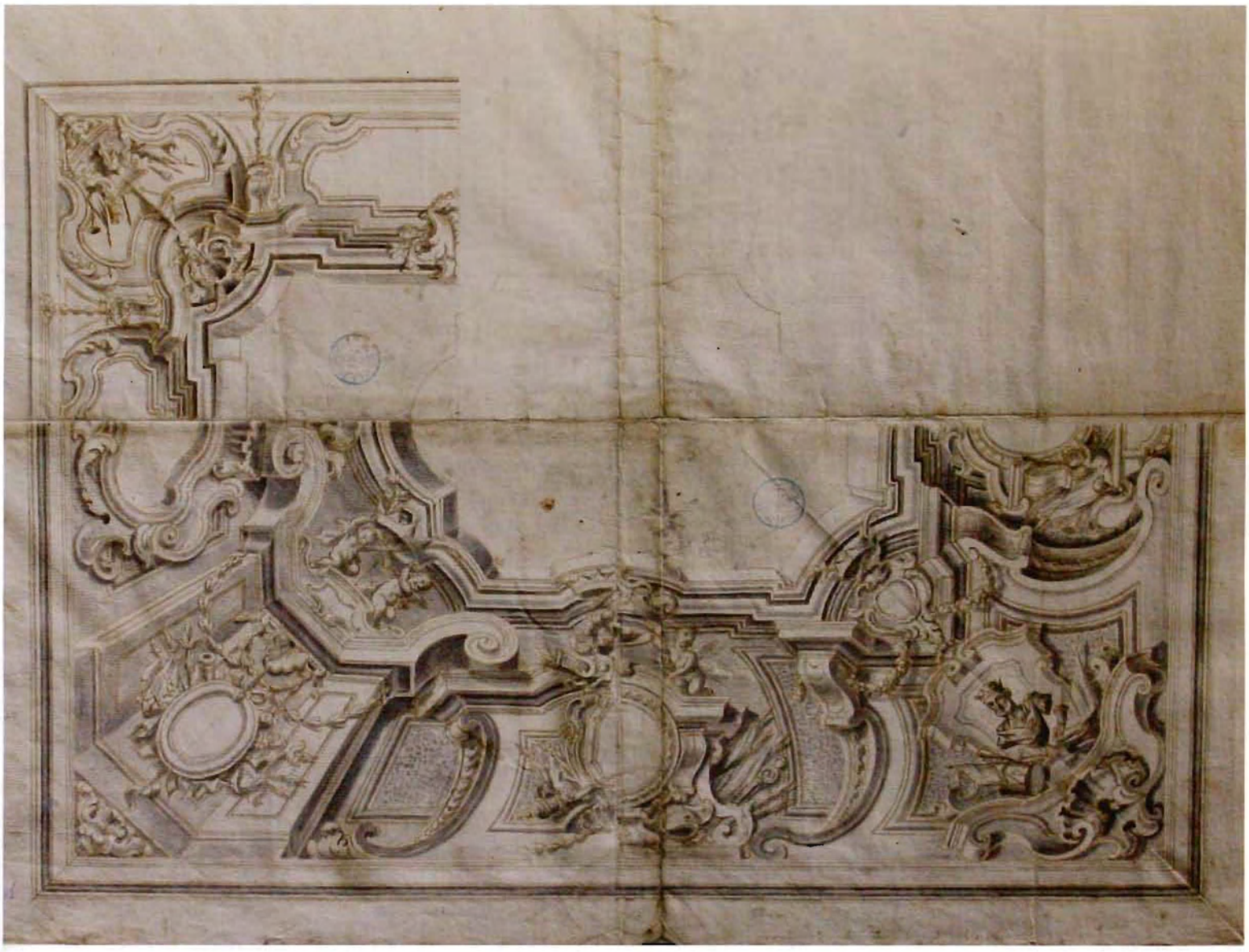
Non conosciamo la data esatta in cui la stampa fu eseguita dal Badalocchio ma si può immaginare che questa sia da collocare durante il periodo del suo secondo soggiorno a Roma, cioè tra il 1604 e il 1617. Poco tempo prima infatti, quando egli si trovava ancora a Parma sotto la direzione dei Carracci, cui seguì quella di Lanfranco, ebbe modo di apprezzare anche l'intima e delicata pittura del suo collega e probabilmente amico di studi, Schedoni (Barroero 1990, p. 195). Che l'incisione sia stata realizzata quando si trovava già a Roma ce lo dice l'invocazione alla pace per Roma dell'iscrizione: "B° Schidono I. M. cy /Sisto. Bad. Inv.it / ... Iacomo Robi formis Romae alla Pace". Il foglio conservato alla Zelantea è una copia molto fedele della stampa, di cui viene riprodotto a sanguigna anche il caratteristico segno incisorio a maglie incrociate che si dirada in prossimità della luce.

P.B.

Scuola siciliana,
seconda metà XVIII secolo

107 - *Progetto di decorazione di una volta*
inv. 573/321
penna, pennello e inchiostro nero e bruno su carta bianca, mm 520 x 730
Iscrizioni: in basso a sinistra capovolto a matita viola "N 26", in alto a destra "r 5"
Provenienza: dono del pittore Saru Spina, 1931
Bibliografia: Donato 1992, p. 178

Uno degli ambiti in cui la grande stagione decorativa barocca siciliana trovò la sua massima espressione creativa fu sicuramente quello che si materializzava nell'esecuzione di vaste superfici ad affresco, distese sulle pareti e sulle volte dei palazzi privati nobiliari, molto spesso caratterizzate dal preziosismo delle cornici pittoriche che inquadrano scene allegoriche. Nella zona di Palermo e dintorni si attesta una delle tradizioni più nobili e diffuse in tal senso, dove gli splendidi esempi di Palazzo Butera a Bagheria o Palazzo Ganci a Palermo non sono che il punto di arrivo di una evoluzione culturale di grande fermento (Siracusano 1986, pp. 64-96).



Il disegno che analizziamo costituisce un esempio eloquente della fase progettuale e creativa che solitamente anticipa l'esecuzione dei lavori di decorazione di una volta, in questo caso quella prestigiosa di un salone di rappresentanza. In esso l'impegno dell'autore si concentra, come vediamo, esclusivamente nell'esecuzione del motivo decorativo della cornice a finto stucco, la quale assume peraltro uno spessore preponderante rispetto allo spazio vuoto lasciato al centro, che di solito è riservato alla rappresentazione di un soggetto allegorico, e che pertanto possiamo considerare come prodotto di un artista specializzato in questo genere. Se osserviamo l'opera in dettaglio possiamo notare come su tre angoli compaiano tre differenti studi, con tratti distintivi ora più mossi ora più severi. In questo modo un ventaglio di soluzioni diverse potevano essere presentate simultaneamente al committente a cui era riservata la facoltà di scegliere tra le varie opzioni. Il disegno è stato eseguito con una tecnica che fa uso di due inchiostri di colore differente, il nero ed il bruno, producendo un accostamento ricercato ed elegante che evoca meravigliosamente l'effetto dei lineamenti dorati di certa produzione ad affresco. Si pensi in particolare a Palazzo Butera a Bagheria con gli affreschi di Gioacchino Martorana (1735-1779) a cui, come mi suggerisce acutamente Vincenzo Abbate, si accostano anche i particolari dei riquadri stellati parzialmente nascosti dalle volute. In base a questi confronti si può pensare di collocare il disegno in ambito palermitano, in un'epoca che si aggira intorno all'ottavo decennio del Settecento.

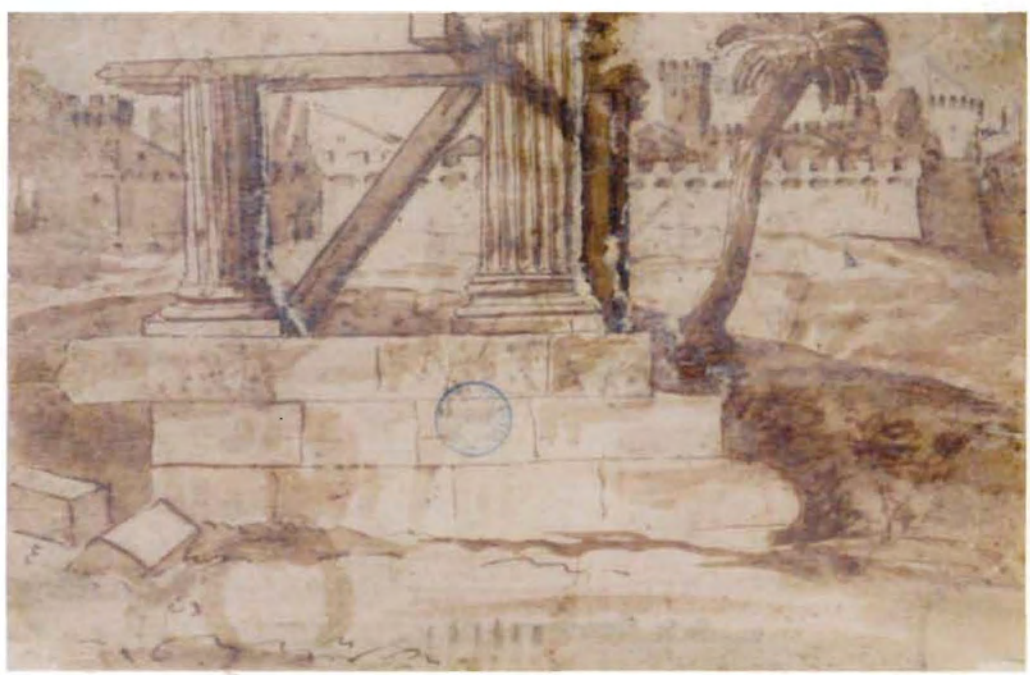
P.B.

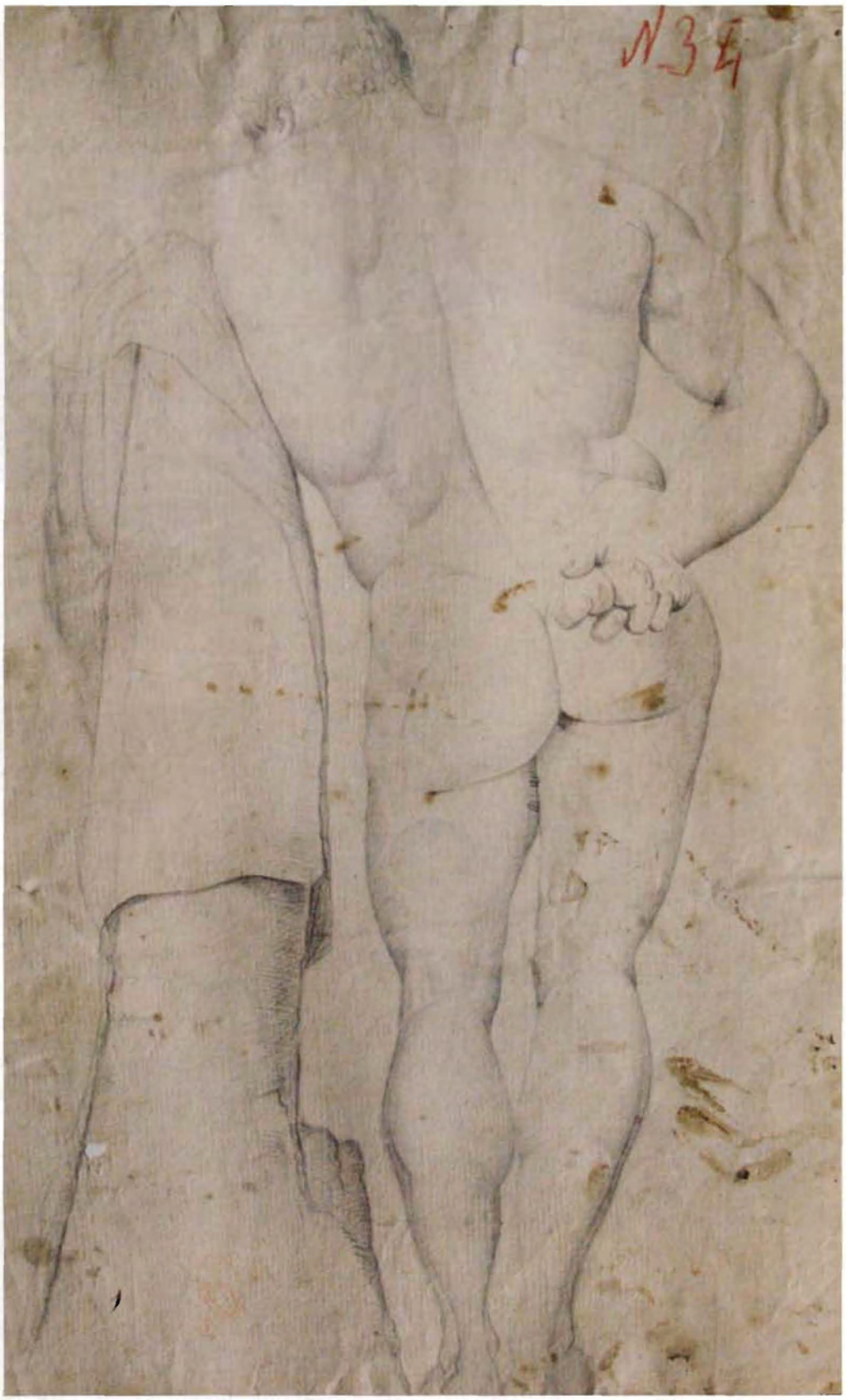
Scuola italiana, fine XVIII secolo

108 - *Cristo e l' adultera* (recto)
Paesaggio con rudere (verso)
inv. 38
penna, pennello e inchiostro nero e bruno acquerellato su carta bianca, mm 250 x 350
Provenienza: dono del pittore Saru Spina, 1931
Bibliografia: Donato 1992, p. 201

Non sappiamo molto sulla provenienza di questo foglio, ad eccezione della sintetica notizia del Donato che lo fa derivare dalla raccolta di Saru Spina. E' disegnato su ambo i lati: il primo raffigura l'episodio evangelico dell'*Adultera*, sul quale i personaggi sono disposti orizzontalmente, davanti ad un fondale architettonico di cui si intravede solo l'alto basamento in pietra, sormontato da due grandi colonne. Al centro è Cristo con la destra levata, ai lati gli scribi e i farisei insieme alla donna inginocchiata. Così ordinata la compagine strutturale raggiunge quegli esiti di onestà comunicativa, equilibrati e armonici, che insieme alla citazione classica dell'edificio, ci rimanda alla cultura e al gusto dell'arte rinascimentale e in modo particolare a Raffaello. Il verso del foglio ci propone lo studio del paesaggio che fa da sfondo alla scena presentata sul primo lato. L'artista studia con questa componente scenografica che viene sentita come parte integrante di un racconto che affonda le sue origini nella storia, pertanto ricostruisce con vocazione filologica la vicenda evangelica calandola in un'ambientazione contemporanea e verosimile di cui sono riconoscibili i segni dell'antico passato.

P.B.





Scuola italiana, fine secolo XVIII

109 - *Ercole Farnese* - inv. 83
matita nera su carta bianca, tracce di colore, mm 450 x 300
Iscrizioni: in alto a destra a matita rossa "N 34", in basso a destra a penna e inchiostro bleu "83" e a sinistra a penna e inchiostro bruno "1". *Provenienza*: ignota
Bibliografia: Donato, 1971, p. 178; Donato, 1992, p. 213

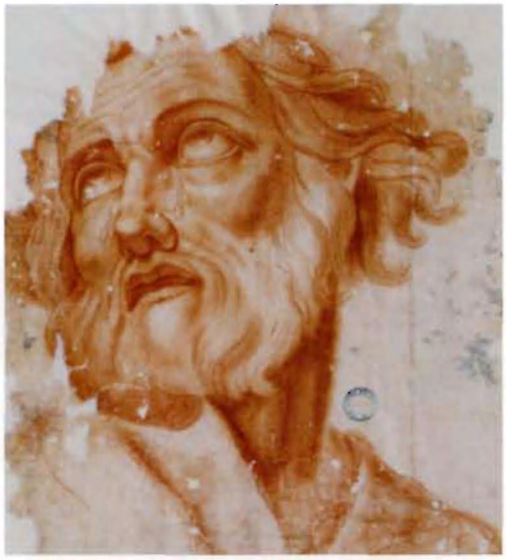
Il disegno riproduce la famosa statua dell'*Ercole Farnese,* portata alla luce durante il pontificato di Paolo III Farnese a Roma, vicino alle terme di Caracalla. Ne entrò in possesso lo stesso pontefice, come prevedeva la giurisdizione e, in seguito alle vicissitudini ereditarie, la statua fu poi trasportata a Napoli, durante il regno dei Borbone, dove oggi fa bella mostra di sé al Museo Nazionale di Capodimonte (Ferri

Ercole Farnese, Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte

1960, vol. III, p. 965). Si tratta di una copia romana dell'*Ercole di Lisippo* e rappresenta il dio greco in piedi, in posa policletea ed appoggiato su di una roccia dove si trovano la pelle di leone e la clava. Con la mano destra rivolta sulla schiena, come si vede bene nel disegno, tiene i pomi del giardino delle esperidi (*ibidem*). Il soggetto è stato ampiamente riprodotto, sia sotto forma di scultura, che sotto forma di disegno o stampa e, quindi, l'ignoto artista avrebbe avuto certamente l'occasione di riprendere questo tema di seconda mano; tuttavia doveva essere una prassi assai frequente, per gli studiosi d'arte, quella di recarsi a Napoli ed esercitarsi copiando l'opera dal vero. Nel nostro caso sembra più calzante la seconda ipotesi, specialmente considerando il modo in cui è stato reso il luminoso candore del marmo: procedendo verso l'alto, le ombre tendono a schiarirsi. Sembra che l'interesse sia rivolto soprattutto alla materia marmorea e all'anatomia muscolare; è curioso infatti, che l'anonimo copista abbia preferito allineare i piedi del dio modificando una delle peculiarità più codificate della statuaria classica: la posa. La tecnica si basa su un sottile segno che contorna le figure e un lievissimo tratteggio parallelo molto ravvicinato che viene sfumato nella parte alta della figura. *P.B.*

Scuola bolognese, XVIII secolo

110 - *Testa di Santo*
inv. 35
sanguigna su carta bianca, mm 450 x 400
Provenienza: ignota
Bibliografia: Donato 1992, p. 211



Il disegno, che si caratterizza per l'intensità emotiva e pietistica del soggetto e che si esprime sul piano formale attraverso modalità di cura diligente e particolareggiata, ci sembra appartenere a quella feconda corrente di giovani artisti che per lungo tempo e a più riprese si sono ispirati alla cultura artistica di matrice bolognese. Ciò avveniva sia in modo istituzionale attraverso gli insegnamenti impartiti nelle Accademie ma anche, per molti, attraverso la copia di celebri esemplari, i quali, a partire da quelli dei Carracci e proseguendo col Reni e il Domenichino, si potevano liberamente apprezzare non solo a Bologna ma anche in molte chiese romane.

P.B.

Scuola siciliana, XVIII secolo

111 - *Serafini*
inv. 53
sanguigna su carta bianca, tracce di fori per lo spolvero, mm 210 x 300
Iscrizioni: in alto a destra a matita rossa "N 5" e a matita bleu "5"
Provenienza: ignota
Bibliografia: Donato 1992, p. 210

L'interesse di questa coppia di angioletti, piuttosto comune nel suo genere giacché la ritroviamo frequentemente disposta a corredo di soggetti religiosi, è dovuta al suo particolare utilizzo. Il disegno non presenta sfumature chiaroscurali ma è composto col solo uso della linea di contorno, che scorre nitida e uniforme; lungo questo tracciato a matita rossa si ritrovano una serie di minuscoli fori che servivano per l'applicazione dello spolvero. Com'è noto questa tecnica prevedeva la creazione di un'immagine grafica già di per sé compiuta e vicina, nelle dimensioni e nella forma, all'aspetto che si desiderava dare all'opera finale; sul disegno venivano praticati dei fori che, appositamente tamponati con della garza impregnata di polvere di carbone, consentivano il trasferimento della traccia su un altro supporto. Per il piccolo formato il foglio suggerisce che possa essere stato prodotto nell'ambito manifatturiero della decorazione delle stoffe. Il soggetto, che con questo sistema poteva essere trasferito più volte sulla superficie di svariati tessuti in seta o lino, veniva infatti successivamente sottoposto al paziente lavoro del ricamo. Con la loro vitale presenza i due angioletti contribuivano così ad impreziosire i paramenti liturgici.

P.B.

Scuola italiana, XVIII secolo

112 - *Busto di donna su piedistallo*
inv. 80
matita rossa e matita nera su carta preparata grigia, mm 560 x 350
Iscrizioni: in alto a destra a matita rossa "N 30", in basso a sinistra a penna e inchiostro bleu sul foglio di supporto "80"
Provenienza: ignota
Bibliografia: Donato 1992, p. 212

Si tratta di uno studio per una scultura femminile, forse un personaggio mitologico o tratto dalla storia antica. Il disegno infatti ci sembra ispirato alla scultura classica a cui si fa ricorso per la particolare acconciatura, con i capelli raccolti da due nastri ben visibili che voltano attorno alla testa. Questa componente erudita non è però condizionante ma viene superata ed attualizzata nella parte del volto che propone i valori di un'espressività intensa e penetrante, come se la donna fosse animata di una sua personalità, di un suo pensiero, pur mantenendo una severità d'atteggiamento.
Anche il binomio della matita rossa e nera concorre ad accentuare il medesimo scopo di imitazione naturalistica, di cui percepiamo particolarmente gli effetti nella tonalità rosata dell'incarnato su cui spiccano due occhi dall'apparenza azzurrina.

P.B.

Scuola dell'Italia Centrale,
fine XVI - inizio XVII secolo

113 - *Studio per un putto*
inv. 6
matita nera, sanguigna acquerellata su carta bianca, 160 x 200 mm
Iscrizioni: in alto a destra a matita rossa "N 6"
Provenienza: ignota
Bibliografia: Donato 1992, p. 202

Si tratta di un rapido schizzo per un putto in atto di porgere qualcosa, la cui figura è abbozzata a sanguigna, mentre leggere acquerellature sottolineano i contrasti di luce. Troppo esigui gli elementi di questo foglio per poter avanzare considerazioni attributive; in base allo stile con cui è costruito il putto, si può pensare ad un artista dell'Italia centrale, con influenze romane, attivo tra gli ultimi decenni del XVI e i primi del XVII secolo. *F.N.*

Scuola italiana,
fine XVII - inizio XVIII secolo

114 - *Studio di mani*
inv. 86
matita rossa e nera su carta bianca, mm 170 x 270
Iscrizioni: in alto a sinistra capovolto a penna e inchiostro bleu "86"
Provenienza: ignota
Bibliografia: Donato 1992, p. 221
Sul foglio è disegnato uno studio di mani, messe in posa come giunte in preghiera, eseguito con tecnica mista, che unisce l'uso della matita nera a quella rossa al fine di ottenere un maggiore contrasto visivo, elemento tipico della "pittura senza tempo" nata nel periodo della Controriforma a fine '500 e protrattosi per i tre secoli successivi sulla produzione di arte religiosa. La tematica e le componenti ci orientano ad una datazione tra fine Seicento e i prime decenni del Settecento. *P.B.*

Scuola italiana, prima metà XVII sec.

115 - *Testa di contadino*
inv. 63
matita su carta grigia, mm 300 x 200

Iscrizioni: in alto a destra a matita rossa "N15" e a matita bleu "14"
Provenienza: ignota
Bibliografia: Donato 1992, p. 222

Il foglio si distingue per una caratterizzazione fortemente tardo-manierista dello stile, lontana dagli altri disegni di questo fondo che sono prevalentemente databili al Sei e Settecento.
Proponiamo per esso un confronto con l'opera di Hendrik Goltzius (1558-1617), incisore di origini renane che ha svolto la sua prolifica attività quasi esclusivamente nei Paesi Bassi dove si trasferì a partire dal 1576 (cfr. Bartsch 1982). Nel 1590 e '91 egli compì un viaggio in Italia, in cui conobbe la pittura di Barocci, Raffaello e molti altri e in cui studiò e tradusse in incisione celebri pezzi di statuaria classica rinvenuti a Roma nello stesso secolo, che lo portarono ad un profondo e duraturo mutamento del suo stile.
Al Goltzius parrebbe ispirata ad esempio l'esecuzione a maglie larghe incrociate di questo foglio, né contrasterebbe col suo stile, in particolare quello maturato in seguito al viaggio in Italia, una certa virilità fisionomica che si osserva nel volto del contadino: l'uomo ad esempio ha gli zigomi alti, circondati dagli ariosi boccoli circolari, a "voluta", dei capelli e della barba; gli occhi poi sono segnati da una linea di contorno continua e al tempo stesso chiaramente artificiosa.
Questi elementi sembrano derivati da un particolare tipo di tecnica scultorea, che ha origine nell'antichità e viene riadoperata nel periodo manierista, che si avvale dell'uso del trapano per l'esecuzione di certi dettagli. In particolare la descrizione della barba scompartita a metà, ci fa ritenere improbabile che il soggetto, che, per via del copricapo a falde larghe, abbiamo voluto riconoscere in una *Testa di contadino*, nonostante il tema e tono elegiaco e sentimentale che può derivare dall'inclinazione della testa, non debba essere considerato il frutto di una poetica settecentesca ma di un gusto molto più antico che è da ricercare appunto nella seconda metà del Cinquecento. Per concludere, è probabile che si tratti di un'imitazione dal Goltzius reclinata da un disegnatore italiano sulla prima metà del XVIII secolo.

P.B.

Scuola italiana, secolo XVIII

116 - *Testa di bambino*
inv. 67
sanguigna su carta bianca, mm 400 x 300
Iscrizioni: in basso a destra a penna e inchiostro bruno "16"
Provenienza: ignota
Bibliografia: Donato 1992, p. 211

Non possediamo nessuna notizia documentaria relativa a questo disegno che però presenta in basso un antico numero d'inventario, il "16", scritto a penna ed inchiostro nero. Nel fondo di disegni della Zelantea ritroviamo almeno altri due casi simili, il numero "13" che compare sul foglio con *Nudo di donna* (inv. 69) e il "14" ai piedi della *Figura di Suora* (inv. 84). Le tre carte provengono forse da un'identica raccolta appartenente ad un ignoto collezionista.
Come negli altri due casi anche questa è probabilmente la derivazione da un'opera di un altro autore, forse da un affresco o da una tela. Si tratta comunque di un particolare selezionato da un'opera più complessa; potrebbe essere ad esempio il putto di un soggetto mitologico o un angelo per una composizione a carattere religioso o altro.

Dal punto di vista esecutivo il disegno sembra prodotto da una mano scrupolosa ed esperta, che riesce a far guadagnare al soggetto un effetto plastico ragguardevole e ciò grazie all'edotta abilità con cui viene dosata la luce sull'incarnato e sulla capigliatura, in una figura che peraltro si propone nella difficoltà di una visione di scorcio.

P.B.

Scuola italiana, XVIII secolo

117 - *Adorazione dei Magi; Mosè e le tavole della legge*
inv. 45
penna pennello e inchiostro nero acquerellato su carta bianca , mm 270 x 360
Iscrizioni: in alto a destra a matita rossa "N 11", in basso a destra a matita blu "N 11" e a penna nera "12"
Provenienza: dono del ten. Niccolò Scaccianoce Patanè
Bibliografia: Donato 1992, p. 219

Il disegno è diviso in due diverse scene. A sinistra è l'episodio dell'*Adorazione dei Magi*, che purtroppo non è più visibile, probabilmente perché è stata tagliata, la figura della Vergine, mentre è ancora presente quella di San Giuseppe, con in braccio il Bambino. Nel gruppo di astanti di questa scena, oltre ai Magi, ritroviamo un quarto personaggio: si tratta di una guardia che si distingue dagli altri perché indossa come copricapo un elmo. Il disegno è stato eseguito utilizzando come strumento un sottile pennello che consente di ottenere gradevoli effetti di vivacità per uno stile dal tratto slacciato e informale. Sulla destra del foglio troviamo un soggetto tratto forse dall'Antico Testamento ma di cui è difficile l'interpretazione: potrebbe trattarsi di un episodio della vita di Mosè o di Abramo o ancora di Tobiolo. Per la diversità dei temi trattati, disposti sullo stesso foglio e separati da una linea divisoria, è da pensare che il disegno sia frutto di una copia invece che prodotto d'invenzione per un'opera da farsi.

P.B.

Scuola italiana, fine XVIII secolo

118 - *Testa di uomo barbuto*
inv. 62
carboncino su carta marroncina, mm 210x200
Iscrizioni: in alto a destra a matita rossa "N. 3" e a matita bleu "3", in basso a destra a penna e inchiostro bleu "62"
Provenienza: ignota
Bibliografia: Donato 1992, p. 211

Poche le notizie intorno a questo disegno e al soggetto, che presentiamo genericamente come *Testa di uomo barbuto*, né ci consentono di stabilire se si tratti di una copia o di risalire al contesto generale in cui fu prodotto. La testa potrebbe essere quella di un santo ma anche di un filosofo o ancora potremmo essere di fronte ad uno studio dal vero o da modello. Restano aperte tutte le ipotesi per questo foglio di cui possiamo dire con sicurezza solo che si tratta di un manufatto antico. *P.B.*

Scuola romana, XVII-XVIII secolo

119 - *Studio di putto*
inv. 109/105
sanguigna su carta bianca, mm 240 x 160
Iscrizioni: in alto a destra a matita nera "N." e in basso a sinistra a penna e inchiostro blu "105". *Provenienza*: ignota
Bibliografia: Donato 1992, p. 201

La figurazione eseguita su questo foglio di piccolo formato mostra l'immagine isolata di un infante. Rimane tuttavia difficoltosa la possibilità di indicare più estesamente il contenuto illustrativo del soggetto che potrebbe coincidere con un Cristo infante, un putto oppure semplicemente un bambino. Anche la posa pone dei dubbi; non sappiamo se vada osservata in maniera verticale o orizzontale. Da un punto di vista grafico il disegno è stato realizzato con una tecnica estremamente accurata, basata su una linea sottile che serve a fissare i contorni di una corporatura paffuta e sovrabbondante, ed un chiaroscuro di raffinata sensibilità dà valore alla consistenza plastica delle carni. Ma ciò che rende singolare l'opera è il fatto che il disegnatore ha impresso al bambino un effetto volumetrico di straordinaria solidità e durezza. L'opera infatti ricorda fortemente, specie nel modo in cui sono trattati i capelli e il volto, certa scultura in marmo bianco, levigata e lucida, di cui il foglio potrebbe essere uno studio preparatorio.
Su questa traccia interessanti confronti si possono avanzare con certa scultura romana del Sei e del Settecento. *P.B.*

Scuola romana,
inizio XVIII secolo

120 - *Due studi di putti*
inv. 34
matita nera su carta bianca
178 x 123 mm; 178 x 123 mm;
Filigrana: ancora iscritta in un cerchio
Provenienza: dono del pittore Saru Spina
Bibliografia: Donato 1992, p. 218

É probabile che questi graziosi studi di putti facessero parte del repertorio iconografico di un anonimo artista in quanto sono realizzati in serie e sembrano provenire da uno stesso taccuino.
Sono due studi di putti in gloria, che sorreggono diversi attributi una ghirlanda di fiori, strumenti musicali e cartigli, fissati sulla carta con varianti e destinati a decorare cappelle o chiese con glorie di angeli e cherubini.
Le figure a matita nera sono delineate con contorni netti caratterizzati da linee brevi e spezzate, un fitto e morbido tratteggio a volte parallelo, a volte inclinato, definisce le zone d'ombra e di mezza luce.
Essi ci propongono un repertorio tipico del tardo barocco romano, stilisticamente infatti presentano notevoli affinità con i deliziosi studi di putti del Berrettoni o del Riccioloni, quindi non sarebbe sbagliato supporre che anche l'anonimo artista esecutore di questi studi gravitasse nell'ambito della scuola del Maratti. *F.N.*

Scuola romana,
fine XVII - inizio XVIII secolo

121 - *Studio di figura maschile*
inv. 710/189
sanguigna su carta bianca, 400 x 250 mm
Provenienza: ignota
Bibliografia: Donato 1992, p. 204

Si tratta di uno studio per una figura maschile che incede a capo chino.
La mano sinistra viene alzata sopra la testa per fermare un drappo improvvisamente scivolato lungo la schiena; la destra corre lungo il fianco trattenendo un lembo dello stesso.
Il disegno che presenta nella zona destra del foglio una lacuna evidente comunque non tale da pregiudicarne la lettura, è realizzato con la tecnica della sanguigna utilizzando un segno debole ed incerto. I contorni della figura risultano ben marcati. Un tenue tratteggio definisce le zone d'ombra che conferiscono alla figura l'indispensabile risalto.
Non sappiamo se si tratti di uno studio accademico o di uno studio per una singola figura da inserire in una composizione.

F.N.

Scuola italiana, fine XVIII secolo

122 - *Medaglione con busto di donna*
inv. 64
matita su carta bianca, mm 310 x 210
Iscrizioni: in alto a destra a matita rossa "N. 16", a matita bleu "15" e capovolto a penna e inchiostro bruno "tonino", in basso a destra a penna e inchiostro bleu "64"
Provenienza: ignota
Bibliografia: Donato 1992, p. 212

Entro un semplice ovale troviamo raffigurata una testa femminine con una acconciatura sofisticata tipica della moda francese del XVIII secolo (Boucher 1965, p. 306). Mostrandosi di profilo la donna ci consente di apprezzare i dettagli della sua complessa pettinatura: i capelli sono raccolti e tenuti insieme sul capo da un nastro che garantisce una tenuta alta e rigonfia sulla fronte; due file posticce di boccoli vaporosi le adornano il viso mentre dalla nuca pendono delle lunghe ciocche che ricadono libere e ricciolute sulle spalle: l'ampio decolleté del busto è inoltre valorizzato da un abito che è impreziosito da un velo di pizzo finemente arricciato e da altre applicazioni di stoffa. Possiamo datare il soggetto intorno agli anni '80 del Settecento secondo la moda diffusasi alla corte di Versailles durante il regno di Luigi

XVI (1774-1789). Il medaglione in cui è inserito il busto ci ricorda inoltre l'uso invalso in quel tempo di raffigurare il ritratto della donna amata entro un cammeo: lo scopo era quello di realizzare un oggetto prezioso che poteva trasformarsi in un pretesto per offrire alla donna un grazioso omaggio.

P.B.

Scuola romana, XVIII secolo

123 - *Angelo annunziante*
inv. 704/175
sanguigna su carta bianca, mm 300 x 200
Provenienza: ignota
Bibliografia: Donato 1992, p. 202

Su questo disegno non è stata avanzata nessuna considerazione che ci aiuti a far luce sulla sua storia, ma sono evidenti il soggetto e la cronologia che, in base ad un'analisi formale e in accordo col Donato, possiamo confermare in un Angelo databile al XVIII secolo.
È probabile che il soggetto raffiguri l'Arcangelo Gabriele in atto di annunciare la venuta di Cristo ma non si può escludere che sia una copia derivata da un angelo scolpito in stucco o marmo in una decorazione barocca.
La caratterizzazione del disegno, in cui si nota l'impegno con cui sono trattati il variare dell'intensità luminosa, specie nella parte superiore del corpo, e taluni particolari, come la nuvola su cui poggia l'angelo, ci lasciano supporre che sia tratto da un'altra opera.

P.B.

Scuola romana, inizio XVIII secolo

124 - *Studio di putti*
inv. 54
sanguigna su carta grigio azzurra, 150 x 240 mm
Iscrizioni: in alto a sinistra a matita blu "N 3"; a matita rossa "N 4"
Provenienza: dono del pittore Saru Spina, 1931. *Bibliografia*: Donato 1992, p.205

Il foglio presenta un ulteriore *Studio di putti*, di cui abbonda il fondo della Pinacoteca Zelantea. Si tratta, con ogni propabiltà, dell'esercitazione di un artista alle prime armi di ambito marattesco. Le due figure accostate sono tracciate a sanguigna con segni rapidi e sommari; i loro volti sono appena accennati, manca quasi del tutto il contrasto chiaroscurale. *F.N.*

Scuola romana, inizio XVIII secolo

125 - *Studio di putti* (recto);
Studio di figure (verso)
Studio di putti (recto);
Studio per volto di donna e Maddalena penitente (verso)

inv. 55; inv. 56
matita nera su carta preparata grigia (recto); penna, sanguigna (verso)
matita nera su carta preparata grigia (recto); matita nera (verso)
270 x 205 mm; 270 x 205 mm
Iscrizioni:
in alto a destra a matita rossa "N 24" (recto);
in alto a destra a matita rossa "N 21" (verso)
Provenienza: dono del pittore Saru Spina, 1931
Bibliografia: Donato 1992, p.219

Si tratta di due fogli analoghi per soggetto e tecnica opera di uno stesso artista, sul recto di entrambi troviamo lo studio per un gruppo di angioletti seduti sulle nuvole da collocarsi probabilmente nel registro più alto di una composizione articolata su più piani.
Sono eseguiti interamente a matita, un segno più marcato delinea i contorni delle figure, mentre un morbido tratteggio parallelo le modella plasticamente. La preparazione della carta ad acquerello grigio contribuisce a creare un'atmosfera evanescente e rarefatta. Sul verso del primo (inv. 55) troviamo tre studi per figure tra loro differenti forse facenti parte di una

stessa composizione: a sinistra lo schizzo per un uomo di profilo seduto in terra con un bastone tra le mani; a destra quello per un vecchio uomo appoggiato a dei gradini appena accennati; al centro quello per la figura allegorica della Fede, ed infine in alto lo studio per un volto di uomo barbuto da collegarsi probabilmente alla figura sottostante.

Si tratta di veloci schizzi a penna, eccetto lo studio del volto realizzato a sanguigna, caratterizzati da segni spezzati e nervosi, solo la figura dell'uomo a sinistra presenta un tratteggio fitto in corrispondenza delle zone d'ombra. Sul verso del secondo (inv. 56) invece vi è lo schizzo per un volto di donna e per una Maddalena penitente ritratta secondo l'iconografia tradizionale, entrambi realizzati sommariamente a matita nera.

Anche nel caso di questi due fogli non è possibile azzardare ipotesi attributive, ma certamente l'artefice di questi schizzi è da ricercarsi tra i numerosi artisti attivi a Roma nei primi decenni del XVIII secolo non è da escludere però che si possa trattare di un pittore siciliano. *F.N.*

Scuola romana,
fine XVII - inizio XVIII secolo

126 - *Studio di figura maschile*
inv. 68
matita nera su carta avana, 445 x 665 mm
Iscrizioni: in alto a destra a matita rossa "N33"
Provenienza: ignota
Bibliografia: Donato 1992, p.204

Questo disegno di debole fattura è lo schizzo per un uomo nudo ritratto di spalle, con il ginocchio destro piegato, poggiato su una roccia.
Il segno è incerto e poco incisivo, il busto dell'uomo appare sproporzionato rispetto al resto del corpo, inoltre manca del tutto la definizione plastico-chiaroscurale. Potrebbe trattarsi di uno studio accademico o di uno studio preparatorio per una figura da inserire in una composizione. *F.N.*

Scuola romana,
fine XVII - inizio XVIII secolo

127 - *Studio di putto*
inv. 711/174
matita nera e rossa su carta bianca, 280x190 mm
Provenienza: dono del prof. Rosario Barbagallo Amato
Bibliografia: Donato 1992, p. 205

In questo foglio troviamo lo studio per un putto.
Il disegno è eseguito a sanguigna.
Un fitto tratteggio incrociato definisce le zone d'ombra.
Il segno, condotto e fermo, fa supporre che si tratti, in realtà, della copia di un'opera che ricorda stilisticamente e tipologicamente i graziosissimi studi di putti eseguiti da Guglielmo Cortese.
In particolare, il riferimento potrebbe essere fatto col foglio *Studio di putto* conservato presso l'Istituto Nazionale per la Grafica di Roma realizzato anch'esso a sanguigna (inv. F.C. 126932; Prosperi Valenti Rodinò 1979, p. 250). *F.N.*

Scuola romana, inizio XVIII secolo

128 - *Studio di putti*
inv. 96
matita nera, penna, 310 x 220 mm
Iscrizioni: in basso a destra a matita scritta illeggibile "N...V..."
Provenienza: dono del pittore Saru Spina, 1931
Bibliografia: Donato 1992, p. 218

Il disegno riproduce tre gruppi di putti abbracciati ritratti in posizioni diverse, il primo gruppo, i cui contorni sono marcatamente definiti, sembra essere quello prescelto dall'artista per la trasposizione pittorica poiché presenta una griglia a matita sovrapposta. In basso sulla destra, è presente una firma a matita purtroppo non decifrabile, ciò non ci permette di comprendere se si tratti della firma dell'artefice degli schizzi o di quella del collezionista possessore del foglio. *F.N.*

Scuola romana, XVIII secolo

129 - *Testa di donna*
inv. 81
carboncino su carta preparata grigia, mm 440 x 290
Iscrizioni: in alto a destra matita rossa "N 22" e in basso a penna e inchiostro bleu sul foglio di supporto "81"
Provenienza: ignota
Bibliografia: Donato 1992, p. 221

Il disegno propone uno studio accademico derivato dal calco in gesso di una testa femminile, era infatti consuetudine, copiare da modelli in gesso, teste, parti anatomiche, mani, per perfezionare il proprio stile. A questa prassi venivano sottoposti i giovani apprendisti di bottega che potevano così disporre di un repertorio di immagini che nella maggior parte dei casi sarebbe rimasto inaccessibile. Un esempio documentato tanto dai disegni che dalla presenza dei modelli in gesso ci viene dato dallo studio di Giacinto Calandrucci, allievo del Maratti, a Roma che raccolse una collezione di gessi composta da un centinaio di pezzi, tratti da sculture antiche e moderne (Desmas, 2001, pp. 89-93). Nel nostro foglio si nota, come in quelli del Calandrucci, una predisposizione per la veduta di scorcio dal basso, un punto di vista che lascia intravedere lo spessore della materia con incondizionata autenticità.

P.B.

Scuola italiana secolo XVIII,
copia da Raffaello Sanzio

130 - *Teste di vecchio e di giovane*
inv. 61
carboncino su carta bianca, mm 350 x 350
Iscrizioni: in alto a destra a matita rossa "N 14", in basso a carboncino "... era il Palazzo di S.M.V. ..." e a penna e inchiostro bleu "61", a sinistra a matita blu "13"
Provenienza: ignota
Bibliografia: Donato 1992, p. 211

L'autore, condividendo la generale ammirazione per la pittura del Raffaello, copia in questo foglio il particolare con le teste di due uomini che ritroviamo situati sulla destra, sopra le gradinate, nell'affresco della *Scuola d'Atene* che il grande maestro eseguì su commissione del Pontefice Giulio II per decorare la Stanza della Segnatura contenente i più famosi affreschi raffaelleschi, che costituiscono l'esordio dell'artista in Vaticano e segnano l'inizio del pieno Rinascimento.
In base alla resa grafica il foglio è databile alla fine dell'XVIII secolo.

Artista neoclassico,
fine XVIII secolo

131 - *La carità e la giustizia accanto al sepolcro di un filantropo*
inv. 90
matita nera, inchiostro bruno acquerellato su carta bianca,
365 x 283 mm
Iscrizioni: in alto a destra a matita rossa "N 20", a matita blu "N 19".
Provenienza: ignota
Bibliografia: Donato 1992, p. 212

Questo disegno è la riproduzione di una stele funeraria, non rintracciata, nella quale la Carità, collocata a destra, e la Giustizia a sinistra, entrambe raffigurate con gli attributi tradizionali, i bambini e la bilancia, affiancano il mezzobusto del defunto, collocato sopra una colonna che reca una lunga iscrizione, verosimilmente con l'elogio funebre dello scomparso.
Lo schizzo è realizzato a matita, l'acquerello bruno è utilizzato allo scopo di ottenere tenui sfumature.
Per motivi stilistici e per la tipologia della

Copiato probabilmente dall'affresco piuttosto che da un'incisione, il disegno testimonia il vivo apprezzamento con cui si guardava all'arte del grande maestro anche a distanza di anni, persino in un contesto innegabilmente periferico rispetto ai grandi centri d'arte.
Della predilezione per la pittura di Raffaello ritroviamo i segni non soltanto nella collezioni grafiche e pittoriche della Pinacoteca Zelantea ma anche in alcuni affreschi che decorano le principali chiese della città di Acireale.

P.B.

stele, personalmente ritengo che la composizione debba essere annoverata tra quelle neoclassiche piuttosto che essere considerata antica.
Spesso questo genere di tipologie iconografiche venivano rielaborate per la realizzazione di frontespizi o tesi commemorative da tradurre in incisione.

F.N.