

Rembrandt
INCISORE

Rembrandt

INCISORE

a cura di Luca Baroni

catalogo della mostra

Pesaro

Musei Civici di Palazzo Mosca

18.12.2021 – 28.3.2022

© copyright 2021 – Luca Baroni
luca.baroni@sns.it

catalogo a cura di
Luca Baroni

progettazione grafica
Luca Baroni

volume edito presso
Ideostampa
Via del Progresso, sn
61030 Calcinelli di Saltara (PU)

copertina
cat. 80.

ISBN 978-88-942691-9-2

mostra a cura di
Luca Baroni

prestiti
The Art.Co
Famiglia Battaglini
Luigi Benelli
Lanfranco Lanari

*apparati grafici e di
comunicazione mostra*
Max Studio s.r.l.

Biglietteria elettronica
Gostec s.n.c.

Il curatore desidera ringraziare
tutti coloro che hanno contri-
buito, direttamente o indiretta-
mente, all'organizzazione della
mostra e alla preparazione del
catalogo:

Francesca Banini
Oliviero Battaglini
Lorenzo Battaglini
Beatrice Borghi
Luca Cangini
Paolo Cattano
Enrico Maria Gabbanini
Luca Montini
Cristina Lupinelli
Brunella Paolini
Marcello Smarrelli
Luigi Toccaceli
Daniele Vimini

e il personale dei Musei Civici di
Pesaro, della Biblioteca Oliveriana
di Pesaro, del Gabinetto Disegni e
Stampe del British Museum e del
Warburg Institute di Londra.

mostra promossa da



con il patrocinio di



*catalogo pubblicato
grazie al sostegno di*

NEXT srl

LEONARDO S.A.S.

Indice

saluti	
Daniele Vimini	
premesse	7
Luca Baroni	
Rembrandt. Cenni biografici e tecnici	11
Luca Baroni	
Rembrandt incisore ai Musei Civici di Pesaro	17
Francesca Banini	
Rembrandt. Il segno come entità di contenuto	21
Luigi Toccaceli	
Catalogo	33
Luca Baroni	
Bibliografia di riferimento	69
Illustrazioni	70

Per la prima volta nella sua storia, Pesaro ospita una grande mostra dedicata al maggiore degli artisti olandesi, Rembrandt. Lo fa grazie a una collaborazione virtuosa tra Comune/Assessorato alla Bellezza, Sistema Museo, The Art.Co e un gruppo di collezionisti locali che dimostra la volontà di istituzioni e privati a lavorare insieme per un obiettivo comune: rendere ancora più ricca l'offerta culturale della nostra città.

Sono orgoglioso che tale iniziativa riguardi una tecnica, l'incisione, che ha stretti legami con il territorio e che di recente è stata celebrata da una serie di importanti eventi all'interno della provincia di Pesaro e Urbino. Dopo le grandi mostre su *Dürer e gli incisori tedeschi* a Gradara (2019), *Federico Barocci* a Urbino e *Giuseppe Diamantini* a Fossombrone (2021), tocca ora a Pesaro raccogliere il testimone, presentando una retrospettiva che, per numero di opere e qualità del progetto espositivo, ha pochi precedenti in Italia.

Per questo, desidero ringraziare il curatore dott. Luca Baroni, che ha seguito il progetto con entusiasmo e professionalità; tutti i collezionisti che hanno deciso di separarsi temporaneamente dalle loro opere per condividerle, con atto di vera generosità, con un pubblico più vasto; i promotori dell'esposizione che affiancano l'amministrazione comunale, ossia l'Ente Olivieri - Biblioteca e Musei, nostro partner ormai consolidato, e il Comitato Cultura di Confindustria Pesaro Urbino. Pesaro è città d'arte, musica, teatro, storia; mostre come questa di Rembrandt ne celebrano la vitalità e costituiscono la promessa di un sempre maggiore impegno per il futuro, ancor più alla luce del percorso intrapreso per la candidatura a Capitale Italiana della Cultura 2024.

Daniele Vimini
Vicesindaco e Assessore alla Bellezza
Comune di Pesaro



FIG. 3 - PESARO, GALLERIA E MUSEO DELLA CERAMICA - PRIMA SALETTA DELLE CERAMICHE



FIG. 4 - PESARO, GALLERIA E MUSEO DELLA CERAMICA - SECONDA SALA DELLE CERAMICHE
(MAIOLICHE FIGURATE DI URBINO E PESARO, SEC. XVI)

Premessa

Luca Baroni

Nel 1936, un geniale allestimento curato dal sovrintendente Guglielmo Pacchioni (aiutato e consigliato dall'imprenditore e collezionista pesarese Giorgio Ugolini) rendeva per alcuni anni i Musei Civici di Pesaro uno degli spazi espositivi più all'avanguardia d'Europa (*immagine a fronte*). L'arredo, minimale, era pensato per esaltare le collezioni di dipinti e soprattutto quelle, ricchissime e di rango europeo, di maioliche antiche e rinascimentali.

Proprio la storica vocazione per la maiolica, già avviata nel tardo XIV secolo, sembra costituire la base della tradizionale attenzione pesarese verso le cosiddette arti minori, antenate dell'artigianato e, in una fase successiva, dell'industria. Risale al Settecento la formazione e donazione alla città della raccolta enciclopedica di Annibale degli Abati Olivieri, ricca non solo di libri e documenti, ma anche di reperti archeologici, testimonianze di storia naturale, manufatti medioevali, monete e medaglie. Un secolo dopo spetta a una donna, la marchesa Vittoria Toschi Mosca, dotare Pesaro di un Museo Civico industriale con pochi precedenti in Italia, ispirato a modelli anglosassoni e destinato alla formazione di giovani artisti e artigiani. Saldandosi naturalmente a questa inclinazione, il Novecento rende Pesaro un grande centro manifatturiero, sede di aziende e laboratori famosi nel mondo per la qualità e bellezza dei loro prodotti.

Tali radici storiche, economiche e culturali si riflettono, inevitabilmente, sul patrimonio storico-artistico e sulla sua organizzazione. La città di Pesaro non ha un 'museo' civico ma, piuttosto, dei 'musei' – una realtà plurale, polifonica, nella quale diverse tipologie di oggetti (dai pizzi agli avori, dalle monete ai disegni) possono trovare una propria valorizzazione. Per una serie di concomitanze storiche, l'unica classe di opere scarsamente rappresentata nelle collezioni pesaresi è quella delle incisioni antiche: caso curioso, dal momento che Pesaro, oltre ad avere dato i natali a uno dei massimi incisori del Seicento, Simone Cantarini (1612-1648), fa parte, assieme ad Urbino, Urbania e Fossombrone, di quella 'terra dell'incisione' che, coincidendo approssimativamente con i territori dell'ex Ducato roveresco, ha dato e dà ancora oggi i natali a grandi virtuosi del



mezzo grafico. Questa tradizione, nata con il pittore e incisore urbinato Federico Barocci (c. 1533-1612), prosegue appunto con Cantarini, con Domenico Peruzzini (1602-*post* 1672), Giuseppe Diamantini (1623-1705) e, nel Novecento, con la rinomata Scuola di Urbino, rendendo la terra tra l'Appennino e il mare una delle più feconde d'Italia per la storia delle arti grafiche.

A sopperire alla scarsità di incisioni in collezioni pubbliche (ma non va dimenticato il fondo, assai importante, della Biblioteca Passionei di Fossombrone), intervengono, spesso e volentieri, i privati. Le Marche sono una regione storicamente ricchissima di collezionisti, molti dei quali condividono una singolare inclinazione per le incisioni antiche e contemporanee. Negli ultimi anni, questa circostanza ha permesso di realizzare, con l'appoggio di varie amministrazioni comunali, una serie di esposizioni che ha restituito alla Provincia di Pesaro e Urbino il gusto e la possibilità di ammirare l'incisione come forma d'arte indipendente. Dopo una grande mostra dedicata a *Dürer e gli incisori tedeschi del Cinquecento* (Gradara, 2019), ne è seguita una su *Federico Barocci incisore* (Urbino, 2021) e una sul pittore e incisore forse promanesi *Giuseppe Diamantini* (Fossombrone 2021), tutte corredate da pubblicazioni che hanno offerto nuovi punti di vista e spunti sui rispettivi protagonisti.

Ora tocca a Pesaro, proprio grazie al concorso di collezionisti privati del territorio, tenere alto l'interesse per gli antichi maestri dedicando una mostra a uno dei maggiori incisori di tutti i tempi, Rembrandt van Rijn (1606-1669). L'artista non ha, come potevano avere Barocci o Diamantini, legami specifici con la città (tema su cui riflette in questo catalogo, con nuove osservazioni, Francesca Bani). La sua opera, tuttavia, è tanto importante nella storia dell'arte europea da proporsi come irrinunciabile e gradito confronto per tutti coloro che amano l'incisione. Proprio la passione per la grafica e i suoi legami con il territorio hanno suggerito di includere all'interno di questa pubblicazione un prezioso e sapiente saggio di Luigi Toccaceli, maestro incisore che rilegge Rembrandt alla luce della propria fattiva esperienza e sensibilità.

Il grande olandese, insomma, troverà buona compagnia e accoglienza nelle eleganti sale di Palazzo Mosca, in quella che è, innanzitutto e soprattutto, una festa dell'incisione, un'occasione per presentare al pubblico di Pesaro e delle Marche opere preziosissime e altrimenti assai difficili da vedere sul nostro territorio.



Rembrandt. Cenni biografici e tecnici

Luca Baroni

La vita di Rembrandt è tanto famosa, moltiplicata com'è sul web, nei film, nelle pubblicità e nell'immaginario comune, da rendere quasi superfluo la ricostruzione cronologica della sua biografia. Nato a Leida nel 1606, figlio di Harmen van Rijn e di Cornelia 'Neeltgen' Willemsdochter van Zuytbrouck, si iscrive ancora giovane all'università cittadina, ma l'abbandona ben presto per dedicarsi alla sua inclinazione per la pittura. Dopo alcuni anni trascorsi con il pittore locale Jacob van Swanenburg (1571-1638), si trasferisce per qualche tempo ad Amsterdam, dove frequenta (1625) la bottega del rinomato pittore di soggetti storici Pieter Lastman (1583-1633). Quest'ultimo era stato per lungo tempo in Italia, dove ogni pittore di belle speranze aspirava a compiere un soggiorno di studio. Rembrandt, per contro, rifiuterà sempre di lasciare la sua Olanda, sostenendo di poter trovare nella Natura un migliore e più utile maestro dei grandi artisti italiani del Cinquecento. Ciononostante, conserverà per tutta la vita una grande fascinazione e interesse verso l'arte straniera (specialmente italiana e tedesca), collezionandola e servendosene come spunto d'ispirazione per le sue opere.

Tornato a Leida, l'artista vi trascorre alcuni anni, migliorando le proprie competenze tecniche. È in questo periodo che inizia a incidere: il primo approccio alla lastra, forse stimolato da finalità commerciali, si trasforma ben presto nella scoperta di un mezzo tecnico che gli è congeniale e che, da allora, lo accompagnerà per tutta la vita.

Nel 1631 Rembrandt si trasferisce nuovamente ad Amsterdam per lavorare con il mercante d'arte Hendrick van Uylenburg (c. 1587-1661) del quale, alcuni anni più tardi, sposerà la ricca cugina Saskia (1612-1642). Il matrimonio proietta l'artista nelle sfere più alte della società olandese; gli anni Trenta sono un periodo di successi, culminato nell'acquisto (1639) di un'ampia casa sulla Jodenbreestraat dove impianterà una importante e assai frequentata bottega.

Nel 1642, l'inaspettata morte dell'amata moglie e i vincoli sul suo patrimonio gettano Rembrandt in uno stato di disordine esistenziale ed economico che culminerà, oltre un decennio più tardi, nell'insolvenza e nella bancarotta (1656). Dopo questa data, la sua ricerca artistica si fa più personale e solitaria: rispetto all'età d'oro della giovinezza, durante la quale cercava di compiacere i ricchi clienti di Amsterdam, il suo stile segue personali ricerche espressive, cadendo progressivamente fuori moda. Resiste inalterata, tuttavia, la sua fama di straordinario acquafortista, che lo porterà nel corso della sua carriera a incidere oltre trecento lastre accanitamente ricercate dai collezionisti di ogni epoca.

Tecniche e materiali

All'inizio del Seicento, la tecnica più adoperata per l'incisione è il bulino, che prevede l'intaglio diretto di una lastra di metallo con una punta affilata. Il processo, estremamente faticoso e difficile, era riservato ad artigiani professionisti, che spesso lavoravano in collaborazione con rinomati artisti di cui riproducevano a stampa le opere pittoriche.

Durante la giovinezza di Rembrandt, tuttavia, prende sempre più piede l'acquaforte, tecnica inventata in Germania oltre un secolo prima ma che aveva stentato a trovare — con alcune rilevanti eccezioni, tra cui Parmigianino e Federico Barocci — un proprio posto all'interno della produzione grafica. In questo procedimento, una lastra di metallo viene coperta da una sostanza impermeabile a base cerosa. Graffiando con una punta e con minimo sforzo la superficie, si mettono a nudo parti della lastra, successivamente scavate dall'azione corrosiva dell'acido. L'intaglio così generato è detto *indiretto* poiché è l'acido, e non la mano dell'artista, a generare il segno in cui si depositerà l'inchiostro.

Nonostante alcune difficoltà tecniche, l'acquaforte è una tecnica assai più semplice e rapida del bulino, e permetteva a quasi ogni artista dotato di buona mano per il disegno di cimentarsi con la lastra. Le primissime acqueforti di Rembrandt hanno un carattere libero e schizzato che le accomuna al disegno a penna; successivamente, egli esplorerà ulteriori possibilità espressive, intensificando la forza del segno con colpi di bulino o di puntasecca.

Quest'ultima tecnica consiste nell'abrasione con una punta (ma non, come nel caso del bulino, del taglio) della superficie della lastra. I micro-detriti causati da tale contatto restano ai lati del segno, raccogliendo inchiostro e conferendo, almeno finché non si appiattiscono e spariscono, un tono nero e vellutato all'immagine. Durante gli anni maturi della sua carriera, Rembrandt arriverà a eseguire, con straordinaria innovazione, delle opere interamente a puntasecca, dimostrandone le potenzialità espressive e sancendone la parità di rango rispetto agli approcci tradizionali.

Stati e tirature

Come si è detto, Rembrandt considerava l'acquaforte come un campo di ricerca espressiva indipendente, non un mezzo veloce per moltiplicare le immagini a basso prezzo. Ciò lo portava a lavorare e rilavorare incessantemente le sue lastre, migliorandole, alterandole e, quando si usuravano, ritocandole.

Ogni volta che un artista modifica la propria lastra (dopo averne già tirata, s'intende, una o più copie) dà vita al cosiddetto 'stato'. Il confronto dei diversi stati (che nel caso del maestro olandese possono anche superare la decina) permette di ricostruire il percorso creativo dell'incisione, fornendo una delle chiavi di lettura più interessanti all'opera del maestro. Contrariamente a quanto avviene abitualmente con gli incisori contemporanei, prima di morire Rembrandt non distrusse o 'biffò' (rovinò rendendo inutilizzabile) le proprie lastre, che passarono ai suoi eredi e furono acquistate da successive generazioni di mercanti e stampatori. Già quando il maestro era in vita, le sue incisioni erano richiestissime, raggiungendo quotazioni astronomiche: questo spiega perché i nuovi proprietari delle lastre continuarono a stamparle e, ove necessario, ritoccarle, rafforzando i segni a mano a mano che il metallo si usurava rendendo l'immagine originale poco distinguibile.

Questo inesausto processo di generazione, se da un lato ha avuto il demerito di distruggere o rovinare irrimediabilmente molte delle lastre originali di Rembrandt (un'ottantina delle quali è ancora esistente), ha anche reso accessibile la sua opera a un pubblico estremamente vasto. Gli stati tardi, meno prestigiosi, erano e restano accessibili anche collezionisti con risorse contenute; non è inusuale



1



2

trovare materiali di questo tipo nelle botteghe o nei moderni studi degli artisti, sui quali il maestro olandese ha sempre esercitato un particolare fascino.

La maggior parte delle tirature ‘moderne’ o ritoccate delle laste di Rembrandt risale al secondo Settecento, quando la pubblicazione (1751) del primo catalogo ragionato delle sue incisioni, ad opera del mercante francese Edme-François Gersaint (1694–1750), spinse gli amatori a tentare di formare delle serie complete della produzione di Rembrandt. Protagonisti di questo processo furono l’incisore e scrittore francese Claude-Henri Watelet (1718–1786), possessore di numerose laste di Rembrandt e che, per primo, ebbe l’idea di ripubblicarle in album; il suo compatriota, l’incisore, mercante d’arte e editore Pierre-François Basan (1723–1797), cui si deve la sistematica rilavorazione di un gran numero di

rami di Rembrandt; e il capitano irlandese William Baillie (1723–1810), incisore e imitatore di Rembrandt noto per avere posseduto, rilavorato, pubblicato e infine fatto a pezzi la lastra forse più celebre del maestro olandese, la *Stampa dei Cento Fiorini* (cfr. cat. 27). Va detto, tuttavia, che la passione per le stampe di Rembrandt indusse i successivi possessori delle lastre a continuare a stamparle anche in tempi sorprendentemente vicini a noi, creando fogli di valore essenzialmente documentario ma ancora apprezzabili nelle loro caratteristiche estetiche.

Quello dello stato ‘originale’ è un tema discusso in relazione alla produzione incisa di Rembrandt. La presenza di filigrane e il riconoscimento degli stati coevi permette di stabilire con relativa certezza quali esemplari sono usciti direttamente dalle mani dell’artista o quali sono successivi. Il purismo indotto dalla pubblicazione di sempre più dettagliati e minuziosi cataloghi ragionati (che arrivano a distinguere e rintracciare varianti singole tra stato e stato) induce molti collezionisti a trattare con cautela tirature eccessivamente tarde e lontane dall’intenzione creative dell’artista. Il confronto tra un’opera esposta in mostra, il VI stato su VI del *Nudo femminile coricato* (cat. 20, fig. 2), e un I stato (fig. 1) tirato all’epoca di Rembrandt permette di apprezzare il graduale dissolvimento della lastra e la perdita di efficacia della comunque gradevole immagine.

Se il proliferare di tirature tarde delle lastre di Rembrandt rischia di sottrarre all’amatore inesperto il piacere estetico che deriva dall’incontro con un primo stato in buone condizioni, va anche considerato che pochissimi privati e pochi grandi musei al mondo possono vantare una collezione di esemplari di qualità impeccabile. Il precoce collezionismo delle opere di Rembrandt ha fatto sì che la maggior parte delle sue prime tirature siano da tempo tesaurizzate nelle raccolte dei grandi musei del Nordeuropa come il Rijksmuseum, il British Museum, il Louvre e così via. Solo una manciata di musei italiani può vantare (spesso grazie a un lascito antico, sei o settecentesco) una buona raccolta di incisioni di Rembrandt. In questo senso le tirature tarde — di qualità inferiore, ma di impatto estetico approssimabile a quello degli stati coevi e, soprattutto, ancora piuttosto diffuse — costituiscono delle utili occasioni di richiamo per l’appassionato o il curioso, rendendo democraticamente accessibile a tutti (e anche in luoghi apparentemente poco rembrandtiani come le Marche) l’incontro con l’opera del grande maestro olandese.



Rembrandt ai Musei Civici di Pesaro

Francesca Banini

La pinacoteca civica di Pesaro, come la maggior parte delle collezioni artistiche comunali italiane, si costituisce in seguito alla promulgazione del decreto n. 705 del Regio Commissario governativo straordinario per le Marche Lorenzo Valerio del 3 gennaio 1861, poco prima della proclamazione del Regno d'Italia (17 marzo 1861).

Il decreto prevedeva infatti la soppressione delle congregazioni e case religiose e conseguente confisca e demanializzazione dei beni mobili ed immobili.

La municipalità pesarese già a partire dal 1862 può acquisire al patrimonio comunale tutte le pertinenze di ben sette conventi cittadini : il convento di San Francesco dei Frati Francescani Minori Conventuali, il convento dei Padri Domenicani, il convento di Santa Maria degli Angeli dei Monaci Camaldolesi, l'oratorio di San Filippo Neri dei Padri Filippini, il convento di San Francesco di Paola dei Padri Minimi, il convento di Sant'Agostino dei Padri Agostiniani, il convento di San Bartolo dei Padri Girolamini.

Un rafforzamento ulteriore si attua con l'emanazione delle leggi cosiddette 'eversive' dell'asse ecclesiastico del 1866-1867 che disciplinano la materia nell'intero territorio nazionale e che portano alla successiva chiusura dei conventi di San Giovanni Battista dei Frati Francescani Minori Osservanti dal quale provengono il *Cristo deposto sorretto da due angeli* e la *Testa di San Giovanni Battista* di Marzo Zoppo (Cento, Ferrara, 1433 - Venezia, 1478), il trittico di Mariotto di Nardo (Firenze, documentato dal 1388 al 1424) *Madonna col Bambino ed i Santi Michele Arcangelo e Francesco* e quello delle Suore Benedettine, da cui confluiscono tre grandi pale d'altare del pesarese Giannandrea Lazzarini (Pesaro, 1710-1801).

Da numerose chiese, conventi ed oratori soppressi sono pervenuti alla pinacoteca civica una cinquantina di preziosi dipinti tra i quali solo per citarne alcuni, dal convento e dalla chiesa di San Francesco, la grandiosa pala d'altare di Giovanni Bellini (Venezia, 1438/40 -1516) raffigurante l'*Incoronazione della Vergine*, capolavoro dell'arte del Rinascimento, oggetto di un recente intervento di manutenzione straordinaria e il *Polittico della Beata Michelina Metelli* di Jacobello del Fiore (Venezia, 1380 ca.- 1439 ca.).

Viene evitata l'iniziale disposizione del decreto Valerio che indica nella città di Urbino il luogo in cui far confluire tutte le opere d'arte religiose confiscate nelle Marche; attraverso una successiva disposizione ministeriale le opere d'arte vengono assegnate ai capoluoghi di provincia e la provincia di Pesaro Urbino ne contava appunto due ed aveva una sede museale individuata nel Museo Archeologico di Palazzo Almerici.

Pesaro può vantare la presenza delle prestigiose Istituzioni Oliveriane, costituite da un immenso patrimonio librario e da raccolte archeologiche, create dalla donazione del nobile pesarese Annibale degli Abbati Olivieri del 1756 ed ufficializzata nel 1792. Si può pertanto affermare che il nucleo storico della pinacoteca civica di Pesaro si sia formato nel 1867 in alcune stanze del Museo Archeologico Oliveriano in palazzo Almerici (seduta 25 giugno, 1867 in ASCP, *Atti del Consiglio Comunale, delibere ad annum*, cc. 541-543, Pesaro, Biblioteca Oliveriana).

Intorno alla metà degli anni ottanta dell'Ottocento, alcune donazioni di collezioni patrizie cittadine, incrementano ulteriormente la consistenza della pinacoteca civica e dei musei che conservano un eterogeneo ed eclettico patrimonio formato da una molteplicità di generi artistici.

Nel 1883 perviene al Comune di Pesaro attraverso l'eredità del suo illustre concittadino Gioachino Rossini, un lascito di 39 opere, 38 dipinti e un marmo raffigurante l'imperatore Napoleone; una parte significativa di una delle più prestigiose raccolte private bolognesi, quella dei principi Herculani, frutto di acquisizioni compiute fra Sei e Settecento, nelle chiese di Bologna e della Romagna e d'incrementi ottenuti con un'oculata politica matrimoniale.

La collezione è costituita da una serie di opere che coprono un ampio periodo della storia dell'arte dal Trecento all'Ottocento; oltre a testimoniare un precoce recupero delle più antiche scuole pittoriche italiane esemplifica anche alcune delle tipologie presenti all'interno della quadreria Herculani.

Nel 1884 entra a far parte del patrimonio comunale la galleria dei conti pesaresi Machirelli Giordani, per l'effetto del fidecommesso istituito da Annibale degli Abbati Olivieri in favore della città di Pesaro; circa un centinaio di dipinti, opere di scuola barocca, romana e bolognese dal XVI al XVIII.

La quadreria Machirelli-Giordani rappresenta infatti, come ha ben evidenziato e fatto emergere nei suoi copiosi studi sul collezionismo privato pesarese la studiosa Giovanna Patrignani, l'esito

finale di un complesso *iter* collezionistico. La pubblicazione dell'inventario dei "quadri antichi" del conte Vincenzo Machirelli Giordani, la *Galleria dei quadri antichi del conte Vincenzo Machirelli-Giordani da Pesaro*, è datata 1875 e viene ristampata nel 1879.

I dipinti elencati recano delle attribuzioni altisonanti per incrementare il valore della raccolta; tra questi sono citate opere di Guido Reni, Francesco Albani, Domenichino, Guercino, Francesco Albani, Raffaello, Michelangelo da Caravaggio al quale vengono ascritte quattro opere, Federico Barocci, Tiziano e non da ultimo un capolavoro di Rembrandt.

Nella sala seconda di palazzo Olivieri al n. 54 viene infatti ricordato il "Ritratto di un vecchio personaggio, capolavoro di Rembrandt" segno appunto della presenza all'interno di una cospicua e significativa collezione patrizia pesarese, e quindi nel nostro territorio di un caposaldo della produzione del celebre pittore ed incisore olandese.

Dopo il passaggio della quadreria Olivieri ai Musei Civici di Pesaro, solo alcuni dei dipinti elencati nell'edizione della *Galleria dei quadri antichi del conte Vincenzo Machirelli-Giordani da Pesaro*, sono identificabili e rintracciabili tra le opere presenti nelle civiche collezioni museali.

Tra queste solo a titolo esemplificativo si citano le nature morte del pittore napoletano Giuseppe Recco *Fiori e dolciumi in un piatto d'argento*, del virtuosistico artista amburghese Christian Berentz, *Fiori, frutta e un vassoio di calici di vetro*, i quattro intriganti *trompe l'oeil*, tele dipinte a perfetta imitazione di pareti di legno attribuite ad Antonio Gianlisi Junior, o il ritratto tradizionalmente riconosciuto come il matematico Guidobaldo del Monte, ma recentemente identificato con Ippolito della Rovere, cugino del Duca Francesco Maria II Della Rovere, dipinto dall'urbinate Federico Barocci e bottega.

Confidiamo nella possibilità che il progredire degli studi e delle ricerche e l'occasione fornita da questa raffinatissima esposizione possano offrire l'occasione a qualche giovane ricercatore di ridare luce e riscoprire questo capolavoro di Rembrandt un tempo conservato all'interno di una prestigiosa quadreria pesarese, nell'ottica di una costante valorizzazione e recupero fruttivo dell'ingente patrimonio storico-artistico disperso che anche i territori più periferici hanno saputo, nei secoli, esprimere.



Rembrandt. Il segno come entità di contenuto

Luigi Toccaceli

Fin da quando, giovanissimo, Rembrandt entra nella bottega di Pieter Lastman, uno dei più conosciuti ed apprezzati pittori di Amsterdam, rimane insensibile e forse insofferente all'insegnamento della pittura di tema storico praticata dal maestro e tanto apprezzata dai committenti dell'epoca. Per lui, la sete di conoscenza è più pressante rispetto allo stabile e graduale apprendimento del mestiere di pittore.

L'inevitabile spinta innovativa che Pieter Paul Rubens (1577-1640), da Anversa, aveva apportato con la sua pittura, creando nuovi modelli da seguire e nuovi standard qualitativi, determina nel giovane Rembrandt la caparbia volontà di emularlo. Rubens, tuttavia, è cattolico, e lavora principalmente per l'aristocrazia e la Chiesa. Rembrandt è protestante: e può piegare le sue intuizioni a una nuova sensibilità culturale e spirituale.

Dalla forma scolpita e plasticamente rilevata, ai riferimenti luministici dei caravaggisti, Rembrandt distilla un nuovo modo di fare pittura, di costruire la narrazione all'interno dell'immagine. Le grandi, nobili scene d'esterno di Rubens, modellate sulla grande arte cinquecentesca italiana, si mutano gradualmente in interni. I colori aspri, squillanti della tradizione veneziana e romana trasformano in monocromi e tinte vellutate. Le figure diventano forme, che svaniscono alla luce come ectoplasmici. La pittura punta ad evocare l'invisibile, piuttosto che il visibile; il vigoroso, impetuoso e quasi scultoreo modellato rubensiano cede il passo ad atmosfere intime e raccolte nelle quali solo la luce, attentamente distillata, svela con prudenza i contenuti dell'immagine. Anche questi ultimi si fanno sempre più rarefatti, perdendo gradualmente il riferimento alla storia biblica o evangelica e diventando scene di vita. La narrazione diventa realtà: i fatti del passato, le grandi storie sacre, non si svolgono entro un'aura di già avvenuto, nello spirito del ricordo lontano, ma sono trasfigurati dall'artista in motivi veri, attuali, che accadono nel momento-ora.



Le opere di Rembrandt, i dipinti così come le incisioni, sono portatrici di cause e effetti immediati, frammenti di realtà fissati sulla tela o sulla carta. L'arte interagisce con la vita, tutta rivolta alla narrazione della condizione terrena dell'uomo nel senso fisico del termine — carne e sangue, cose deperibili — ma anche, proprio grazie a questa innata finitezza, al riscatto della trascendenza. L'opera non è più un semplice oggetto gradevole alla vista o stimolante per il pensiero, ma diventa un brano di essenza, un compagno di viaggio per la fragilità umana.

Ogni riflesso della realtà rimanda a un insieme complesso, da intendersi nella sua totalità. Il dipinto, l'incisione, non ne sono semplici proiezioni, ma elementi attivi e partecipi. I suoi contenuti non sia affidano, come è stato fatto in precedenza, alla semplice descrizione, alla trita metafora estetica, simbolica o di astrazione ideale, ma a una nuova concezione dell'esistere.

Questa necessità di immediatezza, questa partecipazione al flusso della vita si trasforma tecnicamente in una pittura diluita, più vicina all'abbozzo che al dipinto finito, caratterizzata da grumi di colore e impasti densi e corposi. L'unità della superficie del dipinto è intesa a zone mobili e vive in una continuità diversa da un punto all'altro per densità e trasparenza. La profondità dello spazio è esplicitata nella ricchezza delle modulazioni del

colore. L'artista focalizza l'interesse sulle qualità recondite dei personaggi e delle cose: e niente è più recondito della superficie, della pelle degli oggetti, sui quali si addensano i trascorsi e le fatiche del passato. Le carni sono vecchie; gli oggetti mostrano segni di usura e di logorio. Il tempo, grande artefice, è presente in ogni pennellata, in ogni grumo di chiaroscuro.

A tale senso di fatica e disfacimento, acutamente indagato dall'occhio e del pennello dell'artista, si accompagna l'inesausta ricerca della verità evangelica, vero contrappunto all'evocazione di una tetra, e spesso sconcertante, realtà. Questi due poli trovano i loro strumenti assoluti di rappresentazione — metaforica, certo, ma anche tecnica e concreta — nella descrizione della luce e dell'oscurità. Esse sono intessute alla materia del dipinto per strati sovrapposti, talvolta impalpabili, come quando suggeriscono sottigliezze pittoriche di grani di polvere o raggi di luce, e altre volte di infinita concretezza, nell'evocazione delle solide masse buie agli angoli di stanze poco illuminate o di paesaggi notturni.

È fendendo questo mare di bagliori e oscurità, di sottili pennellate e densi grumi di colore, che si arriva infine a discernere il punto centrale del contenuto del quadro, costituito, quasi invariabilmente, dal volto e dalla carne dell'uomo, brutalmente ma anche affettuosamente indagato nella sua qualità organica e transeunte. La luce intesse con essi un rapporto diacronico in cui l'evanescenza, intesa come ricerca spirituale, si intreccia con la materia, cui l'uomo è legato. La pittura come caparbia ricerca che finisce per trascendere la natura trasformandola in elemento metafisico.

Il modo di concepire la pittura si riflette anche sull'incisione. Il segno cattura la luce con la sua trasparente linearità, o con grumi chiaroscurali che si associano al bulino e alla punta secca. Una fermentazione della materia che diventa modalità di indagine e di analisi, ma seguendo un severo criterio percettivo. Rembrandt non possiede, a differenza degli incisori che l'hanno preceduto, una ricetta stabile per fare il chiaroscuro, non ha un linguaggio codificato da un'unità segnica (ossia un elemento grafico caratteristico del suo autore) consolidata. Egli inventa ogni ombra al momento, a seconda della situazione formale e contenutistica e perseguendo innanzitutto l'impatto emotivo della luce — che entri da una finestra, sprigioni da una lampada o da un focolare domestico.



Rembrandt non codifica i propri metodi esecutivi in base alla qualità materica delle cose; sono le cose stesse che, di volta in volta, gli suggeriscono, impulsivamente, il segno con cui venire descritte.

È nella percezione che l'artista cerca le sue modalità esecutive; è dalla puntualità del vero che ricava la qualità grafica. La materia suggerisce lo spirito del tratto e l'insieme dei segni, determinando il tipo di volume più consono. A volte, con linee più delicate o corpose ne modula la qualità, aggiunge, se necessario, il bulino per rafforzare i contorni, o la punta secca per possedere il nero assoluto. Materia e linearità si articolano a vicenda in un conflitto costante, in un alternarsi continuo per concepire le declinazioni della luce, metafora della realtà. L'oggetto non perde la sua connotazione, ma si allontana dal vero tramite un segno che lo proietta in una realtà emotiva con le sue diverse qualità e direzioni. Si dilata, si condensa in ombra, si tramuta, si spezzetta per costruire la percezione delle superfici. La luce acquisisce diversità e trasparenze tramite la condensazione degli sfumati; l'antitesi tra evanescenza e fisicità diventa una metafora tra pensiero e mondo dei sensi.

Le indagini percettive, intese come capacità cognitive, avvallano una potenza grafica che si trasforma in eloquenza emotiva, e, quindi, contenutistica. La linea che Rembrandt riconduce al cromatismo delle cose si modifica, nel corso del lavoro, in tratteggi imprevedibili, a volte modellanti, a seguire il contorno delle figure, a volte lunghi e paralleli, a definire superfici e zone planari. I segni, entità viva, sono mobili attraverso il ritmo — cioè la diradazione o la compressione degli stessi — per la lunghezza e lo spessore; ora concentrati a piccoli tocchi come fossero poltiglia di materia, ora ridotti, con sintesi estrema, a poche unità, sovrapposti dalle luci. Essi declinano le cose secondo la loro natura, le fanno rivivere all'interno della narrazione nel modo più fedele possibile. A volte, le lasciano in una fase intermedia, sospese nella penombra come pause o passaggi ai 'percorsi dello sguardo', per la lettura dei punti focali dell'incisione. Una sintassi esecutiva per l'arricchimento della narrazione degli stati d'animo. I ritmi si moltiplicano, sono brulicanti e dinamici, o moderati e distesi. Imitano le emozioni dei colori. A volte i segni si dilatano, cambiano direzione arricchiscono la percezione di

emozioni nuove. Una ricchezza esecutiva che trascende la natura trasfigurandola in elemento metafisico.

Nell'incisione si fa più acuto il rapporto tra corpo e mente, tra pensiero e materia, perché le modalità di indagine ed espressive si basano su un mezzo sintetico, il 'segno', che è l'essenza del pensiero comunicativo.

Il segno non esiste in natura. È una invenzione dell'artista in cui sono compresi l'idea e la sintesi esecutiva. L'occhio visualizza un'immagine che viene trasferita alla mente che a sua volta la elabora e la ritrasmette con una modalità più consona e appropriata ridotta a quello specifico segno. È uno scambio reciproco di informazioni che consente la molteplicità delle emozioni necessarie alla espressione artistica. L'artista riduce il contenuto ad una indagine "perceptiva" e, di fatto, codifica i criteri della visione. Alla percezione conduce la capacità di conoscenza dell'oggetto, nei suoi aspetti fisici e connotativi, arricchiti da quel sentimento partecipativo che in Rembrandt diventa spirito 'ecumenico'.

Il segno è la somma del visto e del pensato. La sua funzione, la sua finalità, si rivestono di un concetto filosofico — cosa deve rappresentare? Esso diventa simbolo e metafora delle emozioni e, quindi, dei contenuti. Il soggetto è solo motivo pretestuale, che può essere letto con modalità diverse (storiche, contenutistiche, iconologiche, teologiche, materiche, etc.).

Il segno come viene proposto è la personalità dell'artista. Nelle modalità espressive dei segni cioè nelle diversità di direzione, nelle rarefazioni, negli addensamenti plurimi, nella qualità del segno stesso, ci sono i codici interpretativi dell'artista, della sua realtà, della sua verità.

Nell'incisione si fa ancora più stringato il messaggio perché condizionato dalle difficoltà della tecnica che permette un relativo margine espressivo; racchiuso nella potenzialità del mordente, nel pregio del supporto, nella qualità delle vernici.

È solo con l'incisione il segno acquista una capacità di indagine sconosciuta alle altre tecniche: le modalità tecniche gli consentono di realizzarsi in minute sottigliezze, o in grumosità materiche,

ottenendo quelle infinite declinazioni tonali indispensabili per la diversità dei contenuti. Codici interpretativi delle realtà che in Rembrandt diventano mezzi di indagine sulla condizione umana.

I segni delle acqueforti portano per l'essenzialità dei contenuti, ad una diretta comunicazione col fruitore sconosciuta alla pittura. Sono portatori di una potenzialità intrinseca e nel modo con cui l'autore li propone sta il cattivarsi dell'opera, della sua bellezza. Sono una entità astratta della visione della vita.

La ricerca della soluzione passa attraverso l'infinita gamma di grigi che asseconda la conoscenza delle cose attraverso le tonalità determinate dai tempi diversi di morsura. Una considerazione della loro qualità per la conoscenza del messaggio che avviene per gradi, per accumulo, come acquisizione e mantenimento della cognizione. La soluzione delle tonalità determinate dalla somma di unici tratti è una forma di chiarimento del processo creativo nel suo evolversi che rimane evidente ed esplicito in tutte le sue fasi.

Nell'opera incisoria di Rembrandt si riduce al minimo il retaggio della cultura grafica che l'ha preceduto. Egli non concepirebbe mai un soggetto con un segno 'analogico', o nella maniera iperdescrittiva dagli incisori di traduzione. Essi rappresentano l'immagine, ma non le verità nascoste del sentimento.

Rembrandt ama il vero, composto di emozioni. È troppo vicino alla vita e al principio del suo riscatto in Dio.

Ogni elemento, ogni oggetto — e la figura umana — deve rispecchiare questa intenzione, fossero interpretato con poche linee o con ricche ombre in antitesi alla luce. Tutto è ricondotto a questo ideale. Un processo mentale che l'autore fa nascere dal meccanismo attenzionale per ricondurlo ad una visione emotiva. Un alternarsi del chiaro e dello scuro, luci pensate, luci vere, ombre fisiche, ombre ideali.

Nella stampa nota come *l'Erudito nello studio* (cat. 80), le luminosità di cui sono investiti gli oggetti in primo piano sono un modo per dimostrare come essi siano partecipi, necessari per dimostrare le qualità intellettive del personaggio. Fanno parte della proiezione del suo autore e sono intesi come mezzi per la ricerca della completezza del contenuto. Essi vivono il quotidiano

dell'effigiato, partecipano quindi ad una armonia comportamentale che, nell'incisione, si concretizza nell'equilibrio compositivo tra la zona bianca in primo piano e il chiarore della finestra. Una contrapposizione formale; un ribaltamento di equivalenza entro cui si inserisce l'obliquità della figura che, con il disco magico, acquista la centralità visiva.

Questi due elementi, l'anziano personaggio e il disco magico, sono comunicanti, interconnessi fra loro. È il motivo fondante della stampa. Non ci sono interferenze che distolgano il fruitore dalla immediatezza di questo rapporto. Non può evitare questa centralità dell'immagine; essa è resa compositivamente, oggettivamente, visivamente, anche senza l'indicazione letteraria di un titolo.

La facilità della immediata percezione, la sensazione di potersi appropriare con spontaneità del contenuto centrale, sono il frutto di sottili studi compositivi che palesano laboriose procedure di incisione. Tutti elementi che non è possibile visualizzare senza quelle conoscenze professionali che rendono tangibile una immagine di pura invenzione.

I termini del linguaggio inciso appaiono nella loro semplicità come codici di una lingua naturale frutto di un sentimento rigoroso di logica e passione. L'equilibrio nel senso del pieno e del vuoto, il suono e il silenzio, l'illusione e la realtà sono equiparabili in uno spazio di pura sensorialità. È la descrizione di un uomo che studia, medita, che sente le proprie idee come una rivelazione.

La forma si riduce a sensazione visiva, un'indistinzione oggettiva, e questo può solo avvenire con l'acquaforte che modula i passaggi nell'ombra, può raggrumarsi nel nero assoluto e poi svanire assottigliandosi alla luce. Questa intenzione fa delle sue opere la differenza da tutte quelle precedentemente concepite e realizzate. Una rivoluzione estetica di cui non si potrà più fare a meno.

Il segno dell'apparizione che campeggia sul bianco esplosivo di luce diventa un'entità indipendente che assume valore per se stessa. Racchiude l'emotività attraverso il suo colore (nero = materia), la qualità, la sottigliezza e lo spessore. È un contenuto in sé. Pertanto l'artista può anche permettersi di svuotarlo dall'applicazione fisica, di sganciarlo dall'oggetto. Il segno è

un'asta', o tratto concluso, che vitalizza il luogo dove si manifesta. Annullata la descrizione dell'ambiente, esso è inteso come atto creativo puro. La sua entità astratta, assume diversi significati a seconda del modo in cui ci avviciniamo alla sua lettura. Il gesto lo muove, lo rivela in tutta la sua potenza espressiva, nella sua immediatezza linguistica. È codificato da un dinamismo a sua volta mediato dal tempo di incisione del mordente.

Inserendo il misterioso simbolo all'interno dell'immagine, Rembrandt ne fa l'elemento significativa di un'idea, di un pensiero, trasformandolo nel mezzo comunicativo per eccellenza. Lo modella per spessori e per evanescenze. Il segno diventa concetto al di là di un sistema linguistico codificato, trasfigurato dal positivo (rispetto all'oggetto) al negativo (negando l'oggetto). Può diventare deperibile, inguardabile nel bagliore della luce sostanza luminosa per mancanza di segni e stabilire una ideazione dello spazio non fisico. Si riduce ad un geroglifico incomprensibile, profetico, invadente per esprimere la vitalità intrinseca, o essere valorizzato nel suo isolamento. Indiscusso messaggio ideale cadenzato con la materia.

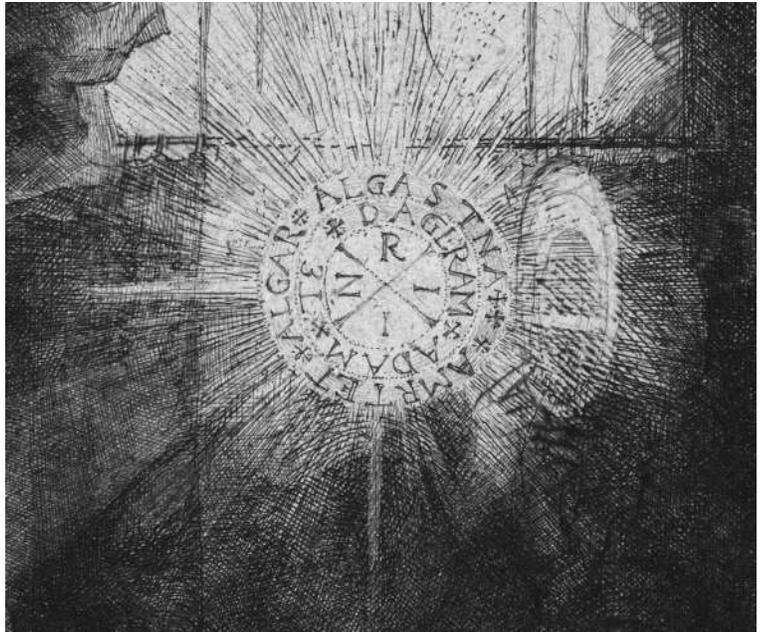
L'apparizione luminosa si valorizza in un tessuto di base, composto da segni fitti e omogenei ed esplodenti da un centro verso l'esterno; non identici, ma che agiscono sotto il medesimo impulso. È circondato da piani d'ombra eterogenei che lo esaltano nella sua qualità. C'è, nella concezione dei neri, una capacità di appropriarsi della luce come esperienza vitale, non solo in senso metaforico, ma anche come spazio limitato — intimo — posto in rapporto comunicativo diretto con lo spettatore. Nel modo in cui i segni sono disposti sulla lastra si racchiude la misura del campo dell'azione, inteso come apporto fisico quindi visivo, concettuale, che cambia direzione da centrifugo ed estensivo in verticale e discendente. Le linee, disposte secondo qualità differenti, scivolano dal proprio binario sugli altri, determinano un senso di profondità. La loro frequenza stabilisce una instabilità percettiva, dinamica. L'intervallo, il ritmo, è la sintassi espressiva con cui l'artista crea la profondità che lo rendono placido e ossessiva. Con il ritmo, la vitalità si libera dall'oppressione del definito (sempre momentaneo) e dall'oggettivo. Una motivazione dinamica che richiama l'aspetto estetico di una sequenza di luci come in una visione o immagine.

La vibrazione delle linee e dei segni costituisce la dimostrazione degli aspetti plurimi dell'esistenza, diversa da quella rappresentata in una immagine costruita da una luce singola. I bagliori intercalati a penombre che invadono il vecchio personaggio, proprio per la loro natura di instabilità (luce pensata o vera di cui non si riesce a determinare l'origine), rendono la scena spirituale e, al tempo stesso, ne esaltano la fisicità.

In tal modo, l'immagine dell'*Erudito nello studio* si fa materia ed elemento esistenziale perché la luce è protagonista. È la motivazione dell'opera. Se si stabilisce una coerenza della mobilità della luce, determinata dal ritmo dei segni, si definisce una struttura interna di ciò che la percezione considera come immagine instabile. La luce diventa contenuto estetico e creatrice di sostanza fisica. Tramite il linguaggio in bianco e nero dell'incisione, essa è soggetto, espresso di volta in volta dalle modulazioni ombrose, la densità delle macchie, le evanescenze segniche che, nelle loro sequenze, evocano materia e colore.

Segni ora carichi ora sottili, ora appena accennati, quasi trasparenti, conducono lo sguardo dello spettatore al piano centrale, nella parete del medaglione (poi reso anche spessore tridimensionale grazie alla sua proiezione laterale) in cui la luce si determina. Poi, subito, la percezione dell'oggetto si contraddice, scoprendone l'inconsistenza. Ritorna indietro, per poi ricominciare a suggerire, in una mobilità continua, la profondità della stanza, dichiarata con un altro insieme di segni più energici e pieni dalla cornice della finestra.

Lo spazio dell'immagine non è quello, descritto da Caravaggio, nel quale l'aria assume il compito di distinguere i vari piani della visione, con un ribaltamento delle regole prospettiche cinquecentesche di derivazione rinascimentale. Lo spazio di Caravaggio è sempre unitario; quello di Rembrandt, nella pittura così come nell'incisione, è suggerito a stadi. Vari livelli di profondità si presentano allo spettatore, il cui sguardo, attratto dalla luce come quello di un pesce abissale, viene di volta involta rimbalzato indietro per poi attraversare nuovi e più profondi livelli percettivi.



L'ombra si ingigantisce, si riduce, si alterna alla luce, caricata di vigore, sblocca l'immobilità lacerandola in una spazialità aperta, un oscillare continuo di energia coloristica. È da questo linguaggio, visivamente risolto in un senso di indefinibilità, di indistinzione della forma, che scaturisce la sensazione del mistero che aleggia sull'immagine. Sappiamo, percepiamo, l'esistenza di un 'oltre', al di là del visibile. Un continuo andare e venire tra bianco e nero, sogno e realtà, esserci e non esserci. In quest'alternanza di positivo e negativo, di luci e di buio, il tempo è narrato da un ritmo sostenuto che si esalta nel bagliore che suggerisce la 'rivelazione'.

Nel segno, e solo nel segno, risiede questa capacità di descrivere il pensiero come entità mobile, dinamica, palpitante. E, nella sua azione, si concretizza quella ricerca di motivazione dell'esistenza intesa non come progetto razionale, ma come accettazione di una sequenza casuale di eventi che è nostro compito accogliere, e saper leggere, con spirito aperto e con lucidità. Questo è Rembrandt.

estate/autunno 2021

Catalogo

Le dimensioni delle opere sono espresse in mm, prima l'altezza e poi la larghezza. L'individuazione degli stati è conformata alla catalogazione di Erik Hinterding, Jaco Rutgers, *Rembrandt (The New Hollstein. Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450–1700)*, 7 voll, Ouderkerk aan den IJssel, 2013. La descrizione di eventuali filigrane è stata fornita dai prestatori. Nel caso in cui siano descritti più esemplari relativi allo stesso soggetto, l'asterisco (*) indica la fonte dell'immagine riprodotta. Ove possibile, le immagini sono riprodotte in 1:1 (si vedano le didascalie).

Abbreviazioni

B.: Bartsch; NH.: New Hollstein.



I. Ritratti

Nell'Olanda del secolo d'oro, il ritratto era uno dei generi più richiesti e lucrativi. La religione protestante, scoraggiando il culto delle immagini sacre e incentivando, al tempo stesso, quello della famiglia e della costruzione di una personalità di successo, rendeva la commissione di un ritratto una delle tappe più importanti per una ricca famiglia borghese.

Nella prima fase della sua carriera, Rembrandt adopera il ritratto e, più frequentemente, l'autoritratto, per esercitarsi nello studio e nella resa delle espressioni del volto. Quello che era iniziata, probabilmente, come un semplice *escamotage* pratico — ritraendo sé stessi (o i membri della propria famiglia: **4**, **5**, non si ha necessità di pagare un modello) diventa con gli anni una pratica di costante esercizio e riflessione che lo porta ad eseguire una dei più straordinari cicli di autorappresentazione nell'arte occidentale. I tre autoritratti qui presentati risalgono al periodo di maggiore successo della carriera di Rembrandt, e restituiscono l'immagine di un uomo soddisfatto di sé. Se nel celebre *Autoritratto con Saskia* (**1**) l'artista divide la scena con l'amata moglie, in quello *con cappello e cozza* (**3**) si mostra con addosso i vestiti di scena che utilizzava per comporre i dipinti di soggetto storico e l'aspetto di un truce quanto esotico soldato. Questo tipo di rappresentazione di una testa 'di carattere'

costituisce, in Olanda, un vero e proprio genere (*tronie*) la cui popolarità è dovuta alla bravura degli artisti locali a indagare le espressioni e le fattezze della gente comune. Nel rinomato *Autoritratto con cappello di piume* (**2**), invece, Rembrandt sembra voler scimmiettare la pompa dei grandi ritratti italiani, presentandosi riccamente (forse troppo riccamente) abbigliato nella posa di un grande gentiluomo.

È solo a partire dal 1639, quando arriva al culmine del successo come pittore, che Rembrandt inizia a realizzare ritratti di amici o conoscenti, spesso come segno di stima o in ringraziamento di un servizio offerto (celebre quello del *Pesatore d'oro*, **10**, la cui mediazione gli aveva permesso di acquistare la sua vasta casa sulla Jodenbreestraat). A differenza degli altri artisti dell'epoca, Rembrandt utilizza l'occasione del ritratto per indagare la psicologia dei personaggi, mettendone in luce tutte le manie, le passioni, le complessità: dallo sguardo appassionato del collezionista (**11**) a quello assorto del giocatore di carte (**6**). Dopo il 1650, a causa delle crescenti difficoltà economiche, l'artista incentiva la produzione di ritratti incisi, sicura e veloce occasione di profitto, ma anche modo elegante per celebrare una rete di contatti con personaggi illustri (medici, **12**; artigiani, **14**; colleghi pittori, **13**) che, in seguito al suo fallimento nel 1656, si andava lentamente dissolvendo.

1. Autoritratto con Saskia

1636
acquaforte, 104
IV/IV (tiratura settecentesca). Leggermente rinforzato nella bottega di Basan.
B.19, NH.158.IV.
The Art.Co.

Rembrandt sposa Saskia van Uylenburgh (1612-1642) nel 1634. Lei è figlia di un ricco borghese e cugina di uno dei principali mercanti d'arte di Amsterdam; l'unione, con la sua ricca dote, proietta l'artista nell'agiatazza e rispettabilità sociale, sancendo il suo ingresso nei migliori circoli della società olandese. Questo intenso doppio ritratto, eseguito due anni dopo il matrimonio, raffigura la coppia in posa davanti allo specchio, mentre Rembrandt incide la lastra che ci troviamo di fronte.

2. Autoritratto con cappello di piume

1638
acquaforte, 134 × 103
III/IV (tiratura sei o settecentesca). Con il graffio accidentale sul cappello, prima della rielaborazione della firma (qui quasi illeggibile) successivamente operata nella bottega di Basan.
B.20, NH.170
Collezione Luigi Benelli

Si tratta di uno dei più famosi autoritratti di Rembrandt, eseguito nel momento di massima prosperità e fortuna della sua carriera. L'artista, riccamente (e anacronisticamente) vestito, getta sull'osservatore uno sguardo pieno di sfida e sicurezza di sé. Non si può escludere che, al di là del portamento fiero, l'immagine costituisca una sottile e ironica presa in giro ai canoni del ritratto italiano, come sembra suggerito dal tocco leggermente eccessivo conferito dalla piuma.

3. Autoritratto (?) con cappello piumato e corazza

1634
acquaforte e bulino, 130 × 108
III/III (tiratura settecentesca). Terzo stato, dopo il taglio in forma ovale e riduzione della lastra e la regolarizzazione dei margini.
B.23, NH.135.III
Collezione Lanfranco Lanari

La lastra, inizialmente rettangolare, viene tagliata nell'attuale forma ovale dallo stesso Rembrandt che cerca, probabilmente, un formato più intimo e simile a quello di un ritratto su tela. L'identità del soggetto non è stata individuata con certezza, ma sembra di poter supporre che ci troviamo di fronte a un autoritratto, nel quale l'artista si raffigura ironicamente come il personaggio di una scena storica o biblica.

4. Madre dell'artista con copricapo orientale: mezzobusto

1631
acquaforte, 145 × 129
B.348, NH.86
a* V/VI. Quinto stato, dopo l'aggiunta di una sottile linea nera in prossimità del mento e prima della rielaborazione del profilo della donna (VI stato).
Collezione Famiglia Battaglini
b V/VI. Tiratura settecentesca o successiva.
Collezione Lanfranco Lanari

Questa anziana figura femminile ricorre in un ampio numero di opere giovanili di Rembrandt. L'identificazione del soggetto con la madre dell'artista è avanzata per la prima volta in un inventario compilato nel 1679, ed è comunemente accolta dagli studiosi. Neeltgen Willemsdochter Zuytbrouch, figlia di un panettiere, aveva avuto nove figli, di cui Rembrandt era l'ottavo.

5. Madre dell'artista con la mano sul petto

1631
acquaforte, 94 × 66
B.349, NH.87

- a*** IV/VI. Dopo la rimozione dell'iscrizione di Watelet, eseguita probabilmente nella bottega di Basan, ma senza l'aggiunta delle linee verticali tra gli occhi. Tiratura settecentesca.
The Art.Co
- b** II/VI. Rifilata su tutti i margini. Prima della comparsa della linea orizzontale sotto il mento.
Collezione Lanfranco Lanari

Anche in questa stampa, Rembrandt rappresenta la madre, colta con sguardo particolarmente intimo e raccolto. Secondo le fonti, Neeltgen era una donna pia, amorevole e devota alla famiglia. La sua ricorrente presenza nelle opere giovanili dell'artista evoca l'interesse di Rembrandt per la rappresentazione della vecchiaia, ma anche l'intenso legame tra i due.

6. Il giocatore di carte

1641
acquaforte, 88 × 82
V/V (tiratura settecentesca). Dopo l'aggiunta di ulteriori tratti di chiaroscuro sullo sfondo. La lastra è ancora esistente sul mercato antiquario statunitense.
B.136, NH.193
The Art.Co

L'intensa caratterizzazione del personaggio fa supporre che si tratti di un amico di Rembrandt, forse un allievo, colto nel momento di scegliere una carta dal proprio mazzo. Lo sguardo divertito dell'artista si sofferma sull'atteggiamento del giovane, concentrato sul gioco e apparentemente inconsapevole di venire immortalato.

7. Uomo alla scrivania con croce e catena

1641
acquaforte e puntasecca, 154 × 102
V/V (tiratura settecentesca o successiva). Con il margine superiore, irregolare, colmato con nuovo chiaroscuro.
B.261, NH.194
The Art.Co

L'abbigliamento sfarzoso del giovane e la catena d'oro contrastano con l'attività di scrittura alla quale è intento. Non è possibile stabilire se l'immagine sia stata eseguita come ritratto (come suggerisce la presenza del margine inferiore, forse destinato ad ospitarne il nome) o, più semplicemente, come generico busto di carattere (*tronie*). In quest'ultimo caso, il soggetto è impersonato con ogni probabilità un allievo o amico di Rembrandt, che posa indossando i vestiti e i monili adoperati dall'artista per le proprie rappresentazioni storiche.

8. Lieven Willemsz Van Copenol, maestro scrivano: lastra grande (frammento)

acquaforte, bulino e puntasecca, 340 × 290 (iniziale), 159 × 133 (corrente)
IX/IX (tiratura settecentesca o successiva). Dopo l'ottavo stato, la lastra viene tagliata e successivamente rilavorata. Si conserva oggi a Parigi (Fondation Custodia).
B.283, NH.306
The Art.Co

L'incisione, limitata al volto del personaggio, costituisce un frammento di un'immagine molto più grande, eseguita a mezzobusto e raffigurante il calligrafo Lieven Willemsz van Copenol (1588-1667). Uomo notoriamente vanesio, Copenol aveva

ordinato propri ritratti a diversi artisti celebri, corredandoli con poemi e frasi dedicatorie (oltre a questa, Rembrandt gli dedicò un'altra acquaforte, dove compare anche il figlio). L'immagine è basata, in controparte, sul dipinto autografo di medesimo formato custodito a New York (Metropolitan Museum of Art).

9. **Jacob Haaringh ('Il giovane Haaring'), ('Pieter Haaring')**

1655
acquaforte e puntasecca, 195 × 146 (intero).
VI/VI (tiratura tarda, successiva al taglio della lastra lungo tutti i margini). La lastra si conserva in collezione privata (Stati Uniti).
B.275, NH.293
The Art.Co

Pieter Haaring, lontano congiunto di Rembrandt, era un mercante di Amsterdam coinvolto nell'asta dei beni dell'artista prima e dopo il suo fallimento nel 1656. La versione iniziale del ritratto (qui nella sua versione postuma, in cui la lastra è tagliata su tutti i lati) lo mostra seduto in una stanza buia la cui resa è enfatizzata dall'uso magistrale della puntasecca.

10. **Jan Uytenbogaert, il pesatore d'oro**

1639
acquaforte e puntasecca, 250 × 204
III/III. Con estensive rilavorazioni (capitano William Baillie) nelle parti scure e l'aggiunta di graffi verticali nella zona chiara al di sotto della gamba destra dell'aiutante.
B.281, NH.172.III
The Art.Co

L'incisione costituisce uno dei primi casi in cui Rembrandt fa uso estensivo della punta-secca, adoperata non in senso correttivo ma per enfatizzare la morbidezza e preziosità delle superfici. L'immagine, grande e ambiziosa, ritrae Jan Uytenbogaert (1608–1680), Ricevitore Generale delle tasse nella Repubblica Olandese e, come attestato dal quadro rappresentato alle sue spalle, raffinato collezionista di stampe e quadri. L'interessamento diretto del funzionario aveva permesso a Rembrandt di ricevere da Federico Enrico, Principe d'Orange, quanto dovuto per la commissione di alcuni dipinti, mettendolo nella condizione di acquistare la celebre casa di Amsterdam sulla Jodenbreestraat oggi nota come Rembrandthuis.

11. **Abraham Francen, farmacista**

1657
acquaforte, bulino e puntasecca, 158 × 208
IX/XI. Anteriore alla rilavorazione dei capelli del personaggio, etc. La lastra sopravvive in collezione privata (Stati Uniti).
B.273, NH.301
The Art.Co

Abraham Francen (1612–*post* 1678) era un farmacista con la passione per il collezionismo di incisioni e oggetti d'arte. Intimo amico di Rembrandt, aveva generosamente accettato di farsi carico della tutela di Cornelia, la figlia avuta dall'artista con la sua seconda moglie Hendrickje Stoffels. L'immagine lo ritrae nel suo studio, circondato dagli oggetti della sua collezione tra cui spiccano, ben riconoscibili, un trittico raffigurante una *Deposizione*, un teschio e una statuetta taoista.

12. Jan Antonides van der Linden

1665
acquaforte, puntasecca e bulino, 172 × 105
VII/VII (tiratura settecentesca o successiva). Le
tracce della lastra si perdono nel primo Ottocento.
B.264, NH.314
The Art.Co

Johannes Antonides van der Linden (1609–1664) era un rinomato medico e botanico olandese, amico del celebre anatomista ritratto da Rembrandt nel dipinto *La lezione di anatomia del Dottor Tulp* (1632). Questa incisione, eseguita un anno dopo la morte del soggetto, è l'ultima acquaforte nota dell'artista. Doveva accompagnare l'edizione di scritti di Ippocrate commentati da van der Linden e, secondo i documenti di commissione, avrebbe dovuto essere intagliata a bulino. Rembrandt la realizzò invece, come suo solito, all'acquaforte, inducendo probabilmente lo stampatore a ometterla dalla pubblicazione.

13. Jan Asselyn, pittore ('Crabbetje')

c. 1647
acquaforte, puntasecca e bulino, 216 × 170
V-VI/VII (tiratura settecentesca prima della comparsa di graffi sopra la spalla destra). Anteriore alla completa rilavorazione del chiaroscuro (si veda in particolare la forma del cappello) operata nella bottega di Basan. La lastra sopravvive a Nagasaki, Palace Huis ten Bosch Museum.
B.277, NH.236
Collezione Famiglia Battaglini

Jan Asselyn (c.1615-1652) era un pittore di origine francese. Dopo un lungo periodo di studio in Italia negli anni '30', si trasferì ad Amsterdam, specializzandosi nell'esecuzione di scene di paesaggio ispirate ai

modelli Claude Lorrain. Una malformazione alla mano gli fece dare il soprannome di 'Crabbetje' ('granchietto'). L'incisione di Rembrandt, suo buon amico, nasconde sagacemente la malformazione e ne celebra l'attività di pittore; il primo stato della lastra, poi semplificato dall'artista, mostrava alle spalle di Jan un cavalletto con una delle tele di paesaggio che l'avevano reso famoso.

14. Jan Lutma, orafo

1656
acquaforte, puntasecca e bulino, 196 × 150
V/V (tiratura ottocentesca). La lastra si conserva in collezione privata (Regno Unito).
B.276, NH.293
Collezione Lanfranco Lanari

Tra i più rispettati artigiani di Amsterdam, Jan Lutma (c. 1584-1669), amico personale di Rembrandt, viene rappresentato dall'incisore circondato degli strumenti e prodotti del suo mestiere: sul tavolo distinguiamo il martelletto, i punzoni, un piatto sbalzato. L'opera fu probabilmente ereditata dal figlio di Lutma, anch'egli orafo e stampatore, che fece apporre sugli stati tardi della lastra il proprio indirizzo, rendendolo una sorta di réclame pubblicitaria *ante litteram*.



II. La figura, il corpo, lo spazio

Nel 1629 Constantin van Huygens, colto scrittore, conoscitore d'arte e segretario del Duca d'Orange, si reca a Leida, dove incontra due giovani pittori di grandi speranze e poco più che ventenni: Jan Lievens e Rembrandt. Pur rilevandone le eccezionali capacità, Huygens non può fare a meno di biasimare la decisione dei due artisti di non recarsi a compiere il canonico viaggio di formazione in Italia, dove avrebbero potuto apprendere l'eleganza e i modelli di grandi maestri del Rinascimento: *'Essi sono perfettamente contenti di se stessi e nessuno dei due, finora, ha sentito il bisogno di passare qualche mese viaggiando per l'Italia. In due così grandi talenti c'è un naturale tocco di follia, che può distruggere gli spiriti giovani. Se solo qualcuno potesse sradicare questa pazzia dalle loro giovani teste, contribuirebbe davvero al solo elemento che gli manca per rendere perfetta la loro arte. Oh, se solo potessero fare la conoscenza di Raffaello e Michelangelo [...] Ma non tacerò il pretesto con cui scusano la loro apatia. Affermano di essere nel fiore della giovinezza, e di volerne approfittare: non hanno tempo da perdere in viaggi all'estero'*. Come recita un altro celebre adagio riferito allo stesso Rembrandt, infatti, per il maestro olandese *'Esiste un solo maestro, la Natura'*. Nell'opera del pittore, lo studio e la rappresentazione dei fenomeni naturali — del paesaggio (32, 33)

così come del corpo umano — riveste un'importanza fondamentale.

Contrariamente agli artisti del suo tempo, il maestro olandese non tiene per sé questi studi, ma ne fa delle opere d'arte indipendenti, facendoci entrare all'interno del suo studio, al cospetto del modello o della modella nudi (16, 17, 20), o sbirciare le forme di bagnanti maschili e femminili (15, 18, 19). Ogni impressione, anche minima, può diventare degna della tela o della lastra: dalla figura pittoresca di un mendicante o di un passante (26, 27, 28, 29), all'espressione di un volto (21, 22, 23), alla rappresentazione, affascinante e misteriosa, della vecchiaia (24, 25). Ciò che più sorprende, in queste scene, è l'assenza di un contesto: la figura umana, anche quando è esteticamente poco piacevole, racchiude in sé tutte le forme di narrazione, divenendo destinazione e metafora della ricerca artistica.

Assieme a passanti e mendicanti, Rembrandt dedica un significativo gruppo di lastre alla rappresentazione della vita di strada. Due celebri opere come la *Frittellaia* (31) e il cosiddetto *'Giocatore di golf'* (30) colgono dal vero, come schizzi fugaci, figure casualmente incontrate per le strade di Amsterdam. La straordinaria popolarità di questi soggetti è attestata dall'ampio numero di tirature superstiti, che ne fanno uno dei segmenti più noti, amati e ricercati della produzione dell'artista.

15. Bagnanti

1651

acquaforte, 110 × 137

III/III (tiratura settecentesca). Margini rilavorati; una lettera 'B' appare in corrispondenza della mano del giovane immerso in primo piano. La lastra sopravvive in collezione privata (Stati Uniti).

B.195, NH.258

The Art.Co

L'eccezionalità dell'opera risiede nel fatto che la rappresentazione del nudo non è legata a una storia sacra o a un episodio della mitologia classica, ma parte dall'osservazione di un momento di vita reale, quotidiana. L'allentamento delle proporzioni del corpo (si noti il braccio e la mano della figura in primo piano) permette a Rembrandt di conferire ai personaggi e ai gesti una maggiore carica espressiva, facendo della lastra una delle più radicalmente innovative della sua produzione.

16. Nudo maschile seduto a terra con gamba stesa

1646

acquaforte e bulino, 97 × 168

III/III (tiratura settecentesca). Con minime correzioni sulle parti più scure eseguite nella bottega di Basan. La lastra si conserva in collezione privata (Stati Uniti).

B.196, NH.234

The Art.Co

Tra i più famosi nudi maschili eseguiti da Rembrandt, l'incisione raffigura un modello in posa all'interno dello studio. Riconosciamo, sul pavimento, il cuscino che rende più comoda la posizione del giovane. Il profilo perduto del volto e la quasi totale assenza di contesto conferisce all'immagine una sottile carica erotica.

17. Uomo nudo seduto e un altro in piedi ('Il girello')

c. 1646

acquaforte, 194 × 128

B.194, NH.233

- a* VIII/VIII (tiratura settecentesca). Leggermente ritoccato in vari punti nella bottega di Basan. La lastra sopravvive in collezione privata (Stati Uniti). Collezione Famiglia Battaglini
- b VIII/VIII (tiratura settecentesca)
The Art.Co

L'eccezionale notorietà dell'immagine, confermata dall'alto numero di impressioni esistenti, è dovuta, più che alla rappresentazione accademica di due corpi maschili non particolarmente aiutanti, alla gustosa scena domestica che si svolge alle loro spalle: una donna anziana chiama a sé un infante che, con l'aiuto di un girello triangolare, sta imparando a muovere i primi passi. Pur prestandosi a interpretazioni filosofiche (la rappresentazione delle tre età del corpo umano), la stampa nasce quasi certamente come immediato e freschissimo ritratto di vita reale, lasciandoci entrare all'interno dello studio e della quotidianità di Rembrandt.

18. Nudo femminile seduto ('Donna che bagna i piedi in un ruscello')

1658

acquaforte, bulino e puntasecca, 160 × 80

B.200, NH.309

- a* I/II (tiratura sei o settecentesca). La lastra si conserva a Parigi, Bibliothèque Nationale de France. Collezione Famiglia Battaglini
- I/II (tiratura settecentesca, con graffi di pulitura).
Collezione Luigi Benelli

Altra immagine notissima della produzione incisa di Rembrandt, questo *Nudo femminile seduto* appartiene alla sua produzione tarda e costituisce un capolavoro di resa

chiaroscurale e luministica. La morbidezza dei toni si fonde naturalmente con il corpo femminile, evocando la profondità e conferendo mistero alla scena. Nonostante sia normalmente descritta come ‘Bagnante’, il contenuto dell’opera resta incerto: la presenza del fogliame suggerisce una collocazione all’aria aperta, ma l’evidente presenza della sedia colloca la scena all’interno dello studio o nelle sue immediate vicinanze.

19. Diana al bagno

1631
acquaforte e bulino (?), 178 × 159
I/I (tiratura coeva). La presenza nel foglio di una filigrana coeva (Armi di Amsterdam, D.zz) permette di collocarne la tiratura direttamente nel laboratorio di Rembrandt.
B.201, NH.89
Collezione Luigi Benelli

L’incisione risale al 1631 circa, anno del trasferimento di Rembrandt ad Amsterdam e del suo crescente interesse per i soggetti mitologici. La resa naturalistica del nudo costituisce una radicale presa di posizione contro le bellezze idealizzate del Rinascimento italiano. Per questa scelta, l’artista fu criticato ma anche ammirato dai suoi contemporanei, che videro in lui il promotore di una nuova arte completamente olandese. La minuziosa descrizione del fogliame, vera immagine nell’immagine, contrasta gradevolmente con le aree volutamente lasciate ‘non finite’ in primo piano, conferendo profondità alla scena. Il disegno preparatorio per l’incisione, eseguito dal vero, si conserva a Londra (British Museum).

20. Nudo femminile coricato

1658
Acquaforte e puntasecca, 81 × 158
VI/VI (tiratura settecentesca o successive). La lastra si conserva a Londra, British Museum.
B.205, NH.308
The Art.Co

Tradizionalmente identificata con la raffigurazione di una donna di colore, la celebre lastra rappresenta in realtà uno studio dell’interazione dell’ombra con un corpo femminile sdraiato. L’uso intenso della puntasecca conferisce morbidezza all’immagine, una qualità che è meglio apprezzabile nelle tirature più precoci. L’incredibile modernità e intimità dell’immagine ha ispirato generazioni di artisti, da Eugène Delacroix a Giorgio Morandi.

21. Tre volti di donna, una addormentata

1637
acquaforte, 143 × 97
III/III (tiratura settecentesca). Terzo stato, sottoposto a nuovo bagno in acido e leggermente rilavorato nella bottega di Basan, con rafforzamento dell’ombra sulla guancia della figura in basso, etc.
B. 368, NH.160.III
The Art.Co

Questo intenso studio di figure nasce, con ogni probabilità, come esercizio dell’artista che studia — non necessariamente nello stesso momento — le espressioni e le pose di tre volti femminili. Soddisfatto del risultato, Rembrandt decide poi di firmare e datare la lastra, promuovendo, con l’intuito che gli è proprio, un’immagine nata con finalità privata al giudizio e all’apprezzamento del pubblico.

22. Figura femminile di tre quarti

c. 1630
acquaforte, 112 × 84
III/III (tiratura probabilmente settecentesca). Terzo stato, dopo il taglio del margine superiore della lastra.
B.357, NH.56
The Art.Co

Rembrandt è uno dei primi artisti del Seicento olandese a rappresentare con dignità, e palpabile empatia, persone di colore. Questa incisione era anticamente nota con il titolo settecentesco di 'Negresse Blanche', offensivo per la sensibilità moderna ma che nelle intenzioni del primo catalogatore delle acqueforti del maestro olandese (il mercante francese Gersaint) doveva evocare la straordinarietà del soggetto dell'immagine.

23. Uomo che grida, di tre quarti (frammento)

c. 1629
acquaforte, 38 × 34
VII/VII (tiratura settecentesca). Ultimo stato, con l'aggiunta delle linee verticali in corrispondenza dell'apertura a 'V' del mantello.
B.300, NH.33b
The Art.Co

Si tratta di un frammento della lastra originale, contenente lo studio di sei diversi personaggi. Di quest'ultima sono noti solo tre esemplari interi (Londra, Parigi, Vienna). Una volta terminata l'incisione Rembrandt, poco soddisfatto del risultato, ha tagliato la lastra rilavorando e pubblicando le figure singolarmente. Questa, un intenso studio di carattere raffigurante un uomo che grida, è nota come una delle più piccole acqueforti dell'artista. L'ampio numero di esemplari esistenti attesta l'ininterrotta fortuna dell'immagine.

24. Vecchio che si fa ombra con la mano

c. 1639
acquaforte e puntasecca, 138 × 115 (intero)
I/III (tagliato). L'usura dei segni suggerisce una tiratura settecentesca, di poco anteriore alla rilavorazione di Schmidt.
The Art.Co

La lastra, lasciata incompiuta da Rembrandt nel primo e unico stato autografo, viene completata nel 1770 dall'incisore tedesco G. F. Schmidt, che aggiunge al volto del personaggio (l'unica porzione dell'immagine abbozzata da Rembrandt) la descrizione dello sfondo e del busto. Questo foglio è una porzione rifilata del primo stato, apprezzabile così come era stato inizialmente concepito dall'artista olandese.

25. Vecchio con barba, cappello in pelliccia e occhi chiusi

c. 1635
acquaforte, 112 × 101
II/IV (bella tiratura sei o settecentesca). Secondo stato di quattro, anteriore alla rilavorazione dell'angolo inferiore operata da Basan.
B.290, NH.148
The Art.Co

Tra i soggetti preferiti nella produzione pittorica e incisoria di Rembrandt vi è la rappresentazione della vecchiaia. Il volto del vecchio personaggio, probabilmente ritratto dal vero ma di cui non conosciamo l'identità, è intensamente concentrato. La presenza dell'inusuale cappello di pelliccia e del drappo che scende sulle sue spalle suggerisce che l'uomo sia stato effigiato nella bottega di Rembrandt, che l'ha abbigliato con i panni utilizzati per le sue rappresentazioni storiche conferendo all'immagine un tocco esotico e misterioso.

26. 'Piccolo persiano'

1632
acquaforte, 108 × 79
III/III. Terzo stato, rilavorato nella bottega di Basan.
B.152, NH.110
The Art.Co

A partire dal Settecento, l'immagine è nota come 'il Persiano', poiché gli abiti indossati dal personaggio venivano percepiti come orientali. La moderna storiografia ha dimostrato come l'abito sia in realtà frutto di fantasia: la scena è interpretabile come *tro-nie*, rappresentazione (inusualmente a figura intera) di un personaggio di carattere.

27. Cristo che guarisce gli ammalati ('Stampa dei cento fiorini') (foglio parziale)

c. 1648
acquaforte, puntasecca e bulino, 278 × 388 (intero)
IV.b/IV
B.74, NH.239.IV.b
The Art.Co

Si tratta di un frammento di una delle più celebri incisioni di Rembrandt, *Cristo che guarisce gli ammalati*, meglio nota con il soprannome (dovuto alla sua eccezionale fortuna commerciale) di 'Stampa dei cento fiorini'). Successivamente al III stato, pesantemente rilavorato dal capitano inglese William Baillie nel primo quarto dell'Ottocento, la lastra (oggi non più esistente) venne tagliata in quattro frammenti (a, b, c, d) che furono stampati e venduti separatamente. Questo corrisponde alla iniziale porzione sinistra dell'immagine.

28. Mendicante con gamba di legno

c. 1630
acquaforte, 113 × 76.
B.179, NH.49
a III/IV (con i graffi). Tiratura settecentesca anteriore alla rilavorazione della lastra nella bottega di Basan.
The Art.Co
III/IV. Manca il graffio in alto a sinistra presente nell'altro esemplare.
b* Collezione Famiglia Battaglini

I mendicanti erano tanto comuni nelle strade di Amsterdam che, nel 1613, la città promulgò una legge per contenerli. Nell'immagine, Rembrandt rappresenta un impostore: dietro la gamba di legno è infatti ben visibile il piede dell'uomo, che sfrutta la sua presunta menomazione per chiedere la carità. Contrariamente agli altri artisti del suo tempo, l'artista ritrae con compassione, e spesso con affetto, queste figure di emarginati, conferendo loro una monumentalità e un eroismo profondamente spirituali.

29. Vecchia mendicante con bisaccia

c. 1630
acquaforte, 97 × 46
B.168, NH.40
a II/II. La lastra sopravvive ancora in collezione privata (Paesi Bassi).
The Art.Co
b* II/II (tiratura tarda, prob. Basan).
Collezione Famiglia Battaglini

Assieme al *Mendicante con gamba di legno*, questa figura di vecchia è entrata nell'immaginario collettivo come una delle più toccanti creazioni della produzione giovanile di Rembrandt. Affascinato dalle scene di vita, l'artista utilizza le potenzialità espressive dell'acquaforte per evocare, in pochi tratti, il profilo e il gesto della donna.

30. Giocatore di kolf

1654

acquaforte, 95 × 143

II/II (tiratura settecentesca). Le lacune lungo il margine superiore sono colmate a bulino. La lastra sopravvive sul mercato antiquario statunitense.

B.125, NH.282

The Art.Co

Tra le più celebri immagini incise da Rembrandt, la scena prende il nome dal personaggio che appare, con mazza e palla, sullo sfondo e che è identificabile come un giocatore di kolf (antenato del moderno golf). Il vero protagonista della lastra è però il pensoso avventore d'osteria in primo piano che, in un momento di distensione, alza la gamba al di sopra della seduta. Con incredibile modernità, Rembrandt ci trasporta per le strade di Amsterdam, fissando sulla carta una scena senza tempo.

31. Frittellaia

1635

acquaforte, 109 × 77

VII/VII (tiratura settecentesca). Rilavorata nella bottega di Basan. I ritocchi precedenti sono ben visibili nell'espressione della donna con il cappello.

B.124, NH.144

Collezione Lanfranco Lanari

Altra scena assai cara all'immaginario del pubblico, la *Frittellaia* (titolo già assestato nel XVII secolo) rappresenta una venditrice ambulante di dolci. Con incredibile realismo, Rembrandt rappresenta sui volti degli astanti la golosità, il desiderio e (nel caso del bambino che si allontana dal cane famelico in primo piano) il terrore di perdere il proprio boccone. Un disegno dell'artista con un analogo soggetto si conserva ad Amsterdam (Rijksmuseum).

32. Paesaggio con mucca che si abbevera

c. 1650

acquaforte e puntasecca, 103 × 130

B.237, NH.251

a* V/V (tiratura settecentesca). La lastra sopravvive sul mercato antiquario (Stati Uniti).

The Art.Co

b V/V (tiratura settecentesca o successiva).

Collezione Lanfranco Lanari

Rembrandt eseguì un ampio numero di incisioni di paesaggio che costituirono, sin da quando era in vita, uno dei segmenti più ricercati e amati della sua produzione. Questo foglio, risalente alla produzione matura dell'artista, è forse basato su uno schizzo dal vero e rappresenta un tranquillo angolo della campagna nei dintorni di Amsterdam. Per rendere conferire un tocco di esoticità alla composizione, Rembrandt ha aggiunto un dirupo sulla sinistra, presenza incongrua nell'altrimenti piatto paesaggio olandese.

33. Caccia al leone (con due leoni)

c. 1629-30

acquaforte, bulino e puntasecca, 155 × 122

II/II (tiratura coeva). Filigrana: Stemma di Amsterdam con lettere Ab (Hinterding: 1633).

B.115, NH.28

Collezione Luigi Benelli

Assieme ai paesaggi, Rembrandt fu particolarmente affascinato, durante la sua giovinezza, dal tema delle 'caccie', particolarmente popolari nell'Olanda del secolo d'oro e abitualmente raffigurate in dipinti, incisioni e tappezzerie. In questa immagine, parte di un gruppo di tre, l'artista tenta di catturare il caos dello scontro tra uomo e animale. Il pathos della scena è intensificato dal sapiente uso del chiaroscuro.

III. La notte

Rembrandt è il maestro per eccellenza del nero. La sua inclinazione per le scene ambientate nell'oscurità, sia all'aperto che in un contesto domestico, è tipica della sua produzione pittorica, ma anche di quella incisoria.

L'interesse olandese e fiammingo per le scene notturne risale ai primi anni del Seicento, quando, seguendo il modello di Caravaggio e degli artisti norditaliani, un gruppo di pittori d'oltralpe attivi a Roma iniziò a produrre scene notturne. Tra questi vanno ricordate due figure di riferimento per Rembrandt, Adam Elsheimer (1578–1610), celebre per i suoi notturni di piccolo formato squisitamente eseguiti, e Gerrit (o Gerard) van Honthorst (1592–1656), tanto versato nelle scene serali da guadagnarsi il soprannome di 'Gherardo delle notti'.

Dedicandosi al tema del notturno, pertanto, Rembrandt guarda a una tradizione ben stabilita e tipica della sua terra; ma lo fa con un approccio innovativo, sia nella sensibilità estetica che nella tecnica. Per un incisore, la resa del nero è una delle sfide più difficili. Lavorando in negativo, l'artista è costretto a scavare profondamente la lastra, con il rischio di sovrapporre i segni e rendere illeggibili i contenuti. Solo una eccezionale padronanza della materia permette di creare delle scene davvero 'nere': pratica in cui Rembrandt non ebbe rivali e che ha

sempre reso le sue stampe, allora come oggi, immediatamente riconoscibili.

La prima incisione notturna di Rembrandt, *l'Angelo appare ai pastori*, risale al 1634 (34). In quest'opera, così come nelle successive, l'artista adotta due accorgimenti che gli permettono di intensificare i toni scuri dell'immagine: lascia la lastra parzialmente sporca, creando un sottile fondo grigio sul piano di fondo dell'immagine, e adopera in chiave espressiva la puntasecca, usata, fino a quel momento, solo per correggere e ritoccare la lastra. Alla fine degli anni Cinquanta, questo processo lo porterà a eseguire le primissime lastre interamente a puntasecca. Pare che sia stata proprio questa ricerca a suggerire verso il 1642 all'incisore tedesco Ludvig von Siegen (1609-c. 1680) l'invenzione della maniera nera o mezzatinta, nella quale la lastra viene preventivamente abrasa così da raccogliere meglio l'inchiostro.

Se la maggior parte dei soggetti notturni incisi da Rembrandt sono dedicati alla narrazione della storia sacra (cat. 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41), non mancano anche rappresentazioni più intime di scene di vita di strada (43, 44) tra cui spicca, con il rango di capolavoro del genere, la *Stella dei re magi* (42), una delle prime rappresentazioni di un paesaggio urbano notturno della storia dell'incisione occidentale.



34. L'angelo appare ai pastori

1634
acquaforte e puntasecca, 259 × 218
IV/VI (tiratura settecentesca). Quarto stato, rilavorato nella bottega di Basan ma prima della ricostruzione pressoché integrale del paesaggio sullo sfondo (il III stato è ancora coevo).
B.44, NH.126
Collezione Famiglia Battaglini

Questa eccezionale e drammatica composizione, dalla complessità e dimensioni di un piccolo dipinto, è la prima scena notturna incisa da Rembrandt. Risale alla metà degli anni trenta quando, appena trasferitosi ad Amsterdam, l'artista cerca di stabilire la sua reputazione come pittore (e incisore) di temi sacri e storici. Abbandonando il suo consueto stile agile e frenetico, qui egli esplora le possibilità tonali dell'acquaforte e della puntasecca, enfatizzando l'effetto di oscurità grazie all'accorgimento di pulire la lastra solo parzialmente e creando così un vellutato tono grigio di fondo.

35. Riposo durante la fuga in Egitto: notturno

1644
acquaforte e puntasecca, 92 × 59
B.57, NH.216
a* VII/IX (tiratura settecentesca). Prima dell'aggiunta di ulteriore chiaroscuro sul ramo che regge la lanterna. La lastra si conserva in collezione privata (Paesi Bassi).
The Art.Co
b VII/IX (tiratura settecentesca).
Collezione Lanfranco Lanari

Piccolo gioiello della produzione incisoria di Rembrandt, la stampa esplora il tema, a lui molto caro, del *Riposo durante la Fuga in Egitto*. Le ridottissime dimensioni della lastra diventano per l'artista una sfida di

virtuosismo e bravura: l'immagine è tutta costruita attorno all'alone di luce proiettato dalla lanterna, un'invenzione figurativa che ritorna anche nella seconda acquaforte dedicata al medesimo tema (cfr. cat. 36).

36. Fuga in Egitto: notturno

1651
acquaforte e puntasecca, 127 × 110
B.53, NH.262
a* X/X (tiratura settecentesca). La lastra è passata sul mercato antiquario nel 1993.
The Art.Co
b X/X (tiratura settecentesca o successiva).
Collezione Lanfranco Lanari

Come nel caso del cat. 35, anche qui Rembrandt sfrutta il tema della *Fuga in Egitto* per indagare la descrizione notturna del paesaggio. La sacra famiglia, appena distinguibile nell'oscurità, si raccoglie attorno alla luce della lanterna, metafora di salvezza e ispirazione divina.

37. Adorazione dei pastori: notturno

1652
acquaforte, puntasecca e bulino, 152 × 198
B.45, NH.300
a* IX/XI (tiratura settecentesca). Anteriore alla tiratura Basan. La lastra sopravvive in collezione privata (Svizzera).
The Art.Co
IX/X (tiratura settecentesca).
b Collezione Luigi Benelli

Nel corso degli anni Quaranta Rembrandt esplora le possibilità tonali offerte dall'intersezione di acquaforte, bulino, puntasecca. Scene come queste sono state interpretate come le dirette antenate della mezzatinta, inventata dall'incisore tedesco Ludwig von Siegen (1609-c. 1680) verso il 1642.

38. Circoncisione nella stalla

1654

acquaforte, 94 × 144

B.47, NH.280

- a*** V/V (tiratura settecentesca o successiva). La lastra sopravvive ad Amsterdam (Rijksmuseum).
The Art.Co
- b** V/V (tiratura settecentesca o successiva)
Collezione Lanfranco Lanari

L'acquaforte fa parte di una serie di sei lastre raffiguranti l'infanzia e giovinezza di Cristo. L'iconografia della scena è insolita: la Circoncisione è infatti normalmente raffigurata nel Tempio di Gerusalemme. Collocandola in una stalla, Rembrandt coglie l'occasione per enfatizzare il carattere notturno della scena. La presenza della scala allude alla Deposizione di Cristo, così che l'opera racchiude il primo e l'ultimo dolore carnale del Salvatore.

39. Adorazione dei pastori: con lanterna

1654

acquaforte, 105 × 129

III/III (tiratura settecentesca). La macchia bianca lungo l'angolo superiore destro è colmata con il bulino. La lastra sopravvive in collezione privata (Germania).

B.245, NH.279

The Art.Co

Come il cat. 38, anche questa immagine fa parte della serie di sei lastre dedicate da Rembrandt alla giovinezza di Cristo. In questa fase della sua carriera, l'artista padroneggia la tecnica al punto tale da poter inscrivere in formati piccolissimi composizioni monumentali e con molti personaggi. Nella lastra, le figure sono disposte con andamento circolare, conferendo alla scena un carattere intimo e raccolto.

40. Resurrezione di Lazzaro: lastra grande

c. 1631

Acquaforte, 370 × 258

VIII/IX (tiratura settecentesca). Ottavo stato (eseguito nella bottega di Basan), con aggiunta di roulette in corrispondenza del ginocchio della figura a destra ma prima della rilavorazione della piega anteriore del mantello di Cristo.

B.73, NH.113

The Art.Co

Capolavoro giovanile dell'artista, questa incisione segna, dopo fogli più piccoli eseguiti nel corso degli anni Venti, il suo ritorno ad un formato monumentale. La scelta fu probabilmente dovuta al confronto con l'amico Jan Lievens, autore proprio nel 1631 di un dipinto e una grande incisione con lo stesso soggetto. La drammaticità della scena (creata in concomitanza con un dipinto di analogo soggetto) è enfatizzata, oltre che dall'uso sapiente del chiaroscuro, dalla scelta di celare il volto di Cristo, creando un effetto di attesa e di mistero.

41. Deposizione dalla Croce: a lume di torcia

1654

acquaforte e puntasecca, 210 × 161

B.83, NH.286

- a*** IV/IV (tiratura settecentesca). La lastra si conserva a New York, The Pierpont Morgan Library.
The Art.Co
- b** IV/IV (tiratura settecentesca).
Collezione Lanfranco Lanari

Si tratta di una delle più drammatiche acqueforti di Rembrandt. Contrariamente all'iconografia tradizionale, l'artista concentra la composizione sulla rappresentazione del sudario, tagliando la croce di cui solo una parte è visibile nell'angolo superiore

sinistro. L'andamento discendente dell'immagine è enfatizzato dal contrasto tra lo sfondo, nerissimo, e il primo piano, fiocamente illuminato dall'unica fonte di luce (la torcia retta da uno dei personaggi, che mette crudamente in evidenza il piede trafitto del Cristo).

42. La stella dei Re Magi. Notturmo

c. 1651
acquaforte con ritocchi a puntasecca. 94 × 143
B.113, NH.263

- a*** II/IV (tiratura settecentesca). Sul volto della donna al centro non compaiono ancora le righe orizzontali del II stato. La lastra sopravvive a Poughkeepsie (NY), Vassar College.
The Art.Co
- b** IV/IV (tiratura settecentesca o successiva).
Collezione Lanfranco Lanari

La scena descrive una tradizionale festa popolare olandese che rievocava il viaggio dei Re Magi verso Betlemme. La celebrazione consisteva in una processione di cantori al seguito di una lampada a forma di stella. A differenza dei Magi, che portavano doni, erano i cantori a ricevere dal pubblico piccoli regali. Rembrandt basa probabilmente la sua immagine sull'incisione con lo stesso soggetto incisa attorno al 1616 da Jan van de Velde II (c. 1593-1641) ma, rispetto a quest'ultimo, immerge i suoi personaggi nell'oscurità della notte, creando uno straordinario pezzo di virtuosismo luministico.

43. Donna sulla soglia che parla con un uomo e bambini ('Il maestro di scuola')

1641
Acquaforte, 93 × 61
B.128, NH.191

- a*** IV/IV (tiratura settecentesca). Con correzioni nell'ombreggiatura (bottega di Basan. La lastra si conserva ancora in collezione privata (Stati Uniti).
The Art.Co
IV/IV (tiratura settecentesca o successiva).
- b** Collezione Lanfranco Lanari

L'antica denominazione della stampa (*'Il maestro di scuola'*), suggerita dalla presenza dei bambini, è stata recentemente corretta in seguito all'identificazione dell'oggetto retto dalla figura maschile, un organetto. L'immagine descrive quindi, con toni caldi e affettuosi, un musicista di strada, attorno al quale si raccolgono i bambini ansiosi di ascoltare le sue melodie. Tematicamente e compositivamente l'immagine si abbina alla stampa dei *Musicisti girovaghi*, di poco anteriore (cfr. cat. 44).

44. Musicisti girovaghi

1635
acquaforte, 138 × 115
II/III (tiratura settecentesca, post 1768). Secondo stato, rilavorato in corrispondenza del collo del bambino da Claude-Henri Watelet nel 1768.
B.119, NH.141
The Art.Co

I suonatori di organetto e di cornamuse effigiati nell'immagine erano tradizionalmente associati a mendicanti itineranti e malandrini. Rembrandt, per contro, ne dà una descrizione intima e affettuosa, analoga a quella della stampa di analogo soggetto (cfr. cat. 43) eseguita alcuni anni più tardi.



Rembrandt. f. 634. 52

IV. Eroi sacri

Una non piccola parte della produzione dipinta e incisa di Rembrandt è dedicata alla raffigurazione di scene tratte dal Vecchio Testamento. La religione protestante incoraggiava lo studio dei testi sacri e, in particolare, di quelli più antichi: la lettura dei libri dei profeti sostituiva efficacemente il culto dei santi, tipico della cultura cattolica. La vicinanza a temi ebraici era, inoltre, particolarmente sentita ad Amsterdam, una delle poche città in Europa dove tale religione era tollerata e protetta. Tale fenomeno era analogo a quanto accaduto in Germania durante i primi anni della Riforma protestante: anche qui gli incisori tedeschi, e in particolare il gruppo dei cosiddetti Piccoli Maestri di Norimberga, aveva trovato nella Bibbia una preziosa fonte di ispirazione, cara ai predicatori riformati e — dettaglio altrettanto importante — ricca di episodi erotici, licenziosi o, più semplicemente, intriganti dal punto di vista narrativo.

Questa sezione del catalogo raccoglie un gruppo di opere dedicate da Rembrandt alle storie dell'Antico Testamento. Spiccano ben quattro lastre dedicate alla storia di Giuseppe, tema di particolare fascino per gli incisori cinque e seicenteschi perché permetteva di rappresentare scene di pietà filiale (47, 49) ma anche salaci scene erotiche come quella di *Giuseppe e la moglie di*

Putifarre (50), oggetto di scandalo per l'audace rappresentazione integrale di un nudo femminile. In ciascuno di questi soggetti, l'artista olandese parte dallo spunto fornito dalla storia biblica per creare delle scene di grande attualità emotiva. Il *Giuseppe che racconta i propri sogni* (48) è un piccolo capolavoro di descrizione delle emozioni e degli stati d'animo, mentre il *Battesimo dell'Eunuco* (53) permette al maestro di indulgere alla propria passione per l'esotico e per la rappresentazione del paesaggio, che ritorna anche nell'illustrazione di un passo tratto dal Nuovo Testamento (52).

Chiudono la selezione due rare acqueforti dedicate al tema del martirio cristiano, una *Lapidazione di Santo Stefano* (54) e una *Decollazione di San Giovanni Battista* (55) che offrono a Rembrandt l'occasione di costruire una scena patetica e raccapricciante, nella quale la violenza della scena si accompagna a un uso enfatico del chiaroscuro e della luce.

45. Abramo e Isacco

1645

acquaforte, 157 × 130

I/II (tiratura sei o settecentesca). Prima del completamento (bottega di Basan) dell'angolo della spalla destra. La lastra sopravvive in collezione privata (Paesi Bassi).

B.34, NH.224

The Art.Co

La scena, molto nota e tratta dal libro della Genesi (22:1-8), raffigura il momento drammatico in cui il vecchio Abramo spiega all'unico, agognato figlio Isacco che dovrà essere offerto in sacrificio a Dio. Il gesto veemente della mano indica la presenza di una volontà più alta; i volti esprimono convinzione (da parte del padre) e pia rassegnazione e comprensione per il figlio, che tiene tra le braccia la fascia destinata alla sua stessa immolazione.

46. Ritorno del figliol prodigo

1636

acquaforte, 156 × 136

B.91, NH.159

a* III/III (tiratura settecentesca). Terzo stato, con leggeri ritocchi all'arco in alto a sinistra operati nella bottega di Basan.

The Art.Co

b III/III (tiratura tarda)

Collezione Lanfranco Lanari

Il tema del figliol prodigo era particolarmente caro alla dottrina protestante, incarnando il dogma riformistico della salvezza attraverso la fede. Rembrandt raffigura il momento patetico in cui il figlio scialacquatore, ridotto in povertà, vince il proprio orgoglio e torna dal vecchio padre, che lo accoglie a braccia aperte. Sullo sfondo, i servi portano ricchi vestiti per il giovane.

47. Giacobbe accarezza Beniamino ('Abramo accarezza Isacco')

c. 1637

acquaforte, 116 × 89 mm

III/IV (tiratura settecentesca). Terzo stato, probabilmente immediatamente anteriore al nuovo bagno in acido operato nella bottega di Basan.

B.33, NH.165

The Art.Co

L'incisione, tradizionalmente interpretata come una rappresentazione di Abramo che accarezza il figlio Isacco (protagonisti di numerose opere rembrandtiane: cfr. cat. 45), è oggi più correttamente ritenuta un *Giacobbe che accarezza Beniamino*. Il tema, iconograficamente raro, permette all'artista di raffigurare una gradevole scena di pietà filiale, mentre la descrizione del volto di Beniamino attesta il virtuosismo di Rembrandt nella resa delle espressioni infantili.

48. Giuseppe racconta i suoi sogni

1638

acquaforte, 110 × 83

V/VI (tiratura settecentesca). Penultimo stato, tirato nella bottega di Basan, anteriore alla rilavorazione dell'angolo superiore sinistro.

B.37, NH.167

The Art.Co

Giuseppe era figlio di Giacobbe e Rachele. La sua vicenda, narrata nella Genesi (37), era considerata una prefigurazione di quella di Cristo. Il passo biblico è sfruttato dall'artista per creare una vivace galleria di tipi facciali: come attestato dai disegni preparatori, egli impiegò più di cinque anni per arrivare a stabilire l'attuale composizione. Con gesto innovativo, Rembrandt include anche una donna in una scena tradizionalmente tutta maschile.

49. La tunica di Giuseppe portata a Giacobbe

c. 1633
acquaforte e puntasecca, 107 × 81
II/II (bella tiratura settecentesca).
B.38, NH.122
The Art.Co

Si tratta dell'unica lastra di Rembrandt fermata per esteso (con il cognome), e risale infatti all'epoca in cui l'artista, appena trasferitosi ad Amsterdam, lavora per affermarsi sul mercato locale. L'episodio, parte della storia di Giacobbe, fornisce all'artista il destro per concepire una patetica e modernissima descrizione del sentimento del dolore, enfatizzato dai gesti drammatici e dalla composizione piramidale.

50. Giuseppe e la moglie di Putifarre

- 1634
acquaforte, 90 × 115
B.39, NH.128
- a*** III/IV (bella tiratura sei o settecentesca). Terzo stato, dopo l'aggiunta di linee di ombreggiatura nell'angolo superiore destro ma prima della rilavorazione di Basan.
The Art.Co
- b** IV/IV (tiratura ottocentesca o successiva). Quarto stato, con l'ombreggiatura rilavorata nella bottega di Basan.
Collezione Lanfranco Lanari

Pochi spettatori moderni, forse, leggerebbero nel corpo morbido della moglie di Putifarre, virtuosamente respinta dal giovane Giuseppe, un richiamo di irresistibile attrazione erotica. All'epoca in cui fu incisa, tuttavia, l'immagine risultò scandalosa per l'audace scelta di Rembrandt — all'epoca appena sposato e al vertice della popolarità e della fortuna economica — di mostrare un nudo femminile integrale.

51. Commiato dell'angelo dalla famiglia di Tobia

1641
acquaforte e puntasecca, 103 × 154
VIII/IX (tiratura settecentesca). Dopo la rimozione dell'iscrizione di Watelet eseguita nella bottega di Basan ma prima della nuova ombreggiatura sul cappello della donna inginocchiata dietro Tobia.
B.43, NH.189
The Art.Co

L'arcangelo Raffaele era stato inviato sulla terra per condurre sano e salvo a casa il giovane Tobia, restituendo inoltre la vista al suo vecchio padre Tobi. Conclusa la sua missione, egli rivela la sua identità e abbandona fuggacemente la scena, inducendo la moglie di Tobi, Anna, a lasciar cadere il bastone che ha in mano. Rembrandt trasforma il momento intimo descritto nella Bibbia in una composizione corale, e non manca di includere il cane di Tobia, noto per essere l'unico cane ad avere un ruolo specifico nel Vecchio e Nuovo Testamento.

52. Pietro e Giovanni guariscono lo storpio alla porta del tempio

1659
acquaforte, puntasecca e bulino, 180 × 215
VI /VI (tiratura settecentesca). Rilavorata nella bottega di Basan. La lastra si conserva a Braunschweig, Anton von Ulrich Museum.
B.94, NH.312
The Art.Co

La lastra appartiene agli estremi anni di Rembrandt, ed è l'ultimo soggetto biblico da lui trattato prima di morire. Sulla sinistra della scena, due uomini riccamente vestiti assistono sospettosamente al miracolo, che riporteranno in seguito ai sacerdoti e al capitano del tempio, portando a uno scontro tra questi ultimi e gli apostoli.

53. Battesimo dell'eunuco

1641

acquaforte e puntasecca, 178 × 213
B.98, NH.186

- a*** IV/IV (tiratura settecentesca o successiva). La lastra si conserva presso la Biblioteca Nazionale di Francia.
The Art.Co
- b** IV/IV (tiratura sette o ottocentesca)
Collezione Lanfranco Lanari

La scena del battesimo dell'eunuco, ammesso alla vera fede dall'Evangelista Filippo, era stata trattata da Rembrandt in un dipinto giovanile nel 1626 (Utrecht, Museo del Convento di Santa Caterina). Nell'incisione, successiva di oltre quindici anni, l'artista amplia la composizione, enfatizzando gli elementi paesaggistici e conferendo forza drammatica al soggetto grazie all'incombente figura del soldato a cavallo.

54. Decollazione di san Giovanni Battista

1640

acquaforte e puntasecca, 129 × 103
III/III (tiratura settecentesca). Rinforzata e sottoposta a nuovo bagno in acido nella bottega di Basan.
B.92, NH.183
The Art.Co

La scena, singolarmente cruenta per l'opera di Rembrandt, mescola sapientemente la luce che bagna i corpi in primo piano con lo sfondo scuro, entro il quale brulica una quantità di astanti. Il tema agiografico è molto raro nell'opera del maestro olandese e si legava possibilmente in senso allusivo alle tensioni religiose del periodo.

55. Lapidazione di santo Stefano

1635

acquaforte con ritocchi a bulino, 95 × 85
III/IV (tiratura settecentesca). Terzo stato, con l'aggiunta di leggeri ritocchi a mezzan-tinta ma anteriore alla rilavorazione di Ba-san.
B.97, NH.140
The Art.Co

Come per la lastra precedente (cfr. cat. 55), anche questo soggetto è estremamente raro nella produzione incisoria e pittorica di Rembrandt, ma coincide con quello del primo dipinto noto dell'artista (Lione, Musée des Beaux-Arts). Altra peculiarità è la descrizione, probabilmente immaginata sulla base di stampe o resoconti, delle rovine dell'antichità classica sullo sfondo. Alcuni dettagli, come la calzatura sfuggita al piede in primo piano, conferiscono alla scena un tocco realistico tipicamente rembrandtiano.

V. Nuovo Testamento

Il nuovo testamento e, in particolare, la Vita di Cristo, costituisce assieme al ritratto il filone tematico più abbondante nell'opera di Rembrandt. L'artista si dedicò a illustrare scene dei Vangeli per tutta la sua carriera, così che è possibile, in certi casi, analizzare diverse soluzioni compositive adottate a distanza di anni per il medesimo soggetto. Nel gruppo di opere qui presentate troviamo, ad esempio, due *Fughe in Egitto* (56, 57), due *Circoncisioni* (58, 59), tre raffigurazioni di *Cristo nel Tempio* (62, 63, 64), due scene con *Cristo e la Donna di Samaria* (65, 66), e così via. Aniché presentarle in ordine cronologico, si è scelto di seguire una progressione tematica, dando modo di osservare come Rembrandt rivisitasse ciclicamente i suoi soggetti, traendo nuova ispirazione da lavori passati.

Tra i fogli di maggior impatto del gruppo vi è la coppia di lastre di colossali dimensioni raffiguranti *Cristo davanti a Pilato* (69) e la *Deposizione dalla Croce* (70). Eseguite da Rembrandt in collaborazione con l'allievo Jan Gillisz van Vliet (1605–1668) all'inizio degli anni Trenta, esse facevano parte di un progetto (poi abbandonato) che prevedeva la sistematica traduzione a stampa delle migliori composizioni di Rembrandt. Per essere stato concepito da due artisti non ancora trentenni, il compito rivela eccezionali doti imprenditoriali: i due giovani dovevano avere ben presente il

modello fortunatissimo del loro vicino di casa, il fiammingo Peter Paul Rubens (1577–1640) che ad Anversa aveva impiantato, grazie alla collaborazione con un gruppo di virtuosi, una vera e propria officina di traduzione e riproduzione a stampa della sua opera grafica o pittorica.

La successiva crescita d'interesse e padronanza tecnica da parte di Rembrandt nei confronti dell'incisione mise fuori gioco questa combinazione: nel corso degli anni Quaranta, l'artista di Leida avrebbe trovato nell'acquaforte un campo di indipendente ricerca artistica, il cui rapporto con la pittura è limitato, nella maggior parte dei casi, a semplici tangenze figurative più che estetiche. Progressivamente le stampe si dilatano, accolgono sempre più personaggi, passano dal formato verticale a quello orizzontale, dal primo piano al campo lungo o lunghissimo. Seguire questo percorso lungo il filo delle immagini dedicate al Nuovo Testamento significa attraversare nella sua interezza la carriera di Rembrandt, dai primi esperimenti grafici del 1630 circa alle monumentali composizioni del decennio successivo, fino alle rarefatte piccole lastre degli anni Cinquanta che, unendo acquaforte e puntasecca, proiettano il mondo della calcografia verso nuovi vertici espressivi.



56. Fuga in Egitto: attraversando un ponte

1654
acquaforte, bulino e puntasecca, 93 × 144
Stato unico. L'assenza del graffio orizzontale in corrispondenza delle ginocchia della vergine suggerisce che la tiratura sia da collocare tra il Sei e Settecento e comunque prima dell'ingresso della lastra nella bottega di Basan. La lastra si conserva in collezione privata (Svizzera).
B.55, NH.277
The Art.Co

Appartenente alla fase matura dell'artista, la lastra è una delle molte interpretazioni da lui dedicate al soggetto e si distingue, come evocato dal titolo, perché i piedi dei personaggi sono immersi nell'acqua. Rembrandt padroneggia ormai pienamente il segno: il volto della Vergine, di san Giuseppe e del Bambino sono costruiti con pochi tratti veloci. Anche qui, i gesti e le dimensioni degli arti sono enfatizzati (si veda il braccio di Giuseppe) per raggiungere una maggiore efficacia espressiva.

57. Fuga in Egitto: lastra piccola

1633
acquaforte, 89 × 62
IV/IV. Quarto stato, successivo all'aggiunta di ulteriori ombreggiature a mezzatinta nelle parti scure.
B.52, NH.117
The Art.Co

Si tratta, assieme alla lastra del *Buon Samaritano* (B.90), dell'unica incisione in cui Rembrandt si firma sia come incisore che come stampatore. Rispetto alla *Sacra famiglia: attraversando un ponte* (cfr. cat. 56), questa è un'opera giovanile, nella quale l'artista indugia ancora con soddisfazione nella minuziosa resa dei dettagli e del fogliame.

58. Vergine e Bambino con gatto e serpente

1654
acquaforte, 95 × 145
III/IV (tiratura settecentesca). Le macchie bianche lungo il margine superiore sono colmate a bulino, ma è ancora visibile l'alone di luce bianca sul mento della Vergine, successivamente rilavorato nella bottega di Basan. La lastra si conserva a Londra, Victoria & Albert Museum.
B.63, NH.278
The Art.Co

L'opera appartiene alla fase più matura dell'artista. La composizione, apparentemente semplice, racchiude profondi significati teologici: la presenza del serpente sotto il piede della Vergine — fuori luogo nel tranquillo nell'ambiente domestico raffigurato da Rembrandt — allude alla vittoria del Bene sul Male. La poltrona sulla sinistra della scena compare in diverse opere dell'artista e della sua bottega e doveva costituire, probabilmente, parte dell'arredo dello studio nella casa di Amsterdam.

59. Circoncisione: lastra piccola

c. 1630
acquaforte con ritocchi a puntasecca, 88 × 64
Stato unico (tiratura settecentesca).
B.48, NH.55
The Art.Co

La concitata scena, disposta lungo un andamento circolare che conferisce monumentalità all'immagine nonostante le dimensioni assai ridotte, evoca la passione di Rembrandt per le scene teatrali ed esotiche. Sullo sfondo, il gran sacerdote appare in una nuvola di vapore: contrariamente all'uso, l'artista raffigura l'espressione di violento dolore sul volto del Bambino.

60. Disputa di Cristo fra i dottori: lastra piccola

1630

acquaforte, 108 × 78

VI/VII. Si tratta del sesto stato della lastra, successive alla smussatura degli angoli e nel quale appaiono due piccoli punti in alto a destra e nuove ombreggiature al di sotto del personaggio seduto sulla destra. Anteriore alla finale rilavorazione nella bottega di Basan.

B.66, NH.53

The Art.Co

Come nella precedente *Circoncisione* (cat. 59), anche qui Rembrandt, appena ventiquattrenne, sfrutta il suo virtuosismo con l'acquaforte per creare una scena di ridottissime dimensioni ma di grande impatto scenico ed emotivo. La minuscola figura di Cristo, resa con pochi tratti, discorre animatamente con i dottori del Tempio, disposti attorno a lui ed efficacemente individuati nelle loro espressioni corruciate.

61. Inno di preghiera di Simeone (‘Presentazione al Tempio’)

c. 1640

Acquaforte e puntasecca, 213 × 290.

B.49, NH.185

a V/V (tiratura settecentesca, scarica). Con la rilavorazione dell'ombreggiatura ben visibile nel cono d'ombra lungo il margine superiore sinistro.

The Art.Co

b V/V (tiratura settecentesca, rifilata oltre la battuta)
Collezione Lanfranco Lanari

c* V/V (tiratura settecentesca, rifilata alla battuta).
Collezione Famiglia Battaglini

Secondo la legge ebraica, i primogeniti devono essere circoncisi entro otto giorni dalla nascita e presentati al Tempio, dove vengono redenti tramite un'offerta al Signore. Questa stampa, assai celebre e considerata uno dei capolavori di Rembrandt per

l'armoniosa disposizione delle figure all'interno dell'immagine, descrive il momento immediatamente precedente alla Presentazione, quando il vecchio Simeone, cui era stato predetto che avrebbe visto il Messia prima di morire e ispirato dallo Spirito Santo (in forma di colomba), riconosce in Gesù il Salvatore e leva una preghiera di ringraziamento al Signore.

62. Cristo seduto che disputa fra i dottori

1654

acquaforte, possibili ritocchi a puntasecca, 95 × 144
Stato unico. La lastra è comparsa sul mercato antiquario dei Paesi Bassi nel 2007.

B.64, NH.281

The Art.Co

Appartenente alla produzione più matura di Rembrandt, la lastra è un capolavoro di sintesi grafica. I volti dei personaggi, singolarmente caratterizzati con minime linee e segni, esprimono un'ampissima gamma di sfumature emotive. I corpi sono svuotati il più possibile di tridimensionalità e chiaro-scuro, così da rendere ancora più efficace la resa delle espressioni.

63. Il tributo in denaro

1635

acquaforte ritoccata a puntasecca, 70 × 103
IV/IV (tiratura settecentesca). Quarto stato (bottega di Basan) con l'aggiunta di nuove ombreggiature.

B.68, NH.138

The Art.Co

Secondo il Vangelo, i Farisei misero alla prova Cristo domandandogli se la Legge ebraica permetteva ai Giudei di pagare tasse

all'imperatore, con l'intenzione di farlo apparire un facinoroso agli occhi dei Romani. Cristo, indovinando il tranello, rispose con la celebre frase 'date a Cesare quello che è di Cesare, date a Dio quello che è di Dio'. Ancora una volta, Rembrandt si serve della storia sacra per poter descrivere un vasto insieme di personaggi e espressioni facciali.

64. Cristo scaccia gli usurai dal tempio

1635
acquaforte ritoccata a bulino, 136 × 169
II/IV (tiratura sei o settecentesca). Un bell'esemplare del secondo stato, con minime correzioni agli errori di morsura e anteriore ai ritocchi eseguiti nella bottega di Basan.
B.69, NH.139
The Art.Co

L'incisione, coeva al *Tributo in denaro* (cfr. cat. 63), è molto simile a quest'ultima nel formato e nella resa stilistica. La composizione deriva da un dipinto eseguito da Rembrandt una decina di anni prima, all'età di soli 19 anni. La figura di Cristo è ripresa dall'incisione di analogo soggetto di Albrecht Dürer (*Piccola Passione su legno*, c. 1508); lo stile del tedesco sembra permeare quello del maestro olandese, che in questo periodo adopera un segno particolarmente forte ed espressivo forse memore di quello tipico della xilografia alto-rinascimentale.

65. Cristo e la donna di Samaria: tra le rovine

1634
acquaforte, 123 × 107
III/V (tiratura settecentesca). Alcune delle ombre rilavorate a mezzatinta nella bottega di Basan, ma prima della comparsa dei graffi nell'angolo superiore destro (il II stato è coevo).
B.71, NH.127
Art.Co

L'incisione, chiamata '*tra le rovine*' per distinguerla da quella assai più tarda di medesimo soggetto (cfr. cat. 66), illustra un noto passo del Vangelo. Mentre viaggia per la terra di Samaria, ostile agli Ebrei, Cristo si ferma al pozzo di Giacobbe. Qui viene interpellato da una donna, alla quale si rivela come il Messia. Nell'incisione, Rembrandt enfatizza il carattere esotico della scena descrivendo un gruppo di edifici vetusti alle spalle dei personaggi. Questi ultimi potrebbero anche simbolizzare il rinnovamento della fede portato dal Salvatore.

66. Cristo e la donna di Samaria

1658
acquaforte, 125 × 160
B.70, NH.302
a IV/IV (tiratura settecentesca). La lastra si conserva a Worcester (MA), Worcester Museum of Art.
The Art.Co
b* IV/IV (tiratura sei o settecentesca)
Collezione Famiglia Battaglini

Tornando sul soggetto a distanza di oltre vent'anni dalla sua prima redazione (cfr. cat. 65), Rembrandt adotta una composizione di maggiore respiro narrativo: l'arco lungo il margine superiore, rispecchiandosi nella forma del pozzo, dilata lo sfondo, mentre le figure sono avvicinate, guadagnando in resa espressiva e personalità.

67. Resurrezione di Lazzaro: lastra piccola

1642

acquaforte con ritocchi a puntasecca, 150 × 114
B.72, NH.206

- a*** II/II (tiratura settecentesca). Dopo l'aggiunta (forse da parte di Claude-Henri Watelet) di nuove ombreggiature, ad es. sul volto di Lazzaro. La lastra si conserva a Boston, Museum of Fine Arts.
The Art.Co
- b** II/II (tiratura settecentesca o successiva)
Collezione Lanfranco Lanari

Il soggetto della *Resurrezione di Lazzaro* viene trattato da Rembrandt in molteplici occasioni. In questa lastra, assai meno impegnativa della precedente grande prova del 1632 (cfr. cat. 40), la parte destra della scena è svuotata per enfatizzare l'espressione incredula e grata del volto di Lazzaro.

68. Agonia nell'orto

c. 1655

acquaforte e puntasecca, 111 × 84
III/III (tiratura settecentesca). Le tracce della lastra si perdono all'inizio del XIX se-colo.
B.75, NH.269
The Art.Co

In questa tarda rappresentazione di uno dei momenti più drammatici della Passione, Rembrandt dà libero corso alla propria vena di paesaggista, rendendo con eccezionale virtuosismo l'atmosfera del giardino illuminato dalla luna (che fa capolino sullo sfondo) e dalla luce soprannaturale emanata dall'angelo. Si tratta di uno dei vertici più alti della sua produzione e una delle lastre in cui la tecnica della puntasecca, inizialmente utilizzata in chiave correttiva, assume rango estetico equivalente a quello dell'acquaforte.

69. Cristo davanti a Pilato: lastra grande

[con Jan Gillisz van Vliet]

1635

acquaforte e bulino, 549 × 447
IV/V (tiratura coeva). La filigrana del foglio (IHS, A.h.) permette di collocarne la tiratura nel contesto della bottega di Rembrandt.
B.77, NH.155
Collezione Luigi Benelli

Benché firmata da Rembrandt, lastra appartiene a una serie di stampe di traduzione basate su suoi progetti grafici ed eseguite, in gran parte, dall'amico e collaboratore Jan Gillisz van Vliet. L'ipotesi, da tempo avanzata dalla critica, è confermata per questa lastra specifica dall'esistenza del progetto preparatorio grafico di Rembrandt, indentato per il trasferimento della lastra e che l'incisore (van Vliet) ha in parte frainteso. L'episodio (che ricade, ad ogni modo, sotto la piena regia organizzativa rembrandtiana) evoca la grande ambizione del giovane pittore e l'approccio imprenditoriale con cui si era accostato, al mercato artistico. Qualitativamente, esattamente come l'analogo caso della *Deposizione dalla Croce* (cfr. cat. 70), il segno della lastra è più fermo di quello rembrandtiano, evidenziando l'apporto predominante di van Vliet.

70. Deposizione dalla Croce: seconda lastra

[con Jan Gillisz van Vliet]

1633
acquaforte e bulino, 530 × 410
B.81, NH.119

- a* II/VIII (tiratura coeva). Eccellente esemplare del II stato, con l'aggiunta dell'indirizzo dello stampatore Uylembourgh. La lastra sopravvive in collezione privata (Stati Uniti).
Collezione Famiglia Battaglini
- b VI/VIII (tiratura settecentesca; assenza di filigrana). Con l'indirizzo di Dunkerts abraso ancora visibile e prima dell'aggiunta di quello di Lamoureux).
Collezione Luigi Benelli
- c VI/VIII (tiratura settecentesca)
The Art.Co

Come il foglio descritto in precedenza (cfr. cat. 69), anche questo è il prodotto della collaborazione tra Rembrandt e l'amico e collega Johannes van Vliet. L'opera è detta *seconda lastra* poiché la prima, nota in solo quattro esemplari, fu abbandonata dagli artisti. L'immagine riproduce un dipinto eseguito per lo Stadholder Federico Enrico d'Orange nel 1632-33 e doveva far parte di un ciclo, poi abbandonato, di stampe di trazione basate sui dipinti di Rembrandt. L'immensa ambizione e virtuosismo tecnico della composizione rendono pienamente giustizia alla precoce fama ottenuta dai due artisti, all'epoca appena ventisetenni.

71. Cristo crocifisso tra i due ladroni

- c. 1641
acquaforte, 136 × 100 (ovale)
- a* B.79, NH.196
III/III (tiratura settecentesca). Il chiaroscuro viene approfondito a rotella; varie correzioni e riprese dei profili.
The Art.Co
- b III/III (tiratura tarda)
Collezione Lanfranco Lanari

L'inusuale formato ovale della lastra rimanda a quello della pittura, ma enfatizza anche la drammaticità del momento: Cristo dialoga con i due ladroni crocifissi con lui, solo uno dei quali (quello rivolto verso lo spettatore) otterrà la salvezza eterna.

72. Crocifissione: lastra piccola

c. 1635
acquaforte, 96 × 67
III/III (tiratura settecentesca). Rilavorato (bottega di Basan?) con l'aggiunta di nuove ombreggiature (ad es. sotto il braccio destro di Cristo).
B.80, NH.143
The Art.Co

L'insolita scelta di presentare la croce di tre quarti rende la scena una delle più innovative ed efficaci tra quelle concepite da Rembrandt. Rispetto all'altra *Crocifissione* (cfr. cat. 71), l'artista omette le figure dei ladroni, concentrando il *focus* narrativo sulla patetica figura del Cristo in dialogo con gli astanti.

73. Morte della Vergine

1639
acquaforte e puntasecca, 409 × 315
IV/V (tiratura settecentesca). Ritoccato a rotella nella bottega di Basan, prima del rinforzamento delle linee di contorno.
B.99, NH.173
The Art.Co

È una delle più ambiziose composizioni di Rembrandt, espressamente concepita per rivaleggiare con uno dei capolavori della grafica europea (la *Morte della Vergine* di Martin Schongauer, c. 1470-75). Ciò spiega l'adozione di un soggetto insolito in ambiente protestante; con un tocco di audace realismo, l'artista ritrae anche un medico intento a tastare il polso della moribonda.



VI. Artefici e pensatori

L'ultima sezione del catalogo è pensata per esaltare un tema cruciale nella produzione artistica di Rembrandt: la rappresentazione dei creatori, sia di oggetti (gli artefici: lo scultore, **74**, l'artista, **75**, **76**) che di idee (il filosofo, il pensatore, **77**, **78**, **79**). Tale categoria trova il suo punto di massima esaltazione nella celebre stampa dell'*Erudito nello studio* (**80**), tradizionalmente (ma erroneamente) nota come '*Doctor Faustus*'.

Generazioni di poeti, artisti scrittori, da Goethe a Delacroix, da Victor Hugo a Théophile Gautier, hanno trovato nell'immagine del '*Faustus*' una fonte di ininterrotta ammirazione. Anche se il soggetto della stampa resta, a tutt'oggi, sfuggente (nonostante alcune nuove teorie abbiano gettato nuovi spiragli sul suo significato), essa incarna tradizionalmente lo stimolo del pensiero e della ricerca, vero e proprio equivalente 'olandese' della celeberrima *Melencolia I* di Albrecht Dürer.

Anche Rembrandt, come il grande maestro di Norimberga, si trova a riflettere sulle contraddizioni e bellezze della creazione artistica. Un foglio celebre come quello della *Modella nello studio* (**76**), apparentemente incompiuto ma, al tempo stesso, pubblicato così com'è dall'artista con originale esito estetico, costituisce una potente riflessione metanarrativa. L'artista rappresenta se stesso nell'atto di creare

l'immagine che, tramite il *medium* della lastra, finiamo per trovarci davanti agli occhi: una provocazione ma anche un innovativo e radicale 'prendere le misure' rispetto alle possibilità e limiti delle opere d'arte figurativa.

Altrettanto celebri delle incisioni citate sono le due scene, veri e propri notturni domestici, del *San Gerolamo nella stanza buia* (**79**) e dello *Studente al tavolo* (**78**), entrambe risalenti all'inizio degli anni Quaranta e cioè al periodo di massimo splendore della carriera di Rembrandt. Il maestro olandese porta qui ai limiti la possibilità di rendere 'nera' l'acquaforte, arrivando a una progressiva rarefazione delle fonti luminose che arriva, nel foglio dell'*Erudito nello studio*, a dar vita addirittura a un ectoplasma luminoso, invisibile al protagonista della scena ma non a chi vi assiste. Con quest'ultima immagine, il confine tra due mondi abitualmente ben distinti — quello della figurazione e quello dello spettatore — è definitivamente squarciato. Rembrandt cessa di essere una figura del passato ed entra, grazie alla straordinaria carica vitale delle sue creazioni, nel presente, secondo quell'adagio tratto dal libro dell'*Ecclesiaste* (I, 8-9) che sembra descrivere così bene la sua opera: '*Non si sazia l'occhio di guardare né l'orecchio è mai sazio di udire. Quel che è stato sarà, e quel che si è fatto si rifarà; non c'è niente di nuovo sotto il sole*'.

74. L'orafo

1655
acquaforte e puntasecca, 77 × 56
III/III (tiratura settecentesca). Con leggeri ritocchi al
chiaroscuro eseguiti nella bottega di Basan. La la-
stra si conserva a Vienna, Albertina.
B.123, NH.289
The Art.Co

Nell'intimità della sua bottega, circondato degli attrezzi del lavoro e con indosso un grembiule, un orafo (o meglio, uno scultore in metallo) dà forma a una statuetta raffigurante la Carità. L'immagine, di piccole dimensioni ma potentissima, costituisce un omaggio al mondo della creazione manuale: l'artefice riserva alla sua opera lo stesso tocco tenero con cui tratterebbe la sua prole. Il gesto affettuoso della scultura si riflette in quello del personaggio, creando un fortissimo parallelo tra creatura e creatore.

75. Uomo che disegna da un modello

1641
Acquaforte, 94 × 64
V/VI (tiratura settecentesca). Anteriore all'aggiunta, avvenuta nella bottega di Basan, di un fitto tratteggio incrociato dietro il collo della statua.
B.131, NH.191
Art.Co

Compagna ideale (benché anteriore di oltre un decennio) dell'*Orafo* (cfr. cat. 74), questa piccola stampa raffigura un artista intento a copiare dal modello. Come si è visto nella II sezione del catalogo, il tema della copia dal vero non è raro nell'opera di Rembrandt; in questo caso, tuttavia, il personaggio stabilisce con il suo soggetto (un mezzo busto femminile) un intenso rapporto visivo che mima, con gioco metadiegetico, quello che noi a nostra volta instauriamo con l'immagine.

76. L'artista e la modella

c. 1639
acquaforte e puntasecca, 232 × 184
B.192, NH.176
a* III/IV (tiratura settecentesca).
The Art.Co
b IV/IV (tiratura settecentesca). La lastra è sottoposta a nuova morsura e rinforzata nella bottega di Basan. L'area in alto appare nuovamente scura.
Collezione Lanfranco Lanari

La lastra è tradizionalmente interpretata come incompiuta; sembra anche possibile, tuttavia, che l'artista abbia scelto consapevolmente di lasciarla allo stadio attuale di lavorazione in seguito ad una specifica scelta espressiva. La scena rappresenta un artista all'interno del suo studio che disegna una modella, ed è oggi comunemente interpretata (assieme alle due stampe già commentate: cfr. cat. 74, 75) come un omaggio all'arte del disegno e della copia dal vero.

77. Johannes Wtenbogaert ('Jan Uytenbogaert'), predicatore dei Rimostranti

1635
acquaforte e puntasecca, 224 × 186
VIII/IX (tiratura settecentesca). Sesto stato, successivo all'aggiunta di linee lungo l'attacco della spalla sinistra ma anteriore alla rilavorazione eseguita nella bottega di Basan. È a partire dal quarto stato che compare l'iscrizione e la lastra, inizialmente rettangolare, viene tagliata nella forma attuale.
B.279, NH.153
The Art.Co

Wtenbogaert (1557-1644) era la guida dei Rimostranti olandesi, promotori di un calvinismo riformato e progressista. Espulsi dal paese nel 1618-19, furono richiamati solo nel 1630; il ritratto del leader fu eseguito poco dopo, e accompagna la redazione pittorica sempre di mano di Rembrandt oggi custodita ad Amsterdam (Rijksmuseum).

78. Studente al tavolo a lume di candela

1642
acquaforte, 147 × 133
I/II. Il secondo stato, rilavorato a mezzatinta nel XVIII o XVIII secolo, trasforma completamente l'immagine, rendendola pressoché iriconoscibile. Le tracce della lastra si perdono nella seconda metà del Settecento.
B.148, NH.212
The Art.Co

Capolavoro di virtuosismo chiaroscurale, la stampa mostra uno studente seduto alla luce di un'unica candela all'interno di una stanza buia. Come espresso dall'allievo di Rembrandt Samuel van Hoogstraten (1627-1678), il maestro *'ha dipinto la forza della luce di candela al meglio delle sue possibilità in diverse stampe scure, così che se uno copre queste piccole luci, l'incisione rimane leggibile. Lo stesso succede quando ci mostrano qualcosa a lume di candela e scherriamo la fiamma con la mano, così da permettere ai nostri occhi di osservare il resto nel dettaglio'*.

79. San Gerolamo nella stanza buia

- 1642
acquaforte, bulino e puntasecca, 151 × 173
B.105, NH.212
- a II/III (con il filo della tenda ancora unito). Oltre ai tre stati ricordati da NH, ve ne sono alcuni intermedi anteriori al cosiddetto III stato. La lastra sopravvive ancora sul mercato antiquario olandese.
The Art.Co
 - b* III/III
Collezione Famiglia Battaglini
 - c III/III
Collezione Luigi Benelli

Questa descrizione di San Gerolamo nella stanza buia è fisicamente impossibile: la forte luce che entra dalla finestra dovrebbe illuminare meglio l'intero ambiente. Tale

circostanza ha dato origine a una miriade di spiegazioni, la più probabile delle quali sembra essere quella per cui Rembrandt stia perfezionando le sue già eccezionali doti di incisore a chiaroscuro.

80. Erudito nello studio ('Dottor Faustus')

c. 1652
acquaforte, bulino e puntasecca, 210 × 160
VI/VII (tiratura settecentesca). Sesto stato, ritoccatato (possibilmente da Claude-Henri Watelet) a puntasecca per rafforzare le ombre e con il raggio di luce che colpisce il viso dell'uomo diviso in due ma anteriore alla tiratura Basan.
B.270, NH.270
Collezione Famiglia Battaglini

Si tratta di una delle stampe più famose di Rembrandt; essa ha sfidato e continua a sfidare le ipotesi di studiosi e osservatori che hanno provato a decifrarne i significati nascosti. Nota a fine Seicento con l'ambiguo titolo di *'Alchimista all'opera'*, l'opera fu (erroneamente) consacrata da Goethe come rappresentazione del *Dottor Faustus*, il mago che cedette la propria anima al diavolo in cambio di gloria e potere. Si tratta in realtà più probabilmente di una variazione sul tema dell'*Erudito nello studio*, corredato di significati misteriosi ed esoterici che restano ancora da identificare.



Bibliografia di riferimento

(selezionata, ordine cronologico)

1969

Rembrandt: experimental etcher, catalogo della mostra (New York, The Morgan Library & Museum / Boston, Museum of Fine Arts), a cura di F. Stampfle, Greenwich 1969

1997

C. B. Scallen, *Rembrandt's Nocturne Prints, On Paper*, Jan.-Feb. 1997, I, 3, (1997), pp. 113-117

1999

C. White, *Rembrandt as an etcher*, London 1999

2000

Rembrandt the Printmaker, catalogo della mostra (Amsterdam, Rijksmuseum / Londra, The British Museum), a cura di E. Hinterding, G. Luijten, M. Royalton-Kisch, London 2000

2003

Rembrandt's Journey: painter, draughtsman, etcher, catalogo della mostra (Boston, Museum of Fine Arts / Chicago, The Art Institute), a cura di C. Ackley, T. Rassieur, Boston 2003

2004

A. Griffiths, *Prints and Printmaking*, London 2004

2013

E. Hinterding, J. Rutgers, *Rembrandt (The New Hollstein. Dutch & Flemish Etch-ings, Engravings and Woodcuts 1450-1700)*, 7 voll, Ouderkerk aan den IJssel 2013

2016

A. Griffiths, *The Print before Photography*, London 2016

2018

Rembrandt: Painter as Printmaker, catalogo della mostra (Denver, Denver Art Museum), a cura di J. Rutgers, T. J. Standring, New Haven 2018

2019

Rembrandt in print, catalogo della mostra (Oxford, Ashmolean Museum), a cura di A. Van Camp, Great Britain 2019

2020

Young Rembrandt, catalogo della mostra (Leiden, Museum De Lakenhal / Oxford, The Ashmolean Museum), a cura di C. Brown, A. Van Camp, C. Vogelaar, Belgium 2020

2021

M. Mascolo, *Rembrandt. Un artista nell'Europa del Seicento*, Bologna 2021



1. Autoritratto con Saskia (1:1)



2. Autoritratto con cappello piumato (1:1)



3. Autoritratto (?) con cappello piumato e corazza (1:1)



4. Madre dell'artista con copricapo orientale: mezzobusto (1:1)



5. Madre dell'artista con la mano sul petto (1:1)



6. Il giocatore di carte (1:1)



7. Uomo alla scrivania con croce e catena (1:1)



8. Lieven Willemsz Van Coppenol, maestro scrivano: lastra grande (frammento) (1:1)



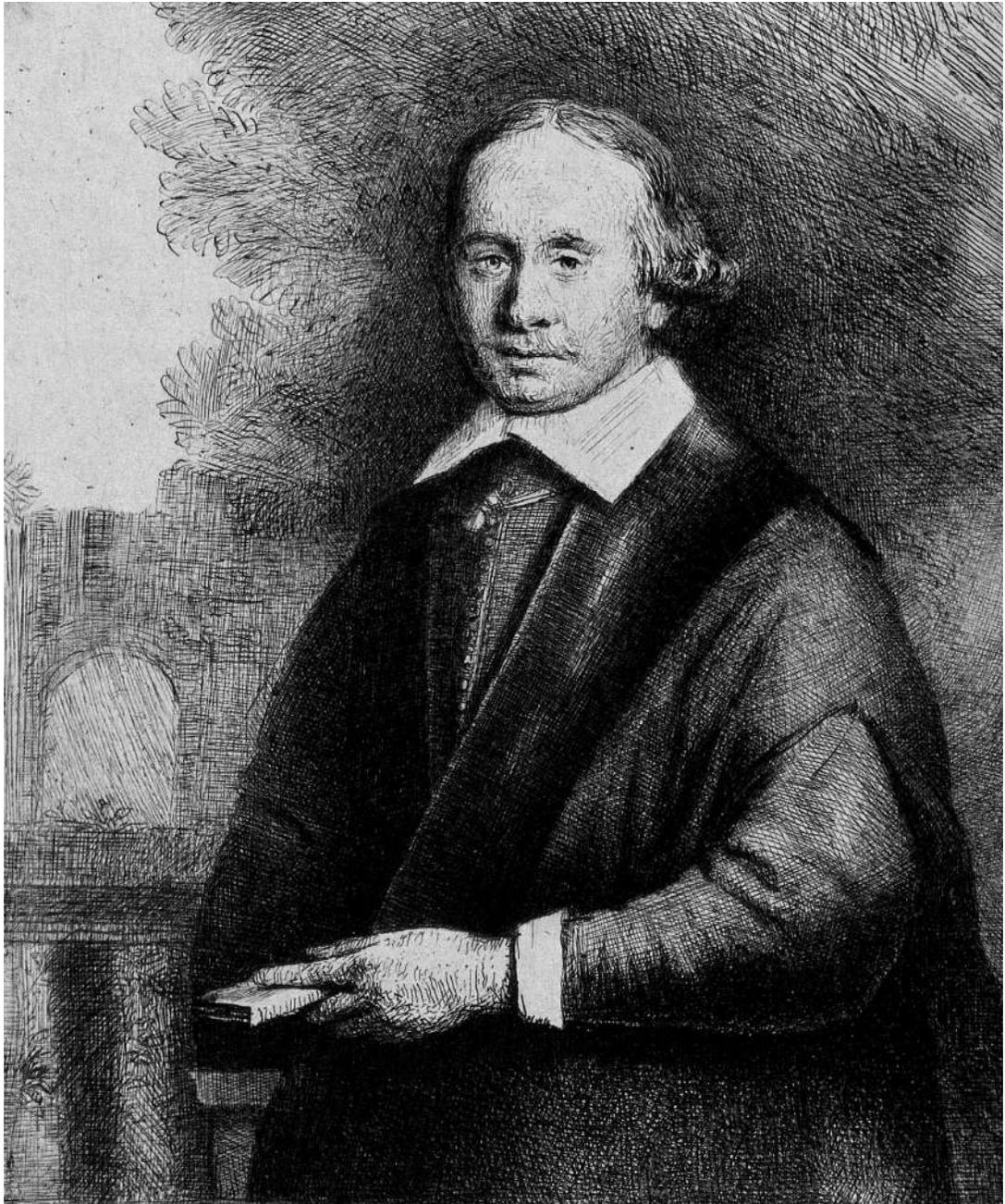
9. Jacob Haaringh ('Il giovane Haaring'), ('Pieter Haaring') (1:1)



10. Jan Uytenbogaert, il pesatore d'oro (ridotta)



11. Abraham Francen, farmacista (ridotta)



12. Jan Antonides van der Linden (1:1)



13. Jan Asselyn, pittore ('Crabbetje') (ridotta)



14. Jan Lutma (leggermente ridotta)



15. I bagnanti (1:1)



16. Nudo maschile (1:1)



17. Uomo nudo seduto e un altro in piedi ('Il girello') (leggermente ridotta)



18. Nudo femminile seduto ('Donna che bagna i piedi in un ruscello') (1:1)



19. Nudo femminile seduto ('Donna che bagna i piedi in un ruscello') (1:1)



21. Nudo femminile coricato (1:1)



21. Tre volti di donna, una addormentata (1:1)



22. Figura femminile di tre quarti (1:1)



23. Uomo che grida, di tre quarti (frammento) (1:1)



24. Vecchio che si fa ombra con la mano (1:1)



25. Vecchio con barba, cappello in pelliccia e occhi chiusi (1:1)



26. 'Piccolo persiano' (1:1)



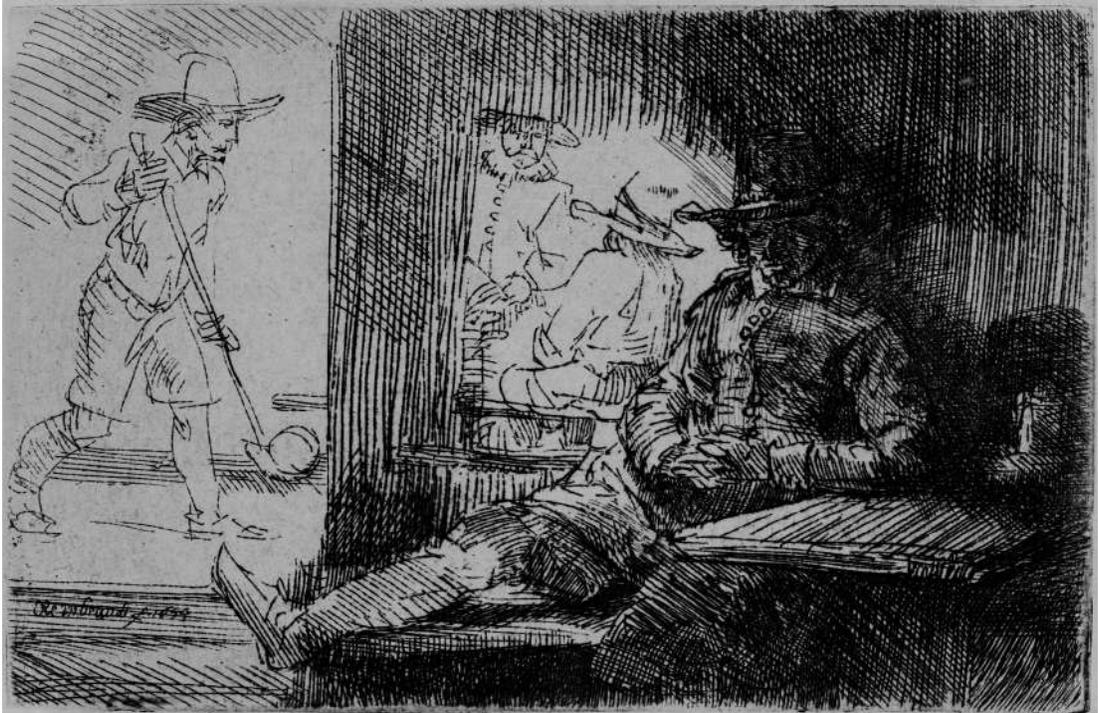
27. Cristo che guarisce gli ammalati
(*'Stampa dei cento fiorini'*)
(foglio parziale) (1:1)



28. Mendicante con gamba di legno (1:1)



29. Vecchia mendicante con bisaccia (1:1)



30. Giocatore di kolf (1:1)



31. Frittellaia (1:1)



32. Paesaggio con mucca che si abbevera (1:1)



33. Caccia al leone (con due leoni) (1:1)



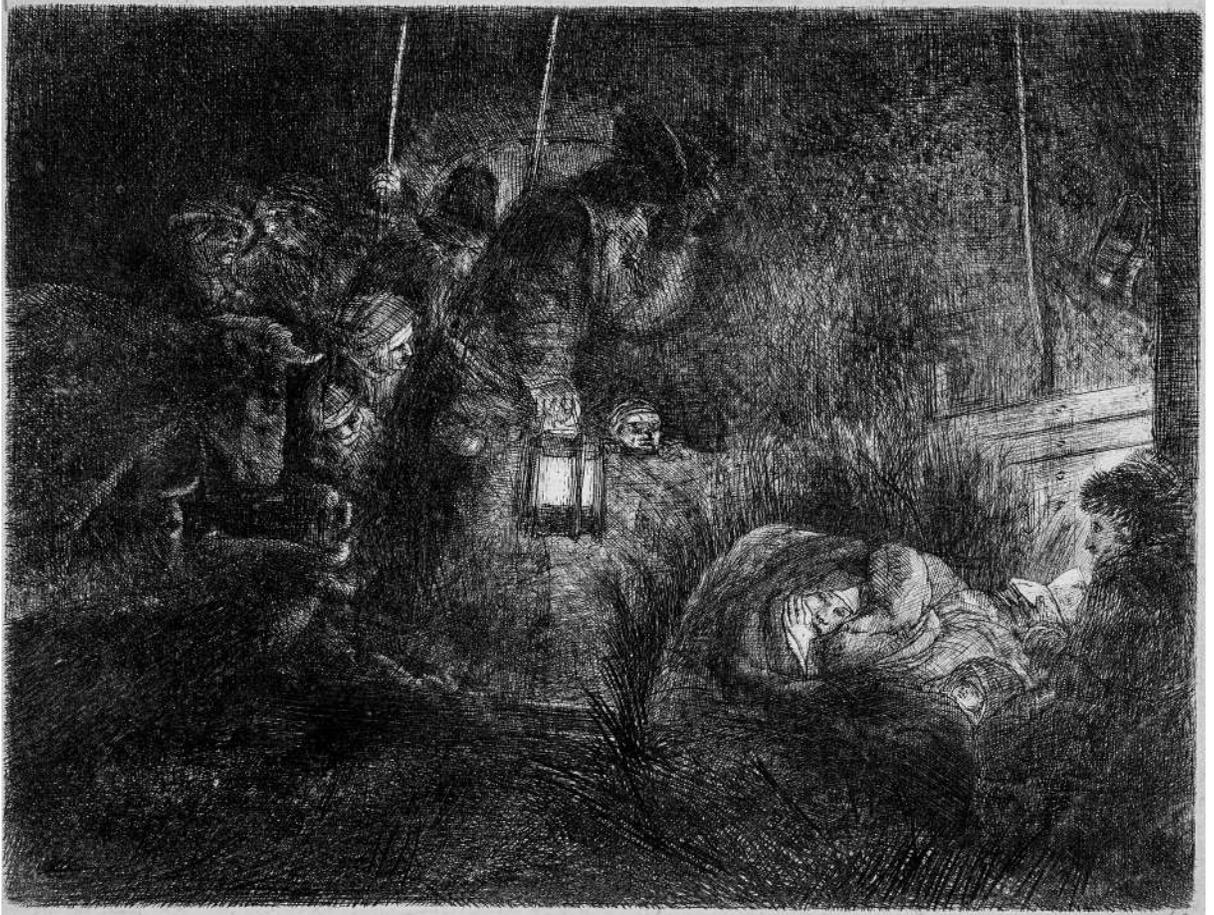
34. L'angelo appare ai pastori (fortemente ridotta)



35. Riposo durante la Fuga in Egitto: notturno (1:1)



36. Fuga in Egitto: notturno (1:1)



37. Adorazione dei pastori: notturno (ridotta)



38. Circoncisione nella stalla (1:1)



39. Adorazione dei pastori: con lanterna (1:1)



40. Resurrezione di Lazzaro (lastra grande) (fortemente ridotta)



41. Deposizione a lume di torcia (ridotta)



42. La stella dei Re Magi. Notturmo (1:1)



43. Donna sulla soglia che parla con un uomo e bambini ('Il maestro di scuola') (1:2)



44. I musicisti girovagli (1:1)



45. Abramo e Isacco (1:1)



46. Ritorno del figliol prodigo (1:1)



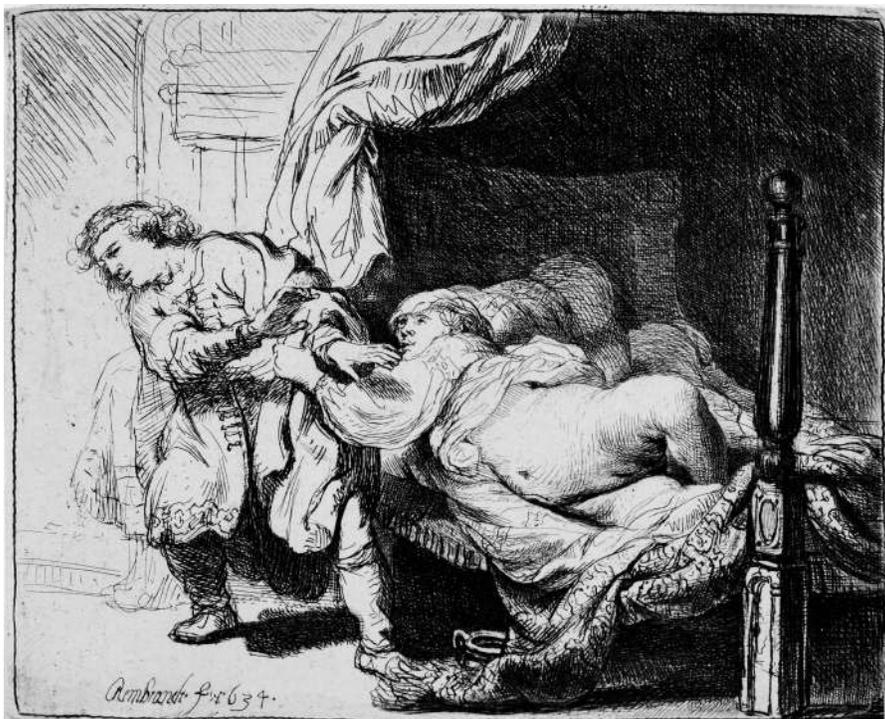
47. Giacobbe accarezza Beniamino ('Abramo accarezza Isacco') (1:1)



48. Giuseppe racconta i suoi sogni (1:1)



49. La tunica di Giuseppe portata a Giacobbe (1:1)



50. Giuseppe e la moglie di Putifarre (1:1)



51. Commiato dell'angelo dalla famiglia di Tobia (1:1)



52. Pietro e Giovanni guariscono lo storpio alla porta del tempio (ridotta)



53. Battesimo dell'eucuco (ridotta)



54. Decollazione di san Giovanni Battista (1:1)



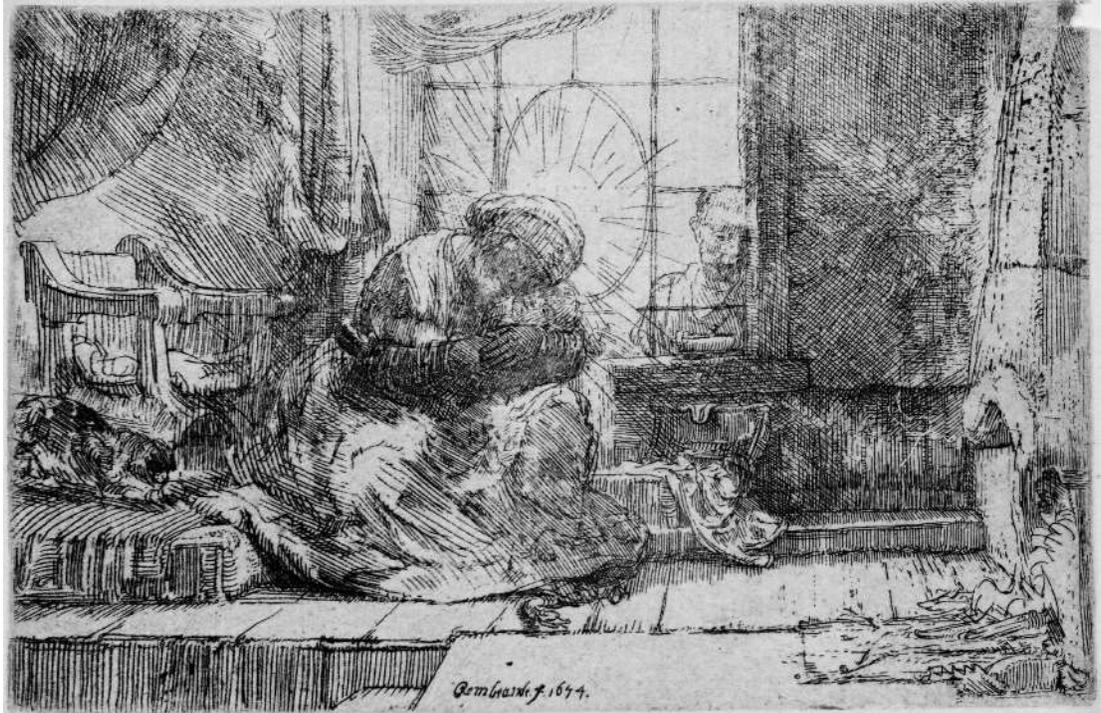
55. Lapidazione di santo Stefano (1:1)



56. Fuga in Egitto: attraversando un ponte (1:1)



57. Fuga in Egitto: lastra piccola (1:1)



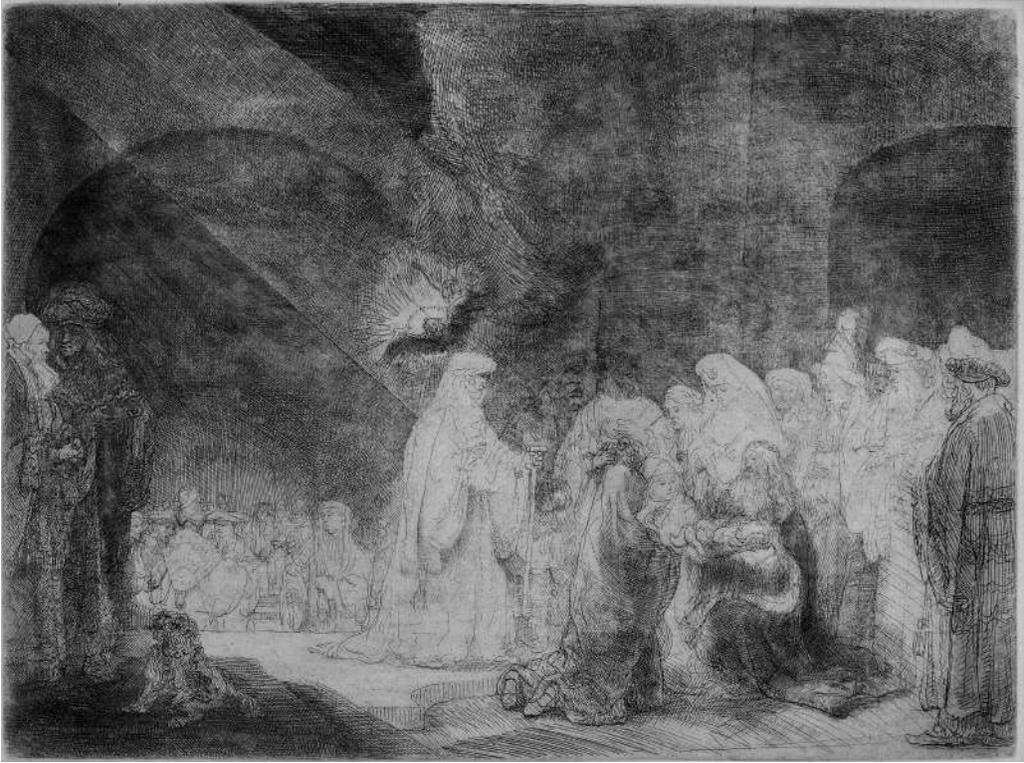
58. Vergine e Bambino con gatto e serpente (1:1)



59. Circoncisione: lastra piccola (1:1)



60. Disputa di Cristo fra i dottori: lastra piccola (1:1)



61. Inno di preghiera di Simeone ('Presentazione al Tempio') (ridotta)



62. Cristo seduto che disputa fra i dottori (1:1)



63. Il tributo in denaro (1:1)



64. Cristo scaccia gli usurai dal tempio (1:1)



65. Cristo e la donna di Samaria: tra le rovine (1:1)



66. Cristo e la donna di Samaria (1:1)



67. Resurrezione di Lazzaro: lastra piccola (1:1)



68. Agonia nell'orto (1:1)



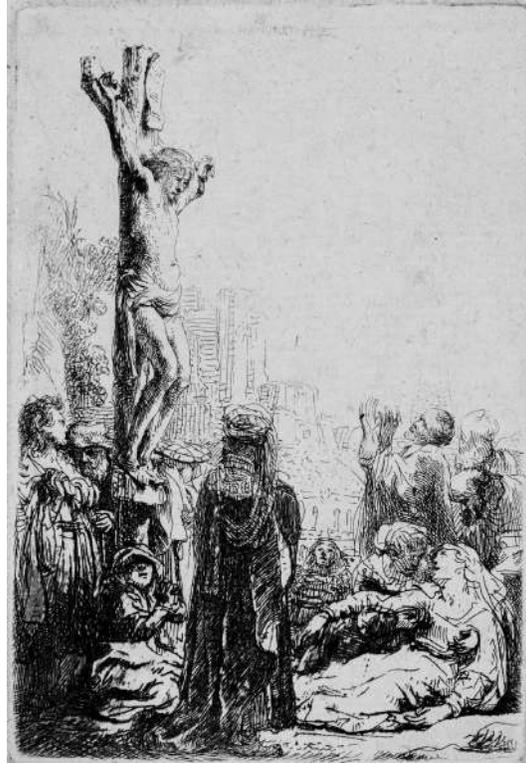
69. Cristo davanti a Pilato: lastra grande (ridotta)



70. Deposizione dalla Croce: seconda lastra (ridotta)



71. Cristo crocifisso tra i due ladroni (1:1)



72. Crocifissione: lastra piccola (1:1)



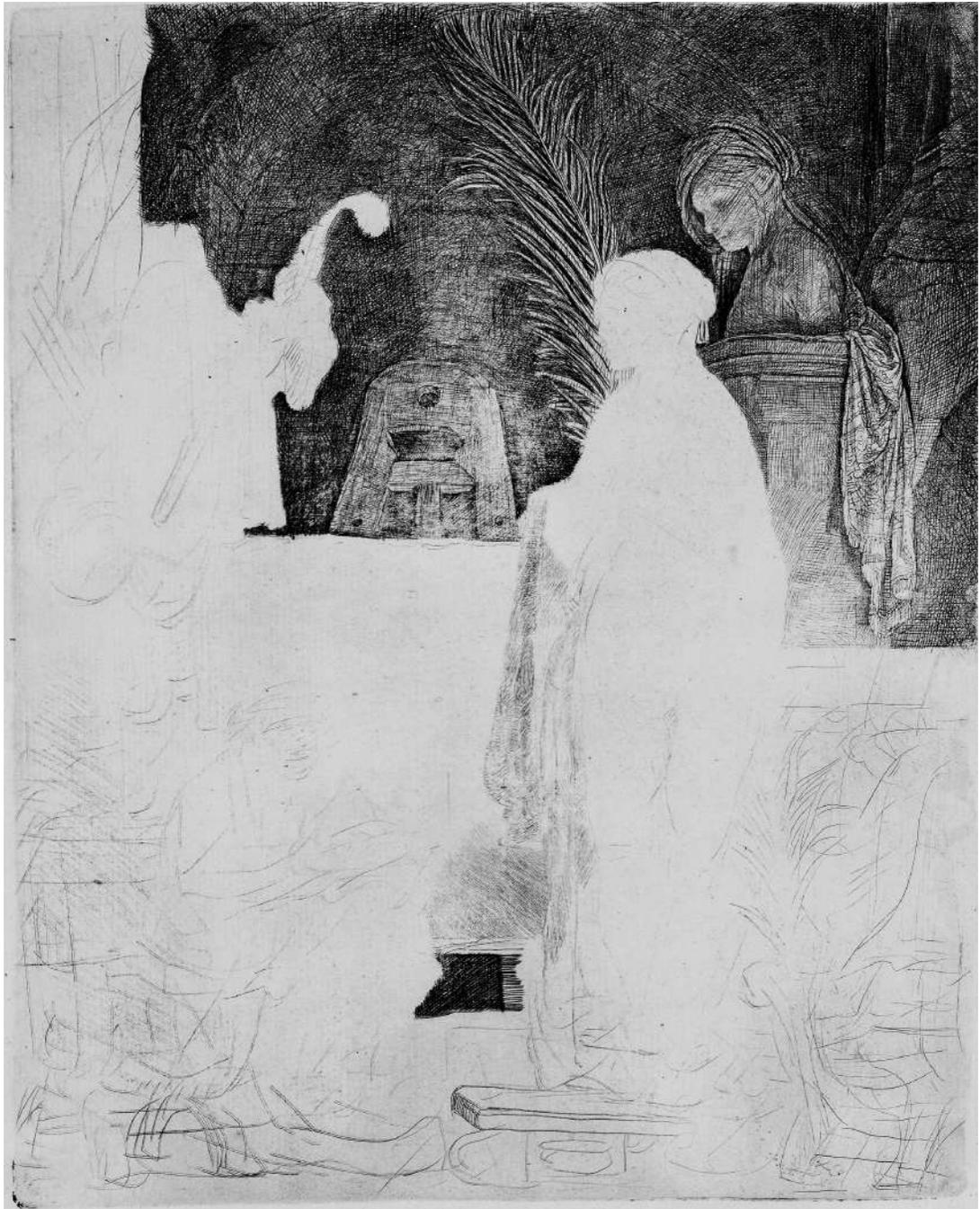
73. Morte della Vergine (ridotta)



74. L'orafo (1:1)



75. Uomo che disegna da un modello (1:1)



76. L'artista e la modella (ridotta)



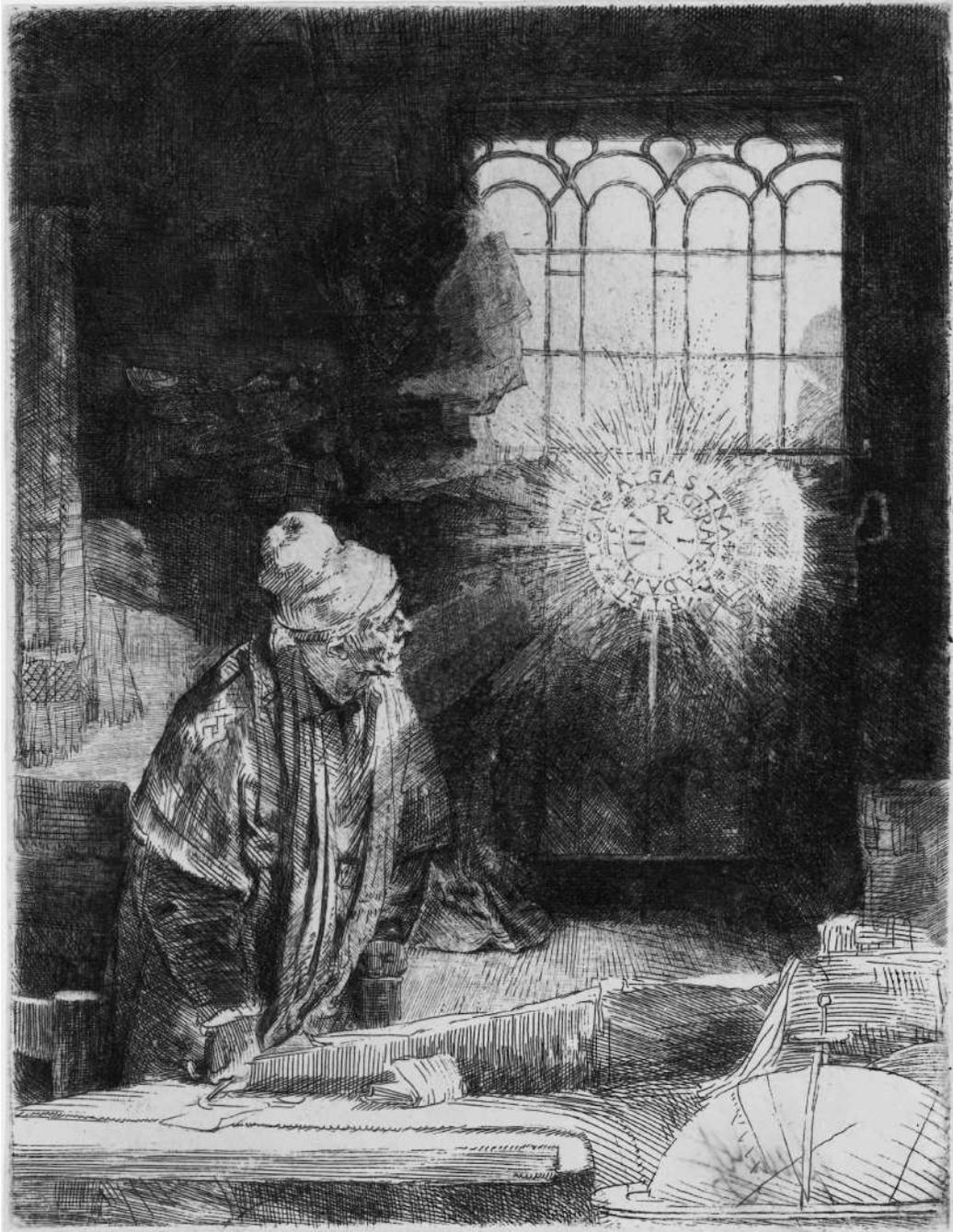
77. Johannes Wtenbogaert ('Jan Uytenbogaert'), predicatore dei Rimostranti (ridotta)



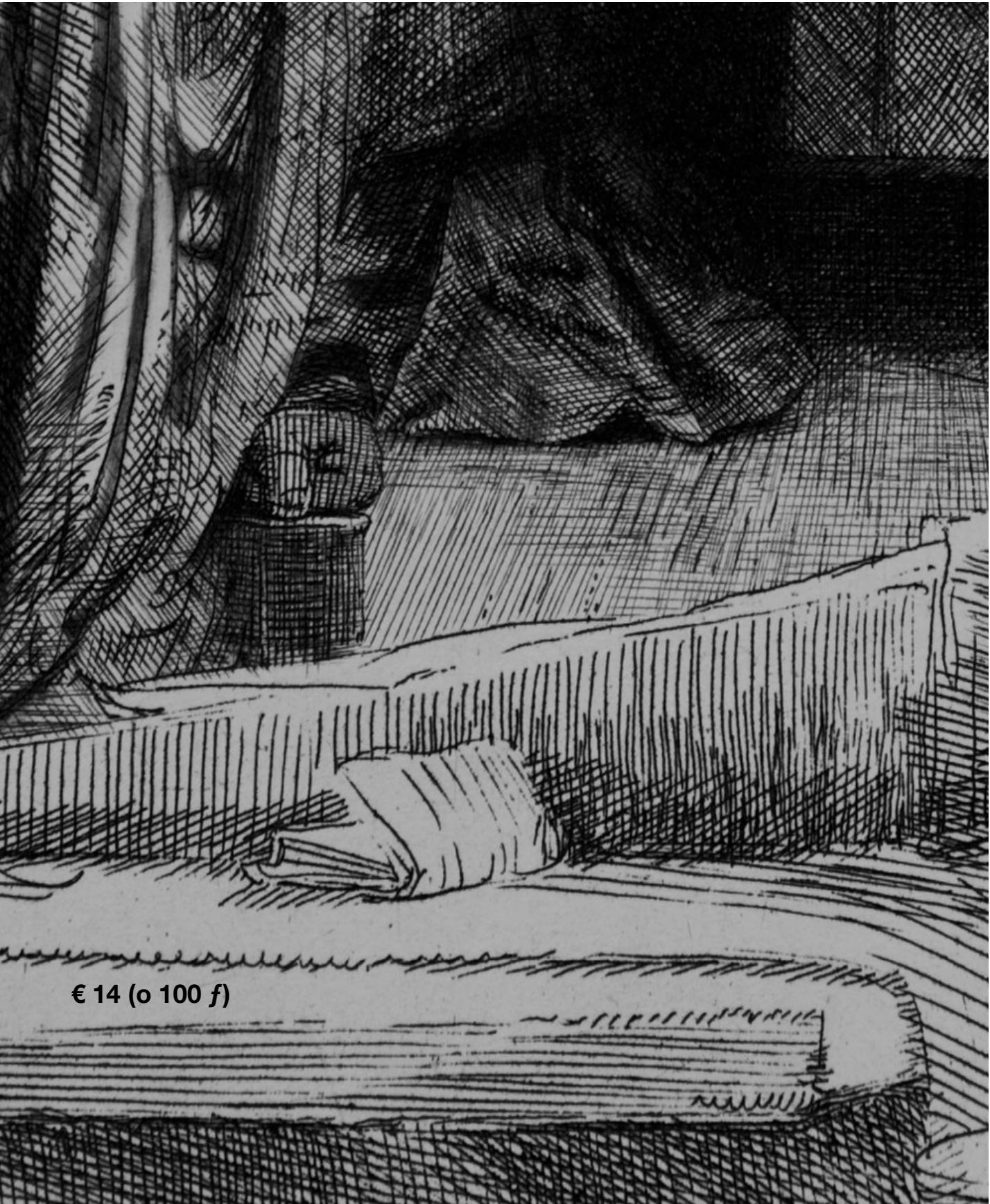
78. Studente al tavolo a lume di candela (1:1)



79. San Gerolamo nella stanza buia (leggermente ridotta)



80. Erudito nello studio ('Dottor Faustus') (leggermente ridotta)



€ 14 (o 100 f)