


**Predella** journal of visual arts, n°51, 2022 [www.predella.it](http://www.predella.it) - Monografia / Monograph 

[www.predella.it](http://www.predella.it) / [predella.cfs.unipi.it](mailto:predella.cfs.unipi.it)

**Direzione scientifica e proprietà** / *Scholarly Editors-in-Chief and owners:*

**Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini** - [predella@predella.it](mailto:predella@predella.it)

**Predella** pubblica ogni anno due numeri online e due numeri monografici a stampa /

**Predella** publishes two online issues and two monographic print issues each year

*Tutti gli articoli sono sottoposti alla peer-review anonima / All articles are subject to anonymous peer-review*

**Comitato scientifico** / *Editorial Advisory Board:* Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Michele Dantini, Annamaria Ducci, Fabio Marcelli, Linda Pisanit, Neville Rowley, Francesco Solinas

**Redazione** / *Editorial Assistants:* Elisa Bassetto, Elisa Bernard, Nicole Crescenzi, Silvia Massa

**Collaboratori** / *Collaborators:* Roberta Delmoro, Livia Fasolo, Marco Foravalle, Giulia Gilesi, Michela Morelli

**Impaginazione** / *Layout:* Elisa Bassetto, Elisa Bernard, Gaia Boni, Sofia Bulleri, Nicole Crescenzi, Rebecca Di Gisi

**Predella** journal of visual arts - ISSN 1827-8655

*The paper examines the problem of Rembrandt's complex and poorly documented relationship with the so-called “art theory”. The essay aims to trace the evidence that allows us to reconstruct the artist's position towards theoretical assumptions such as the importance of painting “nae 't leven”, that is, from life, taking Nature as a model or his position towards a “high” genre such as the nude. It also proposes a reconstruction of Rembrandt's educational practice towards his students. Through the analysis of some privileged sources, such as the biography of the painter Joachim von Sandrart, written in 1675, or that of Arnold Houbraken included in «De groote Schouburgh», a historiographical reconstruction of the reception of Rembrandt's Naturalism in the coeval art literature is also proposed.*

1. In queste pagine proverò a proporre alcune considerazioni attorno a un tema che potrebbe non essere immediatamente evidente allorché si abbia a che fare con l'opera di Rembrandt van Rijn. È a partire da questa (apparente) estraneità del grande pittore olandese ai temi “teorici” che ho scelto di organizzare i materiali del mio intervento, provando a tracciare alcune vie interpretative che possano aiutare a meglio definire alcuni di questi aspetti.

È noto come l'artista olandese non ci abbia lasciato quasi nessuna testimonianza scritta rispetto alla propria arte. Si farà in fretta a ripercorrere il catalogo di ciò che, in termini di documenti “della sua propria mano” – parafrasando un'espressione che si incontra spesso nei contratti e nelle perizie dei dipinti – è giunto sino a noi<sup>1</sup>. Di Rembrandt, infatti, si conservano sette lettere a Constantijn Huygens, segretario dello statolder Federico Enrico d'Orange, che si scalano tra il 1636 e il 1639<sup>2</sup>. A queste si aggiungono – ma sono abbastanza rare – una manciata di iscrizioni autografe su alcuni disegni<sup>3</sup>. Si tratta di fogli di studio per le composizioni, come nel caso di quello del Rijksmuseum, databile al 1635-1636, che raffigura la *Maddalena e la Vergine dolente*, legato al *Seppellimento di Cristo* del 1635-1639 (fig. 1)<sup>4</sup>. In altri casi, queste iscrizioni si trovano su disegni attribuibili agli allievi del pittore, e paiono riflettere insegnamenti del maestro: sono cioè appunti, indicazioni per la realizzazione dei dipinti la cui composizione si inizia a studiare proprio con quei disegni<sup>5</sup>.

Questo è quanto. Di fronte a tale scarsità di testimonianze, e anche a una certa loro frammentarietà, ha senso parlare di “teoria artistica” – traducendo quello che in inglese si indica come *art theory*? Ognuno di noi, credo, sognerebbe di avere tra le mani, per quanto riguarda Rembrandt, qualcosa di paragonabile al taccuino di

Düsseldorf di Pietro Testa<sup>6</sup>. L'attenzione degli studi su questi temi si è soprattutto concentrata sull'ultimo periodo di attività dell'artista, indagando il significato delle sue scelte espressive nelle opere pittoriche degli anni Cinquanta e Sessanta del XVII secolo<sup>7</sup>. Ci sono, tuttavia, altri momenti in cui è possibile scorgere il punto di vista di Rembrandt riguardo alla propria arte. Uno di questi è la sua pratica di insegnare al centro di una gremita bottega: alcuni di questi problemi saranno affrontati alla fine di questo intervento. Prima però sarà necessario richiamare il contesto entro cui quella pratica, la pratica dell'insegnamento della pittura, prese forma per l'artista. Provare a guardare a Rembrandt *sub specie teoretica* può rivelarsi infatti un problema insidioso. Da una parte c'è il rischio che un simile tema ci sfugga dalle mani; dall'altra che si sovrinterpretino i fatti o che li si "rimontino" in modo anacronistico, facendo magari di Rembrandt più un artista concettuale *ante litteram* che un uomo vissuto nell'Amsterdam del XVII secolo. Per Rembrandt e per i suoi contemporanei, coinvolti nei complessi dibattiti che crebbero nelle Sette Province Unite circa i fini e i mezzi dell'arte, non esisteva forse il concetto di "teoria artistica". Piuttosto, si doveva trattare di un modo condiviso di pensare, e di insegnare, l'arte della pittura<sup>8</sup>.

2. Per delineare il perimetro del problema, sarà utile richiamare brevemente il quadro interpretativo che scaturì a partire dalle diverse letture di cui l'artista fu oggetto nel corso del tempo. È un fatto assodato, infatti, che sino agli anni Cinquanta del Novecento Rembrandt fu considerato un "genio ribelle", una personalità fuori dagli schemi che creava opere d'arte altrettanto fuori dagli schemi, pronte a dare scandalo e a essere rifiutate dalla committenza<sup>9</sup>. Se certamente questo fenomeno si acui sensibilmente tra la fine del XIX e il principio del XX secolo, di fatto le nuove scoperte documentarie compiute in quegli anni prepararono il terreno per gli studi della seconda metà del Novecento, che hanno poi contribuito a imprimere una svolta decisiva nel modo di considerare il pittore; primo fra tutti il libro che Seymour Slive pubblicò nel 1953, *Rembrandt and his critics*<sup>10</sup>. Uno dei grandi risultati raggiunti da Slive fu la sostanziale smentita dell'idea che durante la propria vita al pittore fosse toccato essere il bersaglio di critiche e di una certa emarginazione da parte della committenza alto-borghese di Amsterdam.

All'epoca in cui Slive pubblicò il suo fondamentale saggio era ancora vivo il mito romantico secondo cui il quadro più famoso del pittore, la *Compagnia del Capitano Frans Banninck Cocq e del Luogotenente Willem van Ruytenburch* – la cosiddetta *Ronda di Notte* – del 1642, sarebbe stato rifiutato dai committenti, segnando sostanzialmente il principio del declino economico del pittore

inaugurando la fase tarda della sua vita. Slive dimostrò in modo inoppugnabile non solo che il grande dipinto per il Kloveniersdoelen fu un grande successo che giunse a coronamento della maturità dell'artista, ma anche che, in vita, Rembrandt fu il pittore più celebrato da poeti e letterati olandesi (e non solo) e che riuscì ad accaparrarsi le migliori commissioni sino, almeno, agli anni Cinquanta. Le ricerche di Slive indicarono la via: nel 1964 Jan Emmens pubblicò *Rembrandt en de regels van de Kunst*, un libro pionieristico, in cui l'autore tentava di separare, sulla scorta delle ricerche di Slive, l'immagine che dell'artista ci era tramandata dalle biografie sei e settecentesche da quello che potremmo definire il "Rembrandt autentico". Il risultato fu una sorta di rivoluzione copernicana. Dimostrando, non senza qualche punto di forzatura, come il pittore fosse inserito nel proprio contesto storico e sociale, Emmens offriva degli strumenti per rinnovare lo sguardo sull'artista, *in primis* grazie all'analisi delle testimonianze sulla sua vita e i giudizi sulla sua arte già presi in esame da Slive<sup>11</sup>.

Proprio i medaglioni biografici dedicati a Rembrandt offrono importanti elementi per comprendere più a fondo la sua arte. Fatte salve le informazioni tramandate da Huygens nella propria giovanile autobiografia, e il breve testo di Jan Orlers del 1641<sup>12</sup>, le principali biografie del pittore furono pubblicate *dopo* la sua morte. Mi riferisco in particolare alla pagina che Joachim von Sandrart inserì nella *Teutsche Academie* (1675)<sup>13</sup>, al profilo che Filippo Baldinucci offrì nel *Cominciamento e progresso dell'arte di intagliare in rame* (1686)<sup>14</sup>, e alla lunga biografia di Rembrandt inserita nel *Groote Schouburgh der nederlantsche Konstschilders en Schilderessen* di Arnold Houbraken, pubblicato ad Amsterdam a partire dal 1718<sup>15</sup>. Ognuno di questi testi presenta un Rembrandt suo proprio, restituisce un'immagine dell'artista che, però – se seguiamo il ragionamento di Emmens – è doppiamente sfuocata in quanto agisce nella scrittura di quei testi anche la "critica classicista" al pittore, cioè una sostanziale opposizione al naturalismo di quelle opere, maturata nel clima di sempre più forte apprezzamento per i soggetti alti, la pittura allegorica e una tecnica rifinita e priva di scabrosità. A determinare questo stato di cose concorsero molti fattori, *in primis* il mutare del gusto della committenza. Ma, per quanto riguarda Rembrandt, si è ormai compreso che anche negli anni della sua tarda attività egli non fu certo relegato in una posizione di second'ordine nella competitiva scena artistica di Amsterdam<sup>16</sup>.

3. Da Sandrart a Houbraken, passando per Baldinucci – ma si dovrebbero anche considerare André Felibien e Roger de Piles, che nei loro trattati dedicano osservazioni acute al pittore olandese – tutti sono concordi nel muovere, sostanzialmente, *una* critica a Rembrandt: e cioè quella di essere un pittore che

oggi chiameremmo “naturalistico”. La scelta di raffigurare il Naturale in tutte le sue espressioni, senza omettere nulla, nemmeno gli aspetti che potrebbero risultare brutti o sgradevoli, fu assai rimproverata<sup>17</sup>. Se certo pare scontato ritrovare simili elementi in trattati pubblicati alla fine del secolo, bisogna sottolineare come ben prima, già dalla fine degli anni Venti, si iniziò a levare qualche voce contro la moda della pittura “dal naturale”. Jacques de Ville, «schilder ende liefhebber der Mathematische konst», come si autodefinisce sul frontespizio del suo trattatello del 1628, *T’samen-spreekinghe Betreffende de Architecture, ende Schilder-Konst* (*Dialogo circa l’Architettura e la pittura*, fig. 2), si scagliava proprio contro chi realizzava le proprie opere badando solamente al tocco, alla maniera e non aveva nessuna conoscenza del disegno e degli aspetti basilari della composizione, affogando le proprie scadenti mezze figure in scene zeppe di ombre e “scuri”<sup>18</sup>. Preme sottolineare quanto l’autore avesse ben chiaro, alla data in cui scriveva, che quel tipo di pittura proveniva dall’Italia.

Il trattatello di De Ville è forse la migliore spia del fatto che già presso i contemporanei doveva apparire immediato il paragone fra Rembrandt e l’italiano Caravaggio. Non era solamente il confronto con le opere del pittore lombardo che faceva sì che tra i due fosse ravvisata un’affinità. Erano anche le loro predilezioni per la frequentazione di bassi ceti sociali, di una condotta di vita al di fuori delle “regole” stabilite, con la conseguente implicazione “morale” che investiva anche la loro arte, che seguiva l’unica regola di imitare la Natura<sup>19</sup>.

A mettere sullo stesso piano i due artisti, dichiarando *apertis verbis* che, come Caravaggio, anche Rembrandt dipingeva solo traendo ispirazione dal Naturale fu, com’è noto, Houbraken nel *Groote Schouburgh*. Alla base del passo di Houbraken sta però il testo che per primo offrì la strumentazione concettuale che avrebbe sostanziato il legame Rembrandt-Caravaggio, e cioè *Het Schilder-Boeck* che Karel van Mander aveva pubblicato ad Haarlem nel 1604. Proprio nella sezione del testo relativa agli artisti italiani egli inserì la prima biografia a stampa del pittore lombardo. Caravaggio, scrive van Mander, considera tutti i quadri che non siano stati dipinti dal vero «bagatelle, fanciullaggini o baggianate»<sup>20</sup>. Houbraken, più d’un secolo dopo, cita letteralmente questo passo, aprendo le virgolette nel proprio testo, criticando il naturalismo di Rembrandt che sembra contraddire il canone, le “regole dell’arte”. Inoltre, riprende anche le critiche che già Andries Pels nel suo *Gebruik én Misburik des Tooneels* (*Uso e abuso delle scene*), pubblicato a Leida nel 1681, aveva lanciato in particolare contro i nudi femminili realizzati da Rembrandt. Nel suo trattato Pels aveva sottolineato che il pittore, anziché scegliere una Venere greca come modello, preferiva «una lavandaia, o una pigiatrice di torba, presa da qualche stalla, e chiamava il suo capriccio “imitazione della Natura”

[...] quanto maggiore il talento, tanto più numerose furono le aberrazioni pur di non aderire a nessun principio (*aan geen grond*), a nessuna regola (*én snoer van régels bindt*), ma immaginando di sapere ogni cosa da sé stesso»<sup>21</sup>.

Houbraken avrebbe fatto eco a queste affermazioni:

i suoi nudi femminili — il più nobile soggetto per il pennello di un pittore, la cui raffigurazione ha richiesto tutta la cura dei più celebri artisti [...] sono tutti manifestazioni disgustose e ci si può solo meravigliare che un uomo di tale talento e ingegno potesse essere così perverso nella scelta dei soggetti da dipingere<sup>22</sup>.

Controparte visiva di queste affermazioni sono state considerate le note incisioni di nudi femminili realizzate sin dal principio degli anni Trenta, che offrono i corpi delle donne raffigurate scevri da qualsiasi idealizzazione<sup>23</sup>. I commenti di Pels o di Houbraken sono, per così dire, l'esito di un processo che s'era avviato già da tempo. Eppure, dietro a un'acquaforte come la *Donna seduta sul terreno* (B. 198, fig. 3), è stato rintracciato nientemeno che il modello di Raffaello, noto a Rembrandt probabilmente via Jacopo Caraglio, della scena dello *Sposalizio di Alessandro e Rossane* (fig. 4)<sup>24</sup>. Ritrovare il richiamo al sommo maestro italiano dissimulato in un'opera che muta il soggetto nobile della storia mitologica in una scena tutto sommato bassa e quotidiana è un ottimo esempio delle diverse modalità creative con cui Rembrandt doveva porsi di fronte agli artisti che lo avevano preceduto. Inoltre, per i circoli di amatori che seguivano la sua attività, in cui Rembrandt era ben inserito sin dagli anni di Leida e che avrebbe ulteriormente frequentato ad Amsterdam<sup>25</sup>, questa capacità di appropriarsi del tema formale e di ridefinirlo nel suo significato dovette avere un ruolo centrale nel sancire il suo successo. Ma su queste critiche mosse, è bene sottolinearlo, ben dopo la scomparsa dell'artista in un clima di gusto e tendenze ormai del tutto mutati occorrerà ritornare a riflettere in seguito.

4. Lo stile così radicalmente naturalistico che Rembrandt adottò per le proprie opere fu, almeno per un tratto della sua carriera, la chiave del suo subitaneo successo ad Amsterdam, al punto che riuscì ad imporsi come il pittore in grado di accaparrarsi un numero esorbitante di commissioni in città. E ciò non era affatto scontato.

A rendere la temperatura di ciò che era accaduto al principio degli anni Trenta, quando cioè Rembrandt si era finalmente trasferito in pianta stabile ad Amsterdam, è ancora una volta Arnold Houbraken. Nelle pagine dedicate a Govert Flinck, infatti, egli ricorda come il pittore di Leeuwarden fosse giunto ad Amsterdam, nel 1633, padroneggiando già uno stile ben definito. E tuttavia,

poiché che all'epoca la maniera di Rembrandt era a tal punto lodata che tutto doveva esser fatto in quel modo se si voleva avere successo, [Flinck] trovò opportuno studiare per un anno con Rembrandt, in modo da poter acquisire il suo modo di dipingere<sup>26</sup>.

La chiave del successo, dunque, passava attraverso lo stile, la “maniera” di Rembrandt (fig. 5). È interessante ricordare a questo punto ciò che Pels dichiarava esplicitamente nel proprio trattato, e cioè che l'attitudine di Rembrandt di «sbagliare in modo illustre, di essere il primo eretico nell'arte della pittura», di fatto attirava molti allievi<sup>27</sup>.

Gli studi di van de Wetering hanno dimostrato come Rembrandt, sin dagli anni della sua giovinezza a Leida, dovette iniziare a esplorare tutte quelle “regole dell'arte” che, poi, i suoi biografi gli avrebbero rinfacciato di aver così apertamente disprezzato. È necessario tornare di nuovo allo *Schilder-Boeck* di Karel van Mander e a quel poema che costituisce la prima parte del libro: *Den Grondt der edel vry Schilder-konst*, cioè *Il fondamento della nobile e liberale arte della pittura*. Si tratta appunto di un poema, in ottave, che in 14 capitoli espone le regole da seguire per riuscire a governare tutti gli aspetti della pittura. Rembrandt, secondo la convincente ricostruzione di van de Wetering, negli anni giovanili deve aver intrapreso una sistematica “esplorazione” di queste “regole”. E ciò per poter dar seguito alla propria aspirazione di divenire un eccellente pittore di storia. Nel quarto capitolo del poema, dedicato all'*Attitudine, la posa graziosa e la buona realizzazione della figura* (*Van der Actitude, welstandt, ende weldoen enes Beelts*), van Mander espone i criteri per disegnare in modo corretto la figura umana<sup>28</sup>. Nel trattare di come disporre le diverse parti del copro umano al fine di ottenere un effetto convincente ed efficace, egli suggerisce di mettere in atto delle correzioni rispetto a ciò che si vuole rappresentare. Ad esempio, sebbene osservando il modello ci si accorga che il volto è rivolto nella stessa direzione degli art inferiori, è meglio “correggere” questa postura seguendo invece l'esempio degli antichi e dei grandi artisti del passato come Raffaello, Michelangelo o Giambologna, e cioè ruotare il volto in un'altra direzione. In questo modo si otterrà una posa aggraziata, o *welstandicheyt* – concetto che unisce l'idea di grazia e delicatezza nella disposizione delle membra di un corpo<sup>29</sup>.

Occorre domandarsi quanto, di questi insegnamenti, fosse arrivato a Rembrandt e in che misura egli se ne fosse appropriato. Una possibile chiave di accesso ci è fornita dall'inventario dei beni steso in occasione della cosiddetta bancarotta del 1656<sup>30</sup>. Quello dell'inventario del 1656 è, chiaramente, un “fermo immagine” che si situa in modo molto preciso nel tempo e nello spazio, che ci offre una visuale parziale. E tuttavia, ci sono buone ragioni per affermare che la campinatura è sufficientemente significativa. Per quanto, purtroppo, non sia

registrata la presenza dello *Schilder-Boeck* di van Mander, è praticamente certo che il pittore conoscesse assai bene quel testo. E non solo perché si tratta del testo fondativo della letteratura artistica neerlandese, ma soprattutto perché (come era accaduto in Italia con le *Vite* di Giorgio Vasari) molto di ciò che van Mander diede alle stampe faceva già parte di un linguaggio e di una prassi che circolavano ampiamente nelle botteghe degli artisti, alla stregua di un patrimonio comune e condiviso, che con la pubblicazione dello *Schilder-Boeck* fu fissato una volta per tutte.

Ma l'inventario è molto utile per tante altre cose. Per esempio, per il fatto che registra molti libri. Per avere un ordine di grandezza, non stiamo parlando dei più di 155 libri registrati nell' *Inventario de los bienes dejados por Velázquez y Juana Pacheco* stilato l'11 agosto 1660<sup>31</sup>. Quella di Rembrandt è una biblioteca molto più modesta e meno erudita. Ma dà molto spazio alla *papierekunst*, cioè all'incisione e al disegno. Sono moltissimi, infatti, i libri che raccolgono le incisioni e i disegni di artisti italiani: Tiziano, Raffaello, Antonio Tempesta, Guercino, Guido Reni, Ribera, per citare solo alcuni nomi<sup>32</sup>. Si comprende che quei fogli dovevano essere sì collezionati per il loro valore, ma anche come materiale di lavoro, per trarne cioè spunti, temi e tutto ciò che poteva essere utile alla pratica dell'artista.

Ci sono poi alcune presenze che colpiscono, come «il libro delle proporzioni di Albrecht Dürer»<sup>33</sup>, cioè i *Quattro libri sulle proporzioni del copro umano*, che, affiancato alle varie serie di incisioni dell'artista tedesco che Rembrandt aveva iniziato a collezionare a partire dagli anni Trenta, lasciano intendere una frequentazione e una conoscenza nient'affatto episodica del lavoro del predecessore tedesco – cosa del resto confermata dalle molte opere che Rembrandt realizzò tenendo gli occhi fissi sulle opere di Dürer<sup>34</sup>.

Dunque uno sguardo, quello di Rembrandt, rivolto ai grandi modelli del passato (ma che non tralasciava certo gli artisti contemporanei, e basterà ricordare, *pars pro toto*, il caso di Rubens)<sup>35</sup>, coi quali egli sceglie di ingaggiare un "dialogo" alla pari, un confronto serrato e a tratti teso condotto sotto il segno dell'*æmulatio*, cioè quel particolare tipo di imitazione che mira a superare il modello prescelto.

5. Proviamo a sostare per un momento. Abbiamo avvicinato Rembrandt attraverso il tema – sfaccettato, polifonico e a volte financo contraddittorio – del Naturalismo, che fu anche la principale accusa agli occhi degli antichi biografi. Seguendo il filo d'Arianna della pittura dal naturale o, per usare i termini coevi, "nae 't leven", abbiamo visto come questo tema fosse fatto oggetto di dibattito sin dai primi decenni del Seicento. Inoltre, pur non potendoci soffermare con dovizia di esempi, abbiamo anche evocato il tema del rapporto con gli artisti.



Artisti contemporanei ma anche – forse soprattutto – gli artisti italiani del pieno Rinascimento.

Vorrei adesso prendere brevemente in esame un episodio della metà degli anni Quaranta che, spero, possa rivelarsi significativo per comprendere come queste diverse istanze, questi fili sparsi, si siano poi riannodati in un ambito molto preciso, e cioè quello dell'insegnamento che Rembrandt impartiva agli allievi che frequentavano la sua bottega; una bottega che, come tramandano sia Sandrart che Houbraken, era popolarissima. È necessaria una minima precisazione: Rembrandt era un tipo di insegnante che non accettava pittori alle prime armi. Come il secondo maestro dal quale lo stesso Rembrandt si era recato in gioventù, Pieter Lastman, allo stesso modo egli ammetteva nella propria bottega solo giovani che avessero sostenuto altrove un precedente periodo di apprendistato. Il secondo maestro presso il quale si andava a bottega era di solito quello del quale si voleva imparare lo stile, e che avviava gli apprendisti a padroneggiare un genere pittorico specifico.

Attorno al 1646, dopo un periodo di circa dodici anni, Rembrandt tornò nuovamente sul soggetto del nudo. Questa volta, però, per la prima volta scelse di realizzare delle incisioni a partire da nudi maschili<sup>36</sup>. La pratica della copia dal modello dal vero, contrariamente a quanto farebbero credere i testi di Pels o di Houbraken ricordati in precedenza, non è in realtà attestata con frequenza nelle Province Unite. Per di più, essa non doveva far parte dell'insegnamento così com'era stabilito dalle Gilde; si trattava piuttosto di sessioni organizzate su iniziativa di singoli o gruppi di artisti<sup>37</sup>. Rembrandt pare essersi dedicato allo studio dal modello soprattutto negli anni Quaranta e Cinquanta. Sappiamo – è Houbraken a tramandarlo, seppur con qualche fraintendimento cronologico – che l'artista aveva affittato degli spazi poco lontano dalla propria casa ormai sul Rozengracht, cioè sul canale del Bloemgracht<sup>38</sup>. Com'è noto, è osservando quanto disegnò nel 1653 circa Constantijn Daniel van Renesse (magari ricordando una delle sue visite allo studio di Rembrandt) che possiamo avere un'idea di come dovevano svolgersi queste sedute di studio (fig. 6). Per quanto il foglio non rappresenti affatto una pura e semplice "istantanea" dello studio di Rembrandt, ma faccia uso di una topica ben collaudata, è d'altronde una testimonianza figurativa importante per ricostruire le sessioni di studio nelle accademie<sup>39</sup>.

Tra le opere di Rembrandt riconducibili a un contesto di questo tipo, cioè di studio dal vero dal modello, si rivela particolarmente significativa l'incisione soprannominata *Het Rolwagentje*, cioè *Il girello*, così denominata a causa della scena in secondo piano (B. 194, fig. 7). La scena della nutrice che insegna al fanciullo a camminare, attraverso il girello, costituirebbe un'allusione al percorso

di apprendimento degli aspiranti artisti che, poco a poco, si impadroniscono dei mezzi del mestiere<sup>40</sup>. Così come il piccolo apprende a camminare con sempre maggiore sicurezza, allo stesso modo l'allievo impara via via le pratiche che gli consentiranno di arrivare all'ultimo e più complesso grado della formazione, cioè lo studio del modello dal vero<sup>41</sup>.

I due giovani, uno seduto e l'altro in piedi, in primo piano e nel piano intermedio, rimandano dunque alla pratica dello studio dal vero dal modello: non solo essi sono entrambi "in posa", ma esemplificano il concetto di *welstant* che, lo abbiamo visto, si addice alle posture dei modelli da raffigurare. La lastra fu elaborata velocemente da Rembrandt, tanto che alcune zone incomplete nella figura seduta in primo piano (come, ad esempio, il perizoma) o le linee non sottoposte a una morsura sufficiente, furono poi modificate nei successivi stati. Ciò che è importante sottolineare, sulla scorta delle analisi condotte da Hinterding, è che tutta la scena nel suo insieme fu probabilmente messa a punto sin dalla prima tiratura, e che a partire da questa Rembrandt tirò anche esemplari su carte speciali, come la cosiddetta carta giapponese<sup>42</sup>.

Degno di nota è il fatto che quest'acquaforte non sia isolata, ma faccia corpo con un piccolo gruppo di incisioni di nudi maschili: il *Nudo seduto davanti a una tenda* (B. 193, fig. 8)<sup>43</sup>, firmato e datato 1646; il *Nudo steso sul terreno*, anch'esso del 1646 (B. 196, fig. 9)<sup>44</sup>; e – sebbene in un certo senso distinti rispetto alle altre tre incisioni – i *Bagnanti*, datati 1651 (B. 195, fig. 10)<sup>45</sup>. L'analisi delle filigrane, scrupolosamente condotta da Erik Hinterding, non ha dato elementi utili per stabilire se le tre incisioni del 1646 siano state concepite e stampate in modo coerente fra loro<sup>46</sup>. E tuttavia, è verosimile pensare che le lastre abbiano (o dovessero avere) un legame di qualche tipo, per lo meno sulla base dei soggetti e delle datazioni. Ed è assai probabile che Rembrandt sia addirittura ricorso al medesimo modello.

Per chiarire meglio il senso di queste incisioni, è giunto il momento di esaminare alcuni disegni<sup>47</sup>. Essi ci permetteranno di comprendere meglio la possibile ragione di queste raffigurazioni, oltre ad aprire uno spiraglio sulle sessioni di disegno dal vero che Rembrandt doveva dirigere nel suo studio. Partiremo da questo secondo problema.

Sono tre i fogli che si sono conservati e che paiono essere legati alla raffigurazione di un modello dal vero. Oggi attribuiti ad alcuni dei più talentuosi allievi che frequentarono la bottega dell'artista a partire dagli anni Quaranta, essi si collocano cronologicamente attorno alla metà del decennio, in un momento molto prossimo alla data del 1646 inscritta sul *Girello*. Mentre Rembrandt incideva direttamente sulla lastra di rame, gli allievi disegnavano<sup>48</sup>. Ognuno degli artisti che ha realizzato i tre disegni aveva davanti agli occhi lo stesso modello e,

grazie alle minime variazioni della posa e all'inclinazione della luce, è addirittura possibile immaginare come Rembrandt e i suoi allievi fossero effettivamente disposti davanti al loro modello un po' come vediamo nel disegno di Darmstadt già ricordato.

Il disegno di Vienna, attribuito a Carel Fabritius (Ben. 709, fig. 11), è quello che, nella visione quasi del tutto frontale del modello, s'avvicina di più al giovane raffigurato nell'incisione di Rembrandt: l'inclinazione e la rotazione del busto sono le medesime, e altrettanto vale per il braccio appoggiato al cuscino<sup>49</sup>. Il disegno attribuito a Samuel van Hoogstraten, e conservato presso il Museo del Louvre (Ben. A 55, fig. 12), mostra invece che l'autore doveva essere collocato un po' più a destra rispetto al modello, poiché il busto è raffigurato quasi del tutto frontalmente, così come le gambe<sup>50</sup>. Infine, il foglio anonimo che si conserva al British Museum ci offre una visuale ancora più spostata verso destra: ormai il modello è quasi del tutto frontale (Ben. 710, fig. 13)<sup>51</sup>. Insieme all'incisione, questi fogli sono un'ottima testimonianza di quelle sessioni di studio che il maestro conduceva insieme ai propri allievi.

Inoltre, seppur brevemente, è bene richiamare in questo contesto anche il piccolo dipinto, riconducibile a un momento prossimo al 1646, che oggi si conserva presso il Wallraf-Richartz Museum di Colonia<sup>52</sup>. A lungo identificato come un "Cristo alla colonna", anche grazie agli strumenti che si vedono nel secondo piano e, soprattutto, alla posa con le mani legate dietro la schiena, la tavola è un caso lampante di "esercitazione" per lo studio della posa e dell'attitudine del modello<sup>53</sup>. Lo *Studio di nudo maschile come Cristo alla colonna* di Colonia non solo dimostra quale dovesse essere la controparte "pittorica" delle incisioni che abbiamo sin qui esaminato, ma permette anche di gettare uno sguardo più ravvicinato alla pratica della bottega di Rembrandt e alla funzione di questi studi nei diversi passaggi che via via conducono dai primi esercizi alle opere finite.

Quale poteva essere la motivazione che spinse l'artista a realizzare questi studi attorno al 1646? Nel 1643 Crispijn van de Passe il giovane aveva dato alle stampe il suo trattato *'t Licht der Teken Schilderkonst* o *La luce del Dipingere e Disegnare*: un libro d'istruzioni e di modelli in cui l'autore utilizzava proporzioni ideali e raffigurazioni di pose complesse cui l'aspirante artista avrebbe potuto rivolgersi con profitto (fig. 14)<sup>54</sup>. Da più parti è parso logico considerare la serie di incisioni di nudi (maschili e femminili) di Rembrandt come una "risposta" al libro di De Passe. Forse proprio questo gruppo di nudi maschili faceva parte del *livre à dessiner* che Joseph Dézallier D'Argenville ricordò nel 1745 nell'*Abregé de la vie des plus fameux peintres*<sup>55</sup>. L'idea di legare questi e altri fogli al *livre* visto da D'Argenville fu avanzata già da Jan Emmens; egli propose inoltre di aggiungere al gruppo

anche altre incisioni, come gli *Studi di tre teste femminili* (B. 367, fig. 15)<sup>56</sup>. Un libro di questo tipo avrebbe potuto essere utilizzato dagli apprendisti e dai giovani che frequentavano la sua bottega, ma di certo le sessioni di studio che Rembrandt offriva mettevano da parte le proporzioni ideali e misurate, e prediligevano invece la sola osservazione del naturale.

Rembrandt, come del resto testimoniano le incisioni di nudi maschili e di cui ci siamo occupati, evitava le pose costruite, le “belle” pose. Samuel van Hoogstraten fu suo allievo proprio negli anni Quaranta, quando non aveva nemmeno vent’anni. Il nome di van Hoogstraten è indubbiamente legato all’imponente trattato che fu pubblicato a Rotterdam nel 1678, *l’Inleyding tot de hooge schole der Schilderkonst* (*Introduzione alla nobile accademia della pittura*, fig. 16). È assai noto il passaggio in cui van Hoogstraten ricorda i propri esercizi giovanili:

Quando mi capita di riguardare i miei vecchi disegni (*Academiteykeningen*) mi dispiaccio che ci abbiano insegnato malamente negli anni della nostra gioventù. In fondo, non è maggior fatica imitare una posa graziosa (*graesselijk postuur*) invece che una sgradevole e brutta<sup>57</sup>.

In questo passo, scritto probabilmente con sguardo retrospettivo, l’ex-allievo di Rembrandt sta criticando la libertà con cui il suo maestro faceva disporre i modelli e le modelle. Non è una critica esplicita rivolta al suo vecchio maestro, ma da questo passo filtra inequivocabilmente il diverso orientamento che, ormai, van Hoogstraten ha maturato rispetto alle regole della rappresentazione e a ciò che a essa è richiesto. Sono, per l’appunto, le “pose graziose”, aggraziate come quelle della danza. Nulla di più distante da quanto, in gioventù, aveva visto fare nello studio di Rembrandt, in cui il concetto di *welstant* era declinato in modo particolare, senza mai derogare all’osservazione della realtà.

6. Nel “*cursus honorum*”, per così dire, della formazione di un artista, il disegno dal vero, e per di più da un modello vivente, era l’ultimo gradino. Il fatto che Rembrandt facesse esercitare i suoi giovani allievi – come detto van Hoogstraten aveva circa vent’anni, Carel Fabritius ne aveva 22 – con copie del vero, equivaleva a una dichiarazione piuttosto precisa rispetto alle “regole” dell’arte, alla via da seguire per ottenere uno stile di successo.

Nell’inventario del 1656 è citato un «libro, pieno di disegni di mano di Rembrandt, di uomini e donne». Ed è specificato che i modelli «*naeckt sijnde*», sono nudi<sup>58</sup>. Chissà se quelle incisioni e quei disegni facevano parte di questo libro. Indubbiamente, se Rembrandt avesse pubblicato un simile manuale sarebbe molto diverso lo sguardo che avremmo su di lui e sulla sua arte. Uno sguardo diverso, ma certamente non meno ammirato.

*Desidero ringraziare vivamente Giacomo Alberto Calogero, Gianluca del Monaco e Pasquale Fameli per l'invito a partecipare al seminario del 2 luglio 2020 (Il "fare" pensato. Le parole degli artisti, le idee dell'arte, 2-3 luglio 2020, Università di Bologna), di cui questo contributo costituisce una versione ampliata e corredata delle necessarie note. Un ulteriore ringraziamento lo devo ai due anonimi referee che hanno fornito i loro pareri su una precedente versione di questo testo. Infine, grazie a Giovanni Giura, Giulia Zaccariotto, Patrizia Zambrano. Nelle note utilizzerò le seguenti abbreviazioni bibliografiche: RD = W.L. Strauss and M. van der Meulen, with the assistance of S.A.C. Dudok van Heel and P.J.M. de Baar, The Rembrandt Documents, New York, 1979. Come di consueto, i rimandi saranno fatti indicando anno/numero documento. La sigla Corpus, seguita dal numerale romano e dall'anno di edizione tra parentesi tonde, andrà intesa come riferimento ai volumi del Corpus of Rembrandt Paintings. Nel corso del testo le sigle B. e Ben. Indicheranno, rispettivamente, la numerazione delle incisioni stabilita da A. Bartsch, Catalogue raisonné de toutes les Estampes qui forment l'Oeuvre de Rembrandt, et ceux des ses principeaux imitateurs, 2 voll., Vienne, 1797 e quella deididsegniffisata da O. Benesch, The Drawings of Rembrandt, 6 voll., a cura di E. Benesch, Londra, 1973.*

- 1 Su questo tema cfr. J. van der Veen, *By his own hand. The valuation of autograph paintings in the 17th century*, in *Corpus IV*, 2005, pp. 3-44.
- 2 Cfr. H. Gerson, *Seven Letters by Rembrandt*, The Hague, 1961. Cfr. inoltre RD, 1631/1; 1636/2; 1639/2; 1639/3; 1639/4; 1639/5; 1639/6. A queste si deve aggiungere la missiva, il cui originale è andato disperso ma di cui conosciamo la traduzione in italiano, che il pittore spedì ad Antonio Ruffo nel 1662 (cfr. RD, 1662/12). Fu pubblicata per la prima volta da C. Ricci, *Rembrandt in Italia*, Milano, 1918, p. 30.
- 3 Cfr. RD, pp. 592-616, dove sono stati raggruppati i disegni recanti iscrizioni.
- 4 Amsterdam, Rijksmuseum, inv. RP-T-1947-213. Le figure sono eseguite a penna e inchiostro marrone e a matita rossa. L'iscrizione è stata così trascritta, «een dijvoot tgheehoor dat in een /fijn harte beweart wert / tot troost harer / beleevende siel». Una traduzione potrebbe essere «un contegno devoto che è conservato nel suo cuore per il conforto della sua anima tormentata». Sul disegno cfr. RD, 5, p. 597 e, da ultimo, M. Royalton-Kisch, *The Drawings of Rembrandt: A Revision of Otto Benesch's Catalogue Raisonné*, 2012-in corso, <<http://rembrandtcatalogue.net>> (ultimo accesso 26 luglio 2022), s.v. Ben. 152.
- 5 Manca, ad oggi, un censimento sistematico di queste occorrenze. Per un esempio di iscrizione su un disegno degli allievi cfr. il foglio attribuito a Constantijn Daniel van Renesse raffigurante il *Ritorno della Sacra Famiglia dall'Egitto*, 1652 circa, conservato al Kupferstichkabinett di Dresda (inv. C 14443). Come in altri casi, l'iscrizione non è autografa di Rembrandt, ma è del tutto probabile che rifletta i consigli impartiti dal maestro all'allievo. È, questo, un ulteriore elemento che rende assai complesso lo studio di queste iscrizioni. Su questi temi cfr. almeno E. van de Wetering, *An illustrated chronological survey of Rembrandt's small-scale 'histories': paintings, etchings and a selection of drawings. With remarks on art theoretical aspects, function and questions of authenticity*, in *Corpus V*, 2011, pp. 240-241.
- 6 E. Cropper, *The Ideal of Painting. Pietro Testa's Düsseldorf Notebook*, Princeton, 1984.
- 7 Cfr. ad esempio la recente disamina di N. Suthor, *Rembrandt's Roughness*, Princeton, 2018 (la prima edizione tedesca è del 2014), da affiancare alle considerazioni offerte da T. Weststeijn, *Rembrandt's Roughness by Nicola Suthor*, in «The Art Bulletin», CI, 4, 2019, pp. 148-151.
- 8 Cfr. in merito E. van de Wetering, *Toward a Reconstruction of Rembrandt's Art Theory*, in *Corpus V*, 2011, pp. 3-14.

- 9 Utili osservazioni su questi problemi in E. van de Wetering, *Rembrandt, a biography*, in *Rembrandt. Quest of a Genius*, catalogo della mostra (Amsterdam-Berlino 2006), a cura di E. van de Wetering, Amsterdam, 2006, pp. 23-25; G. Schwartz, *The Meanings of Rembrandt*, in *Rembrandt and the Dutch Golden Age*, catalogo della mostra (Budapest 2014-2015), a cura di I. Ember, Budapest, 2014, pp. 36-57.
- 10 S. Slive, *Rembrandt and his critics*, The Hague, 1953.
- 11 J.A. Emmens, *Rembrandt en de regels van de Kunst*, Amsterdam, 1970 (la prima edizione del testo è del 1964). Gli studi hanno poi elaborato ulteriormente l'idea della «classicistic critique» alle opere di Rembrandt sviluppata da Emmens. Cfr. almeno E. van de Wetering, *Rembrandt as a Searching Artist*, in *Rembrandt. Quest of a Genius*, cit., pp. 88-90; e, soprattutto, *id.*, *Toward a Reconstruction of Rembrandt's Art Theory*, in *Corpus V*, 2011, pp. 129-137.
- 12 C. Huygens, ms. K.A. XLVIII, L'Aia, Biblioteca Reale, edito in J.A. Worp, *Constantyn Huygens over de schilders van zijn tijd*, in «Oud Holland», 9, 1891, pp. 106-36. Il testo è databile, per elementi interni ed esterni, al 1629-1631. Il passo che interessa Rembrandt e Lievens deve riferirsi a una visita nello studio dei due artisti che verosimilmente è collocabile tra la fine del 1628 e il principio del 1629. Cfr. almeno I. Broekman, *Constantijn Huygens, de kunst en het Hof*, Ph.D. Diss., Università di Amsterdam, Amsterdam, 2010, pp. 177-230. Per la biografia di Orlers: J. Orlers, *Beschrijvinge der Stadt Leyden [...]*, Leiden, 1641, p. 375.
- 13 J. von Sandrart, *Teutsche Academie der Edlen Bau- Bild- und Mahlerey-Künste*, a cura di T. Kirchner, A. Nova et al., Nuremberg, 1675/1679/1680, 2009-2012, <<http://ta.sandrart.net>> (26 luglio 2022).
- 14 F. Baldinucci, *Cominciamento e progresso dell'arte d'intagliare in rame [...]*, Firenze, 1686, a cura di E. Borea, Torino, 2012, pp. 186-188.
- 15 A. Houbraken, *De Groote Schouburgh der Nederlantsche Konstschilders en Schilderessen [...]*, 3 voll., Amsterdam, 1718-1721, vol. I, pp. 254-274.
- 16 Cfr. E.J. Sluijter, *Rembrandt's Rivals. History Painting in Amsterdam 1630-1650*, Amsterdam-Philadelphia, 2015, pp. 68-70.
- 17 Sulla raffigurazione del brutto e le considerazioni di Huygens sul tema cfr. van de Wetering, *Rembrandt as a Searching Artist*, cit., pp. 100-103; Sluijter, *Rembrandt's Rivals*, cit., pp. 49-50.
- 18 J. De Ville, *T'samen-spreekinghe Betreffende de Architecture, ende Schilder-Konst [...]*, Gouda, 1628. Cfr. anche Sluijter, *Rembrandt's Rivals*, pp. 31-31; M.M. Mascolo, *Rembrandt. Un artista nell'Europa del Seicento*, Roma, 2021, p. 86.
- 19 Oltre alle sconvenienti relazioni sociali – un vero e proprio *topos* nella costruzione dell'immagine dell'artista – è interessante sottolineare anche la sostanziale non convenzionalità dei rapporti che Rembrandt intrattenne con i propri committenti. Basterà richiamare il caso del "dono" inviato a Constantijn Huygens nel 1639, cioè il monumentale *Acccecamento di Sansone* (Francoforte, Städel Museum, inv. 1383) dipinto nel 1636: la tela fu rifiutata da Huygens. Ma i casi sono molteplici e si scalano lungo tutta la carriera dell'artista, soprattutto a partire dagli anni Trenta. Cfr. comunque Sluijter, *Rembrandt's Rivals*, cit., pp. 50-52.
- 20 K. van Mander, *Het Leven Der Moderne, oft dees-tijtsche doorluchtighe Italiaensche Schilders [...]*, in *Het Schilder-Boeck*, Haarlem, 1604, f. 191r.
- 21 A. Pels, *Gebruik en Misburik des Tooneels*, Leiden, 1681, vv. 1106-1108 e 1130-1132. Cfr. anche S. Alpers, *L'officina di Rembrandt. L'atelier e il mercato*, Torino, 1990, pp. 55-59 e pp. 67-69 (da cui traggio la traduzione dei versi di Pels). Ad ogni modo sulla raffigurazione e

- sulla presenza del nudo femminile nelle opere dell'artista è centrale E.J. Sluijter, *Rembrandt and the Female Nude*, Amsterdam, 2006, pp. 195-197.
- 22 Houbraken, *De Grootte Schouburgh*, cit., vol. I, pp. 261-262.
- 23 Bisogna sottolineare anche un altro aspetto, e cioè il fatto che molto verosimilmente Rembrandt non ebbe a disposizione modelle che posassero completamente nude sino, almeno, agli anni Cinquanta. È molto probabile, quindi, che i nudi femminili eseguiti negli anni Trenta siano stati realizzati a partire da parti dei corpi raffigurati dal vivo, e poi "riasmblati" sul foglio (o sul dipinto). Cfr. le fondamentali considerazioni di Sluijter, *Rembrandt and the Female Nude*, cit., pp. 285-286. Vedi anche J. Noorman, *On Truth and Beauty. Drawing Nude Model in Rembrandt's Time*, in *Rembrandt's Naked Truth. Drawings Nude Models in the Golden Age*, catalogo della mostra (Amsterdam 2016), a cura di J. Noorman, D. Dewitt, Amsterdam, 2016, p. 19.
- 24 Sull'incisione di Rembrandt cfr. almeno *Rembrandt the Printmaker*, catalogo della mostra (Amsterdam-Londra 2001), a cura di E. Hinterding, G. Luijten, M. Roylton-Kisch, London, 2000, pp. 102-105; E. Hinterding, *Rembrandt Etchings from the Frits Lugt Collection*, 2 voll., Paris-Bossum, 2008, vol. I, pp. 355-358. Sul richiamo all'incisione di Caraglio, e sul rapporto tra queste incisioni e la *Diana al bagno* (B. 201) di Rembrandt cfr. Sluijter, *Rembrandt and the Female Nude*, cit., pp. 271-278.
- 25 Sui *liefhebbers* e sui legami con Rembrandt la letteratura è ormai ampia. Cfr. almeno E. van de Wetering, *Rembrandt's Beginnings. An Essay, in The Mystery of the Young Rembrandt*, catalogo della mostra (Kassel-Amsterdam 2001-2002), a cura di E. van de Wetering, B. Schnackenburg, Wolfraatshausen, 2001, pp. 27-32; *Id.*, *Rembrandt as a Searching Artist*, cit., pp. 91-95; S. Dickey, *Rembrandt. Portraits in Print*, Amsterdam-Philadelphia, 2004, pp. 89-106; Sluijter, *Rembrandt's Rivals*, cit., pp. 38-42.
- 26 Houbraken, *Grootte Schouburgh*, cit., vol. II, p. 21.
- 27 Pels, *Gebruik én Misbruik*, cit, vv. 1098-1100.
- 28 Van Mander, *Den Grondt*, ff. 11v-15r.
- 29 Van Mander, *Den Grondt*, f. 12v, ottave 12-14. Sull'uso e sull'evoluzione del concetto di *welstant* cfr. almeno Noorman, *On Truth and Beauty*, cit., p. 29.
- 30 RD, 1656/12. L'inventario fu steso tra il 25 e il 26 luglio.
- 31 Madrid, Archivo Histórico de Protocolos, prot. 8.137, ff. 693-709, edito in *Corpus Velazqueño. Documentos y Textos*, a cura di J.M. Pita Andrade, A. Aterido Fernández, 2 voll., Madrid, 2000, vol. I, n. 436, pp. 469-483.
- 32 Vd., ad esempio, RD 1656/12, nn. 196, 205-206 e 214 (Raffaello); 200 (Andrea Mantegna); 210 (Tempesta); 216 (Tiziano); 230 (Michelangelo).
- 33 RD, 1656/12, n. 273: «'t proportie boeck van Albert Durer [*sic*], houtsnee».
- 34 RD 1656/12, n. 273. Su questi problemi: M.M. Mascolo, *Rembrandt, l'incisione e gli artisti tedeschi del Cinquecento*, in *Incisori tedeschi del Cinquecento*, catalogo della mostra (Gradara 2020), a cura di L. Baroni, Milano, 2020, pp. 47-54 e, da ultimo, vd. il mio *Rembrandt*, cit., pp. 76-78.
- 35 Sul rapporto tra Rembrandt e Rubens la letteratura è assai ampia. Si vedano almeno van de Wetering, *Rembrandt as a Searching Artist*, cit., pp. 103-106 e Sluijter, *Rembrandt's Rivals*, cit., pp. 42-48.
- 36 E. Hinterding, *Rembrandt as an Etcher*, 3 voll., Ouderkerk aan den IJssel, 2006, vol. I, pp. 109-112; A. McNeil Kettering, *Rembrandt and the Male Nude*, in *Æmulatio. Imitation*,

*Emulation and Invention in Netherlandish Art from 1500 to 1800. Essays in Honor of Eric Jan Sluijter*, a cura di A.W.A. Boschloo, J. N. Coutré, S.S. Dickey, N.C. Sluijter-Seiffert, Zwolle, 2011, pp. 248-262; V. Sancho Lobis, *Invention as Instruction: Rembrandt's 'Academic' Prints and Their Function*, in *Rembrandt's Naked Truth*, cit., pp. 63-72.

- 37 Un'attenzione allo studio del nudo dal vero pare essersi sviluppata molto precocemente ad Haarlem (per cui cfr. P.J.J. van Thiel, *Cornelis Cornelisz. van Haarlem as a Draughtsman*, in «Master Drawings», III(2), 1965, pp. 123-154). Cfr. anche McNeil Kettering, *Rembrandt and the Male Nude*, cit., p. 251; Noorman, *On Truth and Beauty*, cit., pp. 12-14.
- 38 Houbraken, *Groote Schouburgh*, cit., vol. I, p. 256: «Daar zynde vloeide hem het werk van alle kanten toe; gelyk ook menigte van Leerlingen, tot welken einde hy een Pakhuis huurde op de Bloemgracht, daar zyne Leerlingen elk voor zig een vertrek (of van papier of zeildoek afschoten) om zonder elkander te storen naar 't leven te kunnen schilderen». La collocazione in un punto della biografia dell'artista che non combacia con la cronologia relativa, non deve far dubitare della sostanziale affidabilità della notizia tramandata da Houbraken.
- 39 Darmstadt, Hessisches Landesmuseum (inv. AE 655). Su van Renesse cfr. almeno K. Vermeeren, *Constantijn Daniël van Renesse, zijn leven en zijn werken*. I, in «Kroniek van het Rembrandthuis», XXX(1), 1978, pp. 3-23; *id.*, *Constantijn Daniël van Renesse, zijn leven en zijn werken*. II, in «Kroniek van het Rembrandthuis», XXXI(1), 1979, pp. 27-32. Inoltre, per il tema che qui interessa, si veda anche M. Royalton-Kisch, *From Rembrandt to Van Renesse: some re-attributed drawings*, in «The Burlington Magazine», CXLII(1164), 2000, pp. 157-164. Gli studi paiono oggi aver superato le cautele di Hessel Miedema che, nel 1987, aveva avanzato perplessità sull'affidabilità della raffigurazione offerta nel foglio di Darmstadt. Egli lo considerava infatti esemplato su un prototipo italiano, e quindi non corrispondente alla realtà olandese del XVII secolo. Cfr. H. Miedema, *Kunstschilders, gilde en academie. Over het probleem van de emancipatie van de kunstschilders in de Noordelijke Nederlanden van de 16de en 17de eeuw*, in «Oud Holland», CI(1), 1987, p. 18. Sul disegno cfr. anche H. Bevers, *Drawings in Rembrandt's Workshop*, in *Drawings by Rembrandt and His Pupils. Telling the Difference*, catalogo della mostra (Los Angeles 2009-2010), a cura di H. Bevers, L. Hendrix, W.W. Robinson, P. Schatborn, Los Angeles, 2009, pp. 9-10; Sancho Lobis, *Invention as Instruction*, cit., pp. 64-65. Del disegno di Darmstadt esiste una copia che si conserva presso la Fondazione Lugt di Parigi (inv. 337), che Peter Schatborn ritiene eseguita da un anonimo disegnatore a partire dal disegno di Darmstadt: cfr. P. Schatborn, *Rembrandt and his Circle. Drawings in the Frits Lugt Collection*, 2 voll., Bussum, 2010, vol. I, pp. 343-346 (n. 144).
- 40 Il legame di senso tra primo e secondo piano dell'incisione è stato indicato da Emmens, *Rembrandt en de regels*, cit., pp. 209-215. Nell'ampia bibliografia, cfr. almeno Hinterding, *Rembrandt as an Etcher*, cit., vol. I, pp. 109; *id.*, *Rembrandt's Etchings*, cit., vol. I, pp. 346-348.
- 41 Cfr. almeno Emmens, *Rembrandt en de regels*, cit.; Sancho Lobis, *Invention as Instruction*, cit., pp. 63-64.
- 42 Di questa esistono 28 esemplari, segno che l'artista doveva considerare la composizione terminata. Il secondo e il terzo stato dell'incisione sono postumi, come dimostrato dalle ricerche sulle filigrane. Cfr. Hinterding, *Rembrandt as an Etcher*, cit., vol. I, p. 110; D. de Witt, *Learning from life: drawings by Rembrandt's pupils*, in *Rembrandt's Naked Truth*, cit., p. 117.
- 43 Cfr. almeno Hinterding, *Rembrandt Etchings*, cit., vol. I, pp. 343-346.
- 44 *Ivi*, pp. 351-352.



- 45 *Ivi*, pp. 349-351 e S.S. Dickey, *Rembrandt's "Little Swimmers" in context*, in *Midwestern Arcadia: Essays in Honor of Allison McNeil Kettering*, a cura di D. Odell, J. Buskirk, Carleton, 2014, pp. 50-62.
- 46 Hinterding, *Rembrandt as an Etcher*, cit., vol. I, pp. 110-111.
- 47 Per uno sguardo sintetico e assai efficace sui disegni di nudo di Rembrandt: S. Slive, *Rembrandt Drawings*, Los Angeles, 2009, pp. 106-117.
- 48 Cfr. Hinterding, *Rembrandt's Etchings*, cit., vol. I, p. 347; Bevers, *Drawing in Rembrandt's Workshop*, cit., pp. 13-17; Noorman, *On Truth and Beauty*, cit., pp. 30-36.
- 49 Vienna, Albertina (inv. 8827).
- 50 Parigi, Museo del Louvre, Département des arts graphiques (inv. RF 4713). Cfr. Bevers, *Drawing in Rembrandt's Workshop*, cit., p. 13.
- 51 Londra, British Museum (inv. Oo,9.94). In proposito cfr. M. Royalton-Kisch, *Catalogue of Drawings by Rembrandt and his School in the British Museum*, n. 71 ([https://webarchive.nationalarchives.gov.uk/ukgwa/20190801111917/https://www.britishmuseum.org/research/publications/online\\_research\\_catalogues/rembrandt\\_drawings/drawings\\_by\\_rembrandt.aspx](https://webarchive.nationalarchives.gov.uk/ukgwa/20190801111917/https://www.britishmuseum.org/research/publications/online_research_catalogues/rembrandt_drawings/drawings_by_rembrandt.aspx)), che considera il disegno come eseguito da un allievo ma ritoccato dal maestro.
- 52 Köln, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Carboud, inv. WRM 2528.
- 53 Il dipinto fu a lungo considerato autografo sino a che Horst Gerson, nella sua revisione del catalogo di Abraham Bredius, non lo rubricò come opera della bottega di Rembrandt (A. Bredius, *Rembrandt: the complete edition of the paintings*, 3rd revised edition by H. Gerson, London, [1935] 1969, n. 591), avanzando un'attribuzione a Gerbrand van den Eeckhout. Dal canto suo, Werner Sumowski era invece convinto che la piccola tavoletta fosse da mantenere nel novero degli autografi: vd. *id.*, *Gemälde der Rembrandt-Schüler*, 6 voll., Landau, 1983-1994, in particolare vol. 1, p. 22, nota 32. Al di là della possibile attribuzione a Rembrandt, quel che mi preme sottolineare è la coerenza del dipinto con il gruppo di opere raffiguranti nudi maschili del 1646. Per ulteriori dati sul dipinto vd. almeno *Rembrandt. Portrait of a man*, catalogo della mostra (Praga 2020), a cura di L. Nèmečková, A.K. Sevcik, Prag, 2020, p. 236.
- 54 Cfr. E.H. Gombrich, *Arte e illusione. Studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica*, Milano, [1960] 2002, pp. 157-161; Noorman, *On Truth and Beauty*, cit., pp. 25-30.
- 55 J. Dézallier d'Argenville, *Abregé de la vie des plus fameux peintres [...]*, 2 voll., Paris, 1745, vol. II, p. 29: «Son livre à dessiner est de dix à douze feuilles: ses paysages sont excellens pour l'effet; on ne compte trente-cinq».
- 56 Emmens, *Rembrandt en de regels*, cit., pp. 215-218. Gli studiosi hanno provato sempre di più a dare corpo all'intuizione di Emmens. Cfr. ad esempio Hinterding, *Rembrandt as an Etcher*, cit., p. 109; Bevers, *Drawing in Rembrandt's Workshop*, cit., p. 17. Cfr. V. Sancho Lobis, *Rembrandt's Drawing Book. A Reconstruction*, in *Rembrandt's Naked Truth*, cit., pp. 73-85.
- 57 S. van Hoogstraten, *Inleyding tot de hooge schole der Schilderkonst [...]*, Rotterdam, 1678, p. 294.
- 58 RD, 1656/12, n. 239.



Fig. 1: Rembrandt van Rijn, *Studi per la Maddalena dolente e per la Vergine*, 1635-1636 circa, penna e inchiostro marrone, matita rossa, 201 x 143 mm. Amsterdam, Rijksmuseum (inv. RP-T-1947-213). Foto per gentile concessione del Rijksmuseum.

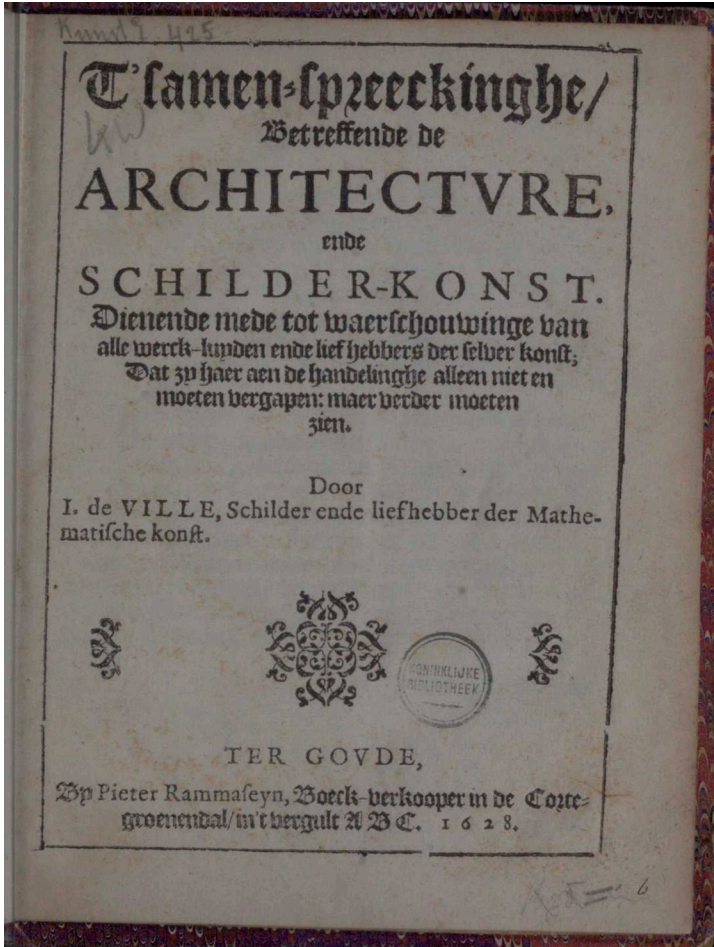


Fig. 2: Jacques De Ville, *T'samen-spreekinghe Betreffende de Architecture, ende Schilder-Konst*, Gouda, 1628.



Fig. 3: Rembrandt van Rijn, *Donna seduta sul terreno*, 1631 circa, acquaforte, 177 x 160 mm. Amsterdam, Rijksmuseum (RP-P-1961-1109).  
Foto per gentile concessione del Rijksmuseum.



Fig. 4: Jacopo Caraglio (da Raffaello), *Sposalizio di Alessandro e Rossane*, bulino.  
Londra, Victoria and Albert Museum (inv. DYCE.1229).  
Foto per gentile concessione del Victoria and Albert Museum.



Fig. 5: Govert Flinck, *L'annuncio degli angeli ai pastori*, 1639, olio su tavola, 160 x 196 cm.  
Parigi, Museo del Louvre (inv. 1291).  
Foto dell'autore.



Fig. 6: Constantijn Daniel van Renesse, *Rembrandt e gli allievi durante un'accademia*, 1650 circa, matita nera, acquerello marrone con rialzi di biacca, 18 x 26,6 cm. Darmstadt, Hessisches Landesmuseum (inv. AE 665). Foto dell'autore.



Fig. 7: Rembrandt van Rijn, *Due modelli in posa (Het Rolwagentje)*, 1646 circa, acquaforte, 195 x 128 mm. Amsterdam, Rijksmuseum (inv. RP-P-OB-427).  
Foto per gentile concessione del Rijksmuseum.



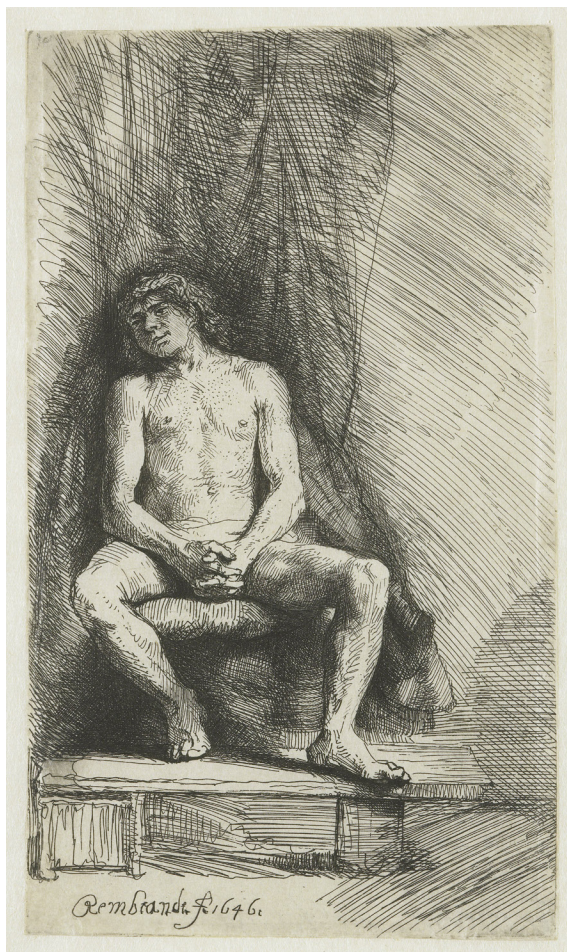


Fig. 8: Rembrandt van Rijn, *Nudo seduto davanti a una tenda*, 1646, acquaforte, 165 x 95 mm. Amsterdam, Rijksmuseum (inv. RP-P-1961-1102). Foto per gentile concessione del Rijksmuseum.



Fig. 9: Rembrandt van Rijn, *Nudo steso sul terreno*, 1646, acquaforte, 97 x 168 mm.  
Amsterdam, Rijksmuseum (inv. RP-P-OB-254).  
Foto per gentile concessione del Rijksmuseum.



Fig. 10: Rembrandt van Rijn, *I bagnanti*, 1651, acquaforte, 109 x 135 mm.  
Amsterdam, Rijksmuseum (inv. RP-P-OB-253).  
Foto v Rijksmuseum.



Fig. 11: Carel Fabritius, *Nudo maschile stante*, 1646 circa, penna e inchiostro marrone, acquerellature marroni, rialzi di bianco ad acquerello, 198 x 133 mm.

Vienna, Albertina (inv. 8827).

Foto per gentile concessione dell'Albertina.



Fig. 12: Samuel van Hoogstraten, *Nudo maschile stante*, 1646 circa, penna e inchiostro marrone, acquerellature marroni, rialzi di bianco ad acquerello, 247 x 155 mm. Parigi, Museo del Louvre, Département des Arts graphique (inv. RF 4713). Foto dell'autore.



Fig. 13: Anonimo allievo di Rembrandt van Rijn, *Nudo maschile stante*, 1646 circa, penna e inchiostro marrone, acquerellature marroni con gouache steso al di sopra di tratti di matita rossa e nera, 252 x 193 mm. Londra, British Museum (inv. Oo,9.94).  
Foto dell'autore.



Fig. 14: Crispijn van de Passe, *'t Licht der Teken Schilderkonst*  
o *La luce del Dipingere e Disegnare*, Amsterdam, 1643, parte III, tav. 5.



Fig. 15: Rembrandt van Rijn, *Tre teste femminili*, 1637 circa, acquaforte, 127 x 103 mm.  
Amsterdam, Rijksmuseum (inv. RP-P-OB-770).  
Foto per gentile concessione del Rijksmuseum.



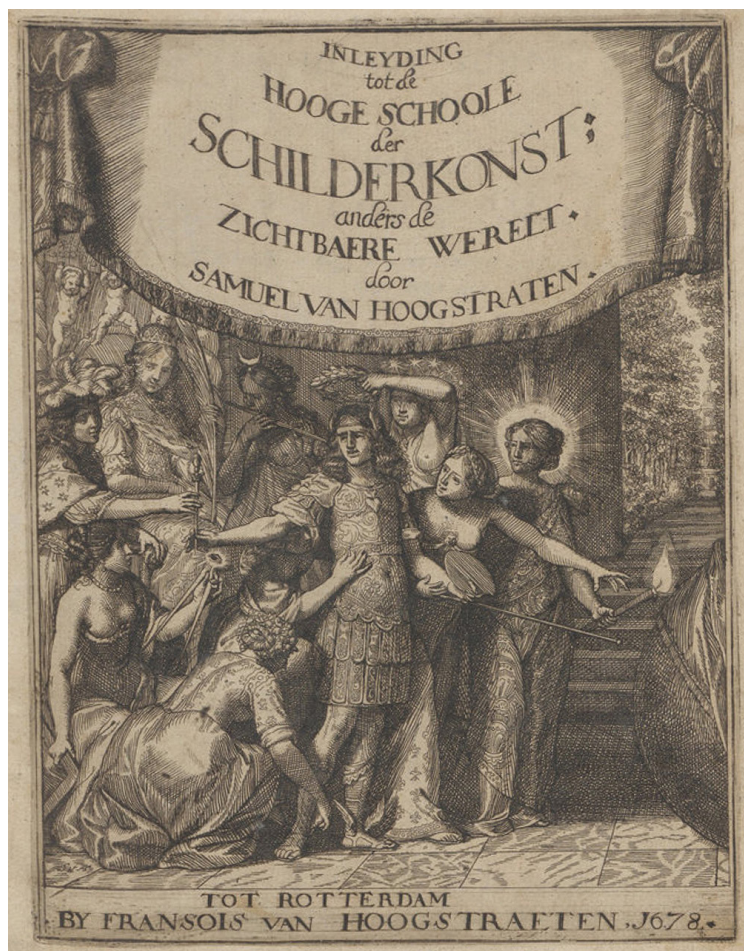


Fig. 16: Samuel van Hoogstraten, *Inleyding tot de hooge schole der Schilderkonst* [...], Rotterdam, 1678.