



1 Studie zu einer Temperantia (?) und einer Gruppe von vier Frauen, Federzeichnung, Teilkopie nach Parmigianino. Florenz, Uff. 1518 E.

Richard Harprath: DREI NEUE ZEICHNUNGEN VON PARMIGIANINO

Im zeichnerischen Schaffen Parmigianinos stellt sich eine Gruppe von Blättern als besonders interessant heraus, nämlich diejenige, die in Zusammenhang mit druckgraphischer Produktion entstanden ist. Im folgenden sollen drei unbekannt gebliebene Studien aus diesem Schaffensbereich vorgelegt werden, die das bisher gewonnene Bild von Parmigianinos Entwurfspraxis in einigen wesentlichen Punkten erweitern.

Die Zeichnung der Uffizien 1518 E (Abb. 1)¹, die von Lily Fröhlich-Bum, Giovanni Copertini, Sydney Joseph Freedberg, Maurizio Fagiolo dell'Arco und sogar noch von Arthur Ewart Popham als eigenhändiges Werk Parmigianinos angesehen worden ist², bedarf einer genaueren Untersuchung. Als einziger hat Armando Ottavio Quintavalle³ bisher die Echtheit in Zweifel gezogen.

Auf dem Blatt ist links eine frontal stehende Frau mit wehendem Mantel zu sehen. Ihre rechte Brust ist entblösst, sie hat die Arme weit ausgebreitet und trägt in beiden Händen je einen Krug. Mit der etwas tiefer gehaltenen Linken gießt sie in ein drittes, auf dem Boden stehendes Gefäß ein, das einen eigenartig

¹ P. N. Ferri, *Catalogo riassuntivo della raccolta di disegni antichi e moderni posseduta dalla R. Galleria degli Uffizi di Firenze*, Rom 1890, p. 275; L. Fröhlich-Bum, *Parmigianino und der Manierismus*, Wien 1921, p. 93; G. Copertini, *Il Parmigianino*, Parma 1932, II. Bd., p. 146; S. J. Freedberg, *Parmigianino. His works in painting*, Cambridge, Mass., 1950, p. 197, Anm. 173; in Fig. 110 wird nur der linke Teil der Zeichnung abgebildet. M. Fagiolo dell'Arco, *Il Parmigianino. Un saggio sull'ermetismo nel Cinquecento*, Rom 1970, p. 67 und 502.

² A. E. Popham, *Catalogue of the Drawings of Parmigianino*, New Haven und London 1971, I, Bd., p. 68, No. 80, Pl. 181.

³ A. O. Quintavalle, *Il Parmigianino*, Mailand 1948, p. 188, Anm. 103.



2 Parmigianino, Studie zu einer Temperantia (?), Federzeichnung. Neapel, Museo e Galleria di Capodimonte Inv. 704 (etwas verkleinert).

nach links gebogenen Hals besitzt. Auf der rechten Blatthälfte befindet sich eine Gruppe von vier stehenden bekleideten Frauen, die sich umschauen oder einander zuwenden; eine von ihnen ist durch einen Nimbus als Heilige gekennzeichnet. Offensichtlich sind die Darstellungen der beiden Blatthälften inhaltlich nicht aufeinander bezogen.

Neben der thematischen Zusammenhanglosigkeit beider Skizzen fällt jedoch auch ihre stilistische Verschiedenheit auf. Die Frauengruppe rechts hätte nicht einfallsloser und schemenhafter erfunden werden können. Besonders die starren Lagen der Parallelschraffur setzen sich gegen die kurvigeren Schwünge in der Zeichnung der linken Figur merklich ab.

Zur Erklärung dieser Phänomene scheint es nicht notwendig, zwei verschiedene Hände für die Entstehung des Blattes anzunehmen. Denn in der graphischen Sammlung des Museo di Capodimonte in Neapel befindet sich eine Zeichnung (Abb. 2)⁴, auf die allem Anschein nach der linke Teil des Uffizienblattes

⁴ Capodimonte Inv. Nr. 704; 147 × 103 mm; Feder, braune Tinte; Zerstörungen am oberen, rechten und unteren Rand sowie innerhalb des Blattes; Parmigianino zugeschrieben, bisher unveröffentlicht. Für die Erlaubnis zur Publikation sowie freundliche Hilfe bei der Durchsicht der Neapler graphischen Sammlung in Capodimonte danke ich Herrn Dr. Raffaele Causa und Frau Dr. Mosca herzlich.

zurückgeht. Leider ist sie nicht gut erhalten, doch lässt sie wichtige Details klar genug erkennen. Auf ihr ist die Lage der rechten Schulter und des Arms zwei- oder dreimal korrigiert; sie war in der ersten Fassung bedeutend niedriger konzipiert. Da dieses Pentiment auf dem Florentiner Blatt unterdrückt ist, dürfte die Neapler Zeichnung vor jenem entstanden sein. Trotz ihres ruinösen Zustands beweist sie auch, dass der frühere Zeichner die Komposition nach rechts nicht so fortsetzen wollte, wie die Florentiner Fassung sie zeigt. Die trügerischen „Verbindungslinien“ vom wehenden Mantelende oben nach rechts hinüber zum Kopf der linken Frau aus der Gruppe fehlen in Neapel. Auch am Fuss des Gefässes, das die Frauengestalt in ihrer Linken trägt, ist kein Gewand der Frau aus der Gruppe zu bemerken, obwohl auf dem erhaltenen Stück Papier noch Platz dafür wäre.

Der Zeichner des Uffizien-Blattes unterlässt es zwar, die Korrektur des rechten Arms aus seiner Vorlage zu wiederholen, kommt ihr aber sonst recht nahe. Ein genauerer Vergleich mit der Neapler Zeichnung lehrt allerdings, dass er stellenweise übertreibend und spröde nachzeichnet. Ohne die kurvigeren, kürzeren und lebendigeren Linien vollkommen wiederholen zu können, versucht er, die Konturpentimenti am rechten Arm nachzubilden. Auch vermehrt er öfters die Zahl der Schraffenstriche, um die Intensität der Vorlage zu imitieren. Manchmal vergisst er auch ein Detail, wie z. B. eine Schraffenpartie im Gewandbausch links unten.

Die Annahme liegt nahe, dass die Uffizienzeichnung von einem Stecher oder Radierer stammt, der im Kopieren keine ungeübte Hand hatte. Seine Schwäche offenbart er in der von ihm selbst hinzuerfundenen rechten Kompositionshälfte. Mit einer Ergänzung der oberen und unteren Fehlstellen würde die Neapler Zeichnung übrigens massgleich mit dem linken Teil der Florentiner und könnte demnach die direkte Vorlage für den Kopisten gewesen sein.

Das Neapler Blatt weist unverkennbar die Handschrift Parmigianinos aus, der sich sogar noch in den kleinsten Einzelheiten, wie z.B. den Augenbrauenkurven, der Zeichnung des Nabelabdrucks im Gewand und den impulsiven Überschneidungen, die bis in das Gesicht gehen, von der Kopie abhebt.

Nach unserer heutigen Kenntnis der Parmigianino-Nachfolger lässt sich der Kopist noch nicht bestimmen. Er ist sicher nicht identisch mit dem sog. Meister F.P., der eine ähnliche Figur radiert hat (Abb. 3)⁵, die zwar auf die gleiche Überlieferung zurückgeht, aber in vielen Einzelheiten doch stärker vergrößert und variiert ist.

In welchem Zustand mag der Zeichner des Florentiner Blattes das Original Parmigianinos gesehen haben? Man ist versucht, die Erfindung des merkwürdigen Gefässes mit zwei Henkeln, das die Frauengestalt mit ihrer Rechten sehr ungewöhnlich anfasst, auf sein Konto zu buchen. Was die Figur der Neapler Zeichnung in ihrer rechten Hand gehalten hat, lässt sich wegen der Papierverletzung, die der Kopist möglicherweise schon vorgefunden hat, nicht mehr sicher ausmachen. Eine Deutung der Gestalt als *Temperantia*⁶ ist daher nur unter Vorbehalt möglich. Ein Clair-obscur-Holzschnitt mit einer Darstellung der *Temperantia*, der wahrscheinlich von Nicolo Vicentino stammt und noch von Parmigianino angeregt sein kann, zeigt eine ganz andere Auffassung des gleichen Themas.⁷ Die Figur der Mässigkeit ist dort sitzend im Profil nach rechts dargestellt und hantiert nur mit zwei Gefässen, wie es in der Tradition der *Temperantia*-Darstellungen bis weit in das 16. Jahrhundert üblich war, wenn man nicht das Zaumzeug als Attribut für sie wählte.

Durch den hier identifizierten eigenhändigen Entwurf Parmigianinos und die Bestimmung einer Zeichnungskopie, die sich sehr genau an die Originalvorlage hält und deswegen früher als die Radierung entstanden sein dürfte, wird der Abstand zwischen dem Erfinder und dem Radierer grösser als bisher angenommen. Die von A. E. Popham noch als sehr eng angesehene Zusammenarbeit zwischen Parmigianino und dem Meister F.P. ist somit zumindest im Fall der sog. *Temperantia* fraglich geworden.⁸

⁵ *Bartsch* XVI, p. 25, Nr. 22; *Le Blanc* 42; *K. Oberhuber* in: Parmigianino und sein Kreis, Ausstellungskatalog der Albertina Wien 25.2.-7.4. 1963, Wien 1963, p. 37, Nr. 82 (ohne Abb.).

⁶ *Popham*, Catalogue 1971, I. Bd., p. 68, No. 80.

⁷ *Bartsch* XII, p. 129, Nr. 5; *Oberhuber*, a. a. O., p. 46, Nr. 109 (ohne Abb.); abgebildet bei *C. Karpinski*, *Le Peintre Graveur Illustré. Illustrations to Adam Bartsch's Le Peintre Graveur*, Volumes XII-XXI. Bd. I, Italian Chiaroscuro Woodcuts (*Bartsch* Vol. XII), University Park, Pa., und London 1971, Abb. 129.5 I.

⁸ Vgl. dagegen *Popham*, Catalogue 1971, I. Bd., p. 16: "There is, I think, little doubt that these etchings were made under Parmigianino's supervision by a craftsman in his employment, whose relation to him was something the same as Caraglio's had been." – Nach Bekanntwerden des Neapler Originals stellt sich nun auch die umstrittene Louvrezeichnung 6448 (*Popham*, Catalogue 1971, p. 148 f., No. 428, Pl. 183) als abgeleitete Version heraus. Die Kopfwendung der Frau ins Profil verbindet diese Fassung schon mehr mit der Radierung. Da das Louvreblatt allerdings zur Radierung im Gegensatz gerichtet ist und ausserdem andere Abweichungen bringt, dürfte es vor der gedruckten Version entstanden sein. Weiteren Aufschluss über die ikonographische Bedeutung des Themas gibt auch dieses Blatt nicht.



3 Meister F. P., *Temperantia*. Radierung nach Parmigianino.



4 Parmigianino, *Judith mit dem Haupt des Holofernes*. Radierung.

Dass das Neapler Blatt von Parmigianino selbst für eine Radierung geplant war, wird durch die graphische Technik der Zeichnung, die auf Lavierung verzichtet, und durch den Stil mit seiner konsequenten Linienführung und klaren Kreuzschraffur nahegelegt. Im übrigen entspricht die Haltung des rechten Arms fast wörtlich der des Christus in der eigenhändigen Radierung der „Auferstehung“.⁹ Als Entstehungszeit des Neapler Blattes kann man daher die frühe Zeit des Bologneser Aufenthalts 1527-1530/31 oder die Jahre kurz vorher annehmen.

Zur „Judith“ (Abb. 4)¹⁰, einer der eigenhändigen Radierungen Parmigianinos, war bislang als Studie nur das Blatt des British Museum (Abb. 5)¹¹ bekannt. Neuerlich wurde ein Amsterdamer Blatt als authentischer Entwurf angesprochen, das aber nur eine Nachzeichnung sein kann.¹² Allerdings hatte Popham die Existenz eines zweiten von ihm für eigenhändig gehaltenen Entwurfs nachgewiesen, das von Conrad Martin Metz faksimileartig gestochen wurde, als es sich in der Sammlung von Benjamin West (1738-1820) befand.¹³ Zusammen mit der Zeichnung hat der Stecher auch die auf dem Papier befindliche Sammler-

⁹ *Bartsch XVI*, p. 9, Nr. 6; K. Oberhuber, *Parmigianino als Radierer*, in: *Alte und moderne Kunst* 8, 1963, Heft 68, p. 33, Abb. 1.

¹⁰ *Bartsch XVI*, p. 6, Nr. 1.

¹¹ British Museum 1900-8-24-124; *Popham*, Catalogue 1971, p. 96. No. 204, Pl. 157.

¹² A. Ghidiglia *Quintavalle*, *Parmigianino*, Disegni, Florenz 1971, Nr. LIII.

¹³ *Popham*, Catalogue 1971, I. Bd., p. 245, Old Reproductions 4, Pl. 156; R. Weigel, *Die Werke der Maler in ihren Handzeichnungen*, Leipzig 1865, p. 455, Nr. 5394.



5 Parmigianino, Studie zur Judith, Rötelseichnung. London, British Museum.

marke von Jonathan Richardson d.Ä. (1665-1745) faksimiliert. Dieses unbekannt gebliebene Blatt lässt sich mit einer Zeichnung der Sammlung Bertini in Prato (Abb. 6) identifizieren.¹⁴ Tatsächlich trägt dieses Prateser Blatt die Sammlermarke, die C.M. Metz mitkopierte hat. Im Vergleich mit diesem Stich ist es jedoch an allen vier Seiten beschnitten. Gegenüber der Radierung Parmigianinos und seinem Londoner Entwurf erweist sich die Prateser Studie als zweite authentische Vorzeichnung zur Komposition der Judith.

Die Prateser Zeichnung ist wie die Londoner gleichsinnig mit der Radierung, d.h. beide rechnen schon mit dem Eindruck der reproduzierten Version. Doch schon die Beschränkung auf den reinen dunklen Strich verbindet das Blatt in Prato enger mit der Radierung.

¹⁴ Sammlung Bertini, Prato; 125 × 99 mm; Rötél, in Feder und schwarzer Tinte umrandet; links unten Wasserfleck, rechts oben kleines Loch und Abreibungen; aufgeklebt; aus der Sammlung Jonathan Richardson d. Ä. (Lugt 2183) und Benjamin West (belegt durch den Nachstich von C. M. Metz), erworben aus der Sammlung Moratilla, Paris. Herrn Dr. *Loriano Bertini* danke ich sehr herzlich für die grosse Freundlichkeit, mit der er mir seine hervorragende Zeichnungssammlung gezeigt hat, und für die Erlaubnis, das Parmigianino-Blatt veröffentlichen zu dürfen. Mein Dank gilt ebenso Herrn Dr. *Anchise Tempestini* und Frau Dr. *Irene Hueck*, die mich auf die Existenz dieses Blattes aufmerksam gemacht haben.

Herr Dr. *Bert W. Meijer* bereitet eine Publikation dieser Zeichnung in der Zeitschrift „Aurea Parma“ vor. Für die freundliche Übereinkunft, dass ich das Blatt gleichzeitig veröffentlichen kann, danke ich ihm sehr.



6 Parmigianino, Studie zur Judith, Rötzelzeichnung. Prato, Sammlung Bertini (etwas vergrössert).

Auch in motivischen Einzelheiten der Komposition rückt es näher an sie heran als das Londoner Blatt: Die tiefen Augenhöhlen, der runde Gewandkragen und der Ärmelumschlag der Magd sowie der Gürtel der Judith des Prateser Entwurfs entsprechen der Radierung, ebenso die Fingerstellung der beiden linken Hände; die Quaste am Sack fehlt auf der Londoner Version; der Vorhangbausch im Hintergrund zwischen den beiden Köpfen ist jedoch auf der Zeichnung in Prato nur leicht angedeutet.

Auf Grund dieser Beobachtungen ist zu schliessen, dass die Zeichnung der Sammlung Bertini nach der des British Museum entstanden ist, d.h. sie steht im Entwurfsvorgang näher vor der Radierung. Vielleicht kann man erwägen, ob das Londoner Blatt nicht eher für eine (gleichzeitige) Ausführung im Chiaroscuro bestimmt gewesen war. — Als Entstehungszeit kommen wiederum die Bologneser Jahre 1527-1530/31 oder das Ende des römischen Aufenthalts kurz vorher in Frage.



7 Parmigianino, Studie zu einer Madonna im Rosenhag, Rötzel- und Federzeichnung. Ehemals Bremen, Kunsthalle, verschollen (etwas verkleinert).

Die Kunsthalle Bremen bewahrt unter dem Namen Parmigianinos das Foto einer seit der Auslagerung im Zweiten Weltkrieg verschollen gebliebenen Zeichnung (Abb. 7). Soweit diese ältere Aufnahme eine Beurteilung erlaubt, hat es sich bei diesem Blatt um eine eigenhändige Arbeit des Künstlers gehandelt.¹⁵

¹⁵ Kunsthalle Bremen, Inv. Nr. 41/23 recto; durch Kriegsauslagerung verschollen; 203 × 194 mm, obere Ecken abgeschragt, oberer Rand im Ovalsegment ausgeschnitten; Rötzel, Feder, braune (?) Tinte. Am unteren Rand in Rötzel beschriftet: *Una madonna in fratta (?) rosa*.

Das (nicht fotografierte) verso des Blattes soll nach Auskunft des Handkatalogs in Feder gezeichnete Leuchter



8 Antonio da Trento nach Parmigianino, Madonna mit Kind und Johannesknaben. Chiaroscuro-Holzchnitt.

Die Komposition entspricht seitenrichtig einem Chiaroscuro mit der Madonna, dem Jesuskind und dem Johannesknaben von Antonio da Trento, den dieser laut Auskunft Vararis nach Parmigianinos Vorlage zur Zeit von dessen Aufenthalt in Bologna 1527-1530/31 angefertigt hat (Abb. 8).¹⁶

Bereits einige auffällige Abweichungen der Zeichnung sprechen dagegen, dass es sich um eine Nachzeichnung handelt: Die Angabe des Blattwerks im Hintergrund fehlt fast vollständig; der Zopf der Madonna

gezeigt haben, ein Thema, das auf Parmigianinos Blättern sonst nicht begegnet. Mit grosser Wahrscheinlichkeit stammt die ornamentale Zeichnung auf der linken Seite des recto nicht von Parmigianino. Möglicherweise hat sie der gleiche Zeichner gemacht, dem die Leuchter auf der Rückseite zuzuschreiben sind. Ob die Beschriftung der Vorderseite von Parmigianino selbst stammt, muss dahingestellt bleiben. Für eigenhändige Schrift Parmigianinos vgl. *Popham*, Catalogue 1971, No. 748 r (Pl. 34), No. 173 (Pl. 36), No. 533 (Pl. 282), No. 284 r und v (Pl. 317/318), No. 270 v (Pl. 325), No. 587 (Pl. 326), No. 591 v (Pl. 356) — die genannten Beispiele sind allerdings sämtlich in Tinte und Feder geschrieben (!).

Das Blatt ist als Parmigianino im Handkatalog der verschollenen Zeichnungen in der Kunsthalle Bremen benannt. Der Zusammenhang mit dem Chiaroscuro von Antonio da Trento ist ebenfalls angegeben. Für die freundliche Erlaubnis zur Veröffentlichung danke ich Herrn Dr. Günter Busch und für die Erledigung meiner Fotowünsche Frau Dr. Annemarie Winther herzlich.

¹⁶ *Vasari-Milanesi* Bd. V, p. 423; *Bartsch* XII, p. 56, Nr. 12; *F. Zava Bocazzi*, Antonio da Trento, incisore (prima metà XVI sec.), Trient 1962, pp. 15, 59 (ohne Abb.); *K. Oberhuber* in: Kat. Albertina 1963, Nr. 114, p. 47 f. (ohne Abb.); *C. van Hasselt* in: *Clairs-obscur. Gravures sur bois imprimées en couleurs de 1500 à 1800* provenant de collections hollandaises. Exposition, Paris, Institut Néerlandais 25. 10.-5.12. 1965; Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen 17.12.1965-6.2.1966, Paris 1965, Nr. 125, p. 42 u. Taf. XXIII; *Popham*, Catalogue 1971, I. Bd., p. 13 und Fig. 20.

ist in entgegengesetzter Richtung geflochten; und ihre Hand, die sie auf den Oberschenkel des Jesuskinds legt, überschneidet dessen Kontur. Überhaupt macht die Zeichnung mit den unregelmässigen Schraffurlagen und wiederholten Konturen den Eindruck eines raschen, aber bestimmten Entwurfs. Die zerfliessende Hand der Madonna im Vordergrund ohne Angabe von Fingerkuppen, die wolkig-lockere Zeichnung der Rosenblüten, die sie hält, die hakigen Striche der Hand des Jesuskinds, das an ihre Brust greift, und nicht zuletzt die Wiedergabe der Haare bei allen drei Personen zeigen unzweifelhaft Parmigianinos Stil aus seiner reifen Zeit.

Auch hat das ehemals in Bremen befindliche Blatt eine dem Chiaroscuro entsprechende ovale Umrandung. Oben scheint das Papier entlang dieser Linie ausgeschnitten zu sein, die fehlenden Ecken lassen keine wesentlichen Teile der Komposition vermissen. In den Massen kommt die Zeichnung dem Farbholzschnitt (195 × 240 mm) so nahe — wenn man die abgeschnittenen Teile ergänzt und den grösseren Freiraum zwischen Komposition und Umrandung berücksichtigt —, dass man in ihr eine Art *modello* erkennen muss, das der Grösse des Holzschnitts entspricht. Auch Licht und Schatten sind bis auf geringe Abweichungen so verteilt wie in der gedruckten Version.

Somit ist nicht nur eine Vorzeichnung Parmigianinos zu einem Chiaroscuro bekannt geworden, für den noch keinerlei Studien nachweisbar waren, sondern zugleich erweist sich das verschollene Bremer Blatt auch als bisher einziges Beispiel eines Gesamtentwurfs zu einem Farbholzschnitt bei Parmigianino.¹⁷

¹⁷ Arthur E. Popham nahm an, dass Parmigianino den letzten Entwurf für seine Chiaroscuro auf den Holzblock selbst gezeichnet habe, vgl. Catalogue 1971, I. Bd., p. 13: „Though no complete cartoon for any of these has survived, there are detail studies for three of them. Vasari's statement and the fidelity with which they reproduce the style of the more finished type of Parmigianino's drawings suggest that he actually drew his final design on the block.“ Für die Diskussion dieser Vermutung gibt es nun zumindest eine neue Grundlage. Leider lässt sich wegen des Verlusts am Blatt selbst nicht mehr feststellen, ob es nachweislich für eine Übertragung benutzt worden ist. — Das Fehlen des buschigen Blattwerks im Hintergrund und der Kreuzschraffen in den Schattenpartien kann darauf hindeuten, dass es sich noch nicht um den endgültigen und letzten Entwurf in der Vorbereitungsreihe gehandelt hat.

RIASSUNTO

Tre disegni del Parmigianino rimasti sconosciuti e che appartengono al gruppo dei progetti per stampe forniscono nuovi chiarimenti sul rapporto tra invenzione originale e copia, così come sul modo di progettare incisioni e chiaroscuri tipico dell'artista negli anni 1527-1530/31 o poco prima.

Il disegno 1518 E degli Uffizi (fig. 1), finora considerato un originale del Parmigianino, consta di due parti che sono diverse l'una dall'altra per tema e stile. Per la metà sinistra del foglio, può essere indicato come modello un disegno di Napoli (fig. 2) che per parte sua presenta tutti i caratteri di un'opera del Parmigianino. La metà destra del disegno degli Uffizi è stata probabilmente inventata dallo stesso copista, come pure, forse, l'atto di versare acqua, riferito alla figura femminile di sinistra, che è invece copiata. Il copista non può essere identificato con il cosiddetto maestro F.P., che ha inciso una figura simile — senza il gruppo di donne che si trova a destra nel foglio di Firenze (fig. 3). Rimane dubbio se il modello originale del Parmigianino possa essere interpretato come *Temperanza*, a causa dello stato di conservazione incompleto del foglio di Napoli.

Un foglio della collezione Bertini di Prato (fig. 6) si presenta come progetto autentico per la composizione della „Giuditta“ incisa dal Parmigianino stesso (fig. 4), accanto allo studio conservato al British Museum (fig. 5). Il foglio di Prato è addirittura più vicino all'incisione nella tecnica del disegno e in parecchi particolari di motivi, al punto che ci si dovrebbe domandare se la versione del British Museum non possa piuttosto esser stata progettata per una redazione a chiaroscuro.

Un foglio disperso della Kunsthalle di Brema (fig. 7) risulta finora come l'unico progetto completo del Parmigianino per un chiaroscuro (fig. 8). Se ne ricava così un nuovo documento per sapere in che misura l'artista preparasse la composizione sulla carta, prima di eseguire presumibilmente il disegno definitivo direttamente sul blocco di legno.

Bildnachweis:

Soprintendenza alle Gallerie, Florenz: Abb. 1. — Soprintendenza alle Gallerie, Neapel: Abb. 2. — Albertina, Wien: Abb. 3, 4, 8. — British Museum, London: Abb. 5. — Dr. Loriano Bertini, Prato: Abb. 6. — Kunsthalle Bremen: Abb. 7.