

SCARABOCCHIO DA LEONARDO DA VINCI A CY TWOMBLY

a cura di Francesca Alberti e Diane H. Bodart



VILLA MÉDICIS
ACADÉMIE DE FRANCE
À ROME

Beaux-Arts de Paris éditions

**GRIBOUILLAGE / SCARABOCCHIO
DA LEONARDO DA VINCI A CY TWOMBLY**

Accademia di Francia a Roma
– Villa Medici
3 marzo – 22 maggio 2022

Beaux-Arts de Paris, Parigi
18 ottobre 2022 – 15 gennaio 2023

**ACCADEMIA DI FRANCIA A ROMA
– VILLA MEDICI**

DIRETTORE
Sam Stourdzé

**BEAUX-ARTS DE PARIS
DIRETTORE**

Jean de Loisy (← marzo 2022)
DIRETTRICE

Alexia Fabre (→ aprile 2022)

CURATICI

Francesca Alberti

*Direttrice del dipartimento di storia dell'arte
all'Accademia di Francia a Roma – Villa Medici,
professore associato presso l'Università
di Tours – CESR*

Diane H. Bodart

*Professore associato di storia dell'arte presso
la Columbia University (cattedra di storia dell'arte
del Rinascimento italiano – David Rosand)*

CURATORE ASSOCIATO

Philippe-Alain Michaud
Curatore, Centre Pompidou

CURATORE ASSOCIATO (PARIGI)

Anne-Marie Garcia
*Curatrice, responsabile delle collezioni,
Beaux-Arts de Paris*

**CURATORE ASSOCIATO INCARICATO
DALL'ISTITUZIONE ASSOCIATA (ROMA)**

Giorgio Marini
Storico dell'arte, Istituto centrale per la grafica

ASSISTENTE ALLA CURATELA

Ophilia Ramnauth

Con il sostegno del Centre
Pompidou, Parigi, e in collaborazione con
l'Istituto centrale per la grafica, Roma

Volume pubblicato in coedizione in
occasione della mostra
Gribouillage / Scarabocchio.
Da Leonardo da Vinci a Cy Twombly,
prodotta dall'Accademia di Francia a Roma
– Villa Medici e i Beaux-Arts de Paris

A CURA DI

Francesca Alberti
Diane H. Bodart

INTRODUZIONE E SAGGI INTRODUTTIVI

Francesca Alberti, Diane H. Bodart

SAGGI

Emmanuelle Brugerolles
Baptiste Brun
Angela Cerasuolo
Hugo Daniel
Vincent Debaene
Dario Gamboni
Tim Ingold
Giorgio Marini
Philippe-Alain Michaud
Anne Monfort-Tanguy
Mauro Mussolin
Gabriella Pace
Maria Stavrinaki
Nicola Suthor
Alice Thomine-Berrada
Barbara Wittmann

SCHEDE

Francesca Alberti [F.A.]
Diane H. Bodart [D.H.B.]
Marco Simone Bolzoni [M.S.B.]
Emmanuelle Brugerolles [E.B.]
Cristina Cilli [C.C.]
Anne-Marie Garcia [A.M.G.]
Gloria Guida [G.G.]
Mauro Mussolin [M.M.]
Federica Rinaldi [F.R.]
Carla Subrizi [C.S.]
Meta Valiusaityte [M.V.]

**ACCADEMIA DI FRANCIA A ROMA
EDIZIONI**

Cecilia Trombadori
*Referente per le edizioni – incaricata
del coordinamento del progetto*

Youri Hammache-Sigour
Stagista assistente editoriale

PROGETTO GRAFICO

Mauro Bubbico

TRADUZIONI

N.T.L. – Il Nuovo Traduttore Letterario, Firenze
Barbara Baroni
Laura Brignon
Maria Valeria Caredda
Stefania Manzana

BEAUX-ARTS DE PARIS ÉDITIONS

Pascale Le Thorel
Direttrice

Olivia Sanchez
*Editrice – incaricata del coordinamento
del progetto*

France Groubetitch
Amministratrice

Isabelle du Pasquier
*Referente per le edizioni digitali,
distribuzione e partenariati*

Malake Lahoud
Libreria

Angelo Murtas
Revisione editoriale

Fotimprim
Fotolitografia

UD-Flammarion
Diffusione, distribuzione

RINGRAZIAMENTI

L'Accademia di Francia a Roma – Villa Medici e il suo direttore, Sam Stourdzé, Beaux-Arts de Paris e i direttori Jean de Loisy e Alexia Fabre, le curatrici Francesca Alberti e Diane H. Bodart desiderano esprimere la loro più viva riconoscenza ai curatori associati, agli autori, alle équipes delle due istituzioni, e in particolare modo ai prestatori che hanno permesso la realizzazione delle mostre, a Roma e a Parigi, e la presente pubblicazione:

AMIENS

FRAC Picardie Hauts-de-France

Pascal Neveux
Direttore
Baptiste Rigaux
Responsabile collezioni e mostre

AVIGNONE

Collection Lambert

Alain Lombard
Direttore
Stéphane Ibars
Direttore artistico delegato
Milène Boulant
Responsabile della conservazione

ASCONA

Archivio Luigi Pericle

Greta Biasca-Caroni
Andrea Biasca-Caroni

BASILEA

Universitätsbibliothek Basel

Alice Keller
Direttrice
Bettina Braun
Responsabile scientifico

BERLINO

Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett

Michael Eisenhauer
Direttore generale
Tina Dähn
Responsabile produzione

BLOIS

Archives municipales de Blois

Frédérique Dupont
Direttrice archivi e documentazione
Alexandra Bergerard
Responsabile dell'ufficio archivi e documentazione
Élodie Taupin
Archivista

CERGY-PONTOISE

Archives départementales du Val-d'Oise

Marie-Hélène Peltier
Direttrice
Sylvie Dechavanne
Responsabile dei servizi per il pubblico

Claire-Estelle Vollerin
Responsabile del polo lettori e ricerca, servizi per il pubblico

COLONIA

Galerie Thomas Zander

Natale Gaida
Direttrice
Christine Tebbe
Responsabile prestiti

FIRENZE

Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Firenze e le provincie di Pistoia e Prato

Andrea Pessina
Sovrintendente

Fondazione Casa Buonarroti

Cristina Acidini
Presidente
Alessandro Cecchi
Direttore
Marcella Marongiu
Funzionaria storica dell'arte

Gallerie degli Uffizi

Eike Schmidt
Direttore
Donatella Fratini
Funzionaria Gabinetto dei Disegni e delle Stampe
Laura Donati
Coordinamento Gabinetto dei Disegni e delle Stampe
Caterina Maria Rizzuto
Ufficio mostre e cataloghi

Villa Corsini a Castello, Limonaia – Depositi della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Firenze Pistoia e Prato

Irene Biadaoli
Funzionario restauratrice

GRENOBLE

Musée de Grenoble

Guy Tosatto
Direttore
Isabelle Varloteaux
Addetta principale alla conservazione

LILLE

Palais des Beaux-Arts

Bruno Girveau
Direttore
Cordélia Hattori
Responsabile del dipartimento di arti grafiche

LIVORNO

Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio per le provincie di Pisa e Livorno

Valerio Tesi
Sovrintendente

Museo Civico Giovanni Fattori

Giovanni Cerini
Direttore attività culturali Musei e Fondazioni
Cristina Luschi
Responsabile del polo musei e cultura del Comune di Livorno
Francesca Godioli
Ufficio biblioteche e musei

MAIORCA

Rif Spahni

MONTAUBAN

Musée Ingres Bourdelle

Florence Viguier-Dutheil
Direttrice

NANCY

Bibliothèques de Nancy – Bibliothèque Stanislas

Juliette Lenoir
Direttrice

NAPOLI

Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Napoli

Luigi La Rocca
Sovrintendente

Museo e Real Bosco di Capodimonte

Sylvain Bellenger
Direttore
Patrizia Piscitello
Mostre e prestiti
Angela Cerasuolo
Restauro e documentazione
Francesca Arduini
Gabinetto disegni e stampe

Fondazione Banco di Napoli

Rossella Paliotto
Presidente
Ciro Castaldo
Segretario generale
Gloria Guida
Archivi storici

MANN – Museo archeologico nazionale di Napoli

Paolo Giulierini
Direttore

NEW YORK

Archives Inge Morath

Sana Manzoor
Responsabile Estate

NORIMBERGA

Stadtbibliothek Nürnberg

Elisabeth Sträter
Direttrice
Christine Sauer
Responsabile Biblioteca storica

PARIGI

Archives Henri Michaux

Franck Leibovici
Responsabile

Archives nationales de France

Bruno Ricard
Direttore
Anne Le Foll
Responsabile depositi e prestiti

Archives Pathé Gaumont

Agnès Bertola

Archives de la Préfecture de Police de Paris

Nathalie Minart
Responsabile del polo immagini

Atelier Robert Doisneau

Francine Deroudille
Annette Doisneau
Cofondatrici

Bibliothèque littéraire Jacques Doucet

Isabelle Diu
Direttrice
Nathalie Cerezales
Responsabile produzione, Assistente di direzione

Bibliothèque Mazarine

Yann Sordet
Direttore
Patrick Latour
Vicedirettore, responsabile manoscritti e archivi
Christophe Vellet Curatore
Responsabile del patrimonio stampato

Bibliothèque nationale de France

Laurence Engel
Presidente
Isabelle Le Masne de Chermont
Direttrice del dipartimento dei manoscritti
Jeanne Brun
Direzione dell'ufficio Sviluppo culturale e museo

Bibliothèque Sainte Geneviève

François Michaud
Direttore
Nathalie Rollet-Bricklin
Responsabile del dipartimento della Riserva
Marie-Hélène de La Mure
Vice-responsabile del dipartimento della Riserva

Estate Brassäi Succession

Philippe Ribeyrolles
Responsabile

Centre Pompidou

Laurent Le Bon
Presidente
Xavier Rey
Direttore
Christian Briend
Curatore, responsabile dell'Ufficio Collezioni moderne
Sophie Duplaix
Curatrice
Ufficio Collezioni contemporanee

Jonas Storsve
Curatore, Responsabile
Gabinetto di arti grafiche
Anne Montfort-Tanguy
Curatrice, Gabinetto di arti
grafiche
Philippe-Alain Michaud
Curatore, Responsabile
collezione cinema sperimentale
Raphaële Bianchi
Responsabile depositi e prestiti
Laurine Leblanc
Responsabile ufficio collezioni
Rania Moussa Morin
Addetta alle collezioni

Collection Pinault
Jean-Jacques Aillagon
Consigliere del presidente
Emma Lavigne
Direttrice generale
Caroline Bourgeois
Curatrice
Catherine Duruel
Direttrice di produzione
Morgane Mauger
Responsabile depositi e prestiti

**Centre national des arts
plastiques**
Béatrice Salmon
Direttrice
Amélie Matra
Responsabile depositi e prestiti,
Vicecapo dell'ufficio produzione

Fondation Dubuffet
Sophie Webl
Direttrice

Fondation Giacometti
Catherine Grenier
Direttrice
Émilie Bouvard
Direttrice scientifica
e delle collezioni
Alban Chaîne
Responsabile produzione,
addetta alle collezioni
Hugo Daniel
Responsabile École des Modernités,
incaricato della missione cultura
Clara Gibertoni
Produzione

Galerie Gagosian Parigi
Serena Cattaneo Adorno
Direttrice
Annie Cicco
Assistente di ricerca

Galerie GB Agency
Solène Guillier, Nathalie Boutin
Cofondatrici
Marisol Rodriguez
Direttrice

Galerie Karsten Greve
Karsten Greve
Direttore

Galerie Marian Goodman
Nicolas Nahab
Direttore
Marine Pariente
Direttrice associata

Galerie Zlotowski
Yves Zlotowski
Direttore

Gamma-Rapho
François Lochon
Presidente, Direttore generale
Isabelle Sadys
Responsabile mostre
e pubblicazioni

**INHA – Institut national
d'histoire de l'art**
Éric de Chassey
Direttore
Sophie Lesiewicz
Responsabile dell'Ufficio
patrimonio

Maison de Balzac
Yves Gagneux
Direttore

Séverine Maréchal
Curatore

Musée du Louvre
Laurence des Cars
Presidente-Direttrice
Sébastien Allard
Direttore del dipartimento
delle pitture
Xavier Salmon
Direttore del dipartimento
di arti grafiche

Musée national Picasso
Cécile Debray
Direttrice
Johan Popelard
Curatore, addetto
alle pitture e le arti grafiche
Delphine Cazus
Responsabile collezioni

**Muséum national d'histoire
naturelle, Bibliothèque
Centrale du Muséum**
Bruno David
Presidente

Amandine Postec
Capo dell'ufficio Conservazione,
restauro e digitalizzazione
Claire Le Borgne
Vicecapo dell'ufficio
divulgazione e mediazione

**Petit Palais – Musée des
beaux-arts de la Ville de Paris**
Annick Lemoine
Direttrice
Anne-Charlotte Cathelineau
Curatore
Clara Roca
Curatore
Hubert Cavaniol
Regia collezioni

PISA
Opera della Primaziale Pisana
Pierfrancesco Pacini
Presidente
Gianluca De Felice
Segretario generale
Stefano Lupo
Restauratore

PORTO
**Faculdade de Belas-Artes
da Universidade do Porto**
Lúcia Almeida Matos
Direttrice
Luís Pinto Nunes
Responsabile museo
e ufficio mostre

**Museu Nacional de Soares
dos Reis**
António Ponte
Direttore
Ana Mantua
Curatrice
Ana Paula Machado Santos
Curatrice

ROMA
Archivio di Stato di Roma
Beatrice Benedetto
Direttrice
Riccardo Gandolfi
Funzionario archivista

Biblioteca Apostolica Vaticana
S.E. Cardinal Pietro Parolin
Segretario di Stato del Pontefice
Mons. Cesare Pasin
Prefetto
Claudia Montuschi
Direttrice dipartimento
dei manoscritti
Maria Adalgisa Ottaviani
Ufficio mostre

Fondazione Baruchello
Carla Subrizi
Presidente

Cy Twombly Foundation
Nicola Del Roscio
Presidente
Eleonora Di Ernesto
Responsabile

**Galleria Nazionale d'Arte
Moderna e Contemporanea**
Cristina Collu
Direttrice
Marcella Cossu
Funzionario, storica dell'arte
Stefano Marson
Funzionario

Istituto centrale per la grafica
Mario Scalini
Direttore
Giorgio Marini
Funzionario storico dell'arte
Gabriella Pace
Funzionario Diagnosta
Direttore del Laboratorio
di Restauro

Giovanna Scaloni
Funzionario storica dell'arte,
responsabile della calcoteca
Ilaria Fiumi Sermattei
Funzionario storica dell'arte
Isabella Rossi
Dipartimento pedagogico
e Museo didattico

**Parco archeologico
del Colosseo, Antiquarium
del Palatino**
Alfonsina Russo
Direttrice
Federica Rinaldi
Archeologa, responsabile
Anfiteatro Flavio
Roberta Alteri
Responsabile Museo
Palatino e catalogazione

STRASBURGO
**Musées de la Ville
de Strasbourg**
Paul Lang
Direttore

TORINO
**Soprintendenza Archeologia
Belle Arti e Paesaggio
per la città metropolitana
di Torino**
Luisa Papotti
Sovrintendente

**Biblioteca Reale,
Musei Reali di Torino**
Enrica Pagella
Direttrice
Giuseppina Mussari
Direttrice Biblioteca Reale
Antonietta De Felice
Funzionario storica dell'arte

**Museo di Antropologia
criminale Cesare Lombroso**
Silvano Montaldo
Direttore
Cristina Cilli
Curatrice

VARSAVIA
Muzeum Narodowe
Łukasz Gawel
Direttore

VENEZIA
Gallerie dell'Accademia
Giulio Manieri Elia
Direttore
Roberta Battaglia
Curatrice

VERONA
**Soprintendenza Archeologia
Belle Arti e Paesaggio
per le province di Verona,
Rovigo e Vicenza**
Vincenzo Tinè
Sovrintendente

Museo di Castelvecchio

Francesca Rossi
Direttrice
Antonella Arzone
Curatrice

VILLEUNEUVE D'ASCQ

LaM – Lille Métropole

Musée d'art moderne,
d'art contemporain
et d'art brut

Sébastien Delot

Direttore
Savine Faupin
Curatrice, incaricata dell'Art Brut
Grégoire Prangé
Coordinamento conservazione
Hubert Braun
Responsabile produzione

Siano ugualmente ringraziati
tutti i collezionisti privati
che hanno preferito restare
anonimi.

**Francesca Alberti e
Diane H. Bodart esprimono
la loro più profonda gratitudine
ai direttori e alle équipe
dell'Accademia di Francia
a Roma – Villa Medici e
dei Beaux-Arts de Paris,
ai curatori associati, agli autori
del catalogo, al grafico, ai
scenografi, alle istituzioni
e a tutti coloro che hanno,
sin dall'inizio, accompagnato
e dato il loro sostegno a questo
progetto:**

Alliance program Columbia
University-Université Paris 1;
Fulbright program;
McDonald Summer Research
program, Columbia University;
Provost Grant for Junior
Faculty Who Contributes to
the Diversity Goals of the
University, Columbia University.
Gli studenti di master e
i dottorandi del seminario
*Renaissance Scribbles and
Doodles* (Columbia University,
2015-2016);
i partecipanti alla sessione
*Scribbles and Scribbling in the
Renaissance* (Renaissance
Society of America: Annual
Meeting, New York, 2014);
i partecipanti alla giornata di
studi *From Sgraffio to Graffiti:
Archaeology of a Gesture
in the Early Modern Period*
(Columbia University, 2015);
i partecipanti alla sessione
*Boderlines: On the Agency
of Streaks, Blots and Traces*
(Renaissance Society of
America: Annual Meeting,
Boston, 2016)

E, in ordine alfabetico:

Alberto Alberti, Ippolito Alberti,
Sébastien Allard,
Francesca Arduini,
Antonella Arzone, Aldo Balma,
Roberta Battaglia, Coralie Barbe,
Paul Barolsky, Sylvain Bellenger,
Alberto Bianco,
Greta et Andrea Biasca-Caroni,
Hélène Bodart, Luc Bodart,
Radha Bodart Barbolini,
Marco Simone Bolzoni,
Dario Brancato, Cammy Brothers,
Francesca Cappelletti,
Guillaume Cassegrain,
Ciro Castaldo, Jean-Gérald Castex,
Emanuela Cattaneo Adorno,
Serena Cattaneo Adorno,
Alessandro Cecchi,
Angela Cerasuolo, Éric de Chassey,
Stefano Chiodi, Cristina Cilli,
Ilaria Ciseri, Raphael Dallaporta,
Hugo Daniel, Gerardo de Simone,
Milena Dean, Sébastien Delot,
Gianluca De Felice,
Nicola Del Roscio,
Laurence des Cars,
Michele Di Monte, Michele Di Sivo,
Dario Donetti, Consuelo Dutchke,
Laurence Engel, Noémie Étienne,
Savine Faupin, Antonella Fenech,
Daniele Ferrara, Fabio Fiorani,
Juliet Fleming, Chiara Franceschini,
Stéphane Gaillard,
Riccardo Gandolfi, Vanessa Gavioli,
Cyril Gerbron (†),
Eleonora Gioventù,
Hannah Gründler, Guido Guerzoni,
Charlotte Guichard, Gloria Guida,
Stéphane Ibars, Christine Jeanneret,
Justin Kalinowski,
Jérémy Koering, Juhan Kreem,
Matteo Lafranconi,
Marie Hélène de La Mure,
Patrick Latour, Laurent Le Bon,
Isabelle Le Masne de Chermont,
Magali Le Mens, Frank Leibovici,
Sophie Lesiewicz,
Giovanni Lombardo,
Stefano Lupo, Ana Paula Machado,
Laurence Madeline,
Giulio Manieri Elia, Ana Mantua,
Pepi Marchetti, John Marciari,
Tod Marder, Marcella Marongiu,
Anais Masson, Charles Mazé,
Véronique Meyer, Éric Michaud,
Kristina Milnor, Nicolas Misery,
Maria Cristina Misiti,
Francesco Montanella,
Silvano Montaldo, Philippe Morel,
Pascal Neveux, Cleo Nisse,
Attilio Oliva,
Amy Plumb Oppenheim,
Gabriella Pace,
Rossella Paliotto, Gabriele Pedullà,
Benoît Pierre, Véronique Plesch,
Antonio Ponte, Johan Popelard,
Bruno Racine, Adriana Raynaldy,
Amaël Raynaldy, Gilles Raynaldy,
Philippe Ribeyrolles,
Eglé de Richemont, Federica Rinaldi,
Dominique Robin, Flore Robin,
Lucine Robin, Gabriel Rodriguez,

Nathalie Rollet Bricklin,
Alessandra Russo,
Roberto Saccuman,
Giovanna Scalonì,
Elisa Soares (†), Jonas Storzse,
Coline Sunier, Michele Tavola,
Pier Mattia Tommasino,
Sarah Troche, Tim Trombley,
Stefaan Van Liefferinge,
Christophe Vellet,
Madeleine Viljoen, Pierre Von-Ow,
Sophie Webel, Vitale Zanchettin,
Giuseppe Zevola

**ACCADEMIA DI FRANCIA A
ROMA – VILLA MEDICI**

*Presidente del consiglio di
amministrazione*
Marie-Cécile Zinsou

Direttore
Sam Stourdzé

Segretario generale
Simon Garcia

*Direttrice del dipartimento
di storia dell'arte*
Francesca Alberti

Agente contabile
Ghislain Matard

**PROGRAMMAZIONE E
PRODUZIONE**

Referente programmazione
Alizée Alexandre

Responsabile produzione
Caroline Courrioux

Referente produzione
Camille Coschieri

Assistente produzione
Maria Luisa Pappadà

Referente attività pedagogiche
Selene Turchetti

STORIA DELL'ARTE E EDIZIONI

Assistente addetta al patrimonio
Alessandra Gariazzo

Assistente addetta ai convegni
Patrizia Celli

Referente edizioni
Cecilia Trombadori

Bibliotecaria
Raffaella Carchesio

Assistente bibliotecaria
Floriana Filosini

**CONTABILITÀ E SERVIZI
FINANZIARI**

Assistente Agente contabile
Eugenia D'Ulizia

*Gestione contabile, referente
acquisti e informatica*

Sandro Guarneri
Gestione contabile

Ernesto Aloisi

INTENDENZA E ACCOGLIENZA

*Intendente, referente per le visite
guidate e l'accoglienza*

Alessia Grassi
Accoglienza

Maria Grazia Forgia, Riccardo
Iamotti, Grazia Michelangeli

Accoglienza notturna
Stefano Morbidelli

Addette ai servizi

Sabrina Antonelli, Lyudmyla Mazu

**MECENATISMO
E COMUNICAZIONE**

*Responsabile mecenatismo
e partenariati*

Michela Terreri
Referente mecenatismo

e partenariati
Caroline Drevait

Referente comunicazione
Aurélie Padovan

PATRIMONIO E PAESAGGIO

*Architetta, responsabile lavori
e giardini*

Françoise Laurent
Giardinieri

Massimo Annesi, Simone
Checconi, Gianni Di Gianfelice,

Giacomino Iannilli, Palma Longo,
Paolo Marsilli

Agente tecnico
Antonio Meta

BORSISTI E RESIDENZE

*Responsabile ufficio borsisti
e residenze*

Frédéric Blancart

*Responsabile accoglienza borsisti
e residenti*

Mariangela Colaneri

*Referente per la logistica
e l'audiovisivo*

Giovanni Mastrocesare

RISORSE UMANE

Responsabile

Lavinia Triglia

SEGRETERIA DI DIREZIONE

Segretarie

Roberta Cafasso, Antonella Grassi

TECNICA E LOGISTICA

Responsabile tecnica e logistica
Massimiliano Gentilucci

Agente tecnico
Graziano D'Onofrio

Pittore

Marco Partigianon

Chef

Gabriele Grassi

Aiuto Chef

Stefano de Vecchis

MOSTRA A ROMA

ASSISTENTE ALLA CURATELA

Ophilia Ramnauth

RESPONSABILE

PRODUZIONE

Caroline Courrioux

REFERENTE PRODUZIONE

Camille Coschieri

ASSISTENTE PRODUZIONE

Maria Luisa Pappadà

REGIA OPERE

Pierre Emmanuel Nyeberg

ASSISTENTE

Youri Hammache-Sigour

SCENOGRAFIA

Isabelle Raymondo

ASSISTENTE

Alvaro Lopez Alvarez

REFERENTE

COMUNICAZIONE

Aurélie Padovan

UFFICIO STAMPA, ITALIA

Elisabetta Castiglioni

UFFICIO STAMPA, FRANCIA

Babel Communication,

Isabelle Baragan

RESPONSABILE TECNICA

E LOGISTICA

Massimiliano Gentilucci

ASSISTENTE DI MONTAGGIO

Antonio Meta

PITTORE

Marco Partigianoni

ASSICURAZIONI

P.L. Ferrari

ILLUMINAZIONE

2C Impianti

CORNICI

Pierluigi Ferro

FALEGNAMERIA

Daniele D'Orazio

STAMPE

Digit'Art Fineart lab

TRASPORTI

Apice

VETRINE

Product

BEAUX-ARTS DE PARIS

*Presidente del Consiglio
di amministrazione*
Éléonore de Lacharrière

Direttore (←marzo 2022)
Jean de Loisy
Direttrice (→aprile 2022)
Alexia Fabre

Vicedirettrice
Patricia Stibbe

Direttore degli studi
Jean-Baptiste de Beauvais

Segretario generale
Laurence Petit

Vicesegretario generale
Philippe Donart
Polo affari legali
Aurélie Beaumier Emma Mondary
Responsabile missione lavori
Anne Vérot

*Direttrice ufficio comunicazione,
mecenatismo e partenariati*
Sophie Boudon, Vanhille
*Vicedirettrice referente
mecenatismo e partenariati*
Fabienne Grolière

Direttrice dipartimento opere
Kathy Alliou
Vicedirettrice
Nathalie Sarvac

Responsabile ufficio mostre
Mélanie Bouteloup

Responsabile ufficio mediazione
Armelle Pradalier

*Responsabile collezioni,
Curatrice incaricata
delle opere fotografiche*
Anne-Marie Garcia
*Curatrice incaricata
dei disegni di maestri
e disegni di architettura*
Emmanuelle Brugerolles
*Curatrice dipinti,
sculture e patrimonio mobiliare*
Alice Thomine-Berrada

Direttrice edizioni
Pascale Le Thorel
Amministratrice
France Groubetitch

Direttrice ufficio vita scolastica
Delphine Hérisson
Vicedirettrice
Aude Harrburger
Referente studenti
Edwige Olvrat
Referente per il futuro professionale
Natascha Jakobsen
Responsabile polo digitale
Vincent Rioux
Responsabile aggiunto 3° ciclo
Claire Garcia
Responsabile biblioteca
Marc Petit
Responsabile programmazione
Alain Berland
*Responsabile ufficio relazioni
internazionali*
Bénédicte Mahé

Responsabile servizio interno
Hugo Pommier
Polo sicurezza
Nally Tambidore

Responsabile ufficio informatico
Séverine Chêne

MOSTRA A PARIGI

UFFICIO MOSTRE
RESPONSABILE
Mélanie Bouteloup
RESPONSABILE AGGIUNTA,
INCARICATA DELLA
PRODUZIONE
Alice Rivey
REFERENTE PRODUZIONE
Blandine Orfino
ASSISTENTE
COORDINAMENTO
Clémentine Dubost
DIRETTORE DI PRODUZIONE
Perre-Nils Stensad
SORVEGLIANZA
E ASSICURAZIONE
Christelle Pasco
GESTORE
Jacqueline Nacitas
COORDINAMENTO FILIERA
Julien Fiant-Levasseur

SERVIZIO PER IL PUBBLICO
RESPONSABILE
Armelle Pradalier

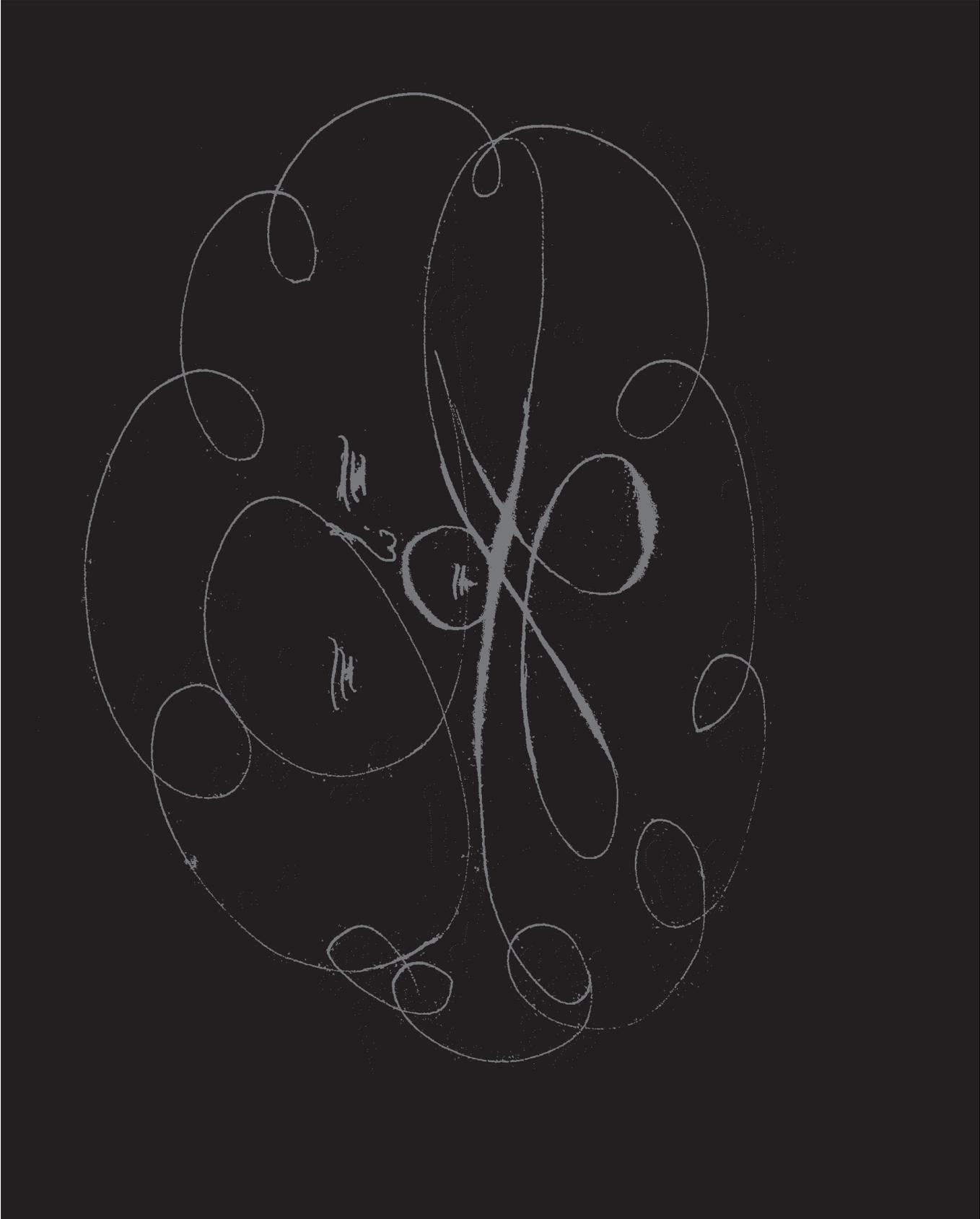
UFFICIO COMUNICAZIONE
MECENATISMO E
PARTENARIATI
DIRETTRICE

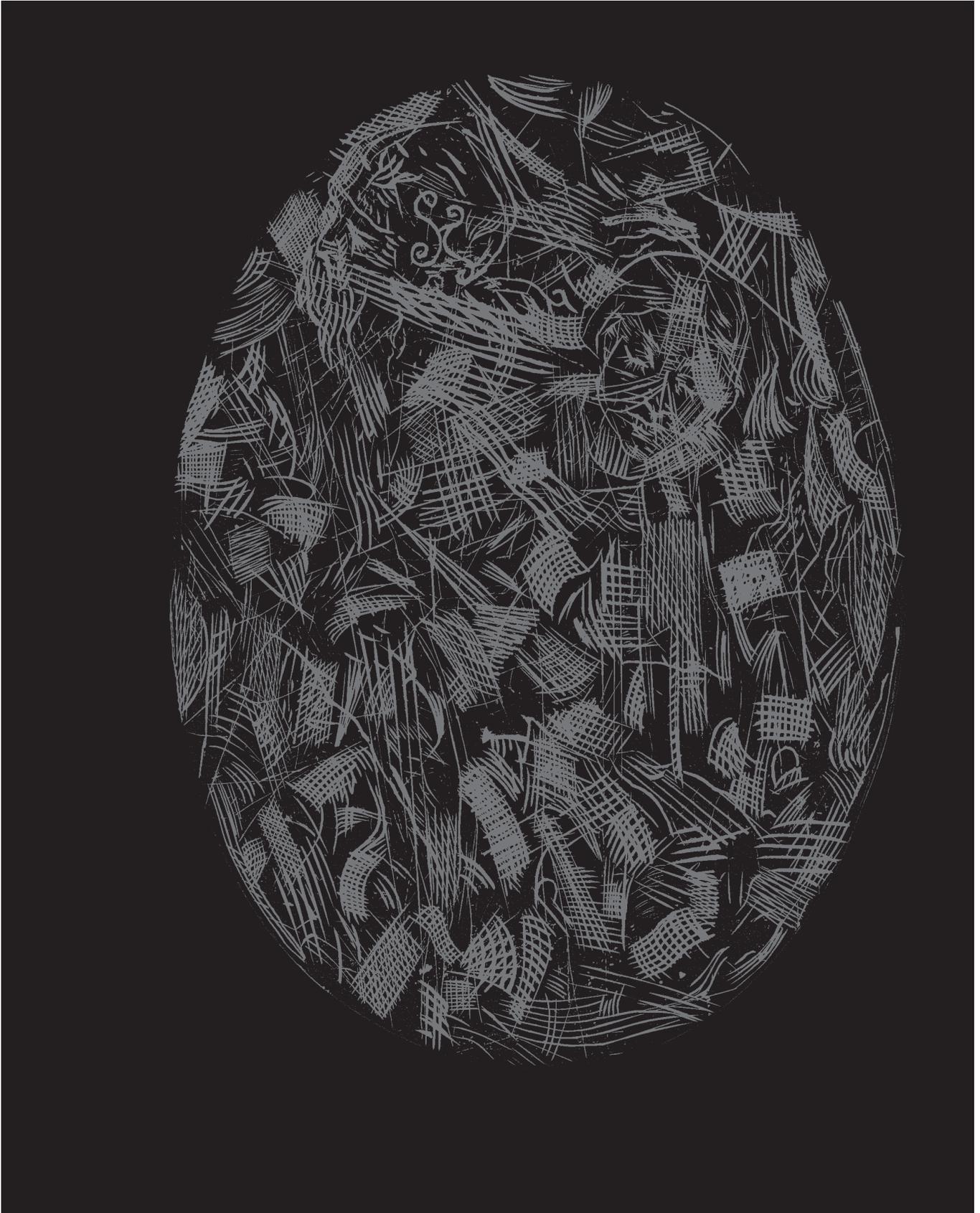
Sophie Boudon Vanhille
VICEDIRETTRICE,
REFERENTE MECENATISMO
E PARTENARIATI
Fabienne Grolière
WEBMASTER

Florence Cazillac
REFERENTE COMMUNICATION
Mégane Hayworth
REFERENTE EVENTI
Philippe Pucylo
REFERENTE PRIVATIZZAZIONE
SPAZI ADDETTA STAMPA
Isabelle Reyé

UFFICIO STAMPA
Claudine Colin Communication
Pénélope Ponchelet

SCENOGRAFIA
Berger&Berger + s-y-n-d-i-c-a-t





— |

| —

— |

| —

SOMMARIO

PREFAZIONE	14
Sam Stourdzé, Jean de Loisy, Alexia Fabre	
INTRODUZIONE	17
Francesca Alberti, Diane H. Bodart, <i>Disegni senza disegno</i>	
1. NELL'OMBRA DELLA BOTTEGA	27
Mauro Mussolin, <i>Michelangelo: gofferie su carta</i>	59
Gabriella Pace, <i>Recto/Verso. Motiv-Emotiv</i>	73
Giorgio Marini, <i>La lastra come il foglio</i>	91
2. IL GIOCO DEL DISEGNO	103
Tim Ingold, <i>Lo scarabocchio</i>	111
Alice Thomine-Berrada, <i>Lo scarabocchio all'École des beaux-arts di Parigi</i>	133
3. COMPONENTI INCULTI	164
Dario Gamboni, <i>Nelle cose confuse</i>	174
Nicola Suthor, <i>Districare le reti per cogliere l'immagine</i>	182
Angela Cerasuolo, <i>La libertà nascosta: dietro l'invenzione</i>	201
4. DISEGNO ALTERATO, DISEGNO INTRALCIATO	217
Baptiste Brun, <i>L'Informe e l'Indicibile secondo Dubuffet</i>	227
Hugo Daniel, « <i>La magia del disegno</i> »: Breton, Vinchon, lo scarabocchio tra avanguardia e psichiatria	239
Philippe-Alain Michaud, <i>Scarabocchiato su pellicola</i>	247
5. L'INFANZIA DELL'ARTE	261
Barbara Wittmann, <i>Allegoria dell'infanzia – Infanzia dell'allegoria</i>	269
Emmanuelle Brugerolles, <i>Un'immagine della nostra infanzia passata e senza ritorno</i>	276
6. BAMBINATE	297
Maria Stavrinaki, <i>Gli scarabocchi delle caverne, o l'inintelligibilità della preistoria</i>	311
7. IL RICHIAMO DEL MURO	327
Vincent Debaene, <i>I graffiti: espressione o alterazione?</i>	342
Anne Montfort-Tanguy, <i>L'immagine aumentata</i>	351
LISTA DELLE OPERE	371
BIBLIOGRAFIA	385
CREDITI FOTOGRAFICI	397

UNA STORIA COMUNE

Sam Stourdzé, *Direttore dell'Accademia di Francia a Roma – Villa Medici*

Jean de Loisy, *Direttore di Beaux-Arts de Paris* (← marzo 2022)

Alexia Fabre, *Direttrice di Beaux-Arts de Paris* (→ aprile 2022)

Una storia comune lunga quattro secoli unisce l'Accademia di Francia a Roma e Beaux-Arts de Paris. Molti sono i progetti di ricerca e le mostre dedicati alla relazione tra le due istituzioni, entrambe fondate nel XVII secolo al fine di promuovere la produzione artistica nazionale. Nella formazione dispensata dalla Académie royale de peinture et de sculpture e proseguita da giovani artisti insigniti del Prix de Rome il disegno svolge una funzione fondamentale: nobilitare la pratica artistica, conferendole una dimensione intellettuale che la affranchi dal suo aspetto più manuale e materiale. Celebrare lo scarabocchio con una mostra di respiro internazionale, le cui opere provengono da alcune tra le più prestigiose collezioni francesi e italiane, ma anche portoghesi e tedesche, pubbliche e private, è da considerarsi azione in un certo senso sovversiva tenuto conto della tradizione ufficiale di cui l'Accademia di Francia a Roma e Beaux-Arts de Paris sono eredi. Abbiamo deciso di raccogliere la sfida insieme, poiché conosciamo quanto la creatività e la ricerca in campo artistico abbiano bisogno di confrontarsi con i propri limiti cercando nuovi modi di sciogliere le costrizioni per riuscire a rigenerarsi. Il progetto di questa mostra è nato a Villa Medici, grazie alle ricerche condotte da due ex-borsiste, Francesca Alberti e Diane H. Bodart, e ha trovato terreno fertile in seno a Beaux-Arts de Paris per svilupparsi grazie al lavoro congiunto delle curatrici, dei curatori associati, delle conservatrici e all'impegno delle rispettive équipes che desideriamo ringraziare calorosamente.

Alcune recenti mostre hanno messo in luce l'interesse degli artisti, in epoca moderna, per opere la cui produzione avviene «al di fuori» dell'ambito artistico, sottolineando l'importanza del disegno infantile, delle pitture rupestri della preistoria, dei graffiti nello spazio urbano o delle produzioni di Art Brut, dagli albori dello scorso secolo sino alla produzione più recente.

La distanza tra un passato, permeato di idealismo e sotto l'influenza del disegno perfetto, armonioso, abile e controllato, e una modernità spesso informe, porosa e profanatrice non ha fatto che aumentare. Eppure, vera rottura non c'è, se si pensa che persino Leonardo, Michelangelo o Tiziano erano già usi abbandonarsi al piacere dello scarabocchio a margine di alcune delle loro più note opere. Nel proporre una archeologia dello scarabocchio, dal Rinascimento a oggi, questa mostra assume una posizione innovatrice, inducendo al dialogo opere del passato e opere moderne e contemporanee, in un tessuto di accostamenti anacronistici attraverso i quali reciprocamente si rigenerano. La funzione fondamentale dello scarabocchio nell'arte emerge dunque non da una narrazione storica lineare, bensì dai molteplici sentieri, tortuosi e prolifici, seguiti da ciascun artista. Per poter riunire le oltre trecento opere, tra cui molte inedite, presentate nelle due tappe della mostra, in primavera a Villa Medici e in autunno a Beaux-Arts de Paris, questo ambizioso progetto si è avvalso del fondamentale sostegno del Centre Pompidou e della partecipazione dell'Istituto centrale per la grafica di Roma, che hanno accolto con entusiasmo l'iniziativa, consentendo al prestito di numerosi capolavori facenti parte delle loro collezioni. Ringraziamo qui entrambe le istituzioni, come anche gli altri prestatori grazie ai quali questa mostra ha potuto vedere la luce. Siano ringraziati inoltre gli autori che con i loro preziosi contributi hanno partecipato al delinearsi di nuove prospettive. Che quest'anno 2022 possa lasciarsi trascinare dalla libertà dello scarabocchio!

DISEGNI SENZA DISEGNO

Francesca Alberti, Diane H. Bodart

L'arte rinascimentale nasce sotto l'egemonia del disegno. Principio d'ordine, di ragione e di misura, esso governa la pittura, la scultura e l'architettura, vale a dire le cosiddette arti «del disegno» di cui intende affermare la nobiltà, e che diventeranno le future Belle Arti. Attraverso il disegno, sia manuale che intellettuale, la destrezza della mano è asservita all'invenzione della mente e ne traduce l'ideale figurativo. Approfittando della recente disponibilità di carta, gli artisti del Rinascimento incentrano la loro pratica sul disegno che accompagna tutte le tappe della creazione, dal primo schizzo eseguito di getto fino al cartone preparatorio del progetto finale. In questa profusione inedita di fogli le ricerche degli ultimi decenni hanno rivelato la presenza di tutta una produzione grafica lontana da quelle raffinate categorie del disegno a regola d'arte, che sono definite alla stessa epoca dai trattatisti che dissertano sul processo creativo.

Tale produzione grafica ha lasciato anche numerose tracce ai margini delle opere del Rinascimento, e su diversi supporti. Sul retro di una tavola di una *Maestà* attribuita a Lippo e Tederigo Memmi (c. 1346, Fiesole, Villa I Tatti), ecco apparire dei profili rudimentali con nasi adunchi, bocche a fessura e occhi sbarrati; al verso di una *Madonna con Bambino* di un maestro veneziano attivo in Dalmazia intorno al 1400 (Londra, National Gallery), un profilo è dato da una combinazione di triangoli, uno per il naso, un altro per il mento, il terzo come cappello; dietro il *Trittico della Madonna* di Bellini (CAT. 1.12), una figura demoniaca che porta una mitra ci fissa con due occhi fuori dalle orbite e una risata beffarda; sul rovescio del *Trittico della Natività* di Romanino (1524-1525, Londra, National Gallery), sfila un'altra collezione di nasi arcuati; e ancora sul retro della *Pala Gozzi* di Tiziano (CAT. 1.13), volti ridotti a un semplice cerchio evocano teste di pupazzetti infantili, mentre alcuni profili tracciati con un'unica linea, fronte sporgente, naso aquilino e mascella forte, suggeriscono caricature di condottieri dalla mimica volontaria. Questo carnevale grafico dai tratti elementari ha lasciato tracce anche sotto lo strato pittorico delle opere, sulle superfici preparatorie: sulle sinopie degli affreschi staccati dell'*Incoronazione della Vergine* di Altichiero (Verona, Museo di Castelvecchio, 1369-1384) o su quelle del ciclo dell'Antico Testamento di Benozzo Gozzoli a Pisa (CAT. 1.02), teste e figurine, iscrizioni e animali tracciati a carboncino come graffiti murali si dispongono liberamente, senza alcuna relazione con l'opera finita. Le analisi a raggi infrarossi dei dipinti su tavola e su tela hanno anch'esse rivelato tra i disegni soggiacenti alcuni schizzi completamente estranei alla composizione del dipinto, come per esempio i profili grotteschi che fluttuano sotto il cielo del *San Girolamo penitente* del Maestro di Lourinhã (Porto, Museu Nacional Soares dos Reis, 1510-1520) o una serie di linee aggrovigliate sotto le rocce nel paesaggio delle *Tentazioni di sant'Antonio* attribuito a un giovane Michelangelo, appena dodicenne, da un'incisione di Martin Schongauer (Fort Worth, Kimbell Art Museum, 1487), che gli esperti hanno interpretato come un'annotazione estremamente sintetica di uno schema compositivo del suo maestro Ghirlandaio.

Questi *disegni senza disegno* si sviluppano anche ai margini di grandi decorazioni, per esempio a Roma, sulla base sottostante agli affreschi di Raffaello e di Sebastiano del Piombo nella Loggia di Galatea alla villa Farnesina, o attorno a quelli di Guido Reni e Domenichino nell'Oratorio di Sant'Andrea al Celio. Si trovano anche negli ambienti

adiacenti alle decorazioni scultoree della cappella medicea di Michelangelo nella chiesa di San Lorenzo a Firenze (fig. I): sulle pareti nude della piccola abside, su quelle del lavabo e ancora della camera sotterranea, interamente ricoperte di figure di ogni genere tracciate a carboncino, si susseguono a palinsesto grandi studi anatomici e profili caricaturali a forma di falce, piccoli spadaccini rudimentali e figure con teste da gallinaceo. Anche i bordi e il retro dei fogli hanno accolto ogni sorta di esperimenti grafici, annotazioni rapide o tracciati puramente gestuali a riprova di un lavoro in corso, ma anche di un desiderio e un gioco di linee che può invadere qualsiasi superficie di carta disponibile. Questi segni di un disordine grafico sono spesso stati trascurati a favore di un disegno più rifinito e ben posizionato al centro della pagina: di sovente eliminati o obliterati dalle antiche pratiche di ritaglio dei collezionisti, sono stati a lungo esclusi da qualsiasi menzione negli inventari dei fondi di disegni e nella catalogazione del corpus grafico degli artisti.

Un nuovo interesse per la storia materiale degli oggetti e per lo studio delle pratiche del collezionismo sta producendo una lodevole inversione di tendenza, rendendo gradualmente disponibili risorse iconografiche e documentarie più complete. A ben guardare, i fogli degli artisti rinascimentali mostrano spesso delle disgiunzioni stilistiche, come nel caso delle piccole teste scarabocchiate in modo grossolano ai margini di disegni accuratissimi, o degli studi di drappaggio alla sanguigna del Pontormo (CAT. 1.16) e del Bronzino (Firenze, inv. 6633F). Allo stesso modo, sul rovescio di belle teste femminili di Raffaello (CAT. 1.17) o di Andrea del Sarto (CAT. 2.31), dove il chiaroscuro del modellato è dato dal delicato gioco del tratteggio e delle lumeggiature a biacca, si possono trovare profili e piccoli pupazzi disegnati con contorni semplici, elementari e irregolari, caratterizzati da un tratto premuto. Grovigli di tracce gestuali, non figurative, possono anche occupare il retro dei fogli – a volte per ragioni tecniche, quando si tratta di segni per un riporto su scala, ma anche per dar luogo a prove di tratteggio (CAT. 1.36-37), oppure per lasciare libero sfogo all'andamento di linee più fluide, scarabocchiate, dalle quali emergono frammenti di figure (CAT. 1.35). Queste sperimentazioni della linea si osservano anche sul retro di alcune matrici in rame di incisioni, per esempio in Annibale Carracci (CAT. 1.39) o Cherubino Alberti (CAT. 1.41): accentuate dalla durezza e dalla difficoltà tecnica del materiale, le loro configurazioni geometriche e i loro ritmi gestuali evocano sorprendentemente i principi dell'astrazione cubista o dell'espressionismo astratto.

Al verso di tele e tavole, ai margini di decorazioni murali o fogli di carta, sul retro di matrici di rame, questi frammenti ritrovati attestano una produzione grafica molto più ampia che sfugge una concezione altamente intellettuale del disegno del Rinascimento e che ne rende più complessa la comprensione. Contraddicendo un'idealizzazione della pratica artistica, tale produzione sfida i metodi tradizionali della storia dell'arte, che repertoriano le opere secondo categorie stilistiche e cronologiche. Per via della loro collocazione, spesso nelle parti segrete ed inaccessibili delle opere, l'incoerenza e l'apparente goffaggine di questi disegni di carattere rudimentale, gestuale e persino informe, non possono essere spiegate con l'ipotesi di una semplice aggiunta posteriore, in un momento indeterminato, per gioco, ignoranza, ingenuità o vandalismo. La critica li ha pertanto finora esaminati in una prospettiva attribuzionistica determinata da una concezione evolutiva del progresso artistico, che li ha relegati alle mani ancora inesperte e infantili dei più giovani apprendisti della bottega del maestro. Ma in assenza di caratteristiche stilistiche dovuta all'estrema sintesi o addirittura alla distorsione del tratto, come si possono interpretare questi disegni fuori norma che

resistono ad ogni forma di classificazione convenzionale? È possibile riesaminare ciò che è stato rifiutato come indegno della mano del maestro, alla luce del vasto repertorio di forme e segni che gli scarabocchi al margine delle opere rinascimentali mostrano?

La questione si complica, ulteriormente, se si considera che anche i più grandi artisti potevano divertirsi a *mal disegnare*, come ci racconta Giorgio Vasari a proposito di Michelangelo: «Nella sua gioventù, sendo con gli amici suoi pittori, giucorno una cena a chi faceva una figura che non havessi niente di disegno, chi fussi *goffa*, simile a que' *fantocci* che fanno coloro che non sanno, & imbrattano le mura. Qui, [Michelangelo] si valse della memoria, perché ricordatosi aver visto in un muro una di queste *gofferie*, la fece come se l'avessi havuta dinanzi di tutto punto, & superò tutti que' pittori: cosa difficile in un huomo tanto pieno di disegno, avvezzo a cose scelte, che ne potessi uscir netto» (G. Vasari, *Le vite*, p. 778).

Come si può allora distinguere un divertimento volontariamente regressivo di un maestro dallo scarabocchio di una mano anonima o di un garzone di bottega? Di fronte all'imperizia intenzionale di un artista come il divino Michelangelo, il cui fondo di bottega, come quello di molti suoi colleghi, conserva una quantità di fogli con «gofferie» di ogni tipo, il metodo attributivo appare del tutto inadeguato per comprendere questa produzione grafica in tutta la sua ricchezza e complessità. Un'altra prospettiva si apre quando tale refrattarietà all'analisi stilistica e cronologica viene invece presa in considerazione, evidenziando l'acronia che questi disegni producono con i loro processi di disapprendimento e di regressione controllata, non dissimili da quelli sperimentati dagli artisti della modernità, in aperta rottura con la tradizione accademica.

È interessante notare come la critica di infantilismo mossa dalla storiografia a questi disegni rinascimentali fuori norma faccia eco alla ridondante invettiva filitea che incalza le produzioni più recenti: «A Child of Six Could Do It!» [un bambino di sei anni potrebbe farlo], come titolava una memorabile mostra alla Tate Gallery di Londra dedicata alla ricezione dell'arte contemporanea attraverso le vignette umoristiche della stampa. Nel catalogo, un'illustrazione di Peter Arno apparsa sul *New Yorker* nel 1953, mette in scena una conversazione tra due distinti visitatori davanti ad una grande tela di espressionismo astratto, e si fa beffe del nuovo vocabolario usato dalla critica: «È magistrale nei suoi spruzzi, ma le sue sgocciolature mancano di convinzione» [*His spatter is masterful, but his dribbles lack conviction*] (CAT. 6.26). In un disegno di Alan Dunn pubblicato sulla stessa rivista nel 1970, una serie di scarabocchi gestuali sontuosamente incorniciati non è altro che opera di uno scimpanzé che, basco in testa e coppa di champagne in mano, inaugura la sua mostra (CAT. 6.26). Dall'impressionismo in poi, le correnti artistiche che hanno attinto alla spontaneità della percezione e del gesto come fonte di un rinnovamento espressivo, in aperta rottura con le convenzioni del loro tempo, sono state oggetto di burle che usavano del confronto con scarabocchi dipinti da asini o da scimmie. Numerosi artisti hanno però saputo contrastare queste derisioni rivendicando l'interesse stesso di queste composizioni gestuali infra-umane; tra questi Pablo Picasso e Joan Miró, per esempio, arrivarono al punto di scambiare alcuni loro disegni con quelli dello scimpanzé Congo raccolti dall'etologo e pittore surrealista Desmond Morris. Se l'interesse degli artisti d'avanguardia per le produzioni animali rimane episodico, la loro attenzione per i disegni dei bambini è invece radicata e nutre i tentativi di disapprendimento che intraprendono

per raggiungere una rigenerazione artistica. «Quando avevo l'età [di questi bambini], disegnavo come Raffaello, ma poi mi ci è voluta una vita intera per imparare a disegnare come loro» amava dire Picasso, che fin dalla giovane età aveva ricevuto una solida educazione accademica (H. Read, 1956, cit. J. Fineberg, *The Innocent Eye*, p. 133). Giacomo Balla identificava già la nascita del futurismo nella spirale dei graffiti infantili, di cui aveva riprodotto accuratamente le linee dinamiche nel suo periodo verista (CAT. 5.21-22). Più in generale, l'interesse che gli artisti hanno mostrato per le forme grafiche estranee alla dimensione artistica, quali i graffiti sui muri delle città, i disegni di soggetti psicotici o di autodidatti, i disegni automatici o medianici, le tracce degli animali, ha contribuito a valorizzare elementi non correlati alla padronanza e all'abilità tecnica. Una nuova valenza è data allora alla spontaneità del gesto del disegno, al piacere della linea e alla sua carica emotiva, alla forza pulsionale e alla violenza dell'alterazione, o anche al carattere aleatorio del tracciato. Gli artisti del Blaue Reiter hanno così raccolto ed esposto disegni di bambini affianco alle loro opere, e si sono interessati inoltre ai disegni dei malati mentali. Questa attenzione sarà condivisa dagli artisti surrealisti e da Dubuffet, e continuerà ad animare i membri del gruppo CoBrA, che al seguito dei Dadaisti, riprenderanno al loro conto il vandalismo dei graffiti. Potrebbero gli insegnamenti dati da un tale cambio di prospettiva contribuire a riposizionare i disegni marginali del Rinascimento nel contesto dell'arte, anche in base a un'analisi analoga del loro rapporto con le produzioni grafiche vernacolari?

Osservando questi disegni senza disegno nel quadro di una cronologia più ampia che permette di far dialogare opere antiche e contemporanee, la mostra intende esplorare il ruolo dello scarabocchio nella creazione artistica. Senza voler ripercorrere esaustivamente la sua storia, dal Rinascimento fino ai giorni nostri, essa ricostruisce una parte di questo universo grafico misconosciuto e dimenticato degli inizi dell'epoca moderna, che tuttora sfida i criteri di classificazione, e ne interroga lo statuto e il contesto visivo, affiancandolo a documenti d'archivio e oggetti antropologici, quali manoscritti scarabocchiati, cartelli infamanti o ceramiche carcerarie ornate da graffiti. L'acronia del gesto grafico scarabocchiato viene inoltre attivata attraverso il dialogo con una selezione di opere moderne e contemporanee. Dall'ombra della bottega rinascimentale, il fenomeno liminale dello scarabocchio ha continuato a lavorare in seno alla produzione di opere fino ad occupare il centro stesso delle sperimentazioni degli artisti contemporanei. Proponendo un'archeologia dello scarabocchio nella pratica artistica, la mostra rivela allora quest'altra modernità del Rinascimento.

Un'introduzione al lessico è necessaria perché la terminologia dello scarabocchio e la sua etimologia sono ricche di insegnamenti rispetto ai molteplici aspetti di questa produzione grafica. Il XX secolo ci ha abituato a considerare lo scarabocchio come un tema rilevante nella pratica artistica e come una risorsa per l'analisi psicologica. A partire dagli anni Venti, la lingua inglese ha definito lo scarabocchio principalmente con due termini: uno più antico e originariamente con una accezione più ampia, *scribble*, è riservato agli scarabocchi gestuali e non figurativi legati alla scrittura, l'altro; *doodle*, un neologismo reso popolare dal film di Frank Capra *È arrivata la felicità* (CAT. 2.58-2.59), sta a indicare piccoli schizzi automatici, senza alcuna finalità, fatti quando si è mentalmente occupati in qualcos'altro, come per esempio gli scarabocchi fatti al telefono. Tale distinzione emerge in un momento in cui lo sviluppo degli studi psicologici e grafologici considera queste tracce grafiche come il risultato di un movimento meccanico e involontario della mano, sintomo di un'interiorità più profonda. Il fenomeno preesiste ovviamente allo sviluppo della nozione dell'inconscio e richiama un vocabolario multiforme e dalla semantica fluttuante. Diverse tendenze emergono dall'etimologia dei vari termini apparsi nelle lingue europee durante il Rinascimento. In una di queste si rintraccia il rapporto tra disegno e scrittura nelle prime formulazioni frettolose

e illeggibili della penna, attraverso una possibile derivazione dal latino *conscribillare* nell'inglese *scribble*. Questo elemento grafico è evidente anche nelle parole che rimandano allo sgraffio, come il tedesco *Krietzeln*, lo spagnolo *garabato* e il francese *griffonner*, un vocabolo, quest'ultimo, anche intriso della dimensione immaginaria correlata al favoloso grifone. Il neerlandese *Kriebelen*, anch'esso legato allo sgraffio, introduce inoltre l'idea di un movimento organico inarrestabile, come il gorgoglio dell'intestino. Questa doppia accezione si trova nel francese *gribouiller*, che racchiude in sé l'onomatopea dei borborigmi, così come l'italiano *garbuglio*, che designa confusione e disordine. L'incontinenza digestiva e, soprattutto, il riferimento alle sue deiezioni caratterizzano anche l'italiano *schiccherare*, una delle possibili origini della forma verbale scarabocchiare che, per estensione, designa l'azione di imbrattare un foglio di carta quando si impara a scrivere o disegnare. *Schiccherare* è anche associato alla traccia accidentale lasciata dalla bava delle lumache, come già in una novella del *Decamerone* di Boccaccio, dove lo sciocco Calandrino, pittore di affreschi, credendo di poter divenire ricco grazie a una pietra magica che rende invisibili, annuncia ai suoi colleghi Bruno e Buffalmacco: «E così potremo arricchire subitamente, senza avere tutt'ora a schiccherare le mura a modo che fa la lumaca» (8^e journée, 3^e nouvelle). Per la sua stoltezza e mancanza di giudizio, Calandrino il pittore scarabocchiatore è in un certo senso il predecessore italiano dello sciocco Gribouille che appare nella letteratura francese del XV secolo. Il legame con il mondo animale è reso anche dai termini scarabocchio, dal greco *skarabos* [scarabeo], e *sgorbio*, dal latino scorpio [scorpione], ambedue evocativi della macchia d'inchiostro a forma di insetto o aracnide che guasta la pagina scritta.

Accanto a questa terminologia, che lega le peregrinazioni grafiche agli eccessi organici e alle tracce animali, la nascente teoria dell'arte sviluppa tutto un vocabolario della inettitudine per descrivere i disegni che sfuggono alle regole dell'arte in termini di lordura – *sconciatura*, *macchia*, *imbrattatura* e *impiastro* –, di goffaggine – gofferia, figura senza disegno – e di infantilismo – fantoccio. Il termine «fantoccio», comunemente usato per descrivere maldestre rappresentazioni della figura umana, evoca manufatti di pratiche devozionali, magiche, folcloristiche o carnevalesche che non appartengono al campo dell'arte, come le effigi votive di cera (*fantocci da ceri*), gli spaventapasseri (*fantocci di paglia*), i pupazzi di carnevale (*fantocci da carnevale*), le bambole dei bambini o persino i simulacri usati per diffamare un individuo. «Fantocci da ceri» diventa così un'espressione usata per denigrare i pessimi dipinti e «pittori di fantocci» deride i cattivi pittori, mentre disegnare graffiti si dice «fare fantocci»: il «fantoccio» è quindi l'equivalente del moderno pupazzo, l'omino stilizzato all'estremo. L'ingresso del lemma scarabocchio nel *Vocabolario Toscano dell'Arte del Disegno* di Filippo Baldinucci nel 1681, con il significato di «imbratto che fassi su' fogli da chi impara a scrivere o disegnare», mostra come lo scarabocchio fece da contrasto alla nascente teorizzazione dell'arte del disegno, che finì per reprimerlo situandolo al di fuori del proprio sistema. Per avvalorare questa posizione, l'uso di una terminologia presa in prestito ad oggetti non artistici, come i disegni scarabocchiati ai margini dei manoscritti e dei libri contabili o gli omini disegnati dai bambini oppure graffiti sui muri da anonime mani, non ha fatto altro che intensificare il discredito che aleggia sullo scarabocchio. Tuttavia, il confine tra bel e brutto disegno si dimostra a volte labile: il flusso incontenente dello *schiccherare* ha la sua nobile controparte nell'irresistibile getto dello *schizzo*. La macchia è all'interfaccia tra l'imbratto informe e alterante che deteriora e la traccia indeterminata generatrice di forme.

È d'altronde Leonardo da Vinci a invocare gli sgorbi in parte obliterati delle bozze degli scrittori come modello per quei disegni che definisce «componimenti inculti», cioè grovigli di linee che dalla confusione gestuale danno vita alla figura. Questo potere latente dello scarabocchio, taciuto dal discorso sull'arte, trova uno sviluppo nello spazio della bottega, dove, al riparo da sguardi indiscreti, l'artista può dare libero sfogo a qualsiasi esperimento della linea, rigenerarsi attraverso divertimenti grafici e giocare a sovvertire le norme. Se tale aspetto della pratica del disegno è per lo più taciuto nella trattatistica artistica, la regressione controllata e lo stile scarabocchiato a cui gli artisti si dedicano in diverse occasioni, a volte per esprimere un punto di vista critico o autoironico, dice molto sulla realtà ben più complessa del fare arte. Non è dunque un caso che il commento più raffinato sullo scarabocchio nel Rinascimento non si trovi in un trattato, ma in un dipinto perfettamente compiuto, il *Ritratto di fanciullo con disegno* di Giovanni Francesco Caroto, che tematizzandone il motivo, ne interroga la posizione nell'ambito del sistema pittorico (CAT. 5.02).

Gli artisti hanno integrato lo scarabocchio nella loro pratica ben prima del sorgere delle avanguardie del Novecento. Lungi dall'essere un elemento di scarto della bottega, secondario e inutile, lo scarabocchio apre uno spazio per la sperimentazione, il divertimento, la critica e persino la sovversione, con una tale libertà che dà origine a motivi e processi atemporali, capaci di riemergere attraverso le epoche in diversi medium. Riconsiderare lo scarabocchio nel Rinascimento ci permette allora di restituire al fenomeno tutta la sua forza liminale e di offrire una prospettiva più ampia alla sua concezione contemporanea, che ne ha fatto un idioma artistico a sé stante, e lo associa a opere compiute. Ripercorrendo l'ampio spettro di forme ancora *in fieri* che anima il gesto scarabocchiato attraverso il tempo, viene in luce una dinamica di interazione tra il lavoro dell'inconscio che lo attraversa, e l'intento determinato, legato ad antiche pratiche di gioco, di derisione o di critica. D'altro canto, è proprio grazie alla concettualizzazione dello scarabocchio nell'arte della modernità che lo sguardo contemporaneo ha acquisito la sensibilità necessaria a cogliere tutte le sfaccettature del fenomeno, nel Rinascimento, restituendogli la giusta dimensione all'interno della creazione artistica.



Fig. 1 : Michelangelo e bottega, *Due teste*,
dettaglio dei disegni murali della stanza
sotterranea della Cappella dei Medici,
c. 1530, Firenze, San Lorenzo,
Sagrestia Nuova

1

**NELL'OMBRA
DELLA
BOTTEGA**

NELL'OMBRA DELLA BOTTEGA

Le pareti

Le pareti della bottega rivelano il rovescio della produzione artistica: macchie, spruzzi, prove o asciugature di pennello, tracce dell'impegno gestuale, e addirittura fisico, dell'artista intento al suo lavoro, vi si depositano a strati. Gli atelier dei pittori contemporanei offrono esempi celebri, come lo studio di Francis Bacon a Londra, con le pareti imbrattate da violente pennellate e sgocciolamenti informi, o lo studio di Lucian Freud in quella stessa città, con le pareti incrostate da colature di pennello. Queste tracce sedimentate ricordano le prove di pennellate e i segni debordanti che troviamo, nel XVI secolo, sui margini delle pale d'altare di El Greco, nascosti dalle cornici o dietro i fregi degli affreschi dei Carracci, in particolare a palazzo Farnese a Roma. Destrutturando la *palette* esse conservano l'impronta del tocco del pittore, mentre la loro progressiva sovrapposizione presenta una stratigrafia temporale del lavoro in bottega, in cui il mescolarsi di chiazze di pittura o altre imbrattature, a volte organiche, genera un palinsesto di immagini potenziali, che ci raccontano a ritroso il processo creativo dell'opera. Su queste superfici ricettive si depositano anche i residui dei gesti grafici che partecipano alla produzione artistica. Non sono necessariamente il risultato di un progetto preparatorio meditato, piuttosto accompagnano il processo creativo attraverso le peregrinazioni della mano e della mente: prove di linee, prove di figure, esercizi sciolti, divagazioni e infantilismi; il disegno passa attraverso tutte le sue fasi grafiche, dal tratto virtuoso allo scarabocchio più sommario. Su questi margini, che sono allo stesso tempo luogo di licenza e confine del caos, si inscrivono i sedimenti del tempo di sospensione, sperimentazione e libertà ludica che accompagna l'attività artistica e in cui trovano luogo i processi digressivi.

In una scena di atelier di Barent Fabritius si dà conto del ruolo di questi disegni marginali all'interno del processo creativo. Sulla parete di fondo, dove sono appesi gli strumenti in attesa di future opere – tavolozza, poggiamano, schizzo dipinto –, un disegno prospettico a carboncino nero, e a pietra rossa un profilo grottesco con la lingua di fuori e due «fantocci» sono tracciati direttamente sull'intonaco (CAT. 1.11). Questa serie di scarabocchi forma un'aureola proprio sopra la testa del giovane pittore in primo piano, intento al suo lavoro, quasi a suggerire una proiezione degli eccessi della sua immaginazione. In epoca contemporanea, la sedimentazione di tracce sulle pareti dell'atelier esercita un potere di fascinazione perché in essa si cerca il segno dell'istanza autoriale, l'impronta segreta del genio creativo che lavora in perfetto isolamento nel suo studio. Così nello spazio densissimo dello studio parigino di Alberto Giacometti – che tanto ha sedotto i fotografi, da Ernest Scheidegger a Inge Morath – i disegni, le incisioni e le tracce grafiche che emergono sulle pareti sembrano svelare il lavoro di gestazione in atto nella mente dell'artista, mentre prende forma nella creta modellata dalle sue mani (CAT. 1.07-08). Sulle pareti imbiancate a calce della casa di Joan Miró a Maiorca, le forme nere scarabocchiate dialogano per osmosi con i pezzi che andranno a comporre le opere future, poggiati direttamente sul pavimento (CAT. 1.01). I tavoli dello studio di Giorgio Morandi conservano i segni della disposizione degli oggetti per le sue nature morte, ossia la stratigrafia temporale dell'architettura delle sue opere. Queste tracce grafiche informi o sommarie saranno il soggetto del film *Still Life* di Tacita Dean (CAT. 1.10), un'operazione che ricorda la fotografia di Inge Morath che ritrae Giacometti nell'atto di incorniciare uno scarabocchio sul muro del suo studio (CAT. 1.06). Questo spostamento dello sguardo ci spiega quanto

lo scarabocchio, presente ai margini della produzione artistica fin dal Rinascimento, alla lunga abbia conquistato il centro della scena in epoca contemporanea. Tuttavia, ciò che all'inizio dell'epoca moderna viene svelato dalle superfici della bottega non è il rapporto corpo a corpo del genio isolato con la sua opera, ma piuttosto la dimensione collettiva del lavoro in uno spazio gerarchico che è anche luogo di formazione, dialogo e scambio. Le pareti sono vergate da scritture familiari, motivi ornamentali, teste e figure in una grande varietà di stili, disegnate da una molteplicità di mani. Frammenti di questi paesaggi grafici, giunti fino a noi, si ritrovano sui muri delle case di artisti come Niccolò Alunno a Foligno, o Mino da Fiesole a Firenze (CAT. 1.04); o ancora sulle pareti dei laboratori 'fuori le mura', allestiti per progetti di lunga durata di decorazione monumentale. È il caso del Camposanto di Pisa, dove sotto gli affreschi staccati di Benozzo Gozzoli, le sinopie lasciate sul muro hanno rivelato un palinsesto di tracce di vita quotidiana della bottega del maestro, al lavoro sui ponteggi, dove si mescolano scritte, macchie, disegni con accenti onirici, dipinti devozionali (CAT. 1.02). Allo stesso modo, dietro ai finti arazzi sottostanti agli affreschi di Raffaello e Sebastiano del Piombo nella *Loggia di Galatea* della Villa Farnesina a Roma, è stato scoperto un vasto campionario di disegni che va dagli studi di figure agli schizzi più rudimentali e ai ritratti caricaturali.

Il caso più noto è rappresentato dai disegni che ricoprono l'intonaco bianco delle pareti delle stanze adiacenti alla cappella realizzata da Michelangelo per i Medici, nella Sagrestia Nuova della chiesa di San Lorenzo a Firenze (fig. I). Nell'abside, nei lavabi e nella stanza sotterranea – conosciuta anche come 'stanza segreta', dove si racconta che l'artista, simpatizzante repubblicano, si fosse nascosto per sfuggire alla dura vendetta dei Medici durante la restaurazione del loro potere nel 1530 – si trovano monumentali studi anatomici, vicinissimi all'opera dell'artista, tracciati architettonici, oltre a tutta una serie di teste, «fantocci» e profili grotteschi, alcuni dei quali molto rudimentali. Per lungo tempo, l'interesse per questi disegni è stato circoscritto alla questione dell'attribuzione, laddove la diversità degli stili e delle qualità grafiche venivano interpretate come un riflesso della gerarchia costitutiva della bottega, dalla mano del maestro riconosciuta nei migliori disegni a quella dei più giovani garzoni identificata nei pupazzi più puerili. Alcuni autori hanno persino contestato che si possa rintracciare la mano del maestro in questi disegni, riducendoli a semplici esuberanze degli allievi di bottega. Ora Vasari racconta, nel brano citato in introduzione, che durante un banchetto con gli amici il divino artista si divertiva a riprodurre a memoria un graffito di un fantoccino che aveva osservato sui muri della città di Firenze. Recenti studi sul corpus delle opere di Michelangelo hanno inoltre dimostrato che egli scarabocchiava volentieri in modo informale, in particolare nei cosiddetti disegni «di conversazione». Nulla impedisce di pensare che il maestro stesso, da solo o in compagnia dei suoi assistenti e apprendisti, possa dunque essersi divertito a disegnare per gioco nel segreto degli spazi ritirati del cantiere della cappella medicea a San Lorenzo e che abbia potuto nutrire di questo disegno senz'arte – di questo disegno letteralmente «estraneo alle muse» (*apomoúsōs graphein*), secondo gli antichi greci – il tempo stesso della creazione.

Questa relazione tra l'opera e il margine, tra il progetto meditato e studiato e l'errare della mano e dell'immaginazione è fortemente tematizzata nella composizione di Federico Zuccaro, che mostra suo fratello Taddeo, grafomane da sempre, mentre disegna al chiaro di luna appoggiato al davanzale di una finestra. Sulle imposte ai suoi lati spiccano

figure – studi di braccia e gambe, teste, profili grotteschi – che si estendono a palinsesto su tutta la superficie, fin dove può arrivare il braccio alzato; quasi una decorazione a grottesche in via di espansione (CAT. 1.05). Queste figure che si dispiegano liberamente, non ancorate alla superficie da una qualche costruzione spaziale, entrano in risonanza con quelle scarabocchiate sul foglio di carta come immagini oniriche sfuggite allo spazio grafico controllato. Così come i «frammenti contorti e frantumati, accostati pressappoco come del ghiaccio galleggiante», che Sigmund Freud descrive alla superficie del sogno (P.-A. Michaud, *Comme le rêve le dessin*, p. 19), questi disegni ai margini sono frammenti fluttuanti del materiale sotterraneo che lavora sull'immaginario collettivo dell'atelier, atti a depositarsi, oltre le pareti, su qualsiasi superficie disponibile.

Recto-verso

Questa produzione grafica si espande talvolta sul retro dei dipinti. La pratica, che può essere fatta risalire al XIV secolo in Toscana, divenne particolarmente comune a Venezia durante i secoli XV e XVI. La bottega di Giovanni Bellini, per esempio, ha lasciato numerose testimonianze sul retro di prestigiose commissioni di pale d'altare, come il *Polittico di San Vincenzo Ferrer* per la basilica dei Santi Giovanni e Paolo a Venezia, la *Pala dell'Incoronazione della Vergine* per la chiesa di San Francesco a Pesaro, il *San Pietro Martire* per la chiesa di Santa Maria la Nova a Monopoli, in Puglia. L'insieme più impressionante è quello dei quattro trittici per la chiesa di Santa Maria della Carità a Venezia, nei cui pannelli, interamente ricoperti di disegni, sul retro, si mescolano frammenti di grandi figure, motivi ornamentali, profili di ogni genere, repertori grotteschi, nonché vere e proprie puerilità (CAT. 1.12). Queste figure, per la gran parte, non hanno alcuna relazione con la composizione rappresentata sul recto del dipinto: se partecipano alla genesi dell'opera, non ne costituiscono una fase preliminare, un abbozzo embrionale, o i diversi momenti di uno studio in corso. I disegni sul retro dei pannelli, che mostrano una diversità di stili e di mani, hanno una dinamica tutta loro, fatta di ripetizioni, deviazioni, deformazioni, rotture di scala e cambiamenti di registro, e sono da intendere in connessione con la costellazione di tracce grafiche che coprono le pareti e le altre superfici della bottega.

Anche nella bottega di Tiziano è riscontrabile questa pratica, e uno degli esempi più spettacolari si trova sul retro della *Pala Gozzi* dipinta per la chiesa di San Francesco ad Alto, ad Ancona (CAT. 1.13): un accumulo di circa cinquanta teste, viste di fronte e di profilo, che vanno dalla più rudimentale, disegnata con un semplice cerchio, al più raffinato volto modellato in chiaroscuro, dal più sommario profilo grottesco al busto di forma classica. Questi affascinanti stacchi stilistici si ritrovano su alcuni fogli del maestro, come quel goffo profilo barbuto catapultato al centro degli studi di figura per il *Martirio di san Lorenzo* (CAT. 1.14), così come su altri fogli precedentemente attribuiti a Tiziano, dove vediamo riapparire le teste rese con un semplice cerchio della *Pala Gozzi* (CAT. 1.15). Paradossalmente, la presenza di tali disegni oltremodo infantili, che hanno contribuito al declassamento di questi fogli per ragioni di qualità, permette anche di ricollocarli nel contesto lavorativo della bottega del maestro. I giochi collettivi, che deviarono il disegno durante il tempo della creazione e produzione delle opere, hanno ugualmente depositato i loro sedimenti ai margini della ricca produzione grafica degli artisti toscani. Nel caso di Raffaello, un pupazzo infantile appare sul retro di uno studio di testa femminile (CAT. 1.17); quanto a Pontormo e a Bronzino, gli studi meticolosi di

panneggio sono a volte circondati da profili schematici, teste comiche e grottesche, piccoli occhi appena abbozzati, linee scarabocchiate (CAT. 1.16). Queste disgiunzioni stilistiche non sono estranee ai giochi pedagogici di Michelangelo che ritroviamo su alcuni fogli del periodo fiorentino del 1520-1534, dove la mano del maestro guida i giovani allievi nell'apprendimento dei rudimenti del disegno, cominciando col tracciare occhi e profili, mentre punteggia lo sforzo con divertimenti grafici e parole di incoraggiamento quali «Andrea prendi pazienza». Questi fogli ci parlano della vita dei disegni nello scandire del tempo della pratica di bottega: sono le superfici ricettive di un processo creativo che non si svolge linearmente secondo i principi accademici, ovvero, dal primo schizzo all'abbozzo del modello, e all'opera finita, ma segue i meandri di tutta una produzione grafica «marginale», fatta tra l'altro di scarti, bozze, cartestracce (CAT. 1.18-21). Se questa può essere stata occultata, o addirittura eliminata, dagli stessi artisti che come Michelangelo erano preoccupati della costruzione della propria immagine per i posteri, è anche vero che può aver patito la tendenza tipica degli studi monografici e della museografia di voler cancellare l'aspetto collettivo del lavoro dei maestri.

Su questi fogli lasciati in giro per la bottega per chissà quanto tempo, il concatenarsi sperimentale o accidentale di schizzi, cancellature, macchie e scarabocchi si deposita gradualmente in un palinsesto, spesso mescolato a brani di scrittura. Possono essere bozze di sonetti, come nell'opera di Simone Cantarini, dove figure tracciate a penna o a pietra rossa sembrano adagiarsi sugli spazi bianchi lasciati dalla scrittura (CAT. 1.27), oppure bozze di conti, come nel caso di Alessandro Algardi, dove composizioni di figure mitologiche, profili di emissari orientali, teste finemente modellate e profili caricaturali si intrecciano con lunghi elenchi di cifre (CAT. 1.28). Nelle prove di calligrafia provenienti dal fondo della bottega di famiglia di Cherubino Alberti, il medesimo tratto di penna che ripete le volute di una «Z» dà origine alla figura rapidamente schizzata di un ignudo seduto nell'angolo inferiore del foglio (CAT. 1.33). In alcune pagine del quaderno scolastico usato da Giacometti come taccuino, linee intrecciate di scarabocchi simili a una scrittura inventata si confrontano con schizzi di nudi, tematizzando il dialogo tra diversi stati della forma grafica (CAT. 1.34). Queste bozze ci ricordano la consanguineità della scrittura con il disegno, non solo nella pratica e negli strumenti, nell'apprendimento e nella destrezza della mano, ma anche in quelle linee di evasione che liberano e quegli spazi di trasformazione che aprono ai margini del lavoro e del progetto meditato. Le interferenze tra il disegno e la scrittura che innescano distensione e divagazioni grafiche non cessano di far riemergere le origini comuni del gesto e dell'espressione risalenti agli albori dell'umanità. «Il disegno è come la scrittura, snodata e riannodata in modo diverso» afferma Pierre Alechinsky (P. Alechinsky, *Marginalia*, p. 112), e dalla materia comune di questa linea sinuosa, intrecciata o dispiegata in curve, da questa verbigerazione portatrice di potenziale scrittura, può emergere la figura.

I margini e il retro dei fogli rivelano talvolta anche la cruda materialità della creazione che si esprime attraverso tracce di prove di penna, di pietra o di carboncino, la cui gestualità ripetuta in modo quasi automatico sperimenta sia lo strumento che la tecnica sulla superficie, fino a ricoprirlo interamente con il tratteggio (CAT. 1.36-37). Le matrici di rame delle stampe conservano a volte anche sul rovescio i segni del bulino, intento a esplorare le variazioni dell'incisione della linea, le sfumature di chiaroscuro delle griglie di tratteggio che si intersecano. In mezzo a queste azioni grafiche che investono il rame,

e che possono evocare l'astrazione cubista di un Braque – come il retro del piccolo ovale della *Madonna che allatta il Bambino* di Annibale Carracci (CAT. 1.39) – o lo stile espressionista di un Pollock, ad esempio, nel caso del rovescio dell'*Ignudo* di Cherubino Alberti da Michelangelo (CAT. 1.41) –, emergono qua e là volti e profili elementari, schizzi di figure o studi più accurati di dettagli. Tali esperimenti sono stati a volte oggetto di tirature su carta nella produzione di pittori-incisori quali Claude Lorrain, Stefano della Bella o Rembrandt, che usavano tracciare rapidi schizzi con la punta sulla vernice che copriva le matrici delle loro acqueforti per testare le morsure dell'acido (CAT. 1.44-51). Questi fogli attirarono ben presto l'attenzione dei collezionisti di stampe, affascinati dallo scorcio sulla creazione artistica in corso d'opera che offrivano. Nel XVIII secolo un pittore come Antonio Balestra integrerà direttamente queste prove di figurine sul fondo tratteggiato delle sue acqueforti (CAT. 1.50), preannunciando gli interventi marginali che orneranno le prime stampe dei pittori-incisori nel XIX secolo, apprezzati per il loro segno autoriale. Tra gli esempi che maggiormente colpiscono troviamo le prime prove di stampa delle tavole litografate del *Faust* di Eugène Delacroix, in cui la moltitudine di teste e animali, macchie e pennellate, linee calligrafiche e barrature è allo stesso tempo estensione, digressione e regressione della composizione centrale e della sua raffinata fattura (CAT. 2.43, 47).

Francesca Alberti, Diane H. Bodart



01 RIF SPAHNI, *Disegni sulle pareti di Son Boter, atelier di Joan Mirò a Maiorca, 2012*





02 BENOZZO GOZZOLI E BOTTEGA, *Sinopia dell'affresco di Abramo e Lot in Egitto*, 1471-1472, Pisa, Museo delle Sinopie





02 BENOZZO GOZZOLI E BOTTEGA, *Sinopia dell'affresco di Abramo e Lot in Egitto*, Dettaglio

Quando nel dopoguerra venne rimosso dal Camposanto di Pisa il ciclo di affreschi dell'Antico Testamento di Benozzo Gozzoli, gravemente danneggiato dai bombardamenti degli alleati nel luglio 1944, sull'intonaco delle pareti messe a nudo furono trovate tracce dei disegni preparatori in ocra rossa (sinopie) e tutta una serie di annotazioni grafiche che non avevano alcuna relazione con la composizione finale dell'opera. Ritratti, profili, teste caricate, studi di figure, barche, stemmi, croci, iscrizioni: la mano del maestro e quella dei suoi allievi e collaboratori, che furono impegnati in quel monumentale cantiere per quasi quindici anni, si sovrappongono e generano bizzarri palinsesti. Così una testa finemente modellata, dai contorni decisi e con un taglio netto alla base collo, è sormontata da due piccoli personaggi che combattono, uno in procinto di decapitare l'altro, come a suggerire una visione onirica. Questi giochi di sovrapposizioni si ritrovano nei fogli rimasti a lungo in bottega, come una carta preparata rosa su cui è raffigurata accuratamente la testa di un vescovo con lo sguardo rivolto verso il cielo (cat. 1.03). La figura di un giovane nudo – copiata schematicamente da un taccuino di modelli conservato al Museum Boijmans Van Beunigen di Rotterdam – è adagiata sulla linea della fronte del prelato, quasi a proiettarne per intima connessione i pensieri. Un braccio tratteggiato alla sanguigna è frutto di una aggiunta successiva. [D.H.B.]



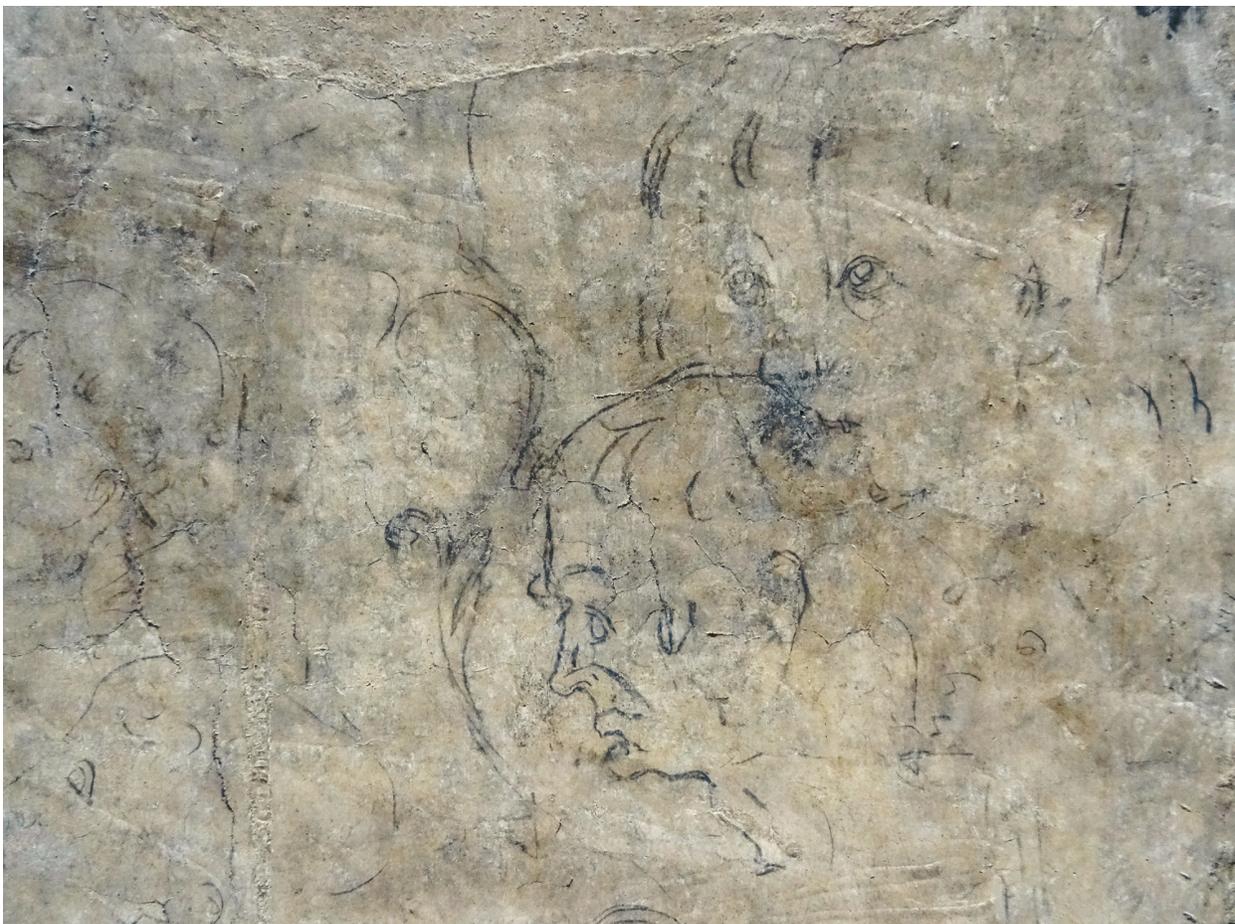
02 BENOZZO GOZZOLI E BOTTEGA, *Sinopia dell'affresco di Abramo e Lot in Egitto*, Dettaglio



03 BENOZZO GOZZOLI
Testa di Vescovo, 1450, Roma,
Istituto centrale per la grafica



a



b

04 MINO DA FIESOLE
a-b *Disegni sui muri depositi della casa
dell'artista a Firenze,
1464-1484, Firenze, Villa Corsini
a Castello, Limonaia*



05 FEDERICO ZUCCARO
(copia di bottega)
*Il giovane Taddeo Zuccaro
intento a disegnare di nascosto
al chiaro di luna, c. 1595,*
Firenze, Gallerie degli Uffizi

06 INGE MORATH
*Alberto Giacometti che
incornicia un graffito su una
parete del suo studio parigino
in Rue Hippolyte-Maindron 46,
1958, New York, Inge Morath
Estate*





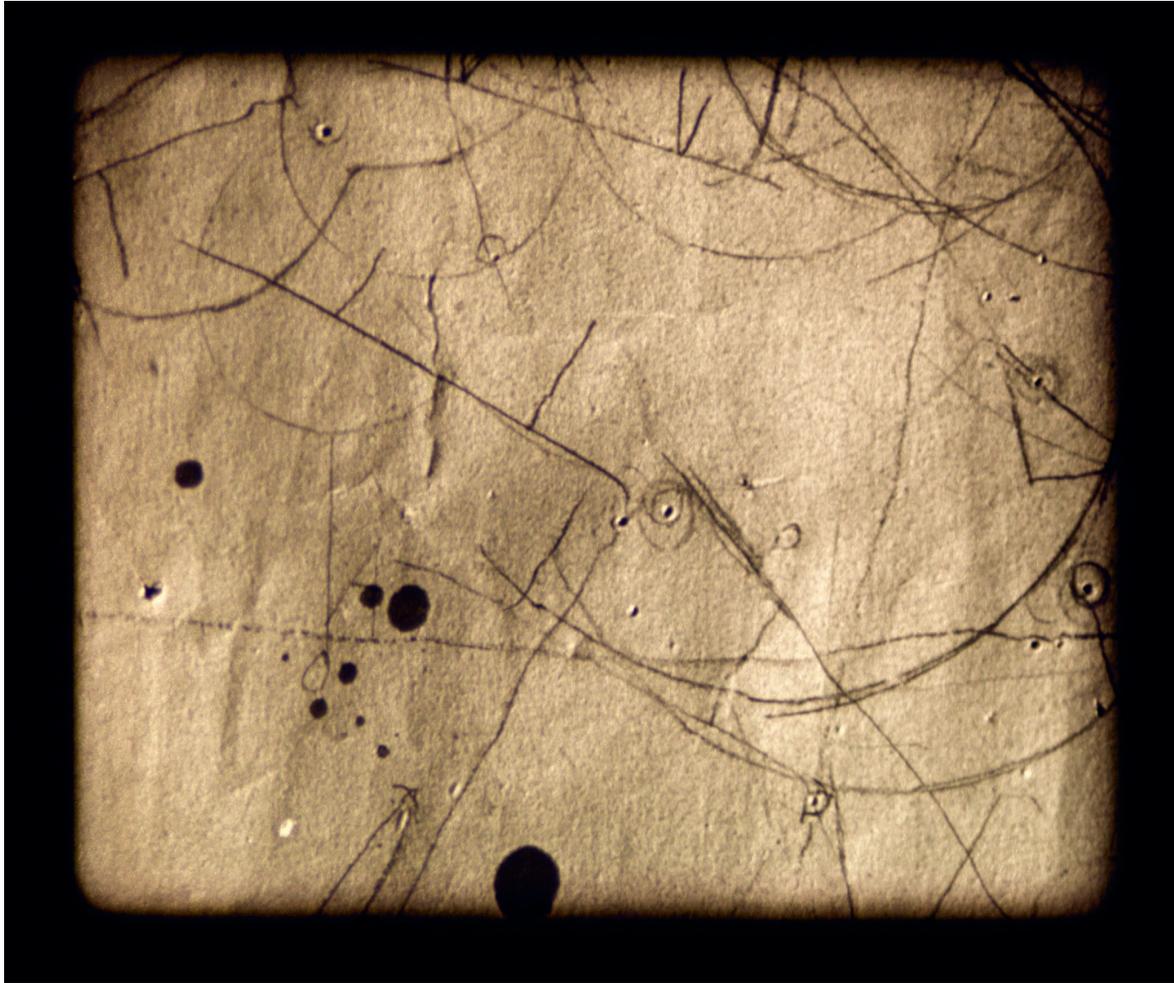
07-08 ALBERTO GIACOMETTI
Testa incisa; Figura in piedi, frammenti della
parete della stanza contigua all'atelier parigino
dell'artista, deposta nel 1972, 1947-1966, Parigi,
Fondation Giacometti



«Pietro perché era gobbo, mal disposto, e di sconcertata proporzione il chiamarono il Bamboccio, e con questo nome fu riconosciuto, e chiamato per sempre. Parve una fatalità, perché il suo genio nella Pittura fu solo dipingere Bambocci, e Bambocciate, ed introdusse quelli soggetti vili, popolari, e di basse scempiaggini, che rendono tanto diletto alla plebe, ma poco agli animi sollevati da una nobile idea».

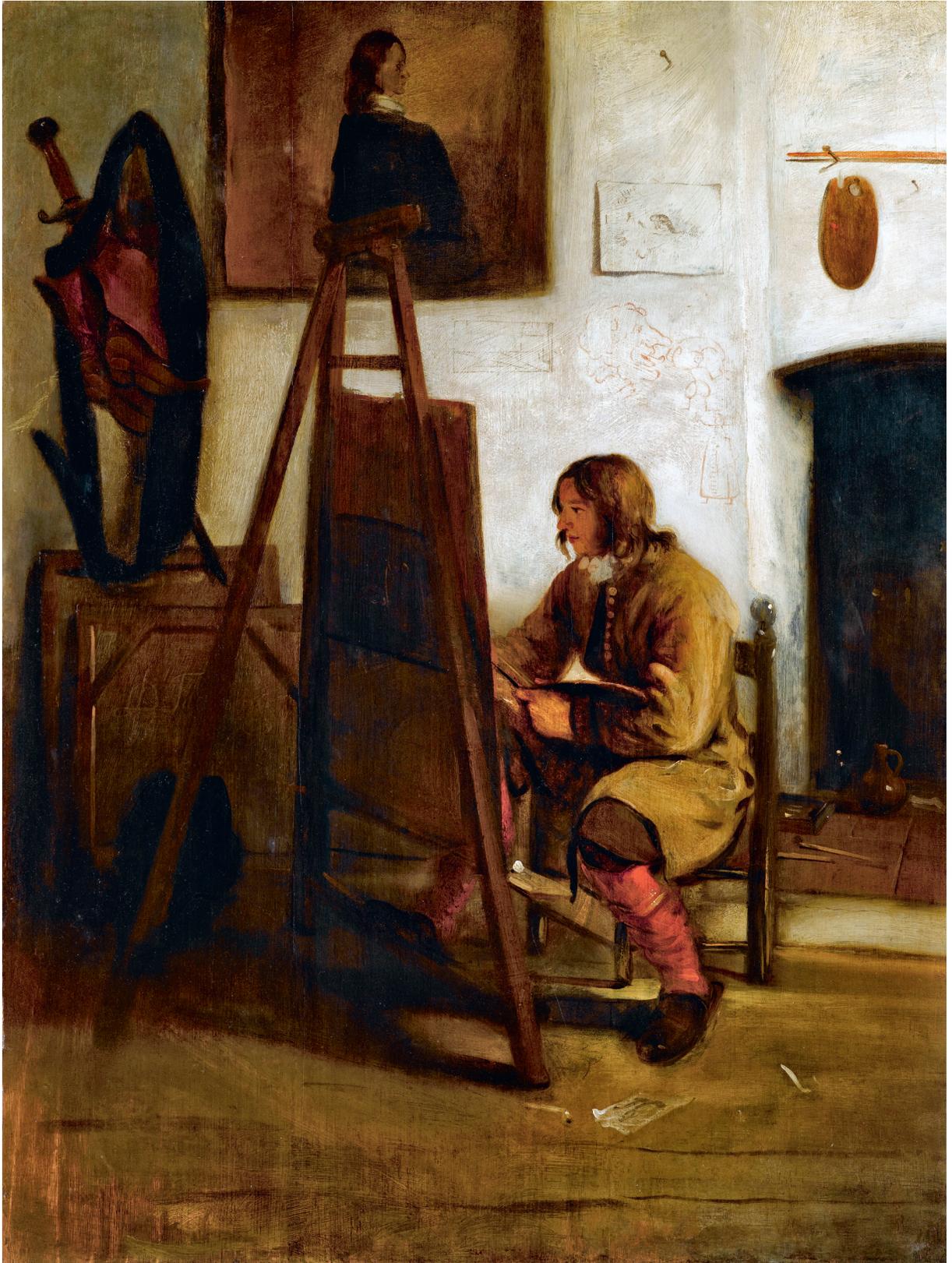
Giovanni Battista Passeri, « Vita di Pieter Van Laer », in *Vita de' pittori [...]*, Roma, 1772, p. 110.

09 PIETER VAN LAER (detto IL BAMBOCCIO)
*I Bentvueghels disegnano sui
muri di una taverna romana,*
c. 1630, Berlino, Staatliche Museen
zu Brlin, Kupferstichkabinett



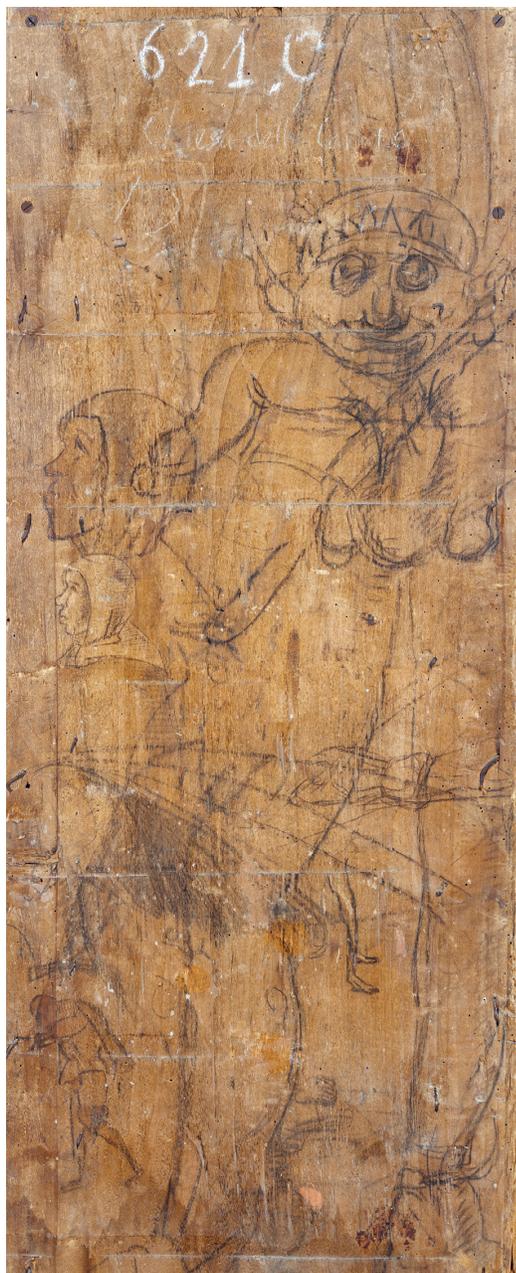
10 TACITA DEAN
Still Life, 2009
Parigi, Galerie Marian Goodman

11 BARENT FABRITIUS
*Giovane pittore nel suo studio dai muri
ricoperti di disegni e caricature*,
1655-1660, Parigi, musée du Louvre





12 GIOVANNI BELLINI E BOTTEGA
Pannelli laterali del
Trittico della Madonna con bambino e santi
Recto: *San Girolamo e San Ludovico da Tolosa*;
Verso: *Teste caricaturali e grottesche, profili, studi di figure*,
1464-1470, Venezia, Gallerie dell'Accademia



I disegni sul retro dei quattro trittici della chiesa di Santa Maria Carità a Venezia rimasero inaccessibili dalla consacrazione degli altari, nel 1471, fino al loro smembramento al momento delle soppressioni napoleoniche nel 1807. Questi giochi grafici testimoniano la dimensione collettiva della bottega dei Bellini in quegli anni in cui Giovanni lavorava in collaborazione con il fratello Gentile, sotto la direzione del padre, Jacopo. Sul verso del *San Girolamo*, ritratti di profilo, caricature, figure in costume o in posizione da saltimbanco, una gamba di cavaliere, uno studio di nudo per un San Sebastiano, si intrecciano a una caricatura con un naso a punta e a un faccione stilizzato, dal sorriso dilatato e il naso a forma di L, ripetuto due volte. Il verso del *San Luigi di Tolosa* presenta un vescovo di carnevale: un grasso personaggio ridente dai lineamenti flaccidi e dagli occhi globulosi, con una mitra in testa e il busto che si sovrappone a due profili di giullari, e a un paio di gambe. [D.H.B.]



13 TIZIANO VECELLIO E BOTTEGA
*Studi di teste e figure, profili grotteschi
e caricaturali, disegni infantili, verso
della Pala Gozzi, 1520,*
Ancona, Pinacoteca Civica F. Podesti

