

krobbylos

un groviglio di segni
da parmigianino a kentrige

medusa



KROBYLOS

un groviglio di segni
Da Parmigianino a Kentridge

a cura di

Alessandra Bigi Iotti

Marinella Paderni

Massimo Pulini

Giulio Zavatta

© 2014 Edizioni Medusa
Viale Abruzzi 82 - 20131 Milano
info@edizionimedusa.it
ISBN 978-88-7698-303-0

Tutti i diritti sono riservati. È vietata la riproduzione anche parziale dell'opera, in ogni sua forma e con ogni mezzo, inclusa la fotocopia, la registrazione e il trattamento informatico, senza l'autorizzazione del possessore dei diritti. Non è stato possibile risalire agli autori di alcune immagini, reperite da vecchie pubblicazioni o scansionate da positivi anonimi. Il Comune di Rimini resta comunque disponibile, a chi dimostrerà di detenere i diritti, a corrispondere quanto dovuto in termini di legge, confidando che venga compreso e assecondato lo scopo culturale di questa iniziativa editoriale.

Crediti fotografici

Gabinetto Fotografico Soprintendenza Speciale per il Patrimonio Storico, Artistico ed Etnoantropologico e per il Polo museale della città di Firenze;
Pinacoteca Comunale di Faenza;
Foto Giorgio Liverani;
Verona, Museo di Castelvecchio;
Foto Umberto Tomba;
Daniele Casadio;
Dario Lasagni fotografo;
Gilberto Urbinati fotografo;
Francesco Cardarelli fotografo;
Jan Windszus fotografo;
Veronica Tronolone fotografa;
Ela Bialkowska fotografa;
Studio Saraceno.

Si ringraziano per la preziosa collaborazione

Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Firenze;
Pinacoteca Comunale di Faenza

Musei Civici, Reggio Emilia;
Collezione Maramotti, Reggio Emilia;
Valentina e Cipriano Ridolfi, Bologna;
Andrea Galli, Rimini;
Galleria BonioniArte, Reggio Emilia;
Galleria Continua, San Gimignano/
Beijing/ Les Moulins;
Galleria Mehdi Chouakri, Berlino;
Galleria P420, Bologna;
Galleria pinksummer, Genova;
Galleria Monica De Cardenas, Milano/Zuoz;
Galleria SpazioA, Pistoia;
Galleria Lia Rumma, Milano/Napoli;
Galleria Raffaella Cortese, Milano;
AGI Verona collection;
Galleria Fabjbasaglia, Rimini;
Collezione Scudo Investimenti SG, Repubblica di San Marino;
Galleria NinaPi, Ravenna;
Galleria Laveronica, Modica;
Gallery Kekko;
Monica Rabaglia;
Giovanna Forlanelli;
Scudo Investimenti SG.

Si ringraziano inoltre

Francesco Carone,
Stefano Arienti,
Hermann Nitsch,
Erwin Wurm,
Emanuele Becheri,
Franco Pozzi,
Eva Marisaldi,
Leonardo Pivi,
Nicola Toffolini,
Dacia Manto,
Francesco Pedrini,
Claudio Casadio,
Domenica Manfredi,
Arianna Stanzani,
Domenico Emiliani Zauli Naldi,

Viola Emaldi,
Marzia Faietti,
Maurizio Bacci,
Massimo Pivetti,
Giorgio Marini,
Lucia Monaci,
Elisabetta Farioli,
VeroniKa Aguglia,
Federico Vecchi
Alessandro Giovanardi.

con il patrocinio di



Ministero
dei beni e delle
attività culturali
e del turismo

Regione Emilia-Romagna

ibc Istituto per i beni artistici
culturali e naturali



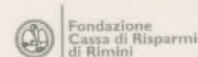
PROVINCIA
DI RIMINI



BANCA MATTEI SPONSORIALE
UNIVERSITÀ DI RAGUSA
POLO DI RIMINI



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DELLA REPUBBLICA
DI SAN MARINO



Fondazione
Cassa di Risparmio
di Rimini



emiliaromagna
terra con l'anima



SCUDO
investimenti sg

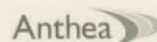


aiap
associazione italiana design
della comunicazione visiva

con il sostegno di



Banca popolare
dell'Emilia Romagna
GRUPPO BPER



Anthea



VALENTINI



MARSH



AEFTE



REGIONE EMILIA-ROMAGNA



REGIONE EMILIA-ROMAGNA



REGIONE EMILIA-ROMAGNA

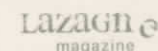
COSTRUIAMO INSIEME IL FUTURO



Ravenna
2019
Prove Tecniche

media partner

edizionimedusa



LAZAGH
magazine

www.drawingstorage.tumblr.com

in collaborazione con



Fondazione
Cassa di Risparmio
di Rimini



emiliaromagna
terra con l'anima



SCUDO
investimenti sg

Santarcangelo dei disegni - Santarcangelo
12 . 13. 14 Festival Internazionale del
Teatro di Piazza / Circolo cinematografico
Dogville / Cristallino Focus / Fondazione
Tito Balestra Longiano / Galleria NinaPi
Ravenna / L'arboreto - Teatro Dimora
Mondaino / Drawings Storage / Mare
di libri / Cartoon Club / UniRimini -
Dipartimento di Scienze per la qualità
della vita / IUAV San Marino / LABA
Rimini / adArte Rimini

In copertina:

Taddeo Zuccari, *Studio di figura femminile*,
Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi;
Emanuele Becheri, *Senza titolo (Shining)*,
2007, proprietà dell'autore.

Krobylos, un groviglio di segni Da Parmigianino a Kentridge

Rimini, Museo della città
e FAR Fabbrica Arte Rimini
Galleria comunale d'arte moderna
e contemporanea
12 aprile - 8 giugno 2014

Con il patrocinio di

Ministero dei Beni e delle Attività
culturali e del Turismo;
Regione Emilia Romagna;
Istituto per i Beni Artistici,
Culturali e Naturali
della Regione Emilia Romagna;
Provincia di Rimini,
Piano Strategico;
Università degli Studi di Bologna
Polo di Rimini;
IUAV;
AIAP;
Ravenna Città europea
della Cultura 2019.

Direzione e organizzazione

Maurizio Biordi
Massimo Pulini
Annamaria Bernucci
Piero Delucca
Alessandra Bigi Iotti
Orietta Piolanti
Angela Fontemaggi
Maddalena Mauri
Cesare Novara
Diva Galan
Serenella Santoni
Maria Grazia Tonni
Marcella Malizia
Gianpiero Piscaglia
Fabio Cassanelli

Mostra e catalogo a cura di

Alessandra Bigi Iotti
Marinella Paderni
Massimo Pulini
Giulio Zavatta

Testi

Alessandra Bigi Iotti
Marinella Paderni
Massimo Pulini
Giulio Zavatta
Schede delle opere
Bernard Aikema (B. Aikema)
Annamaria Bernucci (A. Bernucci)
Alessandra Bigi Iotti (A. Bigi Iotti)
Marinella Paderni (M. Paderni)
Massimo Pulini (M. Pulini)
Giulio Zavatta (G. Zavatta)

Coordinamento redazionale del catalogo

Alessandra Bigi Iotti

Progetto grafico copertina

Stefano Tonti

Allestimento

Stefano Caminiti
Maurizio Succi
Gilberto Urbinati
Sonia Fabbrocino

Trasporti

Comune di Rimini-Musei Comunali,
Massimiliano Abita
Apice, Firenze

Assicurazioni

Reale Mutua, Parma (collezioni
private estere)
Service Assicurazioni, Scandicci (FI)
(Uffizi)

La manifestazione *Biennale Disegno
Rimini 2014* è stata realizzata da:
Comune di Rimini - Musei Comunali
Sindaco Andrea Gnassi
Assessore alla cultura Massimo Pulini
Direttore Musei Comunali Maurizio
Biordi

Comitato promotore

Annamaria Bernucci
Alessandra Bigi Iotti
Marinella Paderni
Massimo Pulini
Giulio Zavatta

Ufficio stampa

Comune di Rimini, Emilio Salvatori
ufficio.stampa@comune.rimini.it
APT servizi s.r.l.
cultura@aptservizi.com
Assessorato Turismo
Tatiana Tomasetta
Errica Dallara

Bookshop e visite guidate

ATI (Atlantide, Arcobaleno, Tecne,
Il Millepedi)

Servizi didattici

Musei Comunali di Rimini
Angela Fontemaggi
Maddalena Mauri
Orietta Piolanti

In collaborazione con

Fondazione Carim
APT servizi srl
Santarcangelo dei Disegni,
Santarcangelo .12.13.14/-Festival
Internazionale del teatro in Piazza
Circolo cinematografico Dogville,
Cristallino / Focus

Fondazione Tito Balestra Longiano
L'Arboreto - Teatro Dimora Mondaino
Drawing storage
Mare di libri
Cartoon Club
UniRimini - Dipartimento di Scienze
per la Qualità della Vita
Università degli Studi della
Repubblica di San Marino/Università
IUAV di Venezia/Corso di laurea
in Disegno Industriale
LABA Rimini/Libera Accademia
di Belle Arti
adArte Rimini
Galleria NinaPi, Ravenna

Con il contributo di

Banca Popolare dell'Emilia Romagna
ANTHEA
Aeffe SpA
Valentini Industrie
MARSH S.p.a.
FIAT / Motor Village Rimini

Media partner

Edizioni Medusa
www.lazagnemagazine.com
www.drawingstorage.tumblr.com

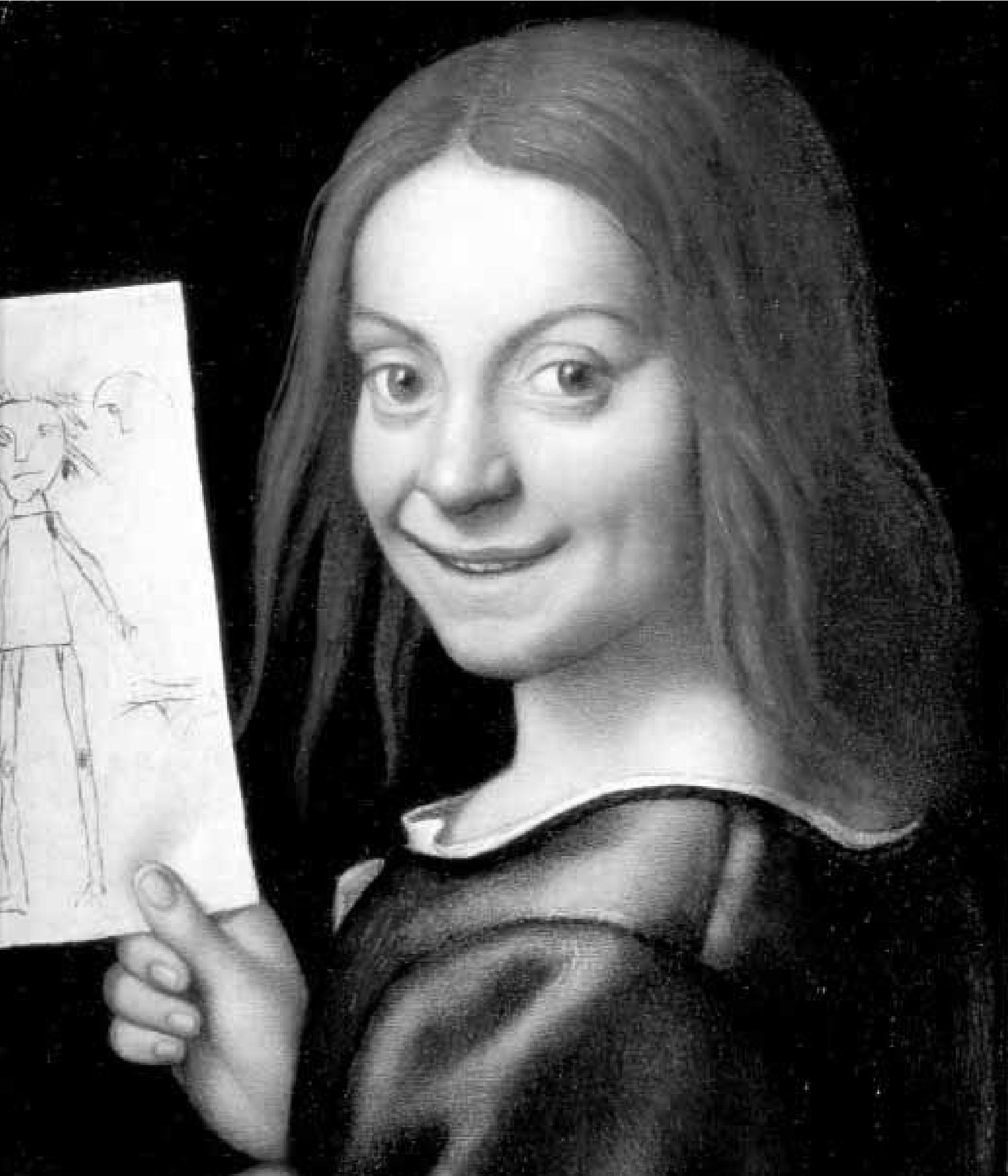
Partner tecnici

APT servizi Emilia Romagna
Start Romagna
Fabriano
Faber Castel

Il catalogo generale
della Biennale del Disegno 2014
è edito da Lazagne Magazine

Info

www.biennaledisegnorimini.it



«Niente importa che sia storia o favola» Topos, aneddoto e mito del disegno tra letteratura e attualità

L'atto di disegnare ha destato una rilevante attenzione fin dall'antichità. La letteratura artistica è pertanto punteggiata da numerose storie riguardanti il disegno che sostanziano o corroborano il *topos* dell'artista *tout court*. La frequenza di questi racconti per molti aspetti mitologici o semplicemente curiosi è tale da esulare rispetto all'estensione di un saggio di catalogo; tuttavia, tramite la scelta di alcuni *exempla*, si cercherà di valutare o almeno evocare la consistenza e la persistenza della storia "aneddotica" del disegno.

Il disegno come contorno: la figlia del vasaio di Corinto

Come è noto, Plinio il Vecchio¹ attribuisce la nascita della modellazione in terracotta al vasaio Butades che, volendo donare alla figlia il ritratto in argilla dell'innamorato in procinto di partire, realizzò una scultura basandosi sul disegno della fanciulla, la quale «tratteggiò i contorni della sua ombra, proiettata sulla parete dal lume di una lanterna» (fig. 1).

Il semplice contorno dell'ombra risultò pertanto la prima forma di disegno in numerose e differenti fonti, che spesso facevano risalire l'iniziativa agli Egizi, e fu inteso in senso largo anche come inizio della pittura: non è un caso, probabilmente, che questa versione della nascita del disegnare in chiave femminile fosse stata ambientata nella bottega di un vasaio, con implicito richiamo alla analoga tecnica delle *figure nere*, profilate sui vasi lungo i contorni d'ombra

dei corpi e in seguito connotate con i tratti del volto e dell'anatomia.

Questa origine mitica trova un primo segno di grande, concreta e ancora attuale evidenza nell'etimo: i verbi latini solitamente utilizzati per indicare l'atto del disegnare sono infatti *delineare* e *designare*, ossia propriamente tracciare un segno o una linea all'esterno di qualcosa; la stessa accezione, peraltro, può essere estesa al termine *depingere*. Ancor più aderente al mito dell'origine, inoltre, appare il significato che diamo alla parola *lineamenti*, derivanti appunto dall'atto – reale o più spesso astratto, non disegnato ma trattenuto sulla retina – di sintetizzare le fattezze e le proporzioni del volto o del corpo di una persona figurandoselo attraverso le linee principali. Da ultimo, un notevole e inequivocabile riflesso dell'antica concezione si ravvisa nello spagnolo *dibujar*; «che indica il disegnare, ma anche il concretarsi di un'apparizione nell'ombra».²

Leon Battista Alberti ripropose nel *De Pictura* la storia mitica della nascita del disegno, traendola però da un'altra fonte: «Diceva Quintiliano [*Inst.* X 2, 7] ch'è' pittori antichi soleano circonscrivere l'ombre al sole».³ *Circumscribere* è esattamente il verbo utilizzato da Plinio per indicare l'atto di contornare l'ombra dell'amato da parte della figlia del vasaio. E anche in questo caso l'indizio etimologico risulta denso di significati, in quanto la parola *scribere* viene impiegata nella sua accezione più antica, cioè incidere una superficie con una punta o uno stile, graffiarla e quindi lasciare un segno intorno (*circum-*) a qualcosa.

Giovanni Francesco Caroto, *Ritratto di giovane con disegno infantile*, 1520, olio su tavola, inv. 5519-1B0130, Verona, Museo di Castelvecchio, foto Umberto Tomba



1 - Felice Giani, *Origine della pittura (la figlia del vasaio di Corinto)*, Bologna, collezione Volpe

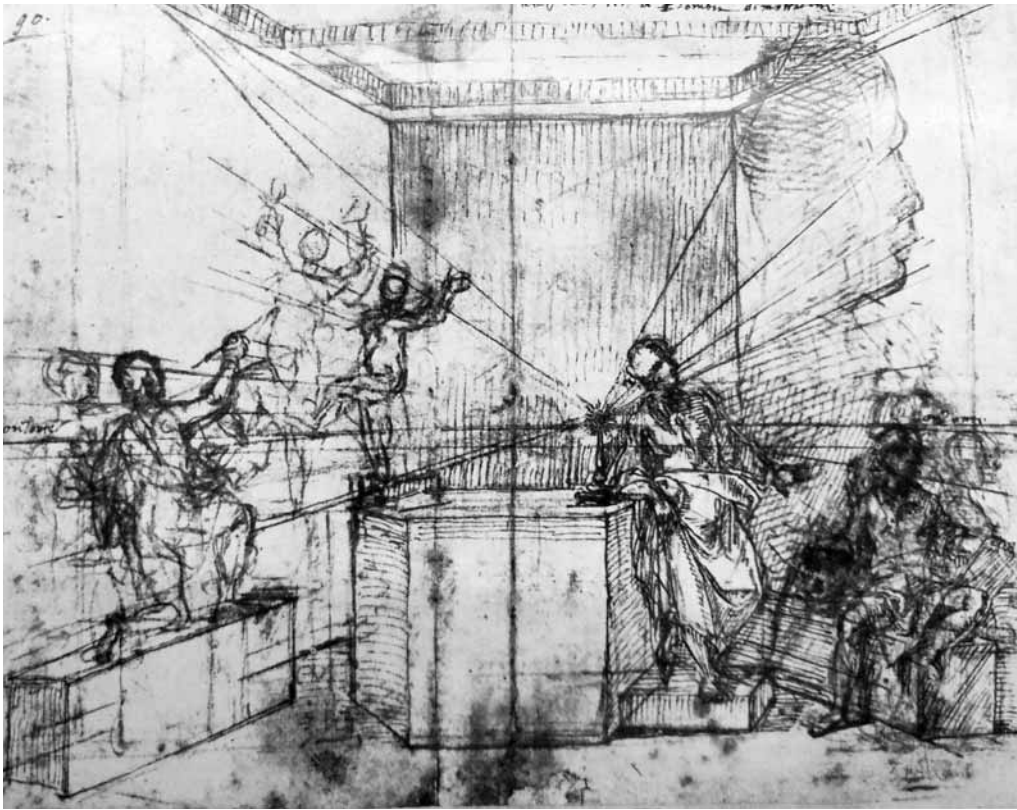
2 - Grotte di Gua Tweet in Borneo, pitture preistoriche: ombre delle mani

Il disegno, anche nella sua componente gestuale, è precedente infatti alla scrittura; Giovanni Paolo Lomazzo, nel 1585, con uno sforzo di astrazione di sconcertante precocità, tale da anticipare numerose poetiche artistiche del Novecento, considerò infatti i segni alfabetici come una sorta di disegno «non essendo le scritture altro che pittura di chiaro e d'oscuro»⁴, vale a dire il medesimo concetto espresso a più di tre secoli di distanza da Paul Klee: «écrire et dessiner sont identiques en leur fond».⁵ La scoperta delle grotte di Altamira, avvenuta alla fine dell'Ottocento, ha mostrato del resto una civiltà preistorica e prealfabetica già votata al disegno di contorno, mentre altrove e in ogni angolo del pianeta si assiste al ritrovamento di esempi di *circostrizione* o proiezione dell'ombra delle mani. I segni lasciati nella grotta spagnola – “cappella sistina della preistoria” – pare avessero indotto Pablo Picasso a esclamare con enfasi: «dopo Altamira, tutto è decadenza!» (fig. 2).

Nel *Trattato della Pittura* (II, 126) Leonardo ricordava che «la prima pittura fu sol di una linea, la quale circondava l'ombra dell'uomo fatta dal sole ne' muri».⁶ In questa enunciazione, sintetica e chiarissima, il pittore, nelle sue vesti

di trattatista, spogliò il gesto del contorno dell'ombra dal mito pliniano, caricandolo di una absolutezza ancestrale e definendo la pulsione al disegnare antica quanto l'uomo. La teoria leonardesca, peraltro, si concretizza visivamente nel *Codex Huygens* della Pierpont Morgan Library, dove a carta 90 si trova uno straordinario disegno attribuito a Carlo Urbino (fig. 3), maturato dunque nello stretto ambito del Vinciano, dove figura un artista intento a contornare le ombre di modelli o statue proiettate sul muro dello studio tramite una lampada.

Giorgio Vasari, tornando invece a riferirsi alla *Naturalis historia* e alla reinterpretazione albertiana di Quintiliano, descrisse la medesima origine mitologica della pittura (in realtà, come di consueto, ottenuta tramite il disegno): «Secondo che scrive Plinio, quest'arte venne in Egitto da Gige Lidio; il quale, essendo al fuoco, e l'ombra di sé medesimo riguardando, subito con un carbone in mano contornò se stesso nel muro; e da quella età, per un tempo, le sole linee si costumò mettere in opera senza corpi di colore». L'artista aretino, fondatore dell'Accademia e Compagnia dell'Arte del Disegno di Firenze nel 1563, raccolse pertanto la versione della nascita del dise-



3 - Carlo Urbino, *Proiezione di figure e disegno*, Pierpont Morgan Library, Codex Huygens, c. 90

4 - Giorgio Vasari, *Gige Lidio disegna la sua ombra*, affresco, Firenze, Casa Vasari

gno riferita agli Egizi, e manifestò la centralità programmatica del mito affrescando nella sua casa la celebre immagine dello stesso Gige Lidio intento a delineare i contorni della propria ombra (fig. 4).

Il *topos* si andò infine a consolidare in teoria, tanto da comparire, sotto diverse forme, in tutta la trattatistica cinquecentesca: Armenini faceva originare la pittura «dall'ombra dell'uomo»⁷, mentre Paolo Pino, nel *Dialogo di Pittura*, indicava nella “circumscrizione”⁸ una delle quattro parti fondanti del disegno, citando un termine, come finora argomentato, inequivocabilmente pliniano. Nel *Microcosmos parvus mundus*, trattato stampato a Anversa nel 1579 e reiterato in numerose edizioni per tutto il Seicento, l'incisore Laurentius Hachtenyus rappresentò l'*Inventio picturae* raffigurando un pastore Fidiaco intento a contornare con un bastone l'ombra proiettata da una pecora (fig. 5). Nella didascalia, in realtà, si parla di disegno tracciato con le dita [*digitis*]: il pastore infatti «vide davanti ai suoi occhi l'ombra di una di quelle [pecore], la tracciò e



con le dita la impresse nella terra; mentre la stessa pecora si allontanò, la sua forma rimase».

A questa illustrazione potrebbe fare da ideale didascalica contemporanea un passo di Claudio Parmiggiani, laddove l'artista racconta: «Un gioco dell'infanzia era, nei giorni assolati, voler afferrare o calpestare le ombre dei corpi in movimento, prendere per un orecchio un'ombra, catturare le ombre umane, sfuggire alla nostra stessa ombra sollevandoci in inutili salti. Erano inseguimenti accaniti, graffiando la terra con strumenti appuntiti, nel tentativo di afferrare la pelle dell'ombra, di immobilizzarla per sempre trafitta dalla nostra spada».⁹

La stessa versione *animalier* dell'origine del disegno o della pittura si trova in varie incisioni di Joachim von Sandrart contenute nell'*Accademia tedesca della pittura* (Norimberga, 1675), accanto alle quali figurano esemplari informati sul più classico *topos* pliniano con la proiezione dell'ombra umana su un muro. Nel secolo di ferro, tuttavia, l'immagine più emblematica dell'*Invenzione della pittura*, sempre intesa come



5 - Laurentius Hachtenyus, *Inventio picturae*, in *Microcosmos parvus mundus*, Anversa 1579

disegno del contorno dell'ombra, è costituita dall'omonimo dipinto di Murillo conservato a Bucarest, ove figura un cartiglio didascalico su cui è segnato: «Tubo de la sombra origen la que admiras her mosura en la celebre pintura» («Dall'ombra ebbe origine la bellezza che tu ammira nella celebre pintura»).

Nell'*Encyclopedie* l'origine mitologica della pittura fu bandita e privilegiato l'aspetto scientifico e formale: il disegno doveva in sostanza avere alla sua base solidi studi anatomici e geometrici, del tutto scevri dalle affabulazioni reiterate nei testi classici e nei trattati del Rinascimento. La sospensione del *topos* e della sua fascinazione era destinata tuttavia a avere poca durata: i richiami all'antichità dello stile neoclassico ravvivarono in breve volgere di tempo il racconto della "circumscittione". Non è un caso, infatti, che proprio sullo scorcio del Settecento la favola della figlia del vasaio di Corinto sia stata, come mai prima, soggetto di numerose raf-

figurazioni pittoriche, da Joseph Benoît Suvée a Jean-Baptiste Regnault, da David Allan a George Romney, da Joseph Wright of Derby a Felice Giani, solo per citare gli artisti più noti.

Indubbiamente, la poetica neoclassica, con le sue linee pulite, favorì la riscoperta del mito originario: nel 1787 Vicente Requeno y Vives pubblicò a Parma per i tipi di Bodoni il suo *Saggio sul ristabilimento dell'antica arte de' greci e romani pittori* con numerose allusioni agli aneddoti giunti fin dall'antichità, opponendoli alla "barbarie" che aveva in pochi anni disperso, a suo dire, il patrimonio di sapienza proveniente dall'epoca classica. Francesco Milizia, nel *Dizionario delle arti del disegno* (1797), definiva il disegnare «l'arte di imitare con tratti le forme e i contorni, che gli oggetti ci presentano alla vista»¹⁰, insistendo particolarmente sulla necessità di delineare innanzitutto i profili esterni delle figure, fin dall'apprendistato di un giovane artista: «il ragazzo avrà imparato se col suo occhio giusto dise-



6 - Anonimo, *Paper Silhouette Portrait of a Woman*, 1840-50ca., New York, Metropolitan Museum



7 - Johann Caspar Lavater, *Machine sûre et commode pour tirer des silhouettes*, in *Essai sûr la physiognomie*, La Haye, 1781-1803

generà il contorno della bella natura con mano ferma»¹¹, e infine solo «quando avrà acquistata facilità a disegnar contorni, gli si permetta di rilevar i suoi disegni col chiaroscuro».¹² Alla voce *profilo*, infine, Milizia ripropose la storia della figlia del vasaio di Corinto disinnescando ogni obiezione sulla verità storica del *topos*: «L'uso di disegnar le teste di profilo deve essere ben antico. Che la innamorata Dibutade nell'atto di esser lasciata dal suo amante, ne delineasse il profilo a lume d'una lampada, niente importa che sia storia o favola. Importa bensì che il profilo sia di bella forma».¹³ Il concetto, nello stesso periodo, fu portato all'estremo in Inghilterra e negli Stati Uniti, dove a cavallo tra XVIII e XIX secolo si moltiplicarono ritratti basati solamente sul profilo nero dell'ombra (figg. 6-7), preludio alle *silhouettes* Art Nouveau, allo *stencil* e in definitiva a un genere autonomo che trova ancora oggi nella grafica e nel *design* campi di applicazione correnti.

L'antico racconto, al netto di ogni scetticismo

storico, era dunque sopravvissuto nei secoli al mutare dei concetti, al progresso della scienza, degli stili, delle forme e perfino materialmente dei supporti e degli strumenti del disegno. E sopravvisse, addirittura per molti aspetti anzi rafforzato, anche all'invenzione della fotografia.

Come ha notato Stoichita, il disegno della figlia di Butades, ovvero la nascita mitologica della rappresentazione artistica avvenne “in negativo”, in assenza del corpo e in presenza della sua proiezione.¹⁴ Per questo motivo la storia dell'origine della pittura o del disegno è stata talvolta considerata un ideale antecedente anche per la fotografia. I primi esperimenti di Talbot¹⁵, intorno agli anni '30 dell'Ottocento, consistevano infatti in un procedimento non dissimile da quello della circoscrizione dell'ombra: quando appoggiò una foglia sulla carta resa fotosensibile con sali e nitrato d'argento ottenne un profilo lineare in negativo, un *contorno*. I primordi di questa tecnica fotografica avevano pertanto



punti di tangenza ideali e formali con quelli “mitologici” della grafica talmente evidenti da indurre il loro stesso inventore a nominare i suoi esperimenti “disegni fotogenici” (*photogenic drawings*) (fig.8), ottenuti tramite una tecnica chiamata *shadowgraph*, impropriamente latinizzata in *sciadografia*, translitterazione per assonanza – più o meno consapevole – della classica *skia-graphia*.

Questa affinità e al contempo questo dualismo furono chiaramente percepiti da Salvador Dalí. Nei suoi *Cinquanta segreti magici per dipingere* l'artista avvertì la necessità di dedicare un passo molto significativo al rapporto tra fotografia e *graphia*, risolto proprio col richiamo all'origine del disegno: «Quando saprai come disegnare, ma solo allora, l'utilizzo dell'istantanea può essere prezioso. Una macchina fotografica, sappilo, è rigida e meccanica, mentre i tuoi occhi sono morbidi e colmi d'una stravagante creatività che la povera lente non possiede in alcun modo. Se dunque sei ansioso di eseguire una posa o uno scorcio che abbia una grande verosimiglianza, ti esorto a proiettare, come gli antichi

maestri, ombre insolite dei tuoi modelli sulla parete, a tracciare rapidamente il profilo con l'aiuto di alcuni tuoi discepoli. Dopo una scelta ponderata ti sarà facile riempire il corpo di questi profili con le ombre e i muscoli corrispondenti, copiando dal vero e utilizzando gli stessi modelli».¹⁶

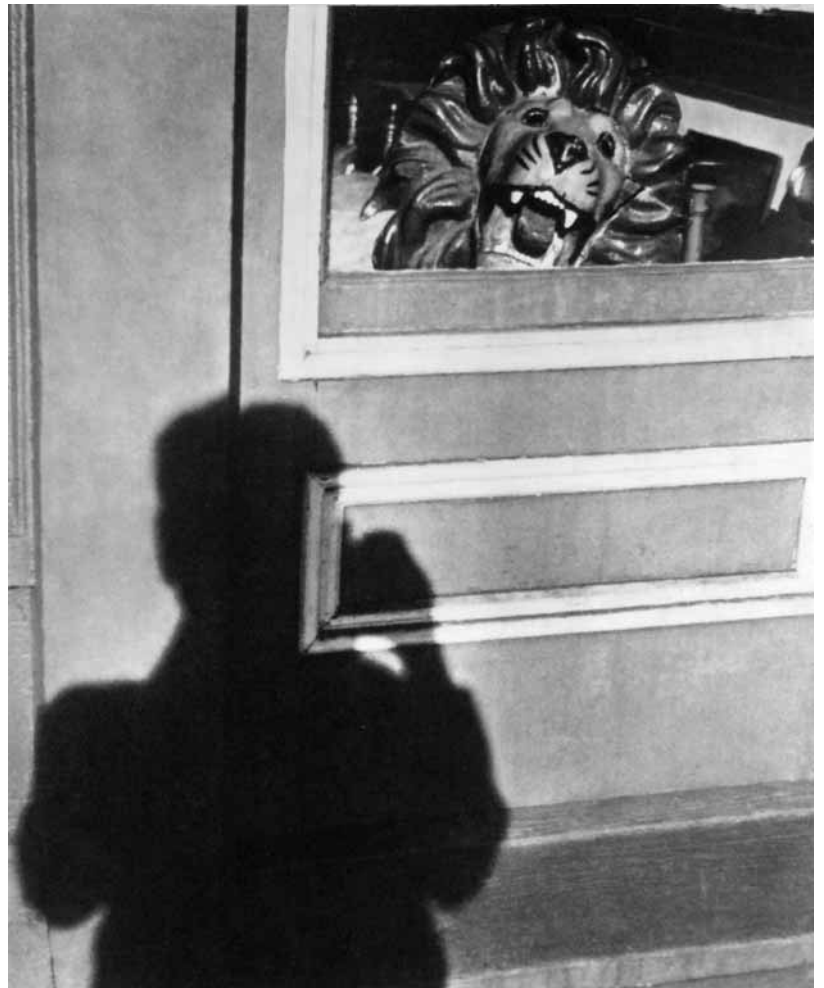
Confrontando, e anzi idealmente affiancando la celebre fotografia di Kertész *Wooden Lion Head in Window, Photographer's Shadow on Wall* (1944)¹⁷ con l'altrettanto famoso dipinto *L'ombra nera* (1953) di Pablo Picasso si percepisce una evidente somiglianza poetica: nelle due opere l'artista compare con una sorta di autoritratto in ombra. Entrambi, si può dire, rinnovano così il mito della figlia del vasaio Butades: Kertész utilizzando il muro come superficie di proiezione, Picasso scegliendo di contornare con un carboncino, prima di stendere una robusta campitura di nero, la figura in ombra. L'assonanza tra queste due opere, in definitiva, è il mito (figg. 9-10).

Gli enfants prodiges del disegno

Se il *topos* del contorno dell'ombra ha permeato e continua, più o meno consapevolmente, a informare le poetiche della grafica, non di meno numerose leggende si sono stratificate attorno all'atto del disegnare, talvolta nobilitate da un riscontro letterario o più spesso confinate nel mito dell'artista. Una delle più persistenti, come già sottolineato da Ernst Kris e Otto Kurz¹⁸, è l'idea che l'artista sia dotato di un prodigioso talento e che il suo genio si manifesti in maniera stupefacente fin da bambino. Come ammettono gli studiosi, il *leitmotiv* ha trovato appoggio nell'allora nascente psicologia freudiana per il peso fondamentale attribuito alle primissime impressioni ricevute nell'infanzia.¹⁹ Focalizzando questo preconcetto e tarandolo sul discorso fin qui condotto, si può andare oltre precisando che il genio, in questo genere di racconti, si rivela quasi sempre tramite una sconcertante abilità di



9 - Pablo Picasso, *L'ombra nera*, Parigi, Musée National Picasso



10 - André Kertész, *Wooden Lion Head in Window, Photographer's Shadow on Wall*, 1944

segnativa, preludio alla successiva carriera artistica. Questo *tipo* trova la sua maggior evidenza nella biografia di Giotto (fig. 11). Il grande maestro sarebbe probabilmente rimasto un semplice pastore, se Cimabue non l'avesse notato mentre disegnava una delle sue pecore su una tavoletta. Vale la pena di riportare l'intero passo dell'aneddoto nella narrazione di Vasari:

Per il che, sendo cresciuto Giotto in età di X anni, gli aveva Bondone dato in guardia alcune pecore del podere, le quali egli ogni giorno quando in un luogo e quando in un altro l'andava pasturando, e venutagli inclinazione da la natura dell'arte del disegno, spesso per le lastre, et in terra per la rena, disegnava del continuo per suo diletto alcuna cosa di naturale, o vero che gli venissi in fantassia. E così avvenne che un giorno Cimabue, pittore celebratissimo, transferendosi per alcune sue occorrenze da Fiorenza, dove egli era in gran pregio, trovò nella villa di Vespignano Giotto, il quale, in mentre che le sue pecore pascevano, aveva tolto una lastra

piana e pulita e, con un sasso un poco appuntato, ritraeva una pecora di naturale, senza esserli insegnato modo nessuno altro che dallo estinto della natura. Per il che fermatosi Cimabue, e grandissimamente meravigliatosi, lo domandò se volesse star seco. Rispose il fanciullo che, se il padre suo ne fosse contento, ch'egli contentissimo ne sarebbe. Laonde domandatolo a Bondone con grandissima istanza, gli di singular grazia glielo concesse. Et insieme a Fiorenza inviatisi, non solo in poco tempo pareggiò il fanciullo la maniera di Cimabue, ma ancora divenne tanto imitatore della natura, che ne' tempi suoi sbandì affatto quella greca goffa maniera, e resuscitò la moderna e buona arte della pittura, et introdusse il ritrar di naturale le persone vive, che molte centinaia d'anni non s'era usato.

Nel racconto dell'artista e biografo aretino, davvero esemplare, compare un punto cardine del *topos*: l'inclinazione al disegno del tutto naturale e priva di qualsiasi ammaestramento. Dalla scoperta casuale ma inesorabile di un effi-



mero schizzo fatto con un sasso appuntito, in pratica, cambiò l'intero corso dell'arte occidentale.

Questo genere di formula biografica era destinata a reiterarsi in maniera formidabile: Kris e Kurz hanno elencato una serie davvero ragguardevole di pastori-disegnatori casualmente scoperti da un maestro e balzati ai massimi onori dell'arte, da Mantegna a Beccafumi, da Andrea del Castagno a Andrea Sansovino, e ancora Zurbaran, Goya²⁰, Messerschmidt²¹ e tanti altri.

La "naturale inclinazione" spinse al disegno fin da bambino, secondo Vasari, anche Parmigianino: «tosto che ebbe la penna in mano per imparare a scrivere, cominciò, spinto dalla natura, che l'aveva fatto nascere al disegno, a far cose in quello meravigliose; di che accortosi il maestro che gli insegnava a scrivere, persuase, vedendo dove col tempo potesse arrivare lo spirito del fanciullo, ai zii di quello, che lo facessero attendere al disegno e alla pittura». Questa storia riverberò per i secoli successivi in numerose biografie d'artista. Da notare, a tal proposito, che il celebre *Autoritratto allo specchio convesso*, che raffigura l'artista ventunenne ma con fattezze

ancora quasi di bambino («aveva il volto e l'aspetto grazioso molto e più tosto d'angelo che d'uomo», ancora secondo Vasari), oltre a un saggio giovanile di estrema perizia nella pittura rappresentava anche una rivendicazione della precoce capacità nel disegno. Il biografo aretino, infatti, pose l'accento su un aspetto mai finora debitamente sottolineato: la mano destra, ingigantita dalla deformazione ottica e posta in primo piano in assoluto rilievo, era intenta proprio a disegnare: «Vi fece una mano che disegnava un poco grande, come mostrava lo specchio, tanto bella che pareva verissima» (fig. 12), esattamente – e esplicitamente – come nell'auto-ritratto di Escher realizzato quasi quattro secoli dopo citando e interpretando esattamente il prototipo parmigianinense (fig. 13).

Secondo Carlo Cesare Malvasia, anche Simone Cantarini diede precoce manifestazione del suo talento tramite il disegno e senza alcun ammaestramento: «Tratto dunque il Cantarini da un potente genio, da sé diedesi a disegnare, ancorchè più volte sgridato, e talora battuto dal genitore, che stimava leggerezze da fanciullo que' pochi segni, ch'erano gran preludio d'infinita gloria al suo nome».²² Non diversamente avvenne per Guercino, che al pari di Parmigianino manifestò il suo genio mentre imparava a scrivere: «Fu assai sollecito il genitore di Giovan Francesco d'inviarlo ad apprendere in Cento i primi rudimenti delle lettere, ma di soli anni sei egli cominciò a dimostrare la somma inclinazione che aveva per le arti del disegno», naturalmente realizzando opere strabilianti e «senza avere avuto maestro alcuno». Neanche a dirlo, perfino il capofila dei pittori bolognesi del Seicento, Guido Reni, evidenziò secondo Malvasia una simile attitudine infantile: dopo gli studi di grammatica e di musica imposti dal padre, il fanciullo «mai altro facea che disegnare e formar la terra, con una disposizione che oltrepassava sì tenera età, quale era quella di nove anni». Naturalmente questo talento fu notato da un maestro, Denis Calvaert, che con lunghe insistenze



12 - Parmigianino,
*Autoritratto allo specchio
convesso*, Vienna,
Kunsthistorisches Museum

13 - Maurits Cornelis
Escher, *Autoritratto allo
specchio convesso*,
xilografia



convinse il padre a mandarlo a bottega «secondando il genio del figlio».

Il *clichet* si ripete per numerosi altri artisti, con varianti più o meno fantasiose: così anche il Filippo Lippi narrato dal novelliere Matteo Bandello «cominciò il fraticello in luogo d'imparar lettere, tutto il dì ad imbrattar carte e mura facendo qualche schizzo di pittura» (*Novelle* I, LVIII), o Jooris Hoefnaghel che secondo Van Mander «quando il maestro gli toglieva il foglio di carta (...) ammicchiava un po' di sabbia sul pavimento e con le dita o un bastoncino vi tracciava delle figure. E a casa, nascosto nel solaio, faceva in segreto disegni col gesso». ²³ Luigi Crespi descrisse il fanciullo Donato Creti quasi nei panni di un imbrattatore compulsivo: «Impiegò i primi anni delle scuole, indi attese all'aritmetica, ma nel tempo istesso spronato da natura, altro non faceva che disegnare sui libri, sulle carte, e per fino sulle tavole, e sui muri col carbone, e coll'inchiostro, dimostrando così, che quella era la sua professione, per cui era nato». ²⁴

Ancor oggi, del resto, nei cataloghi di pittori noti o anche improbabili la precoce e «naturale inclinazione al disegno» tratteggia centinaia di

biografie in calce, a testimoniare una sorta di predestinazione (nella maggior parte dei casi, naturalmente, solo pretesa).

Il diffuso *topos* dell'artista genio-bambino versato nel disegno ha, per contraltare, un vero e proprio antimito: pittori e scultori che, ritenendo inadeguate o immature le opere giovanili decisero di distruggerle. Vasari racconta che Michelangelo stracciò molti suoi disegni giovanili perché si vergognava degli ingenui sforzi creativi che questi mostravano. Naturalmente anche Buonarroti aveva rivelato un precoce talento: «Molto da se stesso nella sua fanciullezza attendeva a disegnare per le carte e pei muri», ma non aveva di contro mostrato indulgenza per chi – certamente meno dotato – si era proposto a lui nelle medesime, e tipiche, condizioni. Vasari narra infatti che un giorno «gli fu mostro un disegno e raccomandato un fanciullo, che allora imparava a disegnare, scusando alcuni che egli era poco tempo che s'era posto all'arte». Il *topos* narrativo avrebbe previsto a quel punto una risposta stupita e strabiliata del maestro sulle incredibili capacità del fanciullo, assecondando la «sorprendente stabilità delle attese del pubblico» ²⁵ riguardo a questi

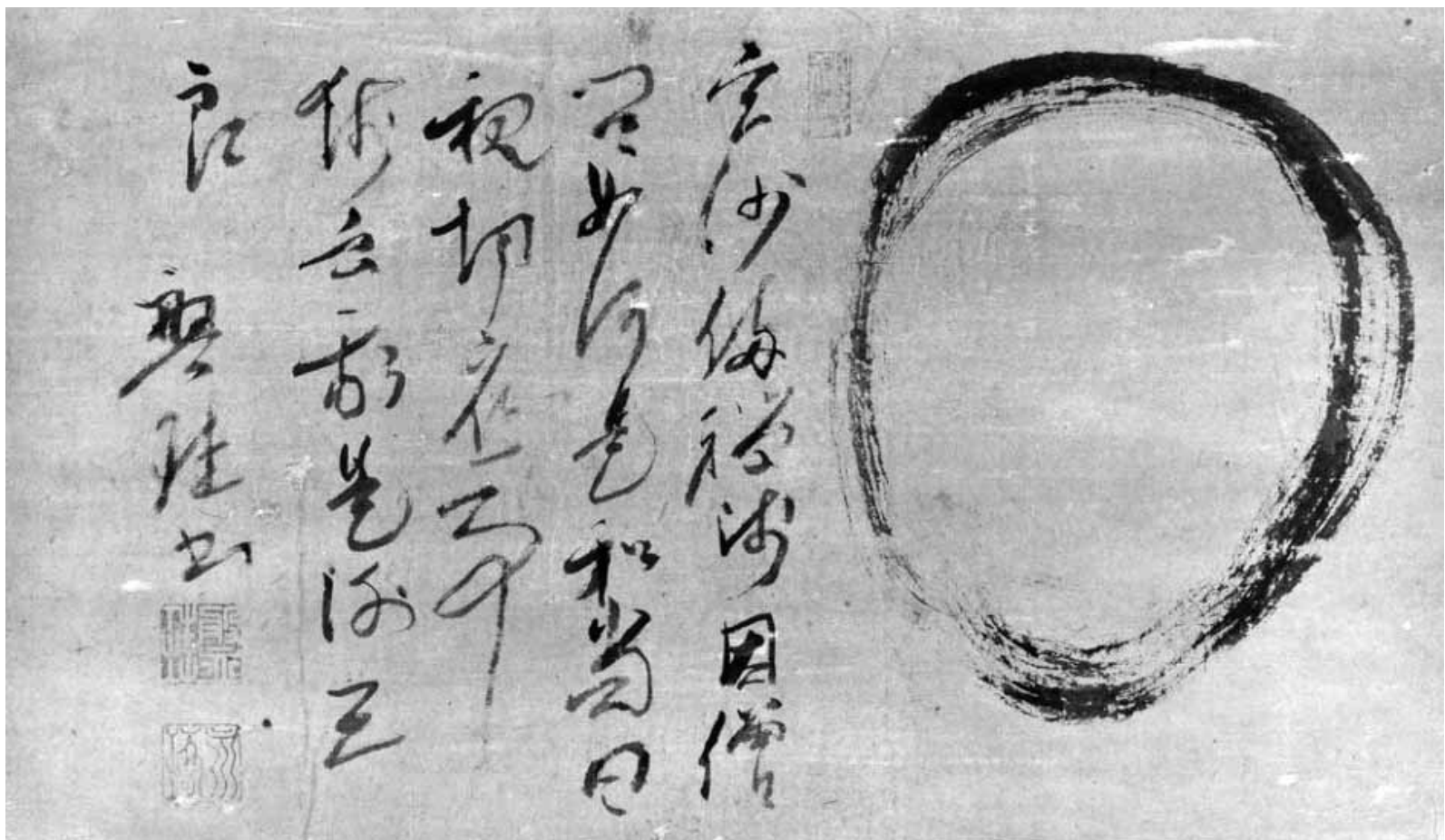
aneddotti. Invece Michelangelo ribatté con cinismo sarcastico e sdegno: «e' si conosce» [si intenda: «si vede che da poco tempo si dedicava all'arte»], tarpando ogni velleità del malcapitato apprendista.

Anche Malvasia, come visto molto sensibile all'aneddotica, riferì che Agostino Carracci, uno dei più grandi disegnatori e incisori della fine del Cinquecento, aveva distrutto le sue prove giovanili, «lacerando ben tosto come imperfetto ogni suo disegno, senza mostrarlo al precettore»²⁶, benché anch'egli fosse stato dotato fin da bambino della solita naturale inclinazione: «dando particolarmente segno di quanto egli da natura fosse al disegno inclinato, perché tutto il tempo che lecito gli saria stato lo spenderlo in qualche fanciullesca ricreatione, consumava, anzi spendeva lodevolmente in disegnar da se». L'antimito del preteso talento naturale trova infine riscontro visivo nel famosissimo dipinto di Giovan Francesco Caroto, dove un bambino mostra semplicemente quello che è un disegno infantile: il "solito" stilizzato pupazzo, ostentato scherzosamente come un capolavoro.

Non è qui luogo per discutere quanto la moderna pedagogia attribuisca notevole importanza alla grafica o spesso solo agli scarabocchi dei bambini; bastino il richiamo – l'argomento sarebbe materia di interi volumi – e una citazione letteraria. Jean-Jacques Rousseau, nell'*Emilio*, notò che «i fanciulli, grandi imitatori, sogliono tutti cimentarsi nell'arte del disegno». L'educatore, in un primo momento, si preoccupa quasi di ricreare le condizioni del mito: «Mi guarderò bene perciò di affidarlo a un maestro di disegno (...) che lo farebbe disegnare su altrui disegni: voglio che non abbia altro maestro se non la natura», indulgendo sui primi risultati, un inevitabile «scarabocchiare senza far nulla di riconoscibile». Rousseau, in seguito, metteva tuttavia in guardia su quanto fosse pericoloso illudersi di poter diventare un artista senza averne il talento, narrando la storia di un servo che «si mise in mente di fare il pittore e il disegnatore (...) senza

mai scoraggiarsi per gli scarsi progressi che le sue mediocri disposizioni gli consentivano». Aiutato da un maestro, dopo anni di frustranti scarabocchi, con perseveranza pur lodevole approdò a risultati soddisfacenti, i quali tuttavia non «suppli[rono] alla mancanza di doti». Secondo Rousseau, l'esempio del disegnatore doveva insegnare proprio che un fanciullo, volendo fare l'artista, se non assecondato dal talento «manifesta i propri desideri ben più che le proprie disposizioni» (monito già del resto proclamato nel XVI secolo da Pietro Aretino, Ludovico Dolce²⁷ e Francisco de Hollanda e – credo – quanto mai attuale).

Sull'importanza del disegno infantile insistette in particolar modo Pablo Picasso, spesso con enunciati provocatori: «La prima cosa che ho fatto al mondo, è disegnare: come tutti i bambini, d'altronde, ma la maggior parte delle persone non continua a farlo»²⁸, oppure con il celebre paradossale: «Quando ero piccolo sapevo dipingere come Raffaello, mi ci è voluta però una vita intera per imparare a disegnare come un bambino». Questo ribaltamento della vita – che ricorda il celebre aforisma di Wilde secondo cui l'anima «nasce vecchia ma ringiovanisce», una sorta di curioso caso di Benjamin Button – fa sì che il disegno sia spesso considerato un'arte atemporale, specialmente quando ripete gesti atavici che si generano identici, pur senza alcun rapporto, a grandi distanze di spazio e di tempo. Volendo tuttavia trarre un'indicazione da questi aneddoti, potremmo dire che il disegno guarda al futuro: nell'*enfant prodige* annuncia una straordinaria carriera artistica così come, a livello di progetto, presuppone e anticipa la redazione finale delle opere d'arte (è infatti il disegno «padre delle arti nostre» – architettura, scultura e pittura – secondo il celebre enunciato di Vasari). Studiando un foglio disegnato da Bruegel, ma facendone un caso generale, John Berger scrisse che «realtà e progetto diventano inseparabili. Ci si trova alle soglie della creazione del mondo. Poiché impiegano il futuro, simili dise-



14 - Bankei Yotaku (1622-1693), *Enso*, Cornell University, Johnson Museum of Art

gni prevedono. Per sempre».²⁹

La previsione è, in ultima analisi, l'essenza delle formule biografiche sull'infanzia dell'artista fin qui tratteggiate: che siano "storia o favola" evocano dunque uno degli aspetti primari del disegno dall'antichità a oggi.

La O di Giotto

Giotto è al centro di un altro aneddoto teso a dimostrare al contempo l'estremo virtuosismo dell'artista e l'atteggiamento talvolta sprezzante e sdegnoso verso chi non è in grado di comprenderne l'abilità. E anche in questo caso è il disegno a rivelare capacità superiori alla norma. Vasari narra infatti che un messo papale fu incaricato di recarsi presso il pittore per saggiare la sua abilità nell'intento di affidargli un importante lavoro per il pontefice. Giotto, invece di donare al papa il suo migliore dipinto, prese un foglio e a mano libera realizzò un cerchio perfetto

senza l'uso del compasso. Tanto doveva bastare per dimostrare le sue capacità.

Questa formula biografica, come hanno notato Kris e Kurz, viene talvolta ripetuta nelle biografie di Beccafumi, Dürer, e in ambito orientale del cinese Wu Tao-tzu³⁰ (senza dimenticare, in diverso contesto, la teoria giapponese zen dell'*Enso*, fig. 14), e ha come ideale antecedente la tenzone tra Apelle e Protogene narrata da Plinio.

Apelle, recatosi a Rodi per visitare il collega, non trovandolo in studio tracciò una linea sottilissima su un pannello. Protogene, rientrato, riconobbe subito nella pur semplice riga la mano virtuosa di Apelle, e ne disegnò sopra una seconda ancora più sottile. Apelle, infine, tracciò una terza linea di estrema sottigliezza mostrando un'abilità insuperabile. Il virtuosismo nel disegno, in pratica, è fin dall'antichità un *topos* ricorrente, una vera e propria aspettativa del pubblico nei riguardi dell'artista. Il mito della O di Giotto, peraltro, potrebbe trovare

15 - Pietro Antonio Novelli, *Un soldato romano uccide Archimede mentre disegna*, ubicazione sconosciuta



ulteriore antecedente nella vicenda della morte di Archimede. Tra le tante versioni, alcune delle quali raccolte da Plutarco nella vita di Marcello, una vorrebbe che il matematico fosse intento a disegnare le sue teorie mentre un soldato entrò nel suo studio, e le sue ultime parole prima di ricevere il colpo fatale fossero: *noli tangere circulos meos*. (fig. 15)

Non diversamente, Vasari utilizzò una variante di questa formula per Parmigianino, il quale, mentre infuriava il Sacco di Roma, essendo distratto e quasi *in trance* mentre dipingeva, non si accorse dell'incombere del pericolo se non quando i lanzichenecchi piombarono nella sua stanza. Il pittore di Parma fu più fortunato di Archimede poiché la rozza soldataglia – solita-

mente nota per lo spregio delle immagini cristiane – rimase incantata osservando le sue opere e la sua bravura. Come riscatto per la vita, secondo Vasari, Parmigianino «fu forzato a fare un numero infinito di disegni d’acquerello e di penna, i quali furono il pagamento della sua taglia».

Questi racconti sono generalmente tesi a dimostrare la superiorità dell’artista, spesso venata da atteggiamenti sdegnosi verso i committenti, come nel caso di Giotto, di rivalità più o meno accese con i colleghi, come nel caso di Apelle e Protogene, o in generale di superiorità rispetto agli uomini comuni. Quasi sempre l’atto di disegnare è quindi campo di confronto o scontro, un nervo scoperto degli artisti che ha dato vita a numerosi aneddoti.

Dalla facezia di *Apelle e il calzolaio* si evince infatti la suscettibilità dei pittori sul tema del disegno: Plinio narra che quando un calzolaio fece notare all’artista un errore nella riproduzione di una scarpa questi accolse la correzione di buon grado, ma quando l’artigiano criticò il disegno del piede Apelle rispose con il proverbiale «calzolaio, bada alla tua lesina!». (fig. 16)

Si narra che Hokusai avesse realizzato in pochi minuti il disegno di un gallo commissionatogli molti anni prima, e che alle rimostranze del cliente rispose mostrando una stanza piena di disegni, schizzi e prove: l’opera, di apparente semplicità e realizzata in poco tempo, era in realtà frutto di anni di esercizio, al pari del cerchio perfetto delineato da Giotto.³¹ Secondo Ridolfi, Tintoretto aveva parimenti una incredibile immediatezza nel realizzare i suoi disegni, specie in raffronto, o in competizione, con altri artisti: «Visitato da alcuni giovani Fiamminghi venuti da Roma, questi gli recarono alcune loro granite teste di lapis rosso, condotte con estrema diligenza; e ricercati da lui quanto tempo vi fossero occupati intorno, risposero essi chi dieci chi quindici giorni. “Veramente, disse il Tintoretto, vi potevate star meno”; ed intinto il pennello nel nero, fece in brevi colpi una figura, toccandola con lumi di biacca con molta finezza; poi rivol-

tosì a quelli disse: “noi poveri veneziani non sappiamo disegnare che in questa guisa”. Stupirono quelli della prontezza del di lui ingegno, e si accorsero del tempo che avevano perduto». ³² L’aneddoto ha in questo caso ragioni storiche e mostra un certo *revanchismo*: la prestezza col pennello dei “poveri veneziani” era la risposta alla notissima critica di Michelangelo nei confronti di Tiziano. Secondo Vasari, Buonarroti commentò la *Danae* di Capodimonte del cadorino con un celebre distinguo: «Lo comendò assai, dicendo che molto gli piaceva il colorito suo e la maniera, ma che era un peccato che a Vinezia non s’imparasse da principio a disegnare bene e che non avessero que’ pittori miglior modo nello studio». Il dualismo fu in un certo modo “composto” proprio dalla biografia di Tintoretto, dove è narrata la leggendaria targa sulla porta del suo studio: «Colorito di Tiziano, disegno di Michelangelo». ³³

La critica sul disegno, per i suoi aspetti di intimità con l’artista, veniva dunque rigettata con ironia o risentimento: anche Buontalenti, secondo Milizia, rispose seccato ad alcuni appunti con un gesto provocatorio, una vera e propria rivendicazione delle sue capacità rispetto ai non intendenti: «E un giorno che alcuni cortigiani criticavano alcuni suoi disegni, il Buontalenti diede loro riga, compasso e lapis, pregandoli che disegnassero le loro idee per confrontarle colle sue».

Il giovane e bizzoso Simone Cantarini, ricevuta una commissione romana e eseguito il disegno preparatorio (che secondo Malvasia fu «tenuto essere di Guido», cioè del maestro Reni), quando passò a realizzare il dipinto incorse in uno spiacevole incidente. Guido Reni entrò nel suo studio accompagnato da altri allievi e corresse le proporzioni delle figure, disegnando con un gesso sopra la stesura a olio di Simone: «Preso, con la dovuta schiettezza e libertà, un gesso, profilando la stessa figura, gli mostrò quanto pareagli doversene levare». ³⁴ Cantarini, offeso, voltò il quadro al muro e diede le spalle egli stesso al maestro, sancendo di fatto un insa-



16 - Giorgio Vasari, *Apelle e il calzolaio*, affresco, Firenze, Casa Vasari

nabile distacco avvenuto proprio a cagione di poche linee di gesso disegnate sulla sua tela.

Lo stesso Malvasia narra infine di uno scherzo basato sul disegno: nella vita di Pietro Faccini è ricordata una burla di un inedito Annibale Carracci – celebre piuttosto per il suo temperamen-

to melanconico – il quale un giorno di carnevale si introdusse mascherato nello studio del collega e rivale, che era ammalato, insegnando a disegnare un nudo ai suoi allievi, e apponendo le sue correzioni sui fogli dei giovani (fig. 17).

Quando Pietro vide le carte degli apprendisti riconobbe immediatamente dai disegni che il rivale era stato nel suo studio, allo stesso modo di Protogene il quale si avvide del passaggio di Apelle solo guardando la linea sottilissima che il collega aveva lasciato impressa su una tavoletta. La burla non destò tuttavia competizione o l'ilarità del rissoso Pietro, che – improvvisamente guarito dai suoi nevrotici “soliti mali” che lo tenevano a letto da settimane – «accortosi i segni essere d'Annibale, diede in tanta scandescenza, che voleva allora andare a trucidarlo».³⁵ L'antico tema della competizione sul disegno o del disegno come burla ha in seguito registrato una notevole ricorrenza nelle formule biografiche degli artisti, fino a quello che probabilmente è il suo punto di massima evidenza. Una delle *performances* più dissacranti dell'arte del XX secolo è stata il disegnare i baffi su una fotografia della Gioconda, un *ready made* di Marcel Duchamp del 1919 da allora divenuto forse il gesto di irri-

* L'edizione delle *Vite* di Giorgio Vasari consultata, dalla quale sono stati tratti i passi su numerosi artisti qui trattati è: G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, con testi di Rosanna Bettarini e commento di Paola Barocchi, 9 voll., Firenze 1976.

¹ PLINIO IL VECCHIO, *Nat. Hist.*, XXXV 151-53, trad. it. di A. Corso, Torino 1988, p. 473.

² P. MORENO, *Skiagraphia*, in *Enciclopedia dell'Arte Antica*, Roma 1997, ad vocem.

³ L.B. ALBERTI, *De pictura*, vol. II, p. 26; edizione a cura di C. Grayson, Roma-Bari 1980, p. 46; V.I. STOICHITA, *Breve storia dell'ombra*, Milano 2000, p. 10.

⁴ G.B. ARMENINI, *De' veri precetti della pittura*, Ravenna 1587, ed. a cura di M. Gorreri, Torino 1988, p. 57.

⁵ Klee, a cura di A. Kuenzi, Martigny 1985, p. 81.

⁶ G. BARBIERI, *L'inventore della pittura: Leon Battista Alberti e il mito di Narciso*, Crocetta del Montello (TV) 2000, p. 170; N. ORDINE, *La soglia dell'ombra: letteratura, filosofia e pittura in Giordano Bruno*, Venezia 2003, p. 184; R. PAPA, *La “scienza della pittura” di Leonardo: analisi del “Libro di pittura”*, Milano 2005, p. 103. Sul *Codice Huygens* si veda E. PANOF-SKY, *The Codex Huygens and Leonardo da Vinci's art theory: the Pierpont Morgan Library Codex M.A. 1139*, London 1940; S. MARINELLI, *The*

author of the Codex Huygens, in “Journal of the Warburg and Courtauld Institutes”, 44, 1981, pp. 214-220; S. MARCONI, *La proiezione della figura umana nelle Regole del disegno del codice Huygens*, in *La Prospettiva*, a cura di R. Sinigalli, Fiesole (FI) 1998, pp. 183-189.

⁷ ARMENINI, *De' veri precetti della pittura...*, cit., p. 57.

⁸ P.G. TORDELLA, *La linea del disegno: teoria e tecnica dal Trecento al Seicento*, Milano 2009, p. 152.

⁹ C. PARMIGGIANI, *Una fede in niente ma totale*, Firenze, Le Lettere, 2010, p. 299.

¹⁰ F. MILIZIA, *Dizionario delle arti del disegno*, Bassano 1797, p. 220.

¹¹ *Ivi*, p. 43.

¹² *Ivi*, p. 220.

¹³ *Ivi*, p. 186.

¹⁴ STOICHITA, *Breve storia dell'ombra...*, cit., p. 9.

¹⁵ L.J. SCHAAF, *Out of the Shadows: Herschel, Talbot & the Invention of Photography*, New Haven: Yale University Press, 1992; L.J. SCHAAF, *The Photographic Art of William Henry Fox Talbot*, Princeton 2000.

Non diversamente, a un secolo di distanza, con un procedimento sperimentale opposto, in positivo, Man Ray produsse le sue “solarizzazioni”.

¹⁶ S. DALÍ, *Cinquanta segreti magici per dipingere*, ed. Milano 2009, p. 109.

¹⁷ André Kertész. *Soixante ans dae photographie 1912-1972*, a cura di P. Dermée, New York-Paris 1972, p. 218. Si possono inoltre richiamare le fotografie della serie *Painting his sha-*

17 - Pietro Faccini,
 Il "venditore di quadri"
 (figure ammantate
 e disegni su una parete),
 Budapest, Museo
 di Belle Arti



verenza più inutilmente riprodotto. Per porre fine a questo scherzo, scrivendo in morte di Pablo Picasso, André Malraux replicò sarcasti-

camente: «La Joconde sourit parce que tous ceux qui lui ont dessiné des moustaches sont morts».³⁶

dow dove il fotografo ripro-
 dusse il gesto antico del dipin-
 gere la propria ombra su un
 muro.

¹⁸ E. KRIS, O. KURZ, *La leggen-
 da dell'artista*, Torino 1980,
 con presentazione di E. Castel-
 nuovo e prefazione di E.H.
 Gombrich, pp. 24-37.

¹⁹ *Ivi*, p. 13.

²¹ *Ivi*, p. 32.

²² C.C. MALVASIA, *Felsina Pit-
 trice. Vite dei pittori bolognesi
 con aggiunte, correzioni e
 note inedite del medesimo au-
 tore*, a cura di G. Zanotti, Bo-
 logna 1841, vol. II, p. 374.

²³ KRIS, KURZ, *La leggenda
 dell'artista...* cit., pp. 29-30.

²⁴ L. CRESPI, *Vite de' pittori
 bolognesi non descritte nella
 Felsina pittrice alla maestà di
 Carlo Emanuele 3. Re di Sar-
 degna*, Bologna 1769, p. 257.

²⁵ E. CASTELNUOVO, *Introdu-
 zione*, a KRIS, KURZ, *La leg-
 genda dell'artista...* cit., p. XI.

²⁶ MALVASIA, *Felsina Pittrice.
 Vite dei pittori bolognesi con
 aggiunte, correzioni e note
 inedite del medesimo autore*,
 a cura di G. Zanotti, Bologna
 1841, vol. I, pp. 159, 307.

²⁷ R. & M. WITTKOVER, *Nati
 sotto Saturno. La figura del-
 l'artista dall'antichità alla Ri-
 voluzione francese*, ed. Torino
 2005, p. 73. Gli studiosi nota-
 rono che Pietro Aretino «era
 appassionato campione del ge-
 nio innato», mentre Ludovico
 Dolce nel *Dialogo della Pit-
 tura* del 1557 e Lomazzo fe-
 cero ugualmente proprio que-
 sto concetto, quest'ultimo ne-
 gando che: «Uno il qual non
 sia nato per esser pittore, pos-
 sa mai giungere in quest'arte

ad alcun grado d'eccellenza,
 cioè che non abbia portato se-
 co dalla culla, e dalle fascie,
 l'invenzione e la grazia del-
 l'arte».

²⁸ La citazione si trova in *Cor-
 respondance. Picasso/Apolli-
 naire*, a cura di P. Calzergues,
 H. Seckel, Paris 1992.

²⁹ J. BERGER, *Sul disegnare*,
 Milano 2007, p. 67.

³⁰ KRIS, KURZ, *La leggenda del-
 l'artista...* cit., p. 94.

³¹ *Ivi*, p. 93.

³² G.C. SCIOLLA, "Schizzi, mac-
 chie e pensieri": il disegno ne-
 gli scritti d'arte dal Rinasci-
 mento al Romanticismo, in *Il
 Disegno. Forme, tecniche, si-
 gnificati*, a cura di G.C. Sciolla,
 Milano 1991, p. 39.

³³ MILIZIA, *Dizionario delle
 arti del disegno...*, p. 138; l'i-
 deale fusione tra l'arte di Mi-

chelangelo e Tiziano è già va-
 gheggiata nel trattato di Lo-
 mazzo del 1585; la targa sulla
 porta trova le prime attesta-
 zioni già nelle biografie sei-
 centesche di Tintoretto.

³⁴ MALVASIA, *Felsina Pittrice.
 Vite dei pittori bolognesi con
 aggiunte, correzioni e note
 inedite del medesimo autore*,
 a cura di G. Zanotti, Bologna
 1841, vol. II, p. 337.

³⁵ *Ivi*, vol. II, p. 399.

³⁶ Così nel testo scritto da An-
 dré Malraux per la morte di
 Pablo Picasso: A. MALRAUX,
La tête d'obsidienne, Paris
 1974.

DD

Biennale Disegno Rimini

