



**UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA**

DIPARTIMENTO DI BENI CULTURALI: ARCHEOLOGIA,  
STORIA DELL'ARTE, DEL CINEMA E DELLA MUSICA

CORSO DI LAUREA MAGISTRALE IN STORIA DELL'ARTE

Il cosiddetto *Libretto di Raffaello*  
Storia e fortuna critica

Relatrice:

Ch.ma Prof.ssa VITTORIA ROMANI

Laureanda:

ELEONORA FIORIANI

Matr: 2044659

ANNO ACCADEMICO 2023/2024





### **Avvertenza**

In questo lavoro è stata seguita l'impostazione del catalogo S. Ferino Pagden, *Disegni umbri*, Electa, 1984 per quanto riguarda la numerazione delle opere: con l'abbreviazione *fig. cat.* si fa riferimento ai disegni contenuti in tale catalogo.

Le abbreviazioni nelle indicazioni delle figure *r* e *v* stanno a indicare il *recto* e il *verso* dei fogli.



## Indice

Introduzione	9
Capitolo 1: L' EVOLUZIONE DEL TACCUINO DI DISEGNI IN ITALIA NEL PRIMO RINASCIMENTO. UNA TRACCIA.	
1.1. Definizioni e terminologia	13
1.2. Dal libro di modelli al taccuino di schizzi	23
Capitolo 2: IL COSIDDETTO <i>LIBRETTO DI RAFFAELLO</i> COME CASO DI STUDIO.	
2.1. Dati tecnici e provenienza	35
2.2. La fortuna critica	44
2.3. La teoria del falso	52
2.4. Gli ultimi studi	60
2.5. Su alcuni aspetti del <i>Libretto</i>	64
Tavole	75
Bibliografia	119







## Introduzione

Pochissime opere d'arte sono state protagoniste di un dibattito critico tanto vivace e controverso quanto il così detto *Libretto di Raffaello*, conservato oggi alle Gallerie dell'Accademia di Venezia, reso noto dal collezionista Giuseppe Bossi che, entrandone in possesso, nel 1810 lo identificò come opera di Raffaello Sanzio. Considerata l'importanza dell'attribuzione in gioco, sono seguiti numerosi interventi a favore di opinioni tra loro molto divergenti, tra le quali anche quella che l'oggetto fosse un falso, espresso nel 1903 da Charles Loeser, con notevole seguito, rendendo il *Libretto* uno dei temi più significativi e ancora irrisolti nella storia della *connoisseurship* del XIX e XX secolo.

Questo elaborato è nato da un'esperienza seminariale svolta durante il corso di Storia del disegno e della grafica, guidata dalla professoressa Vittoria Romani, in chiusura del corso di lezioni del 2022. L'argomento selezionato ed esposto era proprio il *Libretto di Raffaello*, una raccolta formata da cinquantatré fogli disegnati al recto e al verso per un totale più di un centinaio di disegni, consistenti perlopiù in copie di maestri del periodo in cui il giovane Raffaello realizzò le sue prime commissioni tra Umbria, Marche e Toscana.

Quello che ha suscitato interesse e curiosità riguardo questo tema, al punto di suggerire l'idea di una ricerca più approfondita, è stata la grande varietà di ipotesi attributive sviluppate dall'Ottocento ad oggi e i numerosi tentativi di definire la natura del manufatto e i suoi scopi.

L'esistenza del *Libretto* è nota a partire dalla notizia dell'acquisto da parte dell'erudito e collezionista Giuseppe Bossi il quale, attraverso i suoi diari, dichiarava di aver comprato l'oggetto in questione l'8 febbraio 1810 dalla figlia di Clemente Bernini come opera anonima, e di avervi riconosciuto, da grande estimatore di Raffaello Sanzio quale era, un'opera autentica del maestro, inquadrandolo come un libretto di modelli ad uso della bottega, composto di copie di opere eseguite tra la fine del XV e inizio del XVI secolo.

In apertura si è ritenuto opportuno premettere all'indagine un'introduzione sul tema dei libri di disegno e sulle loro funzioni nelle botteghe rinascimentali, per poter meglio contestualizzare il caso preso in esame.

Nel secondo capitolo diviene protagonista il *Libretto di Raffaello* o *Libretto veneziano*, del quale si prendono in esame l'aspetto, il contenuto, i dati tecnici e la vicenda di provenienza e alcuni aspetti conservativi.

Segue l'analisi della fortuna critica, che prende in esame le principali teorie critiche elaborate nel corso del XIX secolo sia rispetto alla funzione, sia rispetto all'attribuzione della raccolta di disegni che vede entrare in campo artisti quali Pinturicchio, Gerolamo Genga o un autore anonimo umbro della cerchia di Raffaello. Alcuni critici suggeriscono che il libretto sia il frutto di un lavoro collettivo o specifico di una bottega di scuola umbra dell'inizio del XVI secolo.

Nel paragrafo successivo si approfondisce l'aspetto che ha messo in discussione la valenza del *Libretto*, ovvero la teoria del falso. Come evidenziato precedentemente questa teoria nacque nei primi anni del Novecento. Tra le varie ipotesi proposte, sono emerse attribuzioni a falsari che lo avrebbero composto tra il Seicento e l'Ottocento, e una in particolare sviluppata da Hans Ost, il quale identificava come autore della raccolta lo stesso acquirente Giuseppe Bossi.

Il quarto paragrafo del secondo capitolo riguarda la ricerca più recente e si focalizza sul lavoro condotto da Sylvia Ferino Pagden nell'occasione di una mostra dedicata ai fogli conservati a Venezia. La studiosa ha riportato l'attenzione sul *Libretto*, rivendicandone l'autenticità e sostenendo una cronologia tra la fine del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento. Quanto all'autore, Ferino ipotizza si tratti di Domenico Alfani, pittore umbro nato nel 1480, che fu in contatto con Raffaello. Questa soluzione non ha avuto molto seguito tra gli studiosi, ma le analisi svolte da Ferino hanno avuto il merito di ristabilire l'originalità del manufatto e la sua epoca, e di mettere in luce le manomissioni operate sui disegni in un momento posteriore. Grazie agli studi di Ferino Pagden si può dedurre che la raccolta di disegni avesse la funzione di un repertorio che riflette i modelli che le botteghe umbre avevano sotto gli occhi tra Quattro e Cinquecento e che erano probabilmente gli stessi a cui Raffaello guardava.

L'elaborato si conclude con un capitolo che descrive i motivi rappresentati nel *Libretto*, offrendo un'idea generale di come l'oggetto fosse composto e dell'utilizzo che poteva esserne fatto nelle botteghe del Rinascimento italiano.

Il *Libretto di Raffaello* – oggi più correttamente noto come *Libretto Veneziano*, in quanto in possesso delle Gallerie dell'Accademia di Venezia dal 1822 – non viene più annoverato tra le opere di Raffaello. Nel ricostruire la sua fortuna critica si possono riscontrare alcuni elementi ricorrenti nelle diverse teorie interpretative proposte dagli studiosi, i quali riconoscono come matrice comune dei disegni i modelli ai quali le botteghe umbre guardavano negli anni della formazione e delle prime commissioni di Raffaello. Un altro

aspetto unanimemente riconosciuto è la presenza di aggiunte posteriori, riconoscibili perché eseguite con tecniche e materiali differenti rispetto agli originali quattrocenteschi, che indicano la manomissione dei disegni originali ad opera di collezionisti o artisti che lo hanno avuto tra le mani.

Allo stato attuale si può concludere che non è più possibile proporre un'attribuzione a Raffaello, ma quasi certamente si può sostenere un legame con un artista appartenente alla sua cerchia, come ha brillantemente dimostrato Sylvia Ferino Pagden i cui studi hanno in buona parte direzionato il presente lavoro. Ciò che resta da sottolineare è come il tema presentato rimanga suscettibile di discussione in quanto rappresenta un documento importante per comprendere i metodi di lavoro delle botteghe tra la fine del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento.





## CAPITOLO 1

### L'evoluzione del taccuino in Italia nel primo Rinascimento.

#### Una traccia.

#### 1.1 *Definizioni e terminologia*

Sin dall'antichità l'uomo ha sentito la necessità di annotare su un supporto mobile i propri pensieri per ritrovarli successivamente nel momento del bisogno. Le due strade principali con cui si soddisfa questa esigenza sono il linguaggio figurativo e il linguaggio verbale, i quali si sono tramandati e sviluppati nel corso dei secoli, modificando via via i modi di registrazione, gli strumenti e i materiali di lavoro, e le tecniche di riproduzione, ma l'istinto che mette in azione questo tipo di processo è sempre rimasto il medesimo<sup>1</sup>.

Lo strumento principe che permette di esaudire queste necessità è il taccuino. Può essere di vario formato, perlopiù di ridotte dimensioni, adoperato da diverse tipologie di persone, in diverse aree geografiche, e in vari contesti storici e culturali.

Il termine taccuino deriva dalla parola latina *tacuinum* la quale prende origine dall'arabo *taqûim*, cioè ordinata disposizione, e dall'ebraico *thachan* ovvero numerare, disporre. Si potrà notare, attraverso una breve analisi, che solo l'italiano ha conservato la radice latina per il sostantivo taccuino mentre altri contesti linguistici hanno attribuito a quest'ultimo termini assai variegati.

La lingua inglese, per esempio, utilizza un accostamento di parole tra schizzo e libro, ovvero *sketchbook*, sottolineando la velocità di esecuzione ed è un termine destinato ad un uso perlopiù individuale; come sinonimo viene utilizzato il termine *notebook*, che di fatto prevede esclusivamente note scritte, mentre se vogliamo concentrarci sulla particolare dimensione ridotta e tascabile dell'oggetto abbiamo il termine *pocketbook*, adoperato in particolar modo per le annotazioni durante i viaggi. Abbiamo anche un'altra espressione, nata successivamente e diffusa da Robert W. Scheller nel suo saggio *Survey of Medieval model-books* del 1963, in riferimento alle raccolte di disegni medievali, le quali venivano conservate in bottega come modelli per gli artisti che ne facevano un uso ripetuto. Tali raccolte

---

<sup>1</sup> Per l'introduzione mi sono valsa dei testi di Pellegrini, 2021, pp. 11-15, e di Elen, 1995, pp. 133-138.

vengono designate con l'espressione *modelbooks*, letteralmente libri di modelli, termine che prima di allora non veniva considerato in quanto i libri da disegno venivano indistintamente denominati *sketchbook*, come se fossero sinonimi.

La lingua tedesca similmente a quella inglese adotta due parole differenti: attraverso il binomio schizzo e libro si compone la voce *skizzenbuch*, e *musterbuch*, (libro di modelli), che indica un insieme di disegni utili come spunti per soluzioni figurative per gli artisti. Anche in francese il termine in uso nasce dall'accostamento di due parole: *carnet*, ossia il quaderno, e *croquis*, l'appunto grafico immediato, lo schizzo, quindi diventa *carnet de croquis*. In spagnolo e in portoghese, invece, si evidenzia maggiormente una dimensione più introspettiva e intima della scrittura utilizzando la parola *cuaderno* o *caderno*<sup>2</sup>.

Da questa analisi possiamo dedurre che nonostante la varietà dei termini in uso, il filo conduttore che li tiene assieme è il fatto che il taccuino viene associato ad un contesto di studio.

Per avere più chiara la storia del termine taccuino può essere utile prendere in considerazione i dizionari storici. Come lemma autonomo appare per la prima volta nella terza edizione del *Vocabolario degli accademici della Crusca*, il più antico dizionario della lingua italiana che viene edito nel 1612 in prima edizione, dove il termine taccuino compare unicamente in un esempio riportato nella definizione della lettera "Q" (a scopo lessicale)<sup>3</sup>. Bisognerà aspettare il 1691 per avere una prima definizione che va molto vicino al concetto di annotazione con lo scopo di registrare qualcosa «Breve ricordo, che si tiene per memoria di ciò che si dee fare, o dire»; lo troveremo poi modificato nella quarta edizione datata 1729-1738 dove diventa «Nome di libro simile all'almanacco, o lunario»<sup>4</sup>.

Per contro va segnalato che lo storico dell'arte e pittore Filippo Baldinucci nel suo *Vocabolario toscano dell'arte del disegno* (1681) non cita né il lemma taccuino né album.

La parola taccuino, però, era già in uso nel lessico comune nel XIV secolo come si può verificare grazie a dei versi de *Il Dottrinale* di Jacopo Alighieri, figlio del poeta Dante Alighieri nato a Firenze e vissuto tra il 1289 e 1348. L'autore cita e dimostra la funzione di questo strumento all'epoca all'interno di un contesto particolare, l'ambito astronomico:

---

<sup>2</sup> Pellegrini, 2021, pp. 11-15 e Elen, 1995, pp. 133-138.

<sup>3</sup> Riporto parte della definizione presente nel *Vocabolario della Crusca*, I ed. p. 668. «[...] All'incontro adoperare il C, quando all'U, seguendone altra vocale, s'ha da pronunziar per due sillabe: come CUI pronome di due sillabe, a differenza di QUI avverbio d'una sillaba sola: TACCUINO di quattro sillabe, e non TACQUINO di tre.»

<sup>4</sup> *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, 1691, III, p. 1662 e *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, 1729-1738, V, p. 3.

Ad voler giudicare / si conviene adeguare / in prima il Tachuino, / per vedere il camino / come i pianeti vanno / per tutto quanto l'anno.

Il taccuino è inteso come strumento fondamentale per studiare il cammino degli astri e poter quindi giudicare le cose celesti. Inoltre, Giovanni Crocioni, critico e commentatore dell'opera appena citata, offre una breve definizione della parola affermando che i taccuini presso gli Arabi, oggi chiamati lunari, venivano utilizzati per segnarvi calcoli astrologici; oggi invece, lo si definisce come: «un libretto non scritto che si porta in tasca per segnarvi ciò che piace di ricordare»<sup>5</sup>.

Le analisi terminologiche ci portano alla conclusione che questo strumento, testimoniato a partire dall'XI secolo, con esempi provenienti dalla Francia ma anche in altre parti d'Europa come Italia, Belgio e Svizzera, ci dimostra che la diffusione di tale oggetto, sia per estensione temporale che geografica, andava a rispondere ad un bisogno che, nonostante il passare dei secoli e l'evolversi della società, è rimasto lo stesso, ovvero quello di fissare su un supporto pensieri o studi di vario genere utili sia per sé stessi che per gli altri<sup>6</sup>.

Finora abbiamo visto definizioni che privilegiano il taccuino scritto rispetto all'idea più moderna che fa riferimento ad una raccolta di disegni. È durante l'arco cronologico che va dalla fine del XIV agli inizi del XV secolo che si comincia a delineare questo nuovo approccio grafico all'oggetto. Questo si può riscontrare all'interno dell'Enciclopedia dell'arte medievale dove si trova una definizione di taccuino che inizia con: «Piccolo album con disegni, schizzi, abbozzi. I t. permettono un esame in profondità della produzione artistica medievale, essendo tra i più importanti strumenti di trasmissione di modelli. [...]»<sup>7</sup>.

Caratteristiche costanti che vanno a determinare la natura di tale oggetto sono:

- Il carattere di strumento di lavoro, una delle cause principali dei problemi conservativi di un gran numero di esemplari poiché il frequente utilizzo all'interno della bottega porta all'usura e a varie scomposizioni e ricomposizioni; tra questi anche le circostanze climatiche sfavorevoli come l'umidità, i disastri naturali, la negligenza, e la ricerca del profitto nel commercio responsabile di molta parte di essi.

---

<sup>5</sup> J. Alighieri, *Il Dottrinale*, ed. a cura di G. Crocioni, 1895, p. 161.

<sup>6</sup> Rimando a Scheller, 1995, pp. 98-175 per una catalogazione dei taccuini in senso cronologico e tipologico.

<sup>7</sup> Jenni, 2000, pp. 57-61.

- Può essere eseguito da più autori, ottenendo così dei volumi condivisi che possono distinguersi in tre categorie: quella del libro di modelli generale dove ci sono diversi disegnatori apprendisti o aiutanti sotto la direzione del caposcuola, quella dei quaderni da disegno utilizzati da due o più persone durante un certo periodo di tempo come vedremo in Gentile da Fabriano e Pisanello, e quella dei quaderni da disegno inizialmente utilizzati da un disegnatore, poi lasciati incompiuti con sufficiente spazio vuoto per far sì che uno o più artisti possano aggiungere i propri disegni. Inoltre, può avere un'utilità prettamente personale o essere aperta a più persone.
- Il rapporto con la dimensione del viaggio è molto frequente, in quanto vi è un modo nuovo di relazionarsi con la realtà e tende ad essere un momento in cui è possibile reperire una serie di modelli tratti dal vero per essere riutilizzati o da cui prendere spunto. Il taccuino è inoltre caratterizzato da dimensioni ridotte che lo rendono così uno strumento maneggevole e tascabile, idoneo per un'osservazione e registrazione in loco.
- La presenza della parola e dell'immagine, dove quest'ultima prevale, e lo vedremo in particolare nei taccuini di antichità, nei taccuini di viaggio o per appuntare informazioni aggiuntive ad uno schizzo poco dettagliato.
- La relazione diretta che instaura con altre testimonianze figurative (statue, architetture, dipinti, affreschi) caratterizzato nella maggior parte delle volte da velocità e improvvisazione.
- Il carattere del taccuino è spesso normativo e precettistico in relazione alla stesura del disegno o del testo, ma allo stesso tempo risulta essere eterogeneo nella composizione e disposizione dei pensieri nei fogli passando, per esempio, da una semplice esecuzione a tutta pagina, ad un insieme di appunti grafici e verbali realizzati con più rapidità, disposti talvolta casualmente sul supporto.

È sicuramente uno strumento che ha una presenza costante nella storia della cultura, come costante è l'esigenza di fissare le proprie impressioni, tanto che questa attività comprende chiunque ne voglia fare uso, senza distinzione di genere o classe sociale, e la possibilità di ciascuno di potervi attribuire una particolare funzione che va a soddisfare la necessità del proprio ambito di interesse e ricerca<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> Pellegrini, 2021, p. 30 e Elen, 1995, pp. 107-108.

Il termine con cui più spesso viene citato e sostituito nei testi il taccuino è libro o quaderno da disegno, considerato essenzialmente come un libro che differisce da un manoscritto solo in quanto contiene disegni invece che testi e miniature. La letteratura sui taccuini da disegno o sui frammenti superstiti non si conferma in una terminologia definita, chiara e coerente, e generalmente non fa distinzione con quello che viene chiamato album. Il primo a distinguere chiaramente tra queste due voci è Marcel Röthlisberger il quale ne parla nel suo catalogo su Claude Lorrain dove definisce il taccuino da disegno come un codice composto da fascicoli con una struttura pre-rilegata, mentre l'album come un insieme di disegni sciolti formati a posteriori dall'artista o da altre mani, e può consistere anche in pagine bianche su cui vengono incollati i disegni<sup>9</sup>. Joseph Rushton, il quale ha prestato una particolare attenzione a questo problema nel suo studio riguardo ai quaderni rinascimentali, definisce i libri di schizzi come «fogli rilegati prima che i disegni fossero eseguiti», affermando che l'album è un quaderno da disegno non pre-rilegato che contiene disegni separati, incollati o inseriti staccati, spesso di diversi maestri, reputando già come album i volumi costituiti da fogli che sono stati predisposti alla rilegatura in volume<sup>10</sup>. Questa definizione viene criticata da Arnold Nesselrath sostenendo che la distinzione principale è che l'album è stato composto in un secondo momento da un collezionista unendo i vari fogli in un unico volume, talvolta per motivi conservativi, a volte riportando un ordine dettato dalla ricerca e dall'insegnamento; mentre il taccuino è una raccolta coerente del medesimo autore, o di autori con il quale aveva una relazione familiare o di studio, all'interno dello stesso supporto<sup>11</sup>.

La terminologia per designare questa tipologia di codici oscilla, tranne per ciò che con la parola taccuino si intende suggerire, cioè, un'impronta molto rapida e istintiva nella pratica del disegno e degli schizzi, portando in essi delle sensazioni provate in quel momento. Il taccuino ha le sue prime attestazioni in età moderna, e si rifà ad un concetto di raccolta, e quindi ad un'idea di conservazione e studio, aprendo la strada verso il collezionismo, nel quale si possono trovare taccuini completi o fogli sciolti successivamente rilegati. Per quanto riguarda l'album è un insieme di fogli che possono provenire da differenti artisti e periodi e questo ne comporta l'eterogeneità dei materiali, del supporto carta o pergamena, e delle tecniche disegnative.

---

<sup>9</sup> Elen, 1995, p. 26. Per approfondire: M. Roethlisberger, *Claude Lorrain: the drawings*, vol. 1 catalogo, University of California press, Berkeley, 1968.

<sup>10</sup> Rushton, 1976, pp. 39-65.

<sup>11</sup> Nesselrath, 1986, pp. 89-93.

L'aspetto del taccuino legato al tempo e alla sua registrazione lo collega all'almanacco, al calendario e in particolar modo al diario il quale ha peculiarità molto simili tra cui la presenza di uno spazio fisico appropriato per la compilazione di appunti ad uso esclusivo, almeno inizialmente, ma ciò che più li distingue è il ruolo fondamentale del taccuino, ovvero il fatto di essere uno strumento di lavoro che può contenere informazioni disposte in modo casuale, di tipo grafico, numerico e verbale, dove quest'ultimo può anche non essere presente, cosa che invece è essenziale per quanto riguarda il diario. Inoltre, il primo riflette più l'interiorità dell'autore e all'intimità delle parole, mentre il secondo si sviluppa più verso l'esterno.

Questa caratteristica temporale e di raccolta di impressioni momentanee ha una forte connessione con il viaggio, una delle principali cause che dà lo stimolo a adoperare un taccuino, per la sua maneggevolezza e comodità nel segnare ciò che si è visto durante i vari spostamenti. Possiamo chiamarlo taccuino da viaggio e ha il compito di tradurre su carta ciò che si osserva direttamente dalla realtà esterna, tramite la parola e le immagini, in modo tale che ciò che vi è rappresentato o copiato possa essere ricordato con più esattezza dall'artista e compreso meglio da chi poi ne farà uso<sup>12</sup>.

L'artista medievale era legato in particolar modo al viaggio<sup>13</sup>, in quanto era necessario per riprodurre opere ubicate in luoghi fissi, anche di non facile accessibilità, per creare la propria scorta di copie da tenere in bottega da cui si poteva attingere ogni qual volta attraverso l'intermediazione del libro di modelli, il quale aveva la funzione di proporre una serie di esemplari che l'artista poteva scegliere di imitare o riadattare semplicemente per la sua formazione personale o per includerli in opere da eseguire; erano di fatto compendi impersonali di exempla di valenza più didattica che artistica. Veniva tramandato di generazione in generazione come parte dell'officina e, sebbene costruito per durare a lungo, è giunto a noi in quantità limitate, e in risposta a questo vari studi hanno elaborato alcune ipotesi. Prima tra queste il fatto che l'artista medievale potesse aver fatto a meno di studi preliminari e aver eseguito direttamente sul supporto originale dell'opera le tracce base che poi andavano via via a svanire nel tempo man mano che il lavoro procedeva, oppure, fintanto che i disegni non vennero valutati come prodotti artistici a sé stanti (intorno alla metà del XV secolo) non sono stati considerati degni di essere conservati. Altra ipotesi

---

<sup>12</sup> Pellegrini, 2021, pp. 16-17 e Elen, 1995, pp. 26-29.

<sup>13</sup> Caratteristica che accomuna anche quello che sarà l'artista rinascimentale.

poteva essere dettata dal periodo, caratterizzato da una mancanza di materiali da disegno, i quali erano inesistenti o troppo costosi per l'uso quotidiano. Bisogna tuttavia considerare che l'artista avrebbe potuto utilizzare altri supporti, tra cui il terreno, una tavola di legno, la tavoletta d'argilla dove le poche immagini incise trovate su tali supporti del terzo millennio avanti Cristo possono essere considerate come i primi disegni che ci siano pervenuti, e la tavoletta cerata che fungeva da taccuino per eccellenza dall'antichità classica fino alla prima età moderna inoltrata, la quale era composto da una sottile lastra incavata riempita con uno strato di cera d'api che andava a formare una superficie per scrivere attraverso uno stilo, impiegata da chiunque avesse bisogno di stilare rapidamente note non permanenti. Questo era probabilmente il metodo per la realizzazione della maggior parte degli schizzi e disegni medioevali, anche se non è stato trovato un solo disegno su tali supporti di codesto periodo.

Prima dell'introduzione della carta nel XV secolo, le raccolte di modelli venivano eseguite sulla pergamena, materiale abbastanza costoso e spesso di pessima qualità, tenute insieme in quaderni non rilegati all'interno di un involucro. Era importante raggiungere la chiarezza della forma che si andava ad eseguire per mezzo di contorni definiti, utilizzando penna e inchiostro, mentre successivamente si iniziò ad adoperare anche la punta d'argento e l'acquerello. Vi è, inoltre, la generale mancanza di chiarezza tematica e questo ne suggerisce un uso generico, e che i disegni venivano utilizzati parecchie volte per diversi scopi, senza dimenticare il fatto che molti di essi siano rinforzati o ritoccati e ciò sta ad indicare un periodo di utilizzo abbastanza lungo<sup>14</sup>.

Il miglior esempio di libro di modelli di artista itinerante giunto fino a noi è il pregiato *Livre de portraiture* dell'architetto-viaggiatore Villard de Honnecourt risalente al periodo databile fra il 1215-40 circa ed è conservato a Parigi nella Bibliothèque Nationale de France dal 1795. Non si conosce con esattezza lo scopo del *Livre* ma si presume sia stato realizzato durante un viaggio attraverso la Francia di quel periodo. Si tratta di un piccolo quaderno costituito da sette fascicoli incompleti in pergamena della dimensione di 15x22 cm; c'è stata una recente rivalutazione riguardo la natura fisica del libro dove è stato stabilito che Villard non poteva aver eseguito i suoi disegni in un volume già rilegato ma li avrebbe realizzati in

---

<sup>14</sup> Scheller, 1995, pp. 1-8.

fogli sciolti e custoditi all'interno di una cartella, fino a quando non decise di sistemarli in quaderni e quindi rilegarli a posteriori<sup>15</sup>.

Le probabilità che si trattasse di un taccuino da viaggio si deducono dalle dimensioni ridotte e dalle opere presenti all'interno, talvolta specificate in una didascalia. Queste ultime erano di vario genere: si passava dall'architettura, alla natura fino alla scultura; non sappiamo da dove provenga l'ispirazione dei disegni ma è improbabile che nemmeno un disegno sia stato fatto dal vero. Un foglio su cui si è soffermata molto l'attenzione degli studiosi è quello del *Leone e porcospino* (fig.1) che Villard dichiara di aver visto direttamente mediante l'espressione *au vif*, e ciò che colpisce è che il soggetto non somiglia all'originale che troviamo in natura in quanto è composto da un leone stiloforo e volto umano traducendo in questo modo l'elemento reale attraverso uno schema mentale dettato da paradigmi geometrici.

Il tipo di lettura che ci offre l'artista è indirizzata verso gli aspetti sostanziali di un determinato soggetto, esponendo una grammatica visiva di base. Ciò si può riscontrare anche nei fogli dove si dedica alla Cattedrale di Reims, in particolare se osserviamo la finestra riprodotta nella *Navata della cattedrale di Reims* (fig.2), nel quale, nonostante non coincida con quella presente oggi, anche su questa si esprime come testimonianza dal vero eseguita durante il tragitto per l'Ungheria, perciò forse si riferiva ad una finestra non più presente; ma dobbiamo sempre tenere conto della volontà di Villard di catturare le qualità essenziali di ciò che vede. Tale tipo di operazione selettiva attraverso processi sintetici sull'immagine e la selezione del dettaglio possiede una semplificazione aggiuntiva in alcuni fogli e questo si può riscontrare per esempio nella *Tomba de Honnecourt* (fig.3), la quale afferma sempre di aver visto, dove i volti delle figure sono completamente inesistenti, caratteristica che troveremo anche in altri fogli dovuto alla schematizzazione di cui abbiamo parlato precedentemente.

Altra caratteristica rilevante è la compresenza di immagini e parole, anche se non sappiamo se queste ultime siano state inserite successivamente o in simultanea con l'elaborato, ma non vi è dubbio che entrambe abbiano lo stesso scopo, cioè quello di illustrare il soggetto. Questo taccuino ha come pregio e importanza oltre che la sua

---

<sup>15</sup> Per approfondire Villard mi limito ad indicare l'edizione critica di Hahnloser, *Villard de Honnecourt*, Anton Schroll, Wien, 1935; per un'edizione più recente e che riproduce integralmente il taccuino a colori *The portfolio of Villard de Honnecourt: A new critical edition and color facsimile* (Paris. Bibliothèque nationale de France, MS Fr 19093) a cura di C.F. Barnes Jr., Farnham-Burlington, 2009; e A. Erlande-Brandenburg, R. Pernoud, J. Gimpel, R. Bechmann, *Villard de Honnecourt disegni*, Jaca Book spa, Milano, 1987.



singularità, anche il fatto che molte delle sue peculiarità si troveranno ugualmente in taccuini più tardi<sup>16</sup>.

Il libro di modelli tardogotico deriva da quello medievale. Si tratta di una raccolta di studi definiti di singole figure o modelli, utilizzati come esemplari da replicare fedelmente in opere completate, e da diffondere attraverso la copiatura. I campi di attività artistica, rispetto al *Livre* di Villar appena analizzato, si restringono, in risposta anche all'esigenza degli artisti ad una più ordinata e metodica organizzazione della bottega e dei suoi materiali.

La quantità di libri di modelli che è giunta fino a noi dal XV secolo è alquanto elevata, e questo indica la sua diffusione come strumento di lavoro e la loro accurata conservazione per le future generazioni che ricevevano in eredità la bottega. La maggior parte dei libri sopravvissuti ha pagine di pergamena di modesta qualità rilegate insieme prima che fossero realizzati i disegni, dimostrando che fin dall'inizio erano stati concepiti come libri di disegni, i quali contenevano principalmente studi di uccelli e animali, in particolare nel Nord Italia, pratica consigliata da Cennino Cennini il quale affermava che prendere ispirazione dalla natura avrebbe fatto raggiungere il buon stile.

Un precoce esempio di libro di modelli tardogotico è del lombardo Giovannino de' Grassi con il suo *Libro di Bergamo* datato Ca. 1380-1400, in pergamena, con un formato variabile (massimo di pagina a 26x17,5 cm), è costituito da quattro quaderni, e ha un totale di trentuno fogli con ottantacinque disegni circa. La maggior parte dei disegni sono singoli animali rappresentati di profilo per dare modo all'artista di concentrarsi in particolare sul loro manto, pelliccia o piumaggio; si passa, infatti, da vari tipi di volatili, il quale fascicolo due è in gran parte dedicato (fig. 4), come upupa, picchio verde, quaglia, aquila, a vari tipi di quadrupedi per esempio leopardi/ghepardi, cani, cervi, conigli, orso, topo; vi sono inoltre anche alcune figure umane, disegni decorativi e un alfabeto gotico antropomorfo completo. Gli studi naturalistici così accuratamente definiti e precisi, come possiamo verificare nel foglio con rappresentato un *Leopardo* (fig.5), ci suggeriscono che potrebbero essere stati eseguiti direttamente dal vivo, probabilmente da una carcassa insieme a un po' di immaginazione, in quanto sarebbe impossibile tenere un leopardo vivo in posta per il tempo della riproduzione; non è tuttavia da escludere che possa trattare una copia straordinariamente buona di precedenti studi dal vero. Quasi tutti i disegni sono colorati, generalmente ad acquerello, in quanto erano intesi soprattutto come esemplari per dipinti, e la tecnica tardo medievale della punta d'argento con lumeggiatura bianca viene alternata a

---

<sup>16</sup> Pellegrini, 2021, pp. 37-46 e Elen, 1995, pp. 41-43.

penna e bistro, mentre i disegni decorativi sono eseguiti con colori più opachi; alcuni sono stati soggetti di aggiunte successive, sembra infatti che intorno alla metà del XVI secolo fosse in possesso di diverse famiglie bergamasche e proprio durante questa fase alcuni particolari sono stati rinforzati con la penna.

La varietà degli stili e della qualità dei disegni mostrano che probabilmente vi operarono in periodi differenti più artisti, ma l'iscrizione *Iobininus de grassis designavit* che troviamo su uno dei fogli<sup>17</sup>, letta come chiave attributiva, potrebbe essere un'autentica di bottega e un ex libris. In generale la maggior parte degli animali è attribuibile a Giovannino de' Grassi per l'alto livello artistico, però se aggiungiamo il fatto che collaborarono ai libri un numero di artisti molto spesso diversi come stile e qualità, allora possiamo considerare la gran parte del *Libro di Bergamo* come prodotto della bottega di de' Grassi. Anche per quanto riguarda la collocazione del libretto nel suo ambito culturale abbiamo riferimenti quasi unicamente riconducibili all'arte lombardo-milanese di fine Trecento, come per esempio la forte presenza di leopardi e ghepardi che sono un tema molto in uso nelle corti dell'Italia settentrionale del periodo.

Se confrontiamo i disegni del libretto bergamasco con altri libretti o fogli superstiti coevi, si può notare la loro interdipendenza e il compito di trasmettere i vari motivi tra le botteghe. Se osserviamo, per esempio, il recto del foglio visto in precedenza abbiamo raffigurato un *Levriero seduto* (fig.6) nel quale notiamo una precisione nei dettagli e nella costruzione anatomica e dei movimenti, il quale registra un legame con altri disegni originariamente appartenenti a libri di modelli come il foglio che presenta due disegni (fig.7), oggi divisi, dove vi è una versione di altissima qualità del *Levriero seduto* di Giovannino e viene considerato il prototipo, preso da un'osservazione diretta della natura, per quel determinato esemplare. Un altro foglio con i leopardi (fig. 8) è imparentato con il *Leopardo* di Giovannino visto prima, ha diverse rimozioni dall'originale e appare un tentativo più debole di rappresentare l'aspetto esteriore dell'animale riproducendo unicamente senza comprendere le informazioni comunicate all'interno del disegno che si va a copiare. Va da sé che più l'artista non è vicino all'originale più si avvicinerà ad un risultato modesto e di scarso valore.

Questa manifestazione dello stesso motivo in luoghi differenti ma nel medesimo arco temporale dimostra il ruolo principale dei libri di modelli tardogotici di procurare una

---

<sup>17</sup> Questa è una delle cinque iscrizioni che si possono considerare contemporanee ai disegni, le altre quattro registravano nomi degli animali.

provvista di motivi per lo più naturalistici, tema centrale e di notevole interesse alla fine del XIV secolo, che stabilirono uno standard come fonte di ispirazione o da integrare in opere finite, sia per la propria bottega che da tramandare ad altre<sup>18</sup>.

## 1.2 *Dal libro di modelli a taccuino di schizzi*

Tra la fine del XIV e inizi del XV secolo, in vari luoghi d'Italia, l'argomento dei libri di modelli cambia a causa della mutazione del gusto artistico e mecenatico; iniziano a svilupparsi tradizioni artistiche e metodi di studio, i quali richiedono differenti approcci riguardo l'utilizzo dei disegni all'interno dei taccuini<sup>19</sup>. Gli studiosi hanno indicato, a partire da questi anni, un momento di svolta nel rapporto tra attività grafica e mondo reale, nel quale si impone gradualmente un altro tipo di taccuino che va ad affiancare o talvolta a sostituire il libro di modelli visto finora. Si tratta del taccuino di schizzi, il quale si distingue per la gamma degli argomenti trattati che sono di carattere più personale, contraddistinti da una maggiore libertà compositiva<sup>20</sup>.

Non si riscontra una testimonianza del termine schizzo prima del XVI secolo; anche se il termine doveva essere comunque già in uso negli anni precedenti. Una delle prime fonti in cui viene definito è ne *Le Vite* di Giorgio Vasari, il quale nella parte introduttiva alle *Arti del disegno* descrive gli schizzi come:

«una prima sorte di disegni che si fanno per trovare il modo delle attitudini et il primo componimento dell'opra, e sono fatti in forma di una ma[c]chia, accennati solamente da noi in una sola bozza del tutto. E per che questi dal furor dello artefice sono in poco tempo espressi, universalmente son detti schizzi, perché vengono schizzando o con la penna o con altro disegnatoio o carbone, in maniera che questi non servono se non per tentare l'animo di quel che gli sovviene. [...] Da questi schizzi vengono poi rilevati in buona forma e con più amore e fatica i disegni [...]»<sup>21</sup>.

---

<sup>18</sup> Ames-Lewis, 1981, pp. 62-67, e Scheller, 1995, pp. 276-285.

<sup>19</sup> È opportuno avvisare che da questo momento si utilizzerà il termine “taccuino” in senso generico di libretto di piccole dimensioni dove vi si appuntano studi di varie tipologie di argomento, includendo fogli sciolti che potevano appartenere a taccuini o di cui hanno caratteristiche compatibili al lavoro di questi o anche per le pagine sciolte poi riunite in quaderni o taccuini, questo per semplificare e rendere più fluida la narrazione dell'elaborato.

<sup>20</sup> Pellegrini, 2021, p. 47

<sup>21</sup> Vasari, 1966-1997, p. 29

Tale novità implica un mutamento non solo nello strumento di lavoro che viene ridotto di dimensione - in modo tale da renderlo tascabile - ma anche nel ruolo dell'artista all'interno della società. Il taccuino di schizzi porta con sé una nuova libertà inventiva: il disegno diventa un'azione creativa autonoma, un'indipendenza grafica che può provenire sia da un'idea nata dall'immaginazione dell'autore, che da un'immagine assimilata dall'esterno, la quale diviene un modello che viene utilizzato come punto di partenza per una singola opera.

Gli elementi che portano a questa trasformazione nell'attività disegnativa sono, a livello pratico, il progresso della carta e una sua maggior disponibilità; ciò comporta conseguentemente una migliore fruibilità e accessibilità, insieme ad una diffusione più ampia dell'oggetto. D'altra parte, a livello teorico-ideativo, vi è una nuova modalità di analisi e studio della realtà esterna, la quale avviene attraverso la scelta di alcuni particolari che vengono successivamente considerati come elemento indipendente. Lo sguardo dell'artista subisce un cambiamento, il quale porta ad un nuovo rapporto con ciò che va a rappresentare; comincia a rilevare il movimento dell'immagine sul foglio attraverso la riproduzione della stessa figura da più punti di vista, e ciò consente all'artista di svolgere automaticamente un procedimento selettivo.

Il taccuino, in seguito a tali novità ed esigenze, diventa uno strumento di forti contaminazioni nel quale si possono riscontrare pensieri inediti accanto a riproduzioni tali e quali di modelli, sia provenienti dalla realtà esterna, che da altre opere; nella stessa pagina iniziano a ritrovarsi banali schizzi insieme a riproduzioni maggiormente elaborate e complesse. Questi aspetti di libertà, versatilità e contaminazione costituiscono le peculiarità dominanti di questa evoluzione dell'attività grafica durante il XV secolo, tramandata successivamente negli anni a seguire.

Nel primo Quattrocento il disegnatore più poliedrico e fantasioso con una così vasta tipologia di disegni, sia per quanto riguarda gli argomenti che per la tecnica esecutiva, è Antonio di Puccio Pisano detto il Pisanello. Ben prima del più celebre Leonardo da Vinci, Pisanello ha sviluppato ed esteso le possibilità del disegno più di qualsiasi altro artista; insieme a Gentile da Fabriano, è ritenuto colui con il quale ha avuto inizio la pratica disegnativa moderna, tanto che la gamma dei disegni di Pisanello indicano un passaggio

cruciale tra la tradizione del taccuino di modelli tardogotico e i nuovi usi più versatili e innovativi del disegno di quel periodo<sup>22</sup>.

Si riteneva che molti di questi fogli superstiti di Pisanello facessero parte di un unico taccuino da disegno, contenente pagine di carta e pergamena con disegni dello stesso, di Gentile da Fabriano e di molti dei suoi allievi. Tuttavia, a causa dell'eterogeneità dei materiali, si è ipotizzato che i fogli appartenessero a due volumi differenti: il cosiddetto *Album rosso* in carta e il *Taccuino di viaggio* in pergamena, entrambi databili alla prima metà del XV secolo. Quest'ultimo, inizialmente di proprietà di Gentile da Fabriano e successivamente ereditato da Pisanello rappresenta uno strumento di lavoro<sup>23</sup>: le pagine erano di pergamena e veniva utilizzata per lo più la penna a inchiostro bruno con qualche aggiunta in acquerello. È impostato inizialmente come un tradizionale libro di modelli, per poi svilupparsi come taccuino di schizzi.

Per dimostrare la varietà dei disegni presenti all'interno di questo straordinario taccuino, esaminiamo un doppio foglio che occupava il centro della rilegatura; lo si desume dal fatto che vi sia una traccia di piega mediana e il superamento di quest'ultima del disegno di sinistra che prosegue e si conclude nella pagina accanto. Sul verso del foglio vi è raffigurato *Nudo maschile e pavoni* (fig.9) – a sinistra una copia dall'antico di uno dei Dioscuri grandi statue romane ispirate ad un'opera greca classica e oggetto di particolare interesse al tempo<sup>24</sup>. È considerato come l'esemplare più tardo giunto fino a noi, in cui si individua uno dei primi studi dall'antico; ha la raffinatezza di un disegno da libretto di modelli a differenza dello studio di destra di sette pavoni, molto probabilmente osservati dal vero, i quali hanno una libertà più da taccuino di schizzi, sia per come viene disposto il soggetto nella pagina, che per la tecnica esecutiva che rimanda ad un Pisanello degli anni Quaranta del Quattrocento. Sul recto, invece, abbiamo due copie di celebri opere Trecentesche (fig.10): a sinistra vi è un disegno libero, vago nelle figure, con un'alterazione prospettica ma attento ai dettagli architettonici dove è rappresentata una scena in un edificio gotico del quale sono state elaborate diverse interpretazioni. Una costruzione simile a questa si trova nella parte destra di un affresco di Altichiero da Zevio, il *San Giorgio che abbatte gli idoli e il tempio pagano*, nell'Oratorio di S. Giorgio a Padova. Interessante anche l'attribuzione di questa iconografia ad un episodio della vita di San Giovanni evangelista, che mantiene la memoria degli

---

<sup>22</sup> Ames-Lewis, 1981, pp. 69-71 e Pellegrini, 2021, pp. 47-52.

<sup>23</sup> Elen, 1995, p. 43. Elen sottolinea che questo passaggio di proprietà del taccuino è avvenuto verosimilmente verso il termine del secondo decennio del Quattrocento quando Pisanello rilevò al San Giovanni in Laterano l'opera di Gentile, e lo adoperò successivamente nella sua bottega negli anni avvenire.

<sup>24</sup> Oggi visibili nella piazza del Quirinale a Roma.

affreschi della navata della basilica di San Giovanni in Laterano, iniziati nel 1427 da Gentile da Fabriano, il quale aveva poi incaricato Pisanello (quattro anni dopo) per completarli; dalle analisi svolte e dal dettaglio delle colonnine spezzate all'ingresso dell'edificio si comprende che vi è un rimando all'episodio in cui l'apostolo provoca il *crollo del tempio di Diana ed Efeso* per le sue preghiere, episodio narrato da Jacopo da Varazze nella *Legenda Aurea*. Dall'altra parte vi è la raffigurazione della *Navicella* con Cristo e San Pietro che camminano sulle acque, composizione anch'essa romana realizzata da Giotto a mosaico su cartone all'ingresso dell'antica Basilica di San Pietro ma che oggi non abbiamo più nello stato originario. Qui la copia non è completa in quanto tralascia alcuni dettagli, tra cui la vela della barca, le personificazioni dei venti, le figure celesti e le indicazioni della riva per dare maggiore rilevanza all'aspetto più singolare di quest'opera, cioè la varietà delle reazioni degli undici apostoli, che variano tra lo stupore e il timore, nella visione del loro compagno camminare sulle acque.

Questa compresenza di vari temi e datazioni differenti si può riscontrare anche in altre pagine del taccuino, come, ad esempio, nel foglio considerato come uno dei primi studi dopo l'antico attribuito dalla maggior parte degli studiosi a Gentile da Fabriano, ovvero *Due menadi* (fig.11), copia di qualche particolare di un antico sarcofago. La fonte della riproduzione sembra essere quella del bassorilievo della menade suonatrice di tamburello di un sarcofago romano risalente intorno al 200 a.C., probabilmente noto e accessibile all'epoca; in esso era presente anche la seconda menade, ma nel disegno vi è riportato un nuovo scenario ponendo la coppia di menadi frontalmente. Sul recto sono rappresentati *Due studi di un uomo vestito di colori e il motto di Este. Testa di donna di profilo* (fig.12), elaborati da Pisanello, con costumi che risalgono plausibilmente alla fine del 1430; il cromatismo utilizzato alterna rosso, verde e bianco della pergamena, colori propri dei Gonzaga, di cui Pisanello era a conoscenza per aver dipinto con i medesimi colori l'affresco del torneo nel Palazzo Ducale a Mantova. Eppure, se analizziamo bene i pigmenti utilizzati per queste vesti, osserveremo una nota di blu, e quindi vi sarebbe un rimando più forte più ai costumi per la casa degli Este dove abbiamo molte testimonianze riguardo alla combinazione di questi quattro colori. Il personaggio di destra ha ricamato sul saio un simbolo che assomiglia allo strumento di tortura rappresentato da Giulio Romano sul soffitto della Sala dei Venti di Palazzo Te a Mantova, un dado formato da due assi con i chiodi uniti da due lacci, mentre qui è reso neutro da un lato. È stato paragonato anche ad uno dei simboli di Borso d'Este, la tavola con i chiodi fissi, ma ha una forma più semplice

rispetto a quella che vediamo qui, e inoltre l'uso di questo motto non è realmente attestato fino al 1452-54 circa, quando Borso succede a Leonello e fa contrassegnare gli oggetti di sua appartenenza con i propri emblemi. Non solo i motti e i pigmenti utilizzati rimandano a Ferrara: vi è inoltre la tecnica disegnativa come, per esempio, la modalità spontanea di inserire il colore con l'acquerello, estraneo alla tradizione lombardo-veneta.

Il fine di questo *taccuino di viaggio* sembra essere quello dello studio e sperimentazione dei motivi più suggestivi registrati al fine di una conservazione in bottega<sup>25</sup>.

Una testimonianza importante che attesta la presenza di Pisanello nel San Giovanni Laterano con Gentile, come affermato precedentemente, è la copia della scena della *Vita di Giovanni Battista*, in particolare *L'arresto di san Giovanni Battista* (fig. 13)<sup>26</sup>. Si tratta di una riproduzione abbastanza finita in cui Pisanello si focalizza sui contorni assicurandosi di realizzare una composizione chiara e precisa con il fine di ottenere una visione completa dell'insieme senza inserirvi troppi particolari, una funzione più memoriale che da studio.

L'eredità grafica che ci ha lasciato Pisanello è tra i lasciti più completi di pratica disegnativa dei primi decenni del XV secolo, la quale comprende: disegni di modelli, schizzi di fantasia, piccoli particolari, e figure d'insieme, riguardo tematiche provenienti dall'antico e dal mondo naturale, per lo più animali. Questo duplice aspetto situa l'attività grafica tra realtà e creazione, portando l'artista a non soffermarsi sull'aspetto estetico ma interpretandolo e facendolo proprio. Inizia a farsi avanti un nuovo metodo di osservazione della realtà, attraverso il movimento circolare dell'occhio attorno al modello, elaborando così sul foglio lo stesso soggetto da angolazioni differenti. Ciò si può riscontrare in molti fogli del taccuino dell'autore come in *Studio di impiccati, donna di profilo e bambino di fronte* (fig.14a), realizzato con penna e inchiostro bruno su punta di piombo. Questo è uno dei quattro fogli di studio conosciuti per il gruppo di impiccati dipinti nell'affresco realizzato tra il 1433-1438 della *Storia di San Giorgio* a S. Anastasia di Verona (fig. 15), nel quale vi ritroviamo tre figure di uomini appesi rappresentati in due prospettive diverse ciascuno<sup>27</sup>. Interessante notare che i tre impiccati sono rappresentati in tre diversi momenti della

---

<sup>25</sup> Ames-Lewis, 1981, pp. 69-74 e Pellegrini, 2021, pp. 47-52 e *Pisanello. Le peintre aux sept vertus* [6 maggio – 6 agosto 1996, Musée du Louvre, Parigi], catalogo della mostra a cura di D. Cordellier, Reunion des Musée Nationaux, Parigi, 1996, pp. 156-157, 175-177 e *Pisanello* [8 settembre – 8 dicembre 1996, Museo di Castelvecchio, Verona], catalogo della mostra a cura di P. Marini, Electa, Milano, 1996, pp. 102-104, 274-276.

<sup>26</sup> Scena appartenente al ciclo di affreschi compiuto da Gentile da Fabriano all'interno della basilica di San Giovanni in Laterano.

<sup>27</sup> Pisanello sceglierà successivamente la seconda e la quarta figura del registro superiore come quelli più consoni per il suo affresco della *Storia di San Giorgio*.

morte<sup>28</sup>, ma è del tutto improbabile che Pisanello gli abbia riportati tutti dal vero recandosi nel luogo a diversi giorni di distanza per riprendere le varie fasi di decomposizione del corpo; inoltre, i costumi dei giustiziati hanno aspetti differenti e perciò Pisanello non avrebbe studiato lo stesso uomo in tempi diversi, ma tre persone impiccate nello stesso momento.

Nella parte bassa, invece, sono inseriti due studi di busto a mezza figura di cui uno di un bambino visto frontalmente con sguardo che non tralascia scaturire emozioni e l'altro di una giovane donna di profilo il cui aspetto non è contemporaneo agli affreschi di S. Anastasia ma risalente agli inizi del Quattrocento, caratterizzata da una grande finezza. L'associazione con le figure soprastanti fa pensare alla principessa delle *Storie di San Giorgio*, seppure diversa nella fisionomia e negli abiti<sup>29</sup>.

L'effetto di tale osservazione e conseguente riproduzione sul taccuino contagiò anche altri artisti del periodo creando una nuova modalità standard di lettura del reale attraverso la compresenza di ripresa dal vero e invenzione, copia e creazione, che lavorano insieme per creare quello che viene chiamato abbozzo: si tratta di un disegno non completo, o che riporta un dettaglio isolato attraverso un'operazione di ritaglio dovuta spesso ad un'azione critica da parte del pittore che estrae un particolare da realizzare e studiare con più raffinatezza per poi utilizzarlo all'interno della sua opera.

Se prendiamo in considerazione lo studio preparatorio *Due teste di cavallo bardato e schizzi delle narici* (fig. 16), foglio oggi conservato al Louvre con penna e inchiostro bruno e una traccia preparatoria a matita nera (o carboncino), realizzato per il dipinto *Madonna col bambino tra Sant'Antonio e San Giorgio* (fig.17), noteremo le medesime caratteristiche appena analizzate. La parte inferiore è strappata e gli angoli sono tagliati, vi è rappresentato, senza modificare l'inquadratura che ritroviamo nella parte destra del dipinto, il muso di un cavallo da due punti di vista diversi e uno schizzo sul dettaglio delle narici. Sono state inserite solo delle variazioni minime nella posizione del ciuffo della chioma, nell'orecchio e nell'occhio sinistro.

Un'altra evoluzione del disegno di Pisanello riguarda l'elaborazione degli studi preparatori per le proprie opere, in quanto egli esclude lo studio dei singoli dettagli,

---

<sup>28</sup> Lo studio del primo impiccato in alto a sinistra è più recente rispetto al terzo più rinsecchito.

<sup>29</sup> Apparentemente queste tre tematiche possono sembrare molto differenti, quasi casuali, ma le possiamo ritrovare in alcuni versi dei poeti del Nord in cui accostano le tre età, ovvero l'innocenza infantile, la grazia femminile della gioventù e le infami devastazioni della morte sul corpo dell'uomo.



mostrando un carattere molto più rapido e spontaneo, caratterizzato da tratti aperti e discontinui.

Un' esempio molto curioso e importante, tanto che viene considerato uno dei più antichi schizzi liberi di composizione nella storia del disegno italiano, riguarda lo *Studio di cani e figure in un interno* (fig.18) nel quale troviamo rappresentato al centro quella che doveva essere l'idea di partenza di un cane visto di tre quarti<sup>30</sup>, il quale mostra una particolare similitudine con la posa del levriero della muta nella *Visione di Sant'Eustachio* e nel cavallo posto di terga nell'affresco visto precedentemente di Sant'Anastasia; ciò non deve sorprendere se si considera che sono stati realizzati in date prossime. Successivamente sono stati aggiunti gli schizzi attorno al cane al centro del foglio: essi rappresentano due levrieri e un altro cane visto con due punti di vista differenti presenti in alto e in basso del foglio formando uno schema triangolare, utilizzati anch'essi in parte per gli affreschi di Sant'Anastasia.

In un secondo tempo, in questo spazio lasciato vuoto dagli studi canini, vi è inserito un piccolo studio riconosciuto come *Ottone che ottiene congedo da papa Alessandro III e dal doge Ziani* in cui tutto è molto abbozzato, sia per quanto riguarda le figure che sembrano una sorta di manichini senza volto, sia per l'architettura appena accennata; vi è un'estrema sintesi dettata dalla velocità dell'esecuzione ma dando comunque una possibilità di lettura dello schema compositivo d'insieme, potendolo così definire come uno schizzo preparatorio per l'affresco andato perduto della Sala del Maggior Consiglio a Venezia, nel quale dovevano essere presenti anche le storie di papa Alessandro III. Questa perdita impedisce di verificare tale attribuzione con sicurezza, tanto che alcuni studi critici non escludono che possa essere anche una copia di un'altra opera presente a Palazzo Ducale a Venezia, nonostante le modalità completamente differenti del tradizionale Pisanello, rispetto alla riproduzione di opere d'arte distinte per la sua accuratezza e distensione dei tratti<sup>31</sup>.

Pisanello, nei suoi lavori, non si limitò solo a disegnare, ma iniziò ad usufruire anche delle parole per la descrizione più completa di determinati studi; venivano inserite per lo più per segnare i vari colori o per rappresentare tratti caratteristici del volto o di particolari oggetti. Prendiamo per esempio i due ritratti dell'*Imperatore Sigismondo di Lussemburgo* (fig. 19-

---

<sup>30</sup> Il cane è un soggetto che si può trovare molto frequentemente all'interno di taccuini, insieme al cavallo, in quanto ritenuti prove di bravura.

<sup>31</sup> Pellegrini, 2021, pp. 53-61 e *Pisanello. Le peintre aux sept vertus*, catalogo della mostra a cura di D. Cordellier, Reunion des Musée Nationaux, Parigi, 1996, pp. 234-236 e *Pisanello*, catalogo della mostra a cura di P. Marini, Electa, Milano, 1996, pp. 270-271, 286-288.

20), eseguiti probabilmente nel momento in cui egli si recò a Roma per ricevere la corona imperiale da papa Eugenio IV. Il primo è uno schizzo di Sigismondo su carta bianca a matita nera dove si avverte la rapidità dell'esecuzione; l'imperatore viene disposto di profilo dalla parte sinistra con un particolare cappello sul capo, l'abituale *chapka*, il che fa pensare ad un ritratto dal vero svolto all'esterno. Il secondo, invece, è eseguito successivamente con più attenzione e portato ad un livello più elaborato e rifinito; è disegnato a matita nera e in alcune parti rielaborato a penna a inchiostro bruno come nel caso dell'occhio, dei capelli vicino all'orecchio, e nel petto. Da notare in quest'ultimo foglio il particolare interessante dell'aggiunta di alcune notazioni verbali in punti precisi della barba, dove vi sono le scritte «più chanuta» e «chanuta» che si riferivano ad un tipo di qualità della barba, per registrare un'indicazione aggiuntiva; inoltre, è presente un'ulteriore scritta nella parte alta a destra del foglio dove vi è espressa una precisazione sul colore degli occhi marrone chiaro «lochio varo ove bia[n]chi».

La combinazione di parole con illustrazioni grafiche aiuta la memoria sia nel caso in cui siano state realizzate dal vero, come probabilmente è accaduto in questo caso, che per fissare meglio il ricordo di un'immagine. Il presente disegno è considerato come la più antica testimonianza conservata dei lavori di Pisanello da ritrattista e dimostra come l'artista sia stato in grado di cogliere la somiglianza dal vero attraverso uno schizzo di grande spontaneità e il carattere da modello, attraverso uno studio accurato e dettagliato dello stesso soggetto, così come farà per lo studio di un altro imperatore alcuni anni dopo. Nel 1438 l'artista svolse *Studi del corteggio dell'imperatore Giovanni VIII Paleologo* (fig. 21), probabilmente quando l'imperatore, patriarca di Costantinopoli, partecipò al Concilio convocato da papa Eugenio IV e quindi soggiornò in Italia per un breve periodo. In questo lavoro in penna e inchiostro bruno si può osservare nella parte alta un testo in scrittura *thuluth*, uno stile di calligrafia araba, la quale tradotta sembra voler dire “che sia gloriosa la sua vittoria”, inserita all'interno di una cornice ornamentale; al di sotto troviamo cinque righe scritte in italiano e arricchite da alcuni venezianismi che descrivono dettagliatamente il disegno dell'imperatore a cavallo: «Il capello dell'imperatore sia bianco di sopra e rosso all'interno, con una bordura tutt'intorno nero, la giubba verde di damasco, la veste sopra cremisi. Di viso pallido, la barba nera, capelli e ciglia uguali, occhi grigi tendenti al verde e le

spalle ricurve, piccolo di statura»<sup>32</sup>, proseguendo poi a sinistra con una descrizione che fa riferimento ad un altro foglio, oggi a Chicago<sup>33</sup>.

Le annotazioni, inoltre, potevano essere anche di singole parole per indicare i colori delle vesti e delle decorazioni attraverso i termini «biancho», «rosso», «zallo smorto», «azuro» o trovare persino singole abbreviazioni come «azu». Anche in questo caso siamo in presenza di uno studio dal vero, realizzato per lo più usufruendo dell'attività grafica ma con l'aggiunta mediante la scrittura, di dettagli utili che la velocità dell'esecuzione costringe a tralasciare.

Questa pratica dell'accompagnare a disegni o schizzi delle annotazioni a parole, in particolare per quanto riguarda la specifica del colore che è la più diffusa, si fa strada nella messa in opera degli artisti proprio nei taccuini dove trova la sua maggiore realizzazione<sup>34</sup>.

L'apice di integrazione tra linguaggio figurativo e verbale lo troviamo nei taccuini di antichità, dove comincia una nuova fase per questo strumento di lavoro. Verso il terzo decennio del Quattrocento il viaggio, per andare a studiare e visionare i resti delle antichità, divenne un gradino fondamentale da raggiungere per l'istruzione di artisti ed eruditi. Lo strumento più consono per questa attività di registrazione si è rivelato proprio il taccuino, il quale tuttavia mantiene il suo carattere di strumento da lavoro con fogli sciolti e rilegati successivamente con tecniche disegnative miste, e perciò non pensati per stare insieme. I disegni dall'antico offrono l'occasione di documentare l'azione svolta dallo studioso nel momento d'impatto con l'opera e di analizzare la lettura attraverso immagini e parole.

La parola inizia ad assumere un'importanza decisiva e la prima modalità in cui immagine e parola interagiscono è quando quest'ultima va in sostituzione della prima. Da questa nuova fase il taccuino ne esce con caratteri più decisi e una maggiore diffusione tra artisti, eruditi e collezionisti, portandolo così ad essere riconosciuto come tipologia di oggetto ben identificata.

Troviamo chiari esempi di questo genere nel *taccuino senese* del grande architetto Giuliano da Sangallo famoso per aver realizzato la celebre Villa di Poggio a Caiano per Lorenzo il Magnifico. All'interno troviamo molteplici studi e soluzioni di archi di trionfo,

---

<sup>32</sup> *Pisanello*, catalogo della mostra a cura di P. Marini, Electa, Milano, 1996, p. 370.

<sup>33</sup> Il foglio di Chicago (The Art Institute, Margaret Day Blake Collection, inv. 1961, 331) probabilmente in origine era nato in un taccuino accanto al foglio del Louvre *Studi del corteggio dell'imperatore Giovanni VIII Paleologo*.

<sup>34</sup> Pellegrini, 2021, pp. 93-95, *Pisanello. Le peintre aux sept vertus*, catalogo della mostra a cura di D. Cordellier, Reunion des Musée Nationaux, Parigi, 1996, pp. 100-102, 198-200, e *Pisanello*, catalogo della mostra a cura di P. Marini, Electa, Milano, 1996, pp. 360-363, 368-371.

tra cui l'*Arco di Traiano* (fig.22) a Benevento nel quale, dopo aver raffigurato l'architettura dell'arco, nei tondi riporta il termine «istorie» per indicare che all'interno sono presenti delle storie figurate. Nell'*Arco di Orange* (fig.23), invece, dopo aver restituito graficamente una veduta complessiva del monumento, inserisce un particolare ancora più specifico scrivendo «storie d'ignudi»; inoltre introduce una novità, ovvero alcune delle storie presenti all'intero dell'arco vengono sviluppate separatamente in disegni specifici studiati come dettaglio isolato rispetto all'insieme. All'interno di questo disegno utilizza spesso la parola «fogliami» per indicare il momento in cui l'artista non ha eseguito graficamente il partito decorativo floreale, servendosi così della scrittura per un'azione più rapida e allo stesso tempo efficace. Questo è un ulteriore esempio di come la parola venga utilizzata in soccorso all'immagine nel momento in cui quel particolare manca a causa della velocità di esecuzione. Tale modalità di lavoro unisce la copia all'idea originale diventando un'unica esecuzione.

Di questo peculiare rapporto tra grafica e linguaggio verbale Giuliano da Sangallo non ne usufruisce soltanto nel momento della riproduzione di opere altre, ma anche nel momento in cui progetta. Se prendiamo il *Progetto di facciata per la chiesa di San Lorenzo a Firenze* (fig.24) possiamo notare come negli spazi lasciati liberi vi si inseriscano delle parole per colmare questa mancanza con «isttorie di sa[n] Lorenzo» per indicare cosa ci sarebbe dovuto essere in quel determinato spazio.

L'annotazione verbale, oltre ai casi sopracitati, può essere riscontrata anche per esprimere e segnare la dimensione delle varie architetture, servendosi talvolta del linguaggio numerico, e del riferimento ai luoghi, città, nomi delle opere, ma anche per il riconoscimento di alcune parti architettoniche o per individuare delle specie animali<sup>35</sup>.

Si può evidenziare come il lascito di Pisanello abbia portato una novità nella storia del disegno e dei taccuini che si tramanderà in molti artisti nei secoli successivi. Un esempio notevole in cui si manifesta questa eredità pisanelliana, riguardo una maggiore libertà nella realizzazione grafica e nell'utilizzo del taccuino come strumento di lavoro, è il taccuino di Francesco di Simone Ferrucci, aiutante di bottega del Verrocchio, di cui sono giunti a noi alcuni fogli. Questi ultimi si contraddistinguono per una maggiore informalità d'uso dettata dalla presenza della grande varietà di caratteristiche più disparate: si passa da pagine utilizzate in ogni minimo spazio disponibile per piccoli schizzi e studi sperimentali di figura

---

<sup>35</sup> Pellegrini, 2021, pp. 77- 85.

o altre tematiche, a pagine dove lo spazio non è stato utilizzato nel complesso, lasciando alcuni punti vuoti. I fogli, per lo più in penna e inchiostro bruno, venivano usati in modo casuale, senza un ordine prestabilito o concettuale e mutavano ampiamente di argomento, scala, e tecnica esecutiva in un'unica pagina. Questo si può osservare nel foglio contenente *Testa d'uomo di profilo; Ercole e due volte con le gambe destre; Quattro studi del Cristo Bambino* (fig. 25); esso appartiene al cosiddetto *Taccuino del Verrocchio*, oggi smembrato. Si può riconoscere raffigurata la copia di Ercole preso dal dipinto perduto dell'*Ercole e Idra di Lerna* di Antonio del Pollaiuolo, con accanto schizzi di bambini presenti anche in molti altri studi dell'artista come nel foglio conservato a Londra (fig. 26a) in cui è possibile comprendere al meglio la compresenza di tematiche diverse nella stessa pagina. Troviamo infatti rappresentati: tre bambini Gesù seduti, una medaglia, un paesaggio accennato lievemente in alto a destra, e un busto di uomo sovrapposto ad un piccolissimo schizzo stilizzato di un cavaliere a cavallo e una figura con le mani giunte in segno di preghiera (fig. 26b)<sup>36</sup>.

Il taccuino qui subisce un'ulteriore evoluzione, e gli artisti cominciano ad utilizzarlo in modo più libero, senza le regole e la disciplina che ancora erano presenti in Pisanello. Questa nuova modalità di Francesco di Simone Ferrucci di considerare il taccuino contraddistinto da veloci e sfuggenti schizzi di figure, riflettono i consigli di Leonardo da Vinci:

«I movimenti dell'uomo vogliono essere imparati dopo la cognizione delle membra e del tutto in tutti i moti delle membra e giunture, e poi con breve notazione di pochi segni vedere gli atti degli uomini ne' loro accidenti, senza ch'essi si avveggano che tu li consideri [...]. Sicché per questo sii vago di portar teco un libretto di carte ingessate e con lo stile d'argento nota con brevità tali movimenti, e similmente nota gli atti de' circostanti e loro compartizione. Questo t'insegnerà a comporre le istorie; e quando avrai pieno il tuo libretto, mettilo da parte, e serbalo a' tuoi propositi, e ripigliane un altro, e fanne il simile; e questa sarà cosa utilissima al modo del tuo comporre.»<sup>37</sup>.

Questo cambiamento e la conseguente mancanza di attenzione nel conservare e raccogliere i disegni come modelli per essere riutilizzati nel momento del bisogno, può derivare probabilmente dal nuovo utilizzo e il relativo smaltimento della carta, facendo così perdere, almeno in parte, al taccuino il suo ruolo da strumento di lavoro da custodire in bottega per le generazioni future. In sostituzione ad esso si iniziano a diffondere i cosiddetti portfolio, una sorta di cartella da disegno con il compito di contenere le varie rappresentazioni grafiche informali e carta su cui disegnare, ma tuttavia, continuano a

---

<sup>36</sup>The British Museum, Disegno, quaderno di schizzi, (visitato il 20/07/2013) [https://www.britishmuseum.org/collection/object/P\\_1875-0612-16](https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1875-0612-16).

<sup>37</sup> da Vinci, 1947, par. 175.

persistere i tradizionali taccuini o libri di modelli che abbiamo visto elaborati nel primo Quattrocento, anche se tendono a perdere di precisione nell'esecuzione dell'artista.

La principale causa riguardo queste novità a proposito dell'utilizzo di questi strumenti di studio è dovuta alla sempre maggiore sperimentalità che si adotta nel disegno. L'aumento della libertà nell'artista del tardo Quattrocento fa sì che subentri il lavoro su fogli sciolti rispetto ad un fascicolo rilegato, il quale si concentra particolarmente sul disegno compositivo e forme anatomiche<sup>38</sup>.

---

<sup>38</sup> Ames-Lewis, 1981, pp. 84-89.

## CAPITOLO 2

### Il *Libretto di Raffaello* come caso di studio.

#### 2.1 *Dati tecnici e provenienza*

Si prenderà ora in considerazione come caso studio un particolare libro di modelli considerato come uno dei più grandi problemi irrisolti della *connoisseurship* del XIX secolo. Si tratta del cosiddetto *Libretto di Raffaello* o *Libretto Veneziano*<sup>39</sup>, composto da cinquantatré fogli sciolti montati a coppie su ventisette passe-partout nei quali compaiono motivi figurativi affini alla pittura del giovane Raffaello Sanzio e alle sue prime commissioni intorno al 1500.

Si tratta di fogli di carta bianca antica, caratterizzata da vergelle fini e filoni a distanza irregolare che varia da 32 a 37 mm. In alcuni di essi è presente una filigrana fra le più comuni del primo Cinquecento; la si scorge dimezzata sul bordo interno di otto fogli ed è formata da una scala a tre pioli all'interno di una circonferenza, sormontata da una stella a sei punte<sup>40</sup>. Le pagine del *Libretto* hanno una dimensione media di 230 x 168 mm, ma per alcune di esse è più difficile precisare le misure originali a causa di una striscia di carta aggiunta in un momento successivo lungo i margini. Lo stato di conservazione è perlopiù omogeneo ad eccezione di una decina di fogli che sono stati recentemente restaurati. Alcuni presentano ritagli di carta di svariate forme incollati sui bordi per colmare strappi o buchi, che potrebbero risalire ad un antico restauro<sup>41</sup>; gli angoli esterni sono più usurati, in particolare quelli inferiori che mostrano tracce di sporco e alcune impronte di polpastrelli, indizio che porta a pensare che i fogli fossero rilegati in un libro.

La gran parte dei disegni sono realizzati a penna e inchiostro marrone, che si presenta in molti casi scolorito, risultando di una tonalità biondo-giallastra; altri sono

---

<sup>39</sup> Il *Libretto di Raffaello* o *Libretto Veneziano* viene detto anche “album di schizzi” nonostante contenga prevalentemente, non tanto schizzi o studi preparatori, ma copie da opere di altri maestri.

<sup>40</sup> Va segnalato che un disegno di Raffaello per la *Deposizione* Borghese mostra una filigrana di forma e dimensioni uguali, per approfondire E. Knab, E. Mitsch, K. Oberhuber, *Raphael Zeichnungen*, Stuttgart, 1983. Vedi sito <https://briquet-online.at/> [visitato l'08/01/2024].

<sup>41</sup> Probabilmente anteriore al 1810, anno di acquisizione del *Libretto* da parte di Giuseppe Bossi.

delineati con una matita nera o con punta di piombo; oltre a questi, sono inclusi anche alcuni disegni eseguiti con acquerello bruno e altri ancora incisi con lo stilo usato come traccia per abbozzare le figure. L'utilizzo della matita rossa è presente esclusivamente in un paio di fogli dove viene utilizzata per alcune scritte, o per dare il colorito alle guance e alle labbra.

Grazie ai dati emersi dalle analisi tecniche, si può ipotizzare con sufficiente sicurezza che il *Libretto* sia stato rimaneggiato in modo significativo da una o più personalità lungo il corso dei secoli. Appaiono delle aggiunte ad inchiostro nero rilevate all'esame con i raggi infrarossi e ultravioletti<sup>42</sup>, utilizzate per rinforzare i disegni già esistenti, o per integrazioni di motivi<sup>43</sup>. Si ritiene che queste integrazioni appartengano a un'unica mano.

Per quanto riguarda le modifiche più rilevanti e poco curate, presenti nei fogli in cui vengono replicati e sovrapposti ai tratti originali nuovi tratti fino a farne delle caricature, o aggiunte di biacca e di tratti ad acquerello, queste sembrano essere eseguite da un numero maggiore di mani<sup>44</sup>.

Nell'angolo in alto a destra di ogni foglio si coglie una numerazione ad inchiostro marrone, che va dal numero uno al cinquantasei, con l'assenza di tre fogli: il 3, il 44 e il 53<sup>45</sup>. Nello stesso angolo, nelle pagine in cui la carta è meno logorata, è presente un'ulteriore traccia di una numerazione più antica dove è possibile leggere i numeri sottolineati da una linea, nonostante l'inchiostro leggermente sbiadito. Quest'ultima numerazione ci porta alla conclusione che il *Libretto* in origine doveva possedere un maggior numero di fogli: erano infatti inclusi almeno ventotto fogli in più rispetto a quando è stata eseguita la seconda numerazione<sup>46</sup>.

I fogli presentano due tipi di marchi di collezione apposti dall'Accademia di Belle Arti di Venezia, applicati in due epoche differenti e si è osservato che probabilmente il

---

<sup>42</sup> Indagine svolta da Paolo Spezzani della Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Venezia.

<sup>43</sup> È molto probabile che nel momento in cui questa mano eseguì le varie modifiche e aggiunte nei disegni del *Libretto*, la sequenza dei fogli fosse identica a quella dei giorni nostri; infatti, è possibile ripercorrere le sue correzioni quasi voltando pagina dopo pagina.

<sup>44</sup> Confrontare catalogo di Ferino Pagden, 1984. Per quanto riguarda la prima parte dove si parla di aggiunte da parte di un unico "ritoccatore" riguardo l'aggiunta per abbellire vedi per esempio fogli cat. 12r/f. 13r, cat. 19r/f. 20r, cat. 26/f. 27, cat. 37r/f. 38r; mentre per la parte di aggiunte di propria invenzione vedi fogli cat. 11v/f. 12v, cat. 37v/f. 38v e cat. 47v/f. 49v. Per la seconda parte in cui si ipotizza che l'esecuzione sia avvenuta da "ritoccatore" diversi per la caricatura vedi per esempio fogli cat. 26v/f. 27v, le teste sul foglio cat. 16r/f. 17r e il profilo di Vittorino da Feltre cat. 30r/f. 31. Per le aggiunte di biacca, dagli esami chimici svolti risulta che essa sia di data recente, e si può trovare nei fogli cat. 14r/f. 15r, cat. 17r/f. 18r, cat. 28r/f. 29r.

<sup>45</sup> Questa numerazione risale ad un periodo precedente rispetto al 1810, anno di acquisizione del *Libretto* da parte di Giuseppe Bossi, che dichiara di averla già trovata.

<sup>46</sup> Lo si deduce dal fatto che nei fogli numerati 54 e 55 si leggono anche le cifre 60 e 83.



contrassegno a forma ovale di dimensioni maggiori apparterebbe al periodo più antico, mentre quello tondo più piccolo sarebbe quello più recente.

Per quanto riguarda i motivi iconografici e lo stile del *Libretto* è chiaro che ci troviamo di fronte ad un libro di modelli caratterizzato da copie di varia natura tratte da dipinti, affreschi, sculture e disegni, in gran parte appartenenti al periodo che va dal 1470 al 1510, e distribuiti geograficamente nell'Italia centrale.

Non essendo a conoscenza dell'ordine originario dei fogli, e consapevoli del fatto che ne dovrebbero mancare una trentina, se ci si basa sulla numerazione più antica, non si possono svolgere deduzioni particolari riguardo la sistemazione dei vari motivi all'interno del *Libretto*. Osservando la posizione attuale dei fogli, si può dedurre che i motivi affini sono stati disposti in sequenza uno dopo l'altro in modo da creare gruppi con lo stesso tema come, per esempio, la categoria dei ritratti di Urbino o le vedute di città.

La condotta grafica è per lo più omogenea, caratterizzata da tratti intrecciati alternati a tratti più liberi che fanno risaltare le superfici e si possono ricondurre al disegno della scuola umbra dei primi anni del Cinquecento<sup>47</sup>.

I disegni si presentano all'osservatore nella maggior parte dei casi al centro della pagina, oppure disposti uno accanto all'altro come era d'abitudine fare nei libri di repertorio del centro Italia<sup>48</sup>.

La raccolta di disegni racchiude motivi di repertorio ad uso di bottega tratti da opere e studi di vari artisti, fra i quali è ben rappresentato Pietro Perugino con la sua bottega. Nello specifico contiene studi di singole figure vestite, come quelle riprese dalla Cappella Sistina, nude, riprese dall'antico, ferme o in movimento, gruppi di figure tratti da scene narrative come la *Strage degli Innocenti*; teste di uomo o donna, studi di animali, paesaggi di centri umbri, barche, capitelli. Mancano gli studi architettonici. Tra gli artisti compaiono motivi provenienti anche da Pollaiuolo, Leonardo, Signorelli e Raffaello. Nel loro complesso le opere riprodotte rimandano al periodo giovanile di quest'ultimo<sup>49</sup>.

---

<sup>47</sup> Per approfondire il tema riguardo ai disegni caratteristici della scuola umbra del fine Quattrocento e inizi Cinquecento. Vedi Ferino Pagden, 1982.

<sup>48</sup> Si fa riferimento in particolare a motivi come la riproduzione di teste (fig. cat.14r/f. 15r e 16v./f. 17v) disposte verticalmente o orizzontalmente come in altri libri di modello, per esempio se ne può citare in particolare uno di provenienza umbra di una collezione privata di Prato, il quale ha in comune con il *Libretto* veneziano qualche soggetto.

<sup>49</sup> Ferino Pagden, 1984, p.14. Riguardo ai motivi di repertorio del *Libretto* se ne parlerà successivamente, vedi p. 11.

Le informazioni che ad oggi possediamo sulla storia e sulla provenienza del *Libretto* anteriori al 1810 sono esclusivamente dovute alle testimonianze scritte dell'acquirente Giuseppe Bossi (1777-1815), il quale dopo l'acquisto avvenuto il 7 febbraio 1810 annotava nel suo libro di memorie ciò che di così prezioso aveva fra le mani.

L'inizio dell'Ottocento si caratterizza per un importante cambiamento nel metodo dello studio e della pratica delle arti. L'empirismo e la nuova sensibilità del secolo dei lumi portarono a modificare gli strumenti del conoscitore e dell'artista per acquisire i principi che stanno alla base del mestiere, catturati attraverso la memoria visiva ed espressi attraverso il disegno<sup>50</sup>.

Giuseppe Bossi nasce a Busto Arsizio nel 1777, figlio di una famiglia benestante. Fu pittore, collezionista ed erudito, contribuì a divulgare il mito di Raffaello nella cultura lombarda attraverso la diffusione del linguaggio e delle invenzioni del maestro, considerate come l'apice della bellezza "ideale" tra la fine del XVIII e l'inizio del XIX secolo.

Bossi ricoprì per un breve periodo (1801-1807) il ruolo di segretario dell'Accademia di Brera, succedendo a Carlo Bianconi; durante tale periodo, sovrintese alla stesura del nuovo statuto dell'Accademia in vista di un elaborato programma di rinnovamento<sup>51</sup>. Proprio su iniziativa del segretario le collezioni braidensi aumentarono grazie all'acquisizione di numerose e importanti opere, tra cui alcuni lavori di Antonio Canova che Bossi cita in un piccolo volume descrittivo delle opere esposte nel maggio del 1806 all'Accademia di Milano. Rilevante fu anche il suo ruolo nella formazione della biblioteca presso l'Accademia e nella sistemazione dei locali della scuola. Il suo compito rispetto agli avvenimenti politici e didattici di Brera lo portò ad essere una figura di spicco nelle trattative che nel 1806 conducono all'ingresso delle collezioni di uno degli assoluti capolavori artistici di quell'istituto e che tuttora rappresenta uno dei vanti della Pinacoteca: si tratta dello *Sposalizio della Vergine* di Raffaello, messo in vendita in quel periodo dall'Ospedale maggiore. Sempre nello stesso momento nasce in lui anche l'ipotesi di una legge per fermare le esportazioni delle opere d'arte, rese più facili dalle soppressioni e alle predazioni napoleoniche.

Nel 1807 il viceré di Milano, Eugenio de Beauharnais, figliastro di Napoleone Bonaparte, commissionò a Bossi una copia in scala originale del *Cenacolo* di Leonardo che lo

---

<sup>50</sup> Mori, 2020, pp. 109-110.

<sup>51</sup> Programma ispirato da un lato alla romana Accademia di San Luca, dall'altro orientato alla concretizzazione delle idee già teorizzate da Giuseppe Parini, con l'intenzione di disciplinare l'ampio mondo degli artisti anche in senso etico e civile.

impegnò per un paio di anni, e per la quale elaborò un cartone oggi all' Ermitage di San Pietroburgo<sup>52</sup>. A questo capolavoro leonardesco Bossi dedicò anche un volume, *Del Cenacolo* (1810, pubblicato nel 1811) nel quale una parte consistente è riservata alle considerazioni critiche su Raffaello, in quanto l'interesse per quest'ultimo fu in costante progressione da quando egli abbandonò l'attività di segretario dell'Accademia.

Sempre su autorizzazione del viceré Bossi, il 22 dicembre 1810, aprì una scuola di pittura presso la sua dimora milanese in Santa Maria Valle, nella quale vengono custodite anche le sue preziose collezioni di oggetti d'arte come gioielli, monete, avori, medaglie, libri, manoscritti, sculture, dipinti, stampe e disegni<sup>53</sup>.

Oltre che pittore ed erudito, infatti, Bossi fu un vorace collezionista e il suo vario e pregiato patrimonio, dopo la sua morte – avvenuta a soli trentotto anni a causa di una malattia nel 1815 – venne suddiviso fra gli eredi e in parte venne disperso attraverso vendite pubbliche. È possibile ricostruire la sua storia collezionistica in quanto si è in possesso di appunti di rilevante importanza, raccolti su un diario che inizia a scrivere nel 1807, quando termina l'incarico da segretario. In questo testo vengono descritti ed elencati i vari oggetti acquisiti.

Dopo la morte, la raccolta di Bossi fu acquisita dall'Accademia di Brera nel 1818 e oggi la si può trovare presso le raccolte di arti applicate del Castello Sforzesco a Milano.

La collezione di disegni di maestri antichi e a lui contemporanei era particolarmente prestigiosa. Per avere un'idea del contenuto si può consultare il *Sommario* compilato da Gaetano Cattaneo<sup>54</sup> prima dell'asta avvenuta successivamente alla morte di Bossi. In questo documento si enumerano 3092 fogli, suddivisi per scuole e conservati in dodici grandi volumi. Questi ultimi conservano la rilegatura e i titoli originali. Su di essi Bossi ha lasciato alcuni appunti significativi. Tra la dozzina di volumi quello che ha avuto maggiore rilievo è il *Libretto di Raffaello*<sup>55</sup>.

---

<sup>52</sup> La copia del *Cenacolo* leonardesco è andata distrutta nel 1943 a causa dei bombardamenti al Castello Sforzesco, dove era conservata.

<https://cenacolovinciano.org/story/copie-e-derivazioni-della-cena/> [visitato il 19-11-23]

<sup>53</sup> Per approfondire il tema sul collezionismo di Giuseppe Bossi consultare i testi di R. Antonelli, *Tracce sulle collezioni di dipinti di Giuseppe Bossi: l'inventario del fondo Custodi di Parigi*, in "Annali di critica d'arte", 2010, pp. 509-544, 579 e *Sulla raccolta di antichità di Giuseppe Bossi*, in "Rivista dell'Istituto per la Storia dell'Arte Lombarda", 2011, pp. 87-94 e il testo di S. Mara, *L'allestimento della quadreria di Giuseppe Bossi nel palazzo milanese di via Santa Maria Valle scendo il primo inventario topografico*, in "Arte Lombarda", 2012, pp.57-98.

<sup>54</sup> *Sommario della Collezione di Disegni Originali di Autori diversi delle varie Scuole, formata dal fu Cav. Giuseppe Bossi, la vendita della quale verrà fatta all'incanto nel p.v. febbraio 1818, in seguito alla vendita della Libreria*, Milano, 1818. Per consultare il *Sommario* è possibile trovare una copia all'interno del volume di G. Nepi Scirè, *Storia della collezione dei Disegni*, Electa, Milano, 1982.

<sup>55</sup> Salsi e Mara, 2020, pp. 17-41.

Anche in questo caso gli scritti di Giuseppe Bossi ci aiutano ad inquadrare le vicende del *Libretto*. Il giorno 8 febbraio 1810 nel suo diario delle memorie scrive:

«Ieri posso dire d'aver avuto un saluto dalla Fortuna. Da tanto tempo io aveva impegnato Giocondo Albertolli a farmi noti certi disegni posseduti da ... Parmigiana. Ma questa era malata, o egli era impedito, e la cosa andava per le lunghe; ed io aveva buon presentimento, quindi ripeteva spesso le mie istanze presso l'Albertolli. Finalmente ieri sono avvisato, che se mi fossi recato dall'Albertolli, avrei visto i disegni tanto desiderati. Ci vado e trovo il pittore Mazzola con lui, incaricati entrambi di concludere meco la vendita di questi disegni, che mi mostrano un piccolo fascio di 53 carte alte circa un palmo<sup>56</sup> e larghe meno. Io li conosco, ma li scorro impaziente, e prefiggo dentro me stesso di non uscire di lì senza portarli meco. Dico a quelli amici, che io li volevo, e ch'essi pensassero a pagarli quel che credeano onesto. Fu mandato ad offrire alla proprietaria cento scudi di Milano, ed essa ne fu contentissima. Io sono tornato a casa con il mio tesoretto, e scorrendo attentamente queste carte, non solo mi confermo nell'opinione che alcune di esse erano disegnate dalla divina mano di Raffaello, ma le riconosco tutte di una egualissima misura come quelle che facevano insieme un libro, e tutte di mano sua, eccetto tre o quattro sporcate di mano posteriore [...]»<sup>57</sup>.

Un resoconto ancora più dettagliato della provenienza dei fogli si legge circa sette mesi dopo<sup>58</sup> in un foglio incollato all'interno della copertina dello stesso *Libretto* e steso probabilmente in quanto Bossi stava iniziando a comporre l'album nel quale avrebbe inserito i disegni con accanto le note sui vari motivi rappresentati. Tale resoconto fu pubblicato da Gino Fogolari nel 1913<sup>59</sup>.

Questo importante interesse sulla provenienza della raccolta deriva dal fatto che Bossi decise di pubblicare i disegni in questione, facendone una copia di ognuno, lavoro affidato agli incisori Girolamo Scotto, Giovanni Romeo e Raffaello Morghen, i quali riprodussero a stampa i vari motivi. Gli studi svolti da Bossi portarono alla conoscenza dei mediatori dell'acquisto, che furono Giuseppe Mazzola (1748-1838) e Giocondo Albertolli (1742-1839)<sup>60</sup>, presenti alla corte di Parma negli ultimi vent'anni del Settecento. Lì molto probabilmente ebbero la possibilità di entrare in contatto con la misteriosa "parmigiana",

---

<sup>56</sup> Unità di misura della lunghezza che dista dalla punta del pollice a quella del mignolo di una mano aperta di un adulto, avente valore variabile a seconda dei luoghi e dei tempi: dal 1480 al 1840 il palmo napoletano valeva:0,2633333670 metri, quindi 26,33 cm. A Firenze valeva 29,15 cm e a Venezia 37.74 cm.

<sup>57</sup> Nenci, 2004, pp. 33.

<sup>58</sup> Il giorno 22 novembre 1810 scrive: «Una trentina d'anni fa venne in Parma un forastiere, che trafficava di stampe e disegni. Un Padre Draghetti Scolopio, che sapeva che il Sig. Clemente Bernini Corci pittore aveva alcuni oggetti, che gl'importava di acquistare, proposegli alcuni cambi offrendogli varie delle cose, che il detto forastiere aveva, tra le quali questo libro di mano di Raffaello. Il Bernini lo acquistò subito e il tenne caro sempre. Venuto egli a morte l'ebbe l'unica sua figlia ed erede, la quale lo vendette a me nel 1810, per mezzo dei professori Giocondo Albertolli e Giuseppe Mazzola».

Parte ripresa da G. Nepi Scirè, 1982, p. 15.

<sup>59</sup> Per approfondire consultare il testo di G. Fogolari, *I disegni della R. Galleria dell'Accademia di Venezia*, Milano, 1913, p. 8.

<sup>60</sup> Giuseppe Mazzola, professore di pittura, e Giocondo Albertolli professore di ornamento, entrambi all'Accademia di Brera già dal 1775.

ovvero Rosalba Bernini, o forse con il padre Clemente Bernini<sup>61</sup>. Quest'ultimo, secondo Bossi, acquistò il *Libretto* a Parma verso il 1780, il quale fu poi ereditato dalla figlia, che una volta trasferitasi a Milano<sup>62</sup>, decise di vendere al Bossi nel 1810, due anni prima della sua morte causata da una malattia, probabilmente presente già nel periodo della vendita; notizia che Bossi aveva dichiarato nei suoi scritti relativi al giorno seguente dell'acquisto.

Alla morte del Bossi, avvenuta nel 1815, vennero venduti all'asta tre anni dopo tutti i suoi averi, tra cui le sue variegate collezioni, le sue opere, e anche la sua biblioteca<sup>63</sup>.

La collezione di disegni antichi venne inizialmente acquistata dall'abate veneziano e collezionista Luigi Celotti (1759-1843) il 24 febbraio 1818 al prezzo di 25.793,075 lire italiane<sup>64</sup>; tuttavia egli non riuscì a pagare la somma totale di denaro, perché probabilmente pensava di colmare il debito attraverso un'altra vendita, essendo anche un mercante d'arte. I fogli, di conseguenza rimasero a Milano chiusi in casse, nella dimora dei procuratori degli eredi<sup>65</sup>.

Il 20 aprile 1820, il presidente dell'Accademia di Venezia Leopoldo Cicognara, il quale conosceva bene la raccolta in quanto amico del Bossi, richiese al governo austriaco di poterla assicurare all'Istituto. Il 6 maggio, durante una petizione, viene spiegato al governo austriaco che la volontà di acquistare la raccolta sarebbe stata a scopo didattico, dichiarando in una lettera:

«... tanto più (ciò che serve di risposta alla seconda interrogazione) ch'essi disegni non si prenderebbero per abbellimento, ma per istruzione degli studiosi, i quali trarrebbero da questi esemplari moltissimi lumi intorno a più cose delle quali non hanno nessuna idea, e avrebbero campo così di erudirsi nelle varie maniere e nei diversi stili delle scuole peregrine, il che non si può ottenere dalla sola voce del Professore»<sup>66</sup>.

---

<sup>61</sup> Clemente Bernini romano nato nel 1760, egli venne inviato alla Real Paggeria di Parma dove spiccò per aver pubblicato un volume di *Ornitologia dell'Europa meridionale*, interesse espresso anche dal duca, proseguito dopo la morte dalla figlia Rosalba.

<sup>62</sup> Rosalba, nata a Parma nel 1763, era pittrice e litografa; a Milano sviluppò in particolare le sue doti d'artista nel campo dell'illustrazione scientifica.

<sup>63</sup> Ferino Pagden, 1984, pp. 14-15.

<sup>64</sup> L'abate Celotti acquistò con la raccolta bossiana anche alcune lastre in rame eseguite da incisori per volontà del Bossi con lo scopo di pubblicarli, e queste, invece di venderle all'Accademia di Venezia insieme alla raccolta, le utilizzò per pubblicarle nel 1829 con il titolo *Disegni originali di Raffaello per la prima volta pubblicati esistenti nella Imperial Regia Accademia di Belle Arti di Venezia*. Delle trenta lastre di rame solo ventisette sono relative ai disegni del *Libretto*, una riporta il motivo rappresentato da Raffaello nel foglio n.16 della Galleria dell'Accademia di Venezia, mentre le altre due non appartengono a nessuna di queste due fonti. Vi fu inoltre una seconda pubblicazione nel 1844 da parte di Francesco Zanotto e Giuseppe Zanetti con il titolo *Trenta di segni di Raffaello posseduti dall'I.R. Accademia di Venezia illustrati da Francesco Zanotto*, con una seconda edizione nel 1860.

<sup>65</sup> I procuratori sono Carlo Porta, poeta dialettante e vecchio amico del Bossi, e il marchese Nicola Cassoni; mentre gli eredi sarebbero il fratello Benigno e i figli minori del fratello morto Luigi. Indubbiamente il Celotti dovette pagare gli interessi ogni mese sul debito rimasto.

<sup>66</sup> Ferino Pagden, 1984, p. 28.

Dopo aver preso visione del *Sommario*, e dopo aver fatto tutti gli accertamenti del caso per verificare l'assenza in Accademia di opere di grafica affinché potesse essere garantito nuovo materiale di studio per i frequentatori dell'istituzione, il 12 giugno 1820 il governo inviò la proposta di acquisto alla Commissione degli studi di Vienna. Successivamente a numerose trattative si preferì l'Istituto veneziano, anche se le richieste un po' confuse rallentarono la compravendita.

Nel frattempo, la presidenza dell'Accademia veneziana contattò quella milanese per assicurarsi che vi fossero tutte le opere e per assicurarsi sul buono stato di conservazione. Il 21 giugno 1822, venne finalmente comunicato, da parte del direttore del Gabinetto Numismatico Braidense Gaetano Cattaneo, che era stato supervisionato tutto il materiale con cura, riscontrando l'assenza di un unico studio di Paolo Landriani<sup>67</sup>, e inviò a Venezia le sei casse in cui era divisa l'intera raccolta<sup>68</sup>.

Le casse arrivarono all'Accademia il 30 luglio, e si iniziò con la procedura di controllo e verifica del materiale contenuto all'interno. Furono riscontrate alcune incongruenze con ciò che doveva arrivare e quello che effettivamente era presente; venne perciò chiamato in causa il Celotti a giustificare l'assenza di otto fogli nel Volume II e di sette del fascicolo 29° del *Sommario*, il quale in sua difesa citò uno scritto del Cattaneo del 6 agosto 1822:

«Questi Disegni passarono nelle mie [del Cattaneo] mani direttamente per parte della ditta depositaria e nome degli eredi Bossi e dalle mani mie non uscirono poi che per passare muniti del mio sigillo all'Ufficio della Diligenza.»<sup>69</sup>

---

<sup>67</sup> Opera assente anche precedentemente con l'acquisto del Celotti.

<sup>68</sup> L'intera raccolta era così suddivisa nelle sei casse: Cassa 1: Volume 1° con 105 disegni di Raffaello e uno del Lippi, il fascicolo 43 con disegni della Scuola Lombarda, e il volume 8° con 227 disegni di Ambrogio Figino fornito di note del Bossi. Cassa 2: volume 12° della collezione con 113 studi dal vero di Humbert De Superville, volume 7° con 153 disegni della Scuola lombarda moderna, volume 10° con 70 disegni di autori moderni e 86 disegni della Scuola moderna e antica, volume 11° con 106 disegni sempre di Humbert. Cassa 3: volume dei disegni di Humbert, uno di vari artisti moderni, e due volumi di disegni di scuola lombarda antica e moderna. Cassa 4: volume 9° con 70 disegni delle Scuole Tedesca, Francese e Fiamminga, il volume 5° con 117 disegni della Scuola Bolognese, il volume 4° con 90 disegni della Scuola Veneta e Genovese, e il volume 6° con 109 disegni della Scuola Romana e Fiorentina. Cassa 5: contiene i fascicoli registrati nel catalogo sotto i numeri che vanno dal 15 al 37; in questi fascicoli non si riscontra lo stesso numero presentato nel Catalogo, ma un aumento dovuto probabilmente dal differente modo di numerare. Cassa 6: contiene il fascicolo 13 del catalogo con 35 disegni a penna e uno a lapis, il fascicolo 14 con disegni originali d'autori vari, la cartella 39 del catalogo dove ci sono 61 disegni ad acquerello rappresentati le Logge di Raffaello, la cartella 40 con 88 disegni e schizzi di vari autori viventi o morti di recente, e il 41 che comprende un unico disegno.

Vedi Nepi Scirè, 1982, pp. 12 e 20.

<sup>69</sup> Nepi Scirè, 1982, pp. 12.

Una volta convinto il governo, saldarono il prezzo con il Celotti, il quale accettò un ulteriore riabbasso di quattrocento lire sul prezzo e i disegni furono definitivamente di proprietà dell'Accademia, la quale dispose i fogli più importanti, come quelli di Raffaello e Leonardo, nella *Sala delle Riduzioni accademiche*, mentre gli altri rimasero all'interno dei propri volumi; dove nel momento di necessità didattiche vi era la possibilità di poterli visionare, e in determinate occasioni vennero esposti modificando la sistemazione originale<sup>70</sup>.

L'importanza della figura di Giuseppe Bossi, che molto aveva desiderato acquisire il *Libretto*, sta nel fatto che egli decise di studiarlo approfonditamente ed arrivò alla conclusione che l'autore che lo compose fosse il giovane Raffaello; peraltro, l'interesse per quest'ultimo, è sempre stato presente e dimostrato in più occasioni, una delle quali la faticosa acquisizione di uno dei suoi capolavori, lo *Sposalizio della Vergine*, per la Pinacoteca di Brera, di cui si è trattato poco sopra.

Il *Libretto*, durante l'Ottocento era diventato fondamentale per la ricostruzione della storia artistica dei primi anni di lavoro dell'urbinate; questa tradizione cominciò da Johann David Passavant il quale pubblicò la prima moderna monografia scientifica su Raffaello nel 1839, intitolata *Raphael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi*, edita a Leipzig. L'opera di Passavant rimase un caposaldo almeno fino a Crowe e Cavalcaselle, i quali nel 1882 pubblicarono a Londra *Raphael, his Life and Workes*, nel quale furono in grado di ricostruire il suo sviluppo artistico grazie ad un'accurata valutazione iconografica e qualitativa dei disegni, messi in relazione a ciò che fino ad allora era stato documentato riguardo alla sua vita; il tentativo dei due studiosi era di presentare un percorso evolutivo nell'opera di Raffaello. Tale intuizione venne tenuta in considerazione da molti studiosi negli anni successivi, tra cui anche Roberto Longhi, il quale inizialmente lo preferì ad altre interpretazioni<sup>71</sup>, ma il suo pensiero cambiò successivamente al passare del tempo e con l'evolversi delle ricerche, tanto che finì con rinnegare quanto detto da Cavalcaselle, e aderendo alle nuove tesi emerse che lo attribuirono ad un falso<sup>72</sup>.

Per quanto riguarda la fortuna del *Libretto* di cui qui si tratta, va segnalato anche il fatto che agli inizi dell'Ottocento l'interesse per Raffaello fosse focalizzato in particolare nel suo periodo giovanile e sulle sue origini familiari in particolare riguardo alle esperienze vissute ad Urbino e Perugia. Il letterato e storico dell'arte padre Luigi Pungileoni diede molta attenzione a questi esemplari confermando la paternità attribuita anzitutto da Bossi a

---

<sup>70</sup> Ferino Pagden, 1984, pp. 14-15, Nepi Scirè, 1982, pp. 11-16.

<sup>71</sup> Ferino Pagden, 1984, p. 16.

<sup>72</sup> Brugiolo, Romanelli, 2018, p. 152.

Raffaello, concentrando i suoi studi sulla famiglia Santi e dando particolare attenzione al padre Giovanni Santi, e sull'artista urbinata e collega di Raffello, Timoteo Viti<sup>73</sup>.

## ***2.2 La fortuna critica***

La lunga fortuna critica che coinvolse il *Libretto di Raffaello* ebbe inizio con l'acquisizione di Giuseppe Bossi, il quale attribuì per primo l'opera al giovane Raffaello.

Come anticipato nel capitolo precedente, immediatamente dopo l'acquisto del *Libretto*, egli scrisse nel suo diario annotazioni che ci spiegano via via le ragioni per il quale il collezionista riconobbe la mano di Raffaello nei disegni della raccolta. Il giorno 8 febbraio 1810<sup>74</sup> fornisce informazioni relative alla quantità e alla dimensione dei fogli, ovvero 53 carte alte «circa un palmo e larghe meno»<sup>75</sup>, e all'autore nel quale conferma di riconoscere la divina mano di Raffaello da lui molto apprezzata. Bossi così si esprime a proposito dei disegni dell'urbinata:

«[...] cose tutte che ispirano quel garbo, quell'amore, quel non ché che penetra nell'animo, che appartiene quasi esclusivamente a questo angelo della pittura, che non vi dà peso alcuno al pensiero ed alla mente, e che solo vi fa dolcemente godere [...]»<sup>76</sup>.

Il collezionista fa emergere un altro aspetto interessante, ossia la presenza su alcuni dei fogli del *Libretto* di una mano posteriore. Egli affermò quindi fin da subito che l'oggetto è stato successivamente manomesso da un secondo "autore" più tardo.

Le annotazioni di Bossi proseguono fornendoci altre importanti notizie. La raccolta non presenta un buono stato di conservazione<sup>77</sup> e viene inquadrata fin da subito come un libro di studi utilizzato per servire da modelli tratti da opere di Perugino, del Pollaiuolo, di

---

<sup>73</sup> Per la pubblicazione riguardo a Giovanni Santi e famiglia vedere P. L. Pungileoni, *Elogio storico di Giovanni Santi pittore e poeta – padre del grande Raffaello di Urbino*, Urbino 1822; per quello relativo a Timoteo Viti confrontare P. L. Pungileoni, *Elogio storico di Timoteo Viti da Urbino*, Urbino 1835.

<sup>74</sup> Il testo del diario del Bossi in questione è riportato nel capitolo 2.1 p. 5-6.

<sup>75</sup> Unità di misura della lunghezza che dista dalla punta del pollice a quella del mignolo di una mano aperta di un adulto, avente valore variabile a seconda dei luoghi e dei tempi: dal 1480 al 1840 il palmo napoletano valeva:0,2633333670 metri, quindi 26, 33 cm. A Firenze valeva 29,15 cm e a Venezia 37.74 cm.

<sup>76</sup> Il testo è tratto da Ferino Pagden, 1984, p.15.

<sup>77</sup> Probabilmente in quanto era posto spesso in tasca o nella cintola.



Leonardo e altri importanti artisti del medesimo periodo. Le elaborazioni grafiche sono per la maggior parte eseguite a penna, con qualche eccezione di tempera e acquerello.

I fogli che l'erudito ritiene i più interessanti per sostenere l'attribuzione al maestro urbinato sono lo studio delle *Grazie* (Fig. 27), copia del noto gruppo marmoreo classico (Fig. 28), presente nella Libreria Piccolomini a Siena già all'inizio del Cinquecento. Per Bossi questa era la prova che Raffaello fosse a conoscenza del gruppo antico e che se ne fosse servito per il suo dipinto dallo stesso soggetto, oggi al castello di Chantilly (Fig. 29).

Nel *Libretto* viene riconosciuta anche la rappresentazione di molte figure realizzate per il Pinturicchio e ideate per la città di Siena come, per esempio, per gli affreschi della Libreria Piccolomini. Il collezionista vi ha, inoltre, trovato importati riferimenti all'illustre dipinto dello *Sposalizio della Vergine*, oggi conservato a Brera, in vari studi di teste<sup>78</sup>.

Grazie all'attribuzione di Bossi il *Libretto* riscosse una grande fortuna e notorietà dovuta anche al fatto che all'inizio dell'Ottocento vi fu uno spiccato interesse per la fase giovanile della vita dell'urbinato e per le sue origini familiari.

Una volta accettata come opera autentica di Raffaello il *Libretto* diventò fondamentale per la ricostruzione della storia artistica dei primi anni di lavoro dell'urbinato. Questa tradizione cominciò da Johann David Passavant (1787-1861), autore nel 1839 della prima moderna monografia scientifica su Raffaello nel 1839, intitolata *Raphael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi*, edita a Leipzig. L'opera di Passavant rimase un caposaldo almeno fino agli studi di Joseph Archer Crowe (1824-1896) e Giovanni Battista Cavalcaselle (1819-1897), i quali nel 1882 pubblicarono a Londra *Raphael, his Life and Workes*, nel quale furono in grado di ricostruire il suo sviluppo artistico anche grazie ad un'accurata valutazione iconografica e qualitativa dei disegni, messi in relazione a ciò che fino ad allora era stato documentato riguardo alla sua vita; il tentativo dei due studiosi era di presentare un percorso evolutivo nell'opera di Raffaello. Tale intuizione attributiva venne tenuta in considerazione da molti studiosi negli anni successivi, tra cui anche Roberto Longhi, il quale inizialmente la preferì ad altre interpretazioni<sup>79</sup>, ma il suo pensiero cambiò successivamente con l'evolversi delle ricerche, tanto che finì con rinnegare quanto detto da Cavalcaselle, e aderì alle nuove tesi emerse che lo ritenevano un falso<sup>80</sup>.

---

<sup>78</sup> Per l'analisi dei vari motivi iconografici del *Libretto* messi in relazione agli studi originali di Raffaello si veda il capitolo 2.5.

<sup>79</sup> Ferino Pagden, 1984, p. 16.

<sup>80</sup> Brugiolo, Romanelli., 2018, p. 152.

Il letterato e storico dell'arte padre Luigi Pungileoni (1762-1844) diede molta importanza agli studi presenti nell'oggetto qui in esame, confermando la paternità a Raffaello. Egli, come in voga all'epoca, concentrò i suoi studi sugli esordi del pittore e sulla famiglia Santi, dando particolare attenzione al padre Giovanni Santi, e all'artista urbinato e collega di Raffaello, Timoteo Viti<sup>81</sup>.

L'interesse per la figura di Raffaello durante il XIX secolo portò anche alla formazione di una raccolta fotografica delle opere dell'artista e di altre riferibili a queste ultime per stile e iconografia<sup>82</sup>, permettendo così di studiare più agevolmente la pittura dell'urbinato. Questo procedimento fu possibile anche per i fogli del *Libretto*<sup>83</sup>, un fatto che contribuì alla sua fortuna e al moltiplicarsi degli studi, ma aprì anche la strada a equivoci per i rischi impliciti in una eccessiva confidenza e nell'uso delle fotografie.

Un caso esemplare in questo senso è rappresentato dal critico August Schmarsow (1853-1936) che per difendere l'attribuzione a Raffaello sostenne che le riproduzioni fotografiche non riuscissero a rispecchiare l'estrema finezza degli originali. Il loro aspetto risultava alterato in quanto nelle riproduzioni i tratti apparivano più leggeri e gli schizzi secchi e maldestri, mentre nella realtà si trattava di disegni su carta di buona grana antica eseguiti con un inchiostro marrone chiaro<sup>84</sup>. Queste sono le sue conclusioni:

«Se tuttavia, completamente scettici e pronti alla rassegnazione, ci si avvicina di nuovo ai disegni originali, si resta interdetti di fronte a un tale avvelenamento inconsapevole della memoria e si deve ammettere che un giudizio su tali fogli può essere espresso solo di fronte agli originali»<sup>85</sup>.

Negli stessi anni iniziarono a formarsi alcune perplessità riguardo all'autenticità della mano raffaellesca del *Libretto*. I primi a confutare la tesi di Giuseppe Bossi furono Wilhelm Lübke (1826-1893), Anton Springer (1825-1891) e Giovanni Morelli (1816-1891). Soffermandoci su questi ultimi due, entrambi sostennero che l'esecuzione dei disegni fosse troppo monotona per un artista che avrebbe dovuto avere non più di vent'anni, inoltre

---

<sup>81</sup> Per la pubblicazione riguardo a Giovanni Santi e famiglia vedere P. L. Pungileoni, *Elogio storico di Giovanni Santi pittore e poeta – padre del grande Raffaello di Urbino*, Urbino 1822; per quello relativo a Timoteo Viti confrontare P. L. Pungileoni, *Elogio storico di Timoteo Viti da Urbino*, Urbino 1835.

<sup>82</sup> Raccolta partita dal principe consorte Albert in Inghilterra, e successivamente venne ordinata e pubblicata come catalogo nel 1876 da Carl Ruland.

Vedi C. Ruland, *The works of Raphael Santi da Urbino: As represented in the Raphael collection from the Royal Library at Windsor Castel, commonly referred to as The Ruland Collection formed by H.R.H. The Principe Consort, 1853-1861 and completed by Her Majesty Queen Victoria*, London Jhon Murray, Weimar, 1876.

<sup>83</sup> Le foto dei disegni del *Libretto* sono state eseguite dai fratelli Alinari nel 1859, da Antonio Perini nel 1865 e un po' di anni dopo anche da Adolphe Braun.

<sup>84</sup> Schmarsow, 1897, pp. 95-96.

<sup>85</sup> Schmarsow, 1897, pp. 95-96, la traduzione tratta da Ferino Pagden, 1984, p. 16.

Springer concluse che la raccolta fosse la realizzazione di un'opera collettiva di scuola umbra<sup>86</sup>, mentre il Morelli attribuì gran parte delle illustrazioni grafiche al Pinturicchio dove vi riconosce anche copie e studi preparatori per affreschi della Cappella Sistina<sup>87</sup>.

Morelli nei suoi studi critica Vasari di aver dato maggior importanza a Perugino e altri artisti del tempo, sminuendo e non accreditando il giusto merito al Pinturicchio<sup>88</sup> e per tali ragioni lo studioso è desideroso di portare in luce i lavori e opere di quest'ultimo restituendogli la giusta gloria che gli è stata privata per lungo tempo.

Il suo studio si sofferma sull'analisi del *Libretto di Raffaello*, eseguendo una breve premessa riguardo alla provenienza e questione attributiva<sup>89</sup>.

Quello che secondo Morelli ha portato finora gli studiosi a vedere Raffaello come padre originario del *Libretto* sono alcuni studi costuditi all'interno di quest'ultimo, riferibili allo *Sposalizio della Vergine* e lo studio ripreso dall'antico gruppo marmoreo delle *Grazie*.

Morelli, molto cautamente, cerca di portare alla luce la vera natura dell'oggetto analizzando alcuni disegni fondamentali per la sua ricerca; se ne andranno ora in seguito a riproporne alcuni.

Nel foglio in cui viene rappresentata la *Vergine inginocchiata in preghiera* (Fig. 30)<sup>90</sup> trova un riferimento all'affresco raffigurante la *Natività* che il Perugino aveva dipinto per la Cappella Sistina<sup>91</sup>. Questo motivo parrebbe servire come da esempio a Pinturicchio per il suo affresco sull'altare della cappella Della Rovere nella chiesa di Santa Maria del Popolo a Roma (Fig. 31) nel quale viene copiato. Nel disegno vi riconosce anche come tratti caratteristici di Pinturicchio, il medesimo modello di mano con le dita lunghe e ossute, i tratti di penna netti e taglienti, e le pieghe a gradino su entrambi i lati del mantello.

Sul recto del foglio vi è rappresentato un *Uomo barbuto in piedi di spalle* (Fig. 32) con i capelli leggermente lunghi nel quale Morelli riconosce la stessa figura nell'affresco di Perugino nella *Consegna delle chiavi* (Fig. 33) ossia l'apostolo in piedi dietro l'apostolo Giovanni. Per quanto riguarda quest'ultimo, invece, Morelli individua il disegno nel *Giovane in piedi ammantato volto a sinistra* (Fig. 34) studiata da Pinturicchio per conto del suo maestro

---

<sup>86</sup> Springer, 1883, p. 59.

<sup>87</sup> Morelli, 1880, pp. 309.

<sup>88</sup> Vasari attribuisce i dipinti il *Battesimo di Cristo* e il *Viaggio di Mosè in Egitto* della Cappella Sistina a Perugino, mentre per Morelli apparterebbero al Pinturicchio, inoltre quest'ultimo viene rimproverato da Vasari di utilizzare troppo oro nei dipinti, cosa che Botticelli e i suoi contemporanei erano soliti fare per rendere più splendenti le loro opere, e Morelli lo trova ingiusto.

<sup>89</sup> Vedi capitolo 2.1.

<sup>90</sup> Vedi catalogo Ferino Pagden, 1984.

<sup>91</sup> Opera distrutta nel 1540 per far posto al *Giudizio* michelangiolesco.

Perugino. È una figura nobile e aggraziata, disegnato a penna con pieghe del mantello diligentemente realizzate; l'esecuzione risulta troppo fine per essere trasferita su cartone in proporzioni maggiori. Lo stesso vale anche per il foglio con *Due uomini in piedi quasi di spalle, volti a destra* (Fig. 35) dove uno dei due indica qualcosa con la mano destra, disegno studiato dal Pinturicchio e ripresa da Perugino per l'opera in questione della Cappella Sistina, eliminando però la figura di sinistra e sostituendo lo spazio con due figure una a mezzo busto e l'altra intera.

Se si confronta quest'ultimo disegno con la figura dipinta dal Perugino è facile notare la differenza di concezione e il modo di esprimersi che hanno i due artisti.

Proseguendo sempre con lo stesso ragionamento, lo studioso nota nel disegno di *Giovane donna seduta su un rialzo del terreno, volta a sinistra* (Fig. 36) un atteggiamento molto simile alla figura femminile rappresentata nel fondo del dipinto del *Battesimo di Cristo* (Fig. 37), la quale tiene un bambino in braccio e un altro in piedi sulle ginocchia. Questo foglio insieme a tutti gli altri ricollegabili con lo stesso ciclo pittorico, come anche *Quattro teste femminili in posizioni varie* (Fig. 38) che ritroviamo nella *Circoncisione e viaggio di Mosè* (Fig. 39), per Morelli costituiscono studi preparatori di mano di Pinturicchio in vista degli affreschi all'interno della Cappella Sistina.

Per avere ben chiara la differenza tra Raffaello e Pinturicchio si è voluto confrontare il foglio con *Tre teste virili* (Fig. 40) con un disegno originale dell'urbinate oggi conservato all'Ashmolean Museum di Oxford (Fig. 41). Il prototipo è leonardesco, ma vediamo che per somiglianze fisiognomiche e in particolare per la guancia ben pronunciata l'autore del *Libretto* ha voluto seguire l'impronta del disegno raffaellesco.

Morelli conclude che all'interno della raccolta veneziana sicuramente vi sono un paio di disegni autentici di Raffaello, non messi particolarmente in risalto da studiosi precedenti come Passavant, i quali non hanno notato la grande differenza tra i disegni dell'urbinate e quelli di Pinturicchio. Questi due bellissimi schizzi a penna, raffiguranti una figura che porta una bandiera e due con armatura e lance che si difendono da un cavaliere, appartengono probabilmente alla *Scuola di Atene* e risalgono intorno agli anni 1511-12.

Oltre a questi, nella raccolta Morelli ne riconosce due anche di mano del Pollaiuolo (Fig. 42-43), già individuate da Bossi come invenzioni pollaiolesche. Sembra che le due figure nude rappresentate una sul recto e l'altra sul verso, derivino dalla stessa composizione in quanto la prima è appoggiata su un parapetto, sul quale sta seduta la

seconda; inoltre, la forma curvilinea che nasconde il braccio sinistro della figura sul recto, corrisponde alla figura seduta sul verso<sup>92</sup>.

Le restanti pagine del *Libretto* appartenerebbero tutte a Pinturicchio e a sue repliche di opere di colleghi come Mantegna e Signorelli, oltre a diversi studi dove rifinì copie su disegni del suo maestro Perugino<sup>93</sup>.

Nel 1882 Robert Kahl propose un'ulteriore tesi attribuendo i disegni veneziani a Gerolamo Genga (1476-1551) in quanto nessuno meglio di lui avrebbe potuto compiere una determinata selezione di motivi iconografici data la testimonianza di Vasari che ce lo descrive come discepolo di Signorelli e del Perugino.

In primo luogo, Kahl prende in considerazione l'idea di Springer modificandola, in quanto riconosce sì il lavoro di più mani all'interno del *Libretto* ma sostiene che inizialmente il proprietario dell'oggetto sia stato un artista con caratteristiche appartenenti alla scuola umbra e che egli abbia subito l'influenza del Signorelli e del Perugino. In una buona parte della raccolta, però, lo studioso percepisce il lavoro di altre mani, in particolare negli studi anatomici che ricordano più dei maestri fiorenti, sospettando anche per alcuni disegni della mano di Raffaello.

Conclude quindi affermando che il *Libretto* non fu di proprietà esclusiva di un unico maestro, ma che dopo un ampio utilizzo da parte del proprietario originario passò in altre mani.

Lo studio di Kahl parte da questi presupposti, e va alla ricerca di un artista umbro, che abbia studiato dal Signorelli e che nei suoi lavori vi trovi un collegamento con il peculiare stile misto dei disegni della raccolta.

Quello che secondo queste caratteristiche si avvicina di più e che ha attraversato un processo evolutivo molto simile a quello del proprietario del taccuino è Gerolamo Genga, pittore urbinato, di cui la gran parte di informazioni che disponiamo ci sono trasmesse dal Vasari. Quest'ultimo racconta che il Genga, dopo essere stato insoddisfatto dell'apprendistato mercantile voluto dal padre, decise di seguire la sua vocazione artistica, nata disegnando di nascosto con carboncino e penna non appena ne aveva occasione. A quindici anni iniziò i suoi studi sotto il Signorelli, dove vi rimase molti anni ed eseguirono alcuni lavori insieme come nel Duomo di Orvieto. Quando Gerolamo venne lasciato dal

---

<sup>92</sup> Ferino Pagden, 1984, p. 37.

<sup>93</sup> Morelli, 1880, pp. 308-323.

maestro, si recò dallo stimatissimo Perugino, presso il quale soggiornava anche il suo intimo amico Raffaello, dove vi rimase per tre anni nei quali si occupò principalmente di prospettiva. Successivamente il Genga si recò a Firenze per alcuni studi e venne chiamato dal signore di Siena, Pandolfo Petrucci, per dipingere alcune stanze, diventando concorrente del suo vecchio maestro Signorelli e del Pinturicchio<sup>94</sup>.

È inequivocabile che la vita di questo pittore urbinato, con solo cinque anni in più di Raffaello, abbia molte analogie con il principale maestro del nostro *Libretto* e il suo sviluppo.

Analizzando ora le informazioni forniteci dal Vasari per giungere al nome dell'artista selezionato da Kahl, quindi Gerolamo Genga, potremmo dire che colpisce in primo luogo la precoce esigenza di fare disegni di nascosto. L'influenza di Signorelli è inconfutabilmente dimostrata dai numerosi disegni della raccolta e spiegata dal fatto che Gerolamo affrontò con lui i suoi primi studi e lavori. I disegni anatomici in cui Kahl vedeva ispirarsi ad uno stile fiorentino, trovano spiegazione come possibili studi di un assistente formatosi nella scuola fiorentina e che partecipò anche lui ai lavori nel duomo di Orvieto, e il *Libretto* funse da collegamento per gli studi utilizzati.

Gli schizzi basati sui due principali maestri della scuola del Perugino rientrano nel periodo in cui quest'ultimo era insieme a Raffaello, datato intorno al 1500-1503. Qui un collegamento ai due artisti urbinati è possibile in quanto è molto probabile che disegnassero seguendo gli stessi modelli. A Perugia si poteva anche ipotizzare un contatto tra il Genga e Pinturicchio, confermata anche da Vasari secondo cui quest'ultimo venne chiamato a Siena da Pandolfo Petrucci nel periodo in cui Gerolamo stava lavorando alle stanze del suo palazzo e sarebbe bello se fosse stato lui a fornire al Pinturicchio gli studi per i dipinti della Libreria che conserviamo nel taccuino.

È tuttavia plausibile che il giovane Genga durante il suo apprendistato dal Signorelli possa essere apparso ingenuo e laborioso e la lunga permanenza presso il maestro fornirebbe la motivazione dei cambiamenti fisici che la mano dello studente ha evidentemente subito nelle copie.

Tutte le prove finora riportate diventano immediatamente poco accettabili in quanto del Genga all'epoca non si conosceva abbastanza per fornire un quadro chiaro e definito riguardo la sua attività.

---

<sup>94</sup> Vasari, 1568, p. 922.

Crowe e Cavalcaselle attribuiscono al Genga due affreschi: *Enea e Anchise in fuga da Troia in fiamme* (Fig. 44) e una *Liberazione di prigionieri di guerra romani* (Fig. 45) prelevati dal palazzo Petrucci e oggi alla Pinacoteca nazionale di Siena. Uno sguardo attento è in grado di cogliere la grande somiglianza dei costumi romani indossati dai protagonisti nei due dipinti sopracitati per l'uso particolarmente vistoso dei suoi elementi. Per il primo dipinto il carattere dominante è del Pinturicchio, osserviamo il piccolo Ascanio che Enea prende per mano e porta il padre sulle spalle che rientra nello stile dei putti disegnati nella raccolta, mentre la testa di Creusa in fuga mostra il tipo che ritroviamo nella rappresentazione delle teste femminili.

Nel secondo affresco domina, invece, l'influsso del Signorelli. Il gruppo in cui è rappresentato un uomo con le mani dietro la schiena che supplica a destra davanti all'imperatore seduto sul trono rivela i collegamenti più evidenti con i nudi orvietani.

Ciò ebbe senza dubbio un forte impatto sul Genga, e anche se non abbiamo certezza che egli avesse preso parte ai lavori della Libreria con Pinturicchio, l'incontro con lui non può essere messo in dubbio.

Per concludere secondo le dichiarazioni di Kahl non c'è nulla che contraddica l'ipotesi della paternità attribuita al Genga.

Kahl segnala un'ulteriore prova della sua attribuzione, ritenendo che l'unico simbolo del taccuino che somiglia ad un monogramma sia una "G". Il riferimento a Gerolamo allora sembrerebbe abbastanza semplice e scontato<sup>95</sup>.

Nel 1903 prese corpo una nuova ipotesi espressa da Oskar Fischel (1870-1939) ovvero che il *Libretto*, ad eccezione delle aggiunte più tarde, fosse di un unico autore anonimo di scuola umbra, e il suo merito sarebbe quello di averci trasmesso importanti informazioni riguardo alle abitudini degli artisti umbri del periodo in cui lavorava lo stesso Raffaello<sup>96</sup>.

Tali controversie contribuirono senza dubbio a tenere acceso l'interesse e la curiosità per il *Libretto veneziano*, portando così sempre nuovi studiosi ad elaborare ricerche innovative e nuove ipotesi su cui confrontarsi, riguardo sia alla questione attributiva, sia a quella dei materiali e dei problemi tecnici, cercando di scoprire i prototipi dai quali i singoli disegni potessero derivare.

---

<sup>95</sup> Kahl, 1882, pp. 118-124.

<sup>96</sup> Per un approfondimento riguardo alle ragioni di Fischel vedi O. Fischel, Recensione a A. Amersdorffer, *Kritische Studien über das venezianische Skizzenbuch*, in *Zeitschrift für bildende Kunst*, XIV, pp. 47-48.

### ***2.3 La teoria del falso***

Con l'inizio del XX secolo la nascita di nuove teorie rivoluzionarie determinò un'influenza negativa sullo sviluppo degli studi successivi sul *Libretto*. Si diffuse l'idea che quest'ultimo potesse essere stato confezionato da un artista del XVIII secolo. Questa ipotesi portò ad una marginalizzazione dell'argomento rispetto agli studi sull'arte umbra del Rinascimento e sulla giovinezza di Raffaello.

Charles Loeser (1864-1928), collezionista di arte antica e moderna, fu il primo a sostenere la tesi sopra descritta. Dallo studio del *Libretto*, l'autore ritenne che i fogli fossero il frutto di una falsificazione settecentesca e prodotti tutti dalla medesima mano. Inoltre, Loeser notò che il presunto autore del *Libretto* sporadicamente tentava di modificare alcuni elementi stilistici al fine di ingannare maggiormente l'osservatore. La gran parte dei soggetti da lui raffigurati presentano similarità con gli affreschi della Cappella Sistina del Pinturicchio, con opere di Signorelli, Mantegna, Pollaiuolo, Raffaello e la sua cerchia, da ritratti di letterati e filosofi copiati dalle tele di Giusto di Gand per il Palazzo di Urbino e in parte immaginati da sé stesso. Tra gli elementi replicati dall'artista vi erano gli sfondi dei dipinti umbri dai quali riprendeva dettagli da opere molto diverse tra loro e appartenenti a epoche differenti.

Analizzando più nel dettaglio alcuni disegni, Loeser riscontrò che in un paio di fogli fig. cat. 17-18 il segno della matita nera appariva meccanico e privo di vita, non mostrando alcuna differenza tra il tratto del contorno della figura e l'ombreggiatura. Nel verso dei due fogli in questione si evidenziava un chiaro contrasto tra l'esecuzione grafica e i modelli di riferimento quattrocenteschi. In questo caso, il falsificatore si lasciava andare all'utilizzo della pratica dell'insegnamento accademico settecentesco, come si poteva osservare dall'ombreggiatura eseguita con il pennello nel foglio fig. cat. 35, caratterizzato da un chiaroscuro a macchia decisa caratteristico del XVIII secolo. Proseguendo, il critico ricorse al termine "sgorbio" per descrivere il paesaggio del foglio fig. cat. 41. Per approfondire l'identità dell'artista, Loeser decise di osservare parti della raccolta in cui il falsificatore settecentesco disegnò liberamente secondo lo stile della sua epoca; in particolare, nel foglio fig. cat. 36v (Fig. 46)) notò la raffigurazione di una parrucca settecentesca, difficile da contestualizzare se l'obiettivo dell'artista era quello di creare un falso di inizio Cinquecento, scambiando l'integrazione posteriore per un intervento originale.



A fronte di queste evidenze Loeser sostenne che il presunto *Libretto di Raffaello* non meritava grande attenzione<sup>97</sup>. L'intuizione del critico ricevette grande considerazione e contribuì a mettere da parte anche i problemi relativi all'attribuzione e alla conoscenza dell'arte del XVI, sorti negli anni precedenti.

Adolfo Venturi (1856-1941) nella "*Storia dell'Arte Italiana*" sostenne che non fosse corretto utilizzare i disegni del *Libretto* per lo studio diretto dell'attività di Raffaello.

Tale considerazione emerse, anzitutto, a causa dell'aspetto generale dei disegni che, pur variando nei mezzi impiegati, sembravano essere opera di un'unica mano, a causa delle ripetizioni di alcuni stilemi specifici, come la configurazione accentuata del cranio, le pieghe uncinata dei drappaggi, i contorni spigolosi, le dita che appaiono rigide e disconnesse e un tratto incerto e privo di un andamento fluido e naturale.

Se si accetta che tutti i disegni provengano da un'unica mano, è inevitabile concludere che essi siano stati realizzati prendendo spunto da modelli di autori e periodi temporali differenti. A tal proposito, si prenda come esempio il foglio con *Quattro teste maschili* (Fig. 47), nel quale è possibile osservare nella testa in basso a destra, la copia di uno studio per un giovane apostolo, recuperata da uno schizzo raffaellesco dell'Ashmolean Museum di Oxford (Fig. 48), per l'*Incoronazione della Vergine* eseguita per l'altare della Cappella Oddi nella chiesa di S. Francesco al Prato a Perugia (Fig. 49). Accanto si intravede una testa di anziano basata su studio leonardesco eseguita con un metodo diverso. Un cambiamento che avviene anche nelle teste rappresentate nella parte superiore del foglio, realizzate in parte in acquerello.

Le conclusioni emerse dalle osservazioni di Venturi misero in luce la presenza di disegni provenienti sia dagli studi che dalle opere stesse di Raffaello, sia dai suoi lavori giovanili che da quelli dell'età matura, con l'utilizzo di tecniche e stili differenti appartenenti a periodi temporali distanti tra loro. Gli schizzi eseguiti sopra un'unica pagina dello stesso foglio che mostrano tracce raffaellesche e di altri maestri, combinati ordinatamente, nonostante manchi una corrispondenza nel tempo delle invenzioni, fa sorgere un dubbio sull'autenticità del *Libretto*.

Confrontando lo studio di testa per l'*Incoronazione* del *Libretto* e quello di Oxford sopracitato, Venturi notò che il primo non possedeva la stessa chiarezza di tratti dell'originale, né la definizione dei contorni, né la comprensione della struttura. Nel suo disegno, Raffaello, che era all'epoca profondamente influenzato dallo stile del Perugino,

---

<sup>97</sup> Loeser, 1903, p. 177.

raffigurò le ciglia dell'apostolo con un segno distintivo che punta verso l'alto; il copista, non conoscendo questa caratteristica tipica del Perugino, tracciò le ciglia con molteplici segni. Proseguendo, nel disegno di Raffaello, lo scorcio esprime un sollevamento deciso del capo, con gli occhi dal taglio allungato che esprimono un'intensa ammirazione, mentre le narici dilatate e le labbra semiaperte sembrano indicare una sospensione del respiro nell'estasi contemplativa. L'imitatore ha arrotondato i lineamenti, rendendo la linea meno sfuggente nella fronte e meno netta e squadrata nella mandibola. Nel tentativo di interpretare i pochi tratti di Raffaello nel descrivere il collo, accentuò eccessivamente tendini e muscoli, e nel contorno delle braccia compromise l'equilibrio complessivo della figura.

Altri due disegni con ritratti due vecchi seduti di profilo (Fig. 50-51) presenti nella raccolta sono chiaramente ispirati a opere di Raffaello e risultano ripresi dai due tondi raffiguranti *Geremia* e *Isaia* situati al Musée des Beaux-Arts di Nantes (Fig. 52-53). Uno dei modelli raffaelleschi di riferimento per questi disegni si ritrova nello *Studio delle teste di due apostoli* della Royal Library a Windsor Castle (Fig. 54), dove si riconosce una somiglianza importante dei soggetti. I modelli originali dovevano essere eseguiti così egregiamente che, nonostante le imperfezioni causate dalla scarsa conoscenza anatomica del copista e una eccessiva quantità di tratti non convenzionali dell'urbinate, egli riuscì comunque a offrirci una conoscenza approssimativa dei disegni originali, nei quali possiamo riconoscere le nuove ricerche di Raffaello per esprimere l'intensità del pensiero dei due profeti e dar loro biblica grandezza.

In alcuni fogli della raccolta, Venturi, coglie caratteristiche e riferimenti che lo portano sempre più a confermare la sua teoria del falso. Si osservi per esempio *Donna seduta che allatta un bambino in piedi al suo fianco* (Fig. 55) dove ritiene che il modello sia recuperato da un disegno di fine XVI secolo in cui vi riconosce tratti caratteristici caravaggeschi, o il *Sant'Andrea* (Fig. 56) il quale rispecchia forme accademiche della fine del Cinquecento.

Dunque, l'autore sostiene che i disegni siano attribuibili a un'unica mano ma realizzati con tecniche appartenenti a epoche diverse e tratti da opere di autori vari, alcuni dei quali risalgono anche oltre il Cinquecento. Per tale ragione, Venturi trova ragionevole ipotizzare che il *Libretto Veneziano* sia una raccolta eterogenea degli studi di un disegnatore probabilmente attivo intorno alla fine del Seicento<sup>98</sup>.

Gino Fogolari (1875-1941), nel suo catalogo dei disegni dell'Accademia di Venezia, sostenne la stessa tesi. Analizzando i disegni e confrontandoli con quelli realizzati da

---

<sup>98</sup> Venturi, 1913, pp. 765-766 e 820-821.

Raffaello nell'epoca della sua giovinezza, secondo l'autore ci si trova di fronte a una situazione disorientante. Oltre alle aggiunte e ai contorni rifatti, questi disegni appaiono poco espressivi e mancano della delicatezza di spirito che Raffaello dimostrava nei suoi primi studi dal vero.

Si è a conoscenza del fatto che molti dei disegni di Raffaello, presenti nelle collezioni di disegni del Wicar a Lille, furono copiati e contraffatti alla fine del Settecento. Lo studioso sostenne che le copie vendute a Parma da uno straniero al pittore Bernini Correi, avrebbero costituito la raccolta in questione. Tuttavia, queste riproduzioni possono essere molto importanti poiché ci fornivano un'idea dei disegni perduti dell'urbinate. Successivamente, Fogolari prese in considerazione alcuni fogli del *Libretto* che andò ad analizzare più nel dettaglio.

Nel foglio raffigurante un angelo in piedi che sparge fiori e vecchio seduto (Fig. 57), è possibile rivedere un disegno del Pinturicchio fatto per il suo affresco *l'Adorazione di Gesù Bambino* nella Cappella Sistina, dove ora vi è il *Giudizio Universale*. Tuttavia, è evidente a Fogolari che l'angelo che sparge i fiori non mostra alcuna caratteristica tipica di un pittore umbro del Quattrocento, ma sembra derivare chiaramente dall'angelo raffigurato nella *Santa Famiglia di Francesco I* al Louvre (Fig. 58); opera di Raffaello datata 1518.

Il *Ritratto di Tolomeo e Boezio* (Fig. 59), invece, proviene dalla serie dei dipinti dei filosofi realizzati da artisti fiamminghi, tra cui Giusto di Gand, per lo Studiolo di Federico da Montefeltro a Urbino intorno al 1473-1476, attualmente conservati al Louvre e al Palazzo Ducale di Urbino<sup>99</sup>.

Libero Grassi (1924-1991) dedicò un approfondimento nei suoi studi ai disegni italiani del XVI e XV secolo che riguardavano i lavori della scuola umbra. Egli affermò che l'anonimo autore del *Libretto*, mostrava una maniera di disegnare più tarda rispetto ai modelli copiati<sup>100</sup>, definì l'autore un "interpolatore" identificandolo come un artista bolognese appartenente alla famiglia Gandolfi<sup>101</sup>.

Ipotesi innovativa fu quella sviluppata da Hans Ost (1937- ) il quale sostenne che il *Libretto* fosse un falso di mano del suo primo acquirente, Giuseppe Bossi, affermando che solo nell'Ottocento, grazie al rinnovato interesse per l'arte del Quattrocento, si sarebbe potuta concepire una raccolta di questo genere. Per affermare ciò egli propose una serie di

---

<sup>99</sup> Fogolari, 1913, p. 12-13.

<sup>100</sup> Grassi cita: Perugino, Raffaello, Signorelli, Pinturicchio, Pollaiuolo, Mantegna, Giusto de Gand, e altri.

<sup>101</sup> Grassi, 1960, p. XXXVII.

dimostrazioni analizzando nello specifico alcuni fogli della raccolta che riporteremo in seguito.

Nei fogli fig. cat. 39v - 40 sono presenti due raffigurazioni di una galea (Fig. 60-61) eseguite con penna e acquarellature applicate con il pennello in modo ampio, aspetto che differisce dalla gran parte dei disegni di cui è formato il *Libretto*. Si tratta probabilmente di fogli che lo stesso Bossi affermò essere stati manomessi da un autore successivo. A differenza di quasi tutte le altre rappresentazioni i disegni della nave si estendono su due fogli e sono tagliate nei bordi laterali. Nel caso della galea rappresentata frontalmente (n. 61), collocata a sinistra del foglio in modo del tutto asimmetrico, manca la parte sinistra della vela e il timone; mentre nel foglio in cui è riportata la galea vista posteriormente (n. 60) mancano le punte dei remi su entrambi i lati. In ogni caso è possibile presumere che entrambe le imbarcazioni fossero inizialmente realizzate su un foglio di formato più grande, che fu poi rifilato così come lo vediamo ora. Per quanto riguarda la datazione del disegno, si è osservato che le due galee si muovono in direzione opposta<sup>102</sup>, inoltre il tipo di nave e di virata e il modo in cui vengono raffigurate porta a considerare come periodo di esecuzione almeno il terzo decennio del XVI, se non più tardi. Questo perché l'esecuzione della nave ricorda a Ost le rappresentazioni del veliero di Pieter Bruegel il Vecchio (1512 c. - 1569) come il disegno conservato a Palazzo Ramirez Montalvo a Firenze (Fig. 62), per la vela che sventola dopo la manovra di virata che è resa in un naturalismo dinamico che non è possibile per un disegnatore di inizio Cinquecento.

Ost ripropose l'osservazione di Kahl il quale espresse che alcuni personaggi che compaiono più volte nel *Libretto* fossero un'aggiunta di epoca successiva, come la testa con una parrucca settecentesca nel foglio citato precedentemente (Fig. 46).

Per quanto riguarda le numerose tracce presenti nella raccolta associate alla decorazione quattrocentesca della Cappella Sistina l'autore si chiese - supponendo che i disegni all'interno della raccolta siano stati realizzati dalla bottega di Perugino - come sia possibile che siano presenti più rappresentazioni basate su affreschi meno importanti del Pinturicchio e solo alcuni basati sulla *Consegna delle chiavi* del Perugino, ma nessuno che si riferisca agli antichi affreschi sulla parete dell'altare distrutti per far posto agli affreschi di Michelangelo che fece nel 1534. Inoltre, i fogli del *Libretto* in cui sono presenti esemplari tratti dal luogo sopra citato, sono caratterizzati da una quadrettatura sovrapposta ai disegni

---

<sup>102</sup> Le due galee sono viste una con la vela gonfia dal vento, l'altra dopo la virata controvento con la vela sventolante.

con lo scopo di dare loro l'aspetto di autentici studi preliminari. Quest'ultima affermazione fu smentita da Heinrich Amersdorffer (1905-1986) che dimostrò la loro natura di ricalchi basati sulle composizioni già terminate.

Nel foglio con *Busto di giovane donna con la testa volta verso destra* (Fig. 63), il ritratto è realizzato con grande impegno tecnico; la figura femminile indossa un abito con maniche ampie che raramente si riscontrano prima del 1505. L'espressione del volto sembra essere un chiaro esempio di studio artistico del XIX secolo, con delle influenze riconducibili allo stile di Leonardo.

In *Due teste e una mano con compasso* (Fig. 64) le due teste raffigurate evidenziano chiaramente un'elaborazione artistica tipica del Diciottesimo secolo. Questa combinazione di mano e testa riappare anche nel foglio *Continuazione dello studio di un paesaggio roccioso, una mano e due teste* (Fig. 65). Fischel suggerisce che entrambi i disegni richiamino, per il motivo e la resa dettagliata degli oggetti illuminati dalla luce solare, un disegno proveniente dalla collezione dell'amico di Bossi, Antaldi, probabilmente eseguito da Raffaello.

Nel foglio con raffigurata una Madonna con Bambino (Fig. 66) il motivo del dipinto sembra chiaramente ispirato alla *Madonna dei Fusi* di Leonardo da Vinci (Fig. 67). Il formato orizzontale della rappresentazione che vediamo nel *Libretto*, è nella migliore delle ipotesi concepibile per le raffigurazioni di Madonna veneziane, ma non per quelle dell'Italia centrale dell'inizio del XVI secolo. L'inquadratura con la cornice appesa a un chiodo corrisponde alle idee di galleria in un collezionista d'arte del XVIII secolo e non alle intenzioni di un artista rinascimentale.

Le teste raffigurate nella parte superiore del foglio delle due fanciulle presenti in *Tre teste femminili di profilo e schizzi leggeri di altre* (Fig. 68), con le loro acconciature all'antica, potrebbero essere secondo Ost tratte da opere classiciste di Andrea Appiani (1754-1817) o di Antonio Canova (1757-1822).

Il foglio fig. cat. 24 r e v mostra su ciascun lato una Madonna con Bambino (Fig. 55 e 69), il modello della testa e lo stile indicano l'epoca intono al 1800; in particolare quella rappresentata sul verso mostra caratteristiche che possono essere comprese solo dalla raffigurazione di figure femminili nel XVIII secolo.

Tra i vari modelli rappresentati all'interno della raccolta si trova anche un *San Sebastiano legato all'albero*, di invenzione peruginesca. Di tale soggetto è stata selezionata dall'autore della raccolta una parte del corpo e ingrandita in un'unica pagina come si può osservare in questo caso per il volto del santo (Fig. 70). Tali ingrandimenti erano insoliti nei

taccuini rinascimentali e l'utilizzo del tratteggio incrociato ricorda i disegni preliminari per le incisioni su rame dei secoli XVIII e XIX.

Dai fatti e dalle considerazioni appena descritte, Ost ritiene che il *Libretto di Raffaello* non possa che essere un falso moderno. Per la provenienza e per alcuni collegamenti con i fogli della collezione dell'Antaldi, con cui Bossi era molto legato, reputa abbastanza scontato pensare a quest'ultimo come all'autore della raccolta. Bossi probabilmente impiegò vecchie carte o un quaderno di schizzi già cominciato, il quale era già fornito dei disegni di modelli di navi, analizzati precedentemente, che risalivano almeno alla metà del Cinquecento<sup>103</sup>.

Analizziamo ora le problematiche che sono sorte nel sostenere la tesi del falso<sup>104</sup>. Innanzitutto, i difensori della teoria sono concordi nell'attribuire una collocazione cronologica puntuale alla contraffazione. Le date variano dalla fine del XVII secolo fino al XIX secolo. Tra le varie proposte vanno escluse le cronologie più antiche perché prima del XIX secolo, in quanto non vi era una conoscenza sufficiente della scuola umbra e di Raffaello tale da poter avere l'idea di falsificare la raccolta in questione. Una adeguata conoscenza delle opere di Raffaello giovane nel contesto collezionistico iniziò a svilupparsi tra la fine del Settecento e inizio dell'Ottocento. Pertanto, il periodo in cui l'eventuale falso sarebbe stato compiuto va individuato negli anni poco prima dell'acquisizione del 1810 da parte di Giuseppe Bossi.

Ci si è posti la domanda su quanto sarebbe stato conveniente e dispendioso eseguire questo falso intorno al 1800. È da scartare, innanzitutto, il fatto che il *Libretto* sia stato realizzato per creare una documentazione storica riguardante i disegni di Raffaello e la sua cerchia, poiché il tempo trascorso dall'autore che lo realizzò con scopi onesti a chi poi lo avrebbe spacciato per un lavoro del XVI secolo è eccessivamente breve. Inoltre, per la documentazione storica non era necessario l'utilizzo di una carta del Cinquecento.

Si può escludere anche l'esistenza di un eventuale *Libretto* originale –forse anche di mano dello stesso Raffaello - che il falsificatore avrebbe potuto adoperare per eseguire quello giunto fino a noi oggi, perché ciò starebbe a significare che dal XIX secolo ai giorni nostri sarebbero andate smarrite tutte le pagine dei disegni dell'ipotetico *Libretto* autentico.

---

<sup>103</sup> Ost, 1980, pp. 93-111.

<sup>104</sup> Per le conclusioni mi avvalgo del testo Pagden, 1984, 18-19.

Se si accetta la tesi del falso si dovranno ora prendere in considerazione vari aspetti. Innanzitutto, l'autore del falso avrebbe dovuto garantire di avere a disposizione la carta originale del Cinquecento con la medesima filigrana utilizzata nei lavori di Raffaello. Inoltre, in assenza di un libretto originale, sarebbe stato necessario che l'autore viaggiasse e visitasse diverse collezioni pubbliche e private al fine di trovare opere e disegni da falsificare, selezionando attentamente solo i motivi caratteristici dell'ambiente artistico in cui operava il giovane Raffaello.

In aggiunta, l'ipotetico falsificatore deve aver avuto anche l'astuzia e la bravura di non riprodurre i disegni meglio noti e più tipici di Raffaello, custoditi nelle collezioni più ricche<sup>105</sup>, ma deve aver avuto la possibilità di visitare collezioni ignote in cui erano presenti disegni copiati da dipinti del XV secolo che nell'Ottocento erano già andati distrutti da tempo.

Il falsario, oltre a dimostrare una solida conoscenza storico-artistica necessaria per la realizzazione di tale falso, avrebbe dovuto attribuire il suo elaborato ad un artista di una considerevole fama per garantirne una vendita significativa. È rilevante notare che si menziona Raffaello proprio a questo scopo. A giudicare dagli scritti del Bossi al momento dell'acquisto, l'opera era ancora anonima, e che fu proprio lo studioso a scoprirne l'autore indicando il nome di Raffaello.

La teoria del falso lascia indubbiamente un'importante vastità e varietà di questioni irrisolte che stimolano una profonda riflessione.

È importante ricordare che per dichiarare falsa un'opera precedentemente considerata autentica non sono necessarie né un'elevata persuasione scientifica né prove particolarmente decisive. Tuttavia, per riconsiderare un'opera come originale una volta che è stata etichettata come falsa è un lavoro estremamente complesso. Una volta che la valutazione di un oggetto artistico è compromessa, la sua riabilitazione può accadere unicamente attraverso risultati inequivocabili conseguiti tramite esami di laboratorio. Nel caso del *Libretto di Raffaello*, anche se l'analisi tramite raggi infrarossi e ultravioletti mostra chiaramente l'aggiunta di inchiostri di vario tipo, non riesce tuttavia a evidenziare differenze cronologiche significative, e quindi non costituisce una prova definitiva di autenticità. Questo esame conferma quello che Bossi aveva osservato a occhio nudo, ovvero che i disegni hanno subito dei ritocchi da mani differenti.

---

<sup>105</sup> Vedi fogli catalogo Ferino Pagden fig.cat. 41r/f. 42r, 14r/f. 15r e 32r/f. 33r di cui i prototipi appartenevano alla Collezione Antaldi; mentre per i fogli 19r/f. 20r e 43r/f. 45r l'autore gli avrebbe potuti copiare da diverse collezioni peruginesche.

Se quindi il *Libretto* fosse un falso dell'inizio del XIX secolo, sarebbe necessario riconoscere che il falsario avesse pianificato anche i ritocchi, delegandoli ad altre persone e usando inchiostri che avrebbero mostrato differenze durante l'analisi tramite raggi infrarossi.

In conclusione, anche se non si può escludere - sulla base di prove tecnico-scientifiche o documentarie- che il *Libretto di Raffaello* sia un falso, è evidente che non esiste alcun elemento che possa dimostrarlo o rendere possibile tale ipotesi.

## **2. 4 *Gli ultimi studi***

La storica d'arte Sylvia Ferino Pagden (1950) specialista di Raffaello, è tra gli studiosi di fine Novecento una delle prime a tentare di risalire all'autore del *Libretto Veneziano* a partire dall'analisi stilistica dei disegni. Ferino rileva nei disegni una condotta imprecisa, collocando così l'autore della raccolta in una posizione di non altissimo livello, nonostante le sue discrete capacità disegnative e tecniche<sup>106</sup>. A lei dobbiamo la rivalutazione del *Libretto*, oggi considerato come frutto di un artista molto vicino a Raffaello che, a inizio Cinquecento ha copiato una parte della dotazione grafica della bottega di Sanzio, trasmettendoci invenzioni del maestro e copie realizzate da Raffaello e da altri artisti, o da opere antiche.

La ricerca di Ferino è indirizzata inizialmente a una scrematura dei possibili autori dei disegni, partendo dall'esclusione degli artisti proposti in passato come Pintoricchio, Antonio da Viterbo, Eusebio da San Giorgio, in quanto ancora troppo legati alla cultura artistica del Quattrocento. Lo stesso vale anche per Girolamo Genga, in quanto riconosciuto come un disegnatore dall'indole completamente differente.

L'ipotesi della studiosa guarda verso un artista più umile e discreto, con una personalità poco dominante, ma in possesso di buone capacità tecniche e disegnative, senza dubbio sensibile e interessato alla produzione di altri maestri.

La ricerca della studiosa si orienta verso coloro che intrattenevano rapporti ravvicinati con Raffaello durante la sua età giovanile ossia Evangelista di Pian di Meleto

---

<sup>106</sup> Per questo paragrafo mi avvalgo del testo di Ferino Pagden, 1984, pp. 20-22.



(1460-1549)<sup>107</sup>, Berto di Giovanni (1475-1529)<sup>108</sup> e Domenico Alfani (1480 c. - 1553)<sup>109</sup>. I primi due artisti menzionati vengono fin da subito esclusi per due diverse ragioni: per appartenere ad una generazione di artisti troppo lontana per poter essere presi in considerazione, e per possedere uno stile incompatibile con i disegni del *Libretto*. Domenico Alfani, invece, presenta nei suoi lavori caratteristiche che si avvicinano maggiormente con la raccolta veneziana. Approfondiamo ora brevemente questo artista.

Domenico Alfani nacque a Perugia intorno al 1480 e, dunque, era poco più vecchio di Raffaello. Il legame tra i due iniziò quando quest'ultimo andò a soggiornare per un periodo nel territorio perugino. Da allora l'Alfani divenne suo corrispondente, rappresentate e difensore legale<sup>110</sup>. Questa conoscenza gli aprì le porte per importanti collaborazioni artistiche e commissioni. Tra queste si ricorda la tavola con la *Sacra Famiglia con San Giovannino, Sant'Anna e San Gioacchino* (Fig. 71) per la chiesa di S. Simone al Carmine a Perugia eseguita probabilmente intorno al 1509.

I primi lavori a noi noti di Alfani mettono in luce l'influenza della pittura di Raffaello in diverse fasi che, in alcuni casi, nei disegni di Domenico si combinano insieme. Basti osservare la Vergine della pala per il Collegio Gregoriano del 1518 (Fig. 72), ora alla Galleria Nazionale dell'Umbria a Perugia, copiata dalla *Madonna Mackintosh* di Raffaello della National Gallery di Londra (Fig. 73), e i nudi presenti nelle nicchie del trono che provengono da un foglio raffaellesco conservato a Oxford nelle collezioni dell'Ashmolean Museum. Inoltre, è probabile che i due artisti abbiano lavorato insieme anche per un'opera di Raffaello in quanto quest'ultimo inviò all'amico una lettera di raccomandazione per ottenere il pagamento dalla committente Atalanta Baglioni per il *Trasporto del Cristo morto* (1507), scomparto principale della *Pala Baglioni*, oggi alla Galleria Borghese di Roma<sup>111</sup>.

---

<sup>107</sup> Evangelista di Pian di Meleto, artista che da giovane studiò a Urbino nella bottega di Giovanni Santi e lavorò insieme al figlio di quest'ultimo, Raffaello, a Città Castello per il dipinto del S. Nicola da Tolentino per la cappella di Andrea Baronci nella chiesa Sant'Agostino.

<sup>108</sup> Roberto di Giovanni di Marco e Raffaello si impegnarono con il procuratore delle monache di Monteluca a Perugia di eseguire una tavola con *l'Incoronazione della Vergine* per l'altare maggiore prendendo ispirazione dall'*Incoronazione* di Domenico Ghirlandaio a San Girolamo di Narni (1486).

<sup>109</sup> Da quello che ne risulta da vari documenti Domenico Alfani e Raffaello ebbero un importante legame di amicizia.

Per approfondire le vicende di questi artisti rispetto al rapporto con Raffaello vedi V. Golzio, *Raffaello nei documenti, nelle testimonianze dei contemporanei e nella letteratura del suo secolo*, Città del Vaticano, 1936, pp. 7-8, 11-13, 24.

<sup>110</sup> Nel 1511 l'Alfani compare nel ruolo di difensore legale di Raffaello di fronte al Tribunale del Cambio di Perugia contro Bernardino di Lorenzo per recuperare il credito prestatogli a Roma. Vedi Gnoli, 1923, p.16. È possibile verificare ciò da un documento pubblicato da W. Bombe nel quale scrive: "*Magistri Raffaelis da Urbino pittoris contra Berardinum Laurentii pittorem a quo Domichus Paradis pittor procurator dicti Magistri Raffaelis petit grossos X ex causa mutui facti in Urbe*". Vedi Golzio, 1936, p. 24.

<sup>111</sup> Gnoli, 1923, p.18

L'elemento principale di connessione tra Alfani e Raffaello - oltre all'età anagrafica e al rapporto d'amicizia che si è creato attraverso richieste di aiuto reciproche, è l'interiorizzazione di alcuni tratti tipici dello stile di Raffaello da parte di Domenico e che ritroviamo nei suoi lavori, quali l'espressione di lirica malinconia dei personaggi, in particolare nei tratti del volto e nell'atteggiamento delle Vergini, caratteristiche riconosciute dalla Ferino in vari disegni del *Libretto*.

Per evidenziare questa impronta artistica ripresa da Raffaello si ritiene necessario analizzare alcuni disegni che, secondo l'interpretazione della Ferino, mostrano una similitudine sia nella resa grafica che nella ricezione dello stile figurativo raffaellesco.

Il primo disegno, custodito oggi nel museo del Louvre (Fig. 74-75), è attribuito alla scuola del Perugino. Presenta sul recto un monaco seduto sulle ginocchia e ritratto di profilo, derivante da una tavoletta del ciclo delle *Storie di San Bernardino* (Fig. 76). Sul verso, invece, si scorge una figura in posizione eretta, presumibilmente Muzio Scevola, riconoscibile dal braciere e dal pugno chiuso sollevato. Il foglio, proveniente dalla collezione di Filippo Baldinucci e attribuito da lui a Domenico Ghirlandaio, sembra essere, secondo la Ferino, del medesimo artista del *Libretto* per affinità di condotta grafica che mostra lo stesso rapporto tra il contorno e il disegno interno, ottenuto per i contrasti di luce e ombra e lo stesso modo di rappresentazione dei drappaggi. Il danneggiamento del foglio, rende difficile stabilire con chiarezza se il disegno fosse parte integrante della raccolta o meno.

Un secondo foglio conservato al museo di Lille (Fig. 77-78) è caratterizzato sul recto da un gruppo di quattro uomini rivolti verso destra e sul verso da studi di foglie di acanto. Il disegno è stato valutato come opera dell'autore del *Libretto* a partire da Kahl<sup>112</sup>, il quale riconosce nei personaggi rappresentati l'atteggiamento del gruppo degli apostoli della *Consegna delle chiavi* di Perugino presenti nella Cappella Sistina. Il foglio non ha le stesse dimensioni degli altri fogli e perciò sicuramente non si può considerare parte dell'insieme<sup>113</sup>. Secondo la Ferino, la prova è affine al foglio visto prima del Louvre. Il disegno presenta elementi ambivalenti che allontanano ma al contempo avvicinano l'osservatore all'identificazione di questo come parte del *Libretto*. L'utilizzo di una penna secca molto

---

<sup>112</sup> Kahl ci dichiara che inizialmente il foglio di Lille era stato attribuito a Raffaello. Non potendo inserirlo tra i fogli del *Libretto* ipotizza la possibilità che in tempi precedenti un foglio sia stato staccato dalla vecchia raccolta e sia poi passato in possesso del pittore e collezionista Jean-Baptiste Wicar (1762-1834), il quale alla sua morte lasciò alla *Société des Sciences, de l'Agriculture et des Arts* di Lille la sua collezione di disegni accumulata nell'arco della sua vita e che oggi fanno parte del *Musée des Beaux-Arts* di Lille.

<sup>113</sup> Kahl, 1882, p. 106.

sottile sopra un disegno di base estremamente libero e dinamico in matita nera, non sembrano accostarsi allo stile del *Libretto*; tuttavia, mantengono in comune con i disegni della raccolta la stessa luminosità e incisività grafica dell'ombreggiatura incrociata.

Al Fogg Art Museum è presente un foglio (Fig. 79-80) che secondo la Ferino presenta caratteristiche simili al disegno sopra descritto. Esso riporta la parziale rappresentazione sul verso di un vescovo eretto, realizzata in parte a penna, accanto a uno schizzo in gesso in cui è raffigurato un Sant'Antonio, mentre sul recto appare uno studio del medesimo santo di dimensioni maggiori. L'impiego della penna nell'esecuzione del vescovo è analogo a quello presente nel foglio di Lille, mentre la forma della figura del santo richiama la figura presente in una delle due predelle di Raffaello<sup>114</sup> (Fig. 81), oggi conservate al Dulwich Collage di Londra, che incorniciavano la *Pala Colonna*. Questi disegni è plausibile collegarli ai tre piccoli tondi di Berlino (Fig. 82-83-84), con raffiguranti al centro Cristo su un sarcofago e ai lati con probabilmente San Ercolano e San Ludovico, acquistati come opere originali di Raffaello.

Ferino propone di attribuire i tre tondi a Domenico Alfani. Le figure presenti nei tondi evidenziano connessioni tematiche e affinità stilistiche con i disegni sopra presentati, con una particolare assimilazione dei modelli raffaelleschi. Si può osservare nel tondo di San Ludovico (Fig. 84) e nel foglio del Fogg Art Museum (Fig. 79) un'assenza di coesione nel rapporto tra collo e testa dei due protagonisti in questione, dove risalta anche un forte contrasto tra il collo e l'ombra del colletto della veste. Inoltre, la concezione dell'abito di Sant'Ercolano potrebbe essere paragonabile alla generosità e all'imponenza del drappeggio di Sant'Antonio sul retro del disegno del Fogg Museum.

Sebbene sia evidente che l'influenza di Raffaello sia il punto di partenza comune di queste opere, è importante notare che il modo particolare in cui il modello è interpretato e reso suggerisce l'opera di un singolo artista dotato di sensibilità e competenza, ma con una creatività limitata, proprio come l'autore del *Libretto*. Un autore umbro che comprese molto bene il giovane Raffaello ma che non fu in grado di raggiungere i suoi livelli.

---

<sup>114</sup> Non tutti gli studiosi giudicano le due predelle con rappresentati in uno San Francesco d'Assisi e l'altro Sant'Antonio da Padova opera di Raffaello. Questa difficile attribuzione è dovuta dal cattivo stato conservativo di entrambi i pannelli. Dussler nel suo catalogo afferma che la partecipazione personale di Raffaello si limitò probabilmente ad un sommario schizzo delle figure e che la figura in cui si dice sia raffigurato San Francesco, egli lo definisce semplicemente un francescano in quanto assente di stimate. Vedi Dussler, 1971, p. 16.

Le opere di Alfani, inoltre, evidenziano anche la crescita artistica di Raffaello dall'età giovanile a quella adulta. L'opera che segna il passaggio tra questi due momenti è stata riconosciuta nella lunetta per la *pala Borghese* con l'Eterno benedicente e gli angeli (Fig. 85) ideata da Raffaello, ma eseguita molto probabilmente da Domenico Alfani, nella quale Ferino riconosce ancora quella grazia e accuratezza, talvolta eccessivamente formale, che si ritrovano nelle opere di Alfani<sup>115</sup>.

Dunque, è evidente che questa serie di confronti molto minuziosi e la conclusione ad essi associata sono del tutto speculative. Silvia Ferino ha voluto circoscrivere l'ambito delle opere di inizio XVI secolo che risultavano più vicine ai disegni del *Libretto* e alle esecuzioni di Raffaello giovane. Lo scopo della studiosa era fondamentalemente quello di riportare alla luce l'importanza del *Libretto veneziano* dopo un periodo in cui era stato lasciato un po' in disparte a causa della teoria del falso emersa precedentemente, e di guardare la raccolta di disegni come un'importante testimonianza dei materiali presenti nelle botteghe umbre di inizio Cinquecento e in quella di Raffaello.

## ***2.5 Su alcuni aspetti del Libretto***

Per interpretare il *Libretto* può essere utile fare una breve introduzione sulla formazione di Raffaello e in particolare su ciò che egli studiò e le fonti con cui si confrontò per accrescere la sua cultura figurativa.

Oltre ad essere in possesso di un talento innato, egli si contraddistinse per la sua particolare capacità di aggiornare il proprio linguaggio artistico, come già Giorgio Vasari segnalava.

Rispetto alle novità artistiche provenienti da Firenze e da Roma, Raffaello adottò un sistema che lo caratterizzò fin dagli esordi. Si trattava di una ripresa del modello eseguita così efficientemente da poter essere confusa con il modello originale e questo avveniva principalmente con le opere di Perugino, di Signorelli e di Pinturicchio.

In giovinezza Raffaello mostra una viva curiosità che lo spinge a conoscere nuove maniere, sviluppando la capacità di combinare in modo originale i modelli offerti dagli

---

<sup>115</sup> Si osserva nelle teste dei putti della *Pala Borghese* delle forme massicce, sguardi assenti e forti contrasti di luce. La pennellata sottile ridisegna quasi le forme e non si discosta dal tratteggio incrociato dei disegni.

artisti del centro Italia, assimilandoli in modo originale, all'insegna di una particolare grazia studiata a partire dalle opere di Perugino. Le abilità artistiche dell'urbinate con il passare del tempo e dell'esperienza aumentavano in relazione a quanto più ardua si presentava la concorrenza<sup>116</sup>. La pratica di confrontarsi con esperienze diverse, facendole proprie e superandole si rinnova durante il soggiorno fiorentino in dialogo con Leonardo, Michelangelo e Fra Bartolomeo. Anche in seguito, a Roma, il pittore continuerà ad aggiornare il suo dialogo con Michelangelo e Leonardo e si interesserà anche alla pittura veneziana.

Raffaello nacque il 6 aprile 1483 ad Urbino e crebbe durante un importante momento di svolta della pittura e delle pratiche del disegno italiano, come mostra il passaggio dall'utilizzo prevalente della penna e della punta metallica, pratiche entrambe utilizzate dall'urbinate durante la sua giovinezza, abbinati spesso con acquerelli o biacca all'uso delle matite.

Molto rilevante è stata la città di Urbino, al tempo sede di una piccola e sofisticata corte, governata dalla famiglia dei Montefeltro, i quali svilupparono tradizioni di mecenatismo artistico e intellettuale. Raffaello ebbe un accesso privilegiato a questi luoghi grazie al collegamento che ebbe tramite il padre, pittore principale della corte<sup>117</sup>.

I disegni di Raffaello sono considerati centrali nel suo lavoro e da essi si può dedurre la sua pratica di lavoro. La maggior parte dei suoi disegni sopravvissuti sono preliminari alla pittura, mentre lo stile dimostra gli effetti pittorici a cui aspirava. Vasari afferma che Raffaello probabilmente eseguiva copie da opere antiche e da opere di altri artisti, e che manteneva corrispondenze con vari disegnatori realizzando studi per lavori di suoi colleghi e progetti vari raccolti in libretti<sup>118</sup>.

Il *Libretto veneziano* corrisponde ad un tipo di studi che rispecchia quanto poteva essere conservato in bottega agli inizi dell'attività di Raffaello, in parte eseguito da lui, in parte da collaboratori. Nel tentativo di verificare ciò presento alcuni casi di disegni che riflettono la cultura figurativa del giovane pittore, concentrata principalmente su fonti provenienti dal centro della penisola.

Per poter analizzare nel migliore dei modi i diversi motivi inseriti in tale raccolta e coglierne l'importanza nella formazione artistica di Raffaello è bene suddividerli per

---

<sup>116</sup> Vasari considerò questa capacità particolare di Raffaello come archetipo della cultura della maniera cinquecentesca.

Agosti, Ginzburg, 2019, pp. 18-19.

<sup>117</sup> Schofield, 2022, p. 14

<sup>118</sup> Joannides, 1983, pp. 11-12

tematiche, le quali coincidono con le curiosità dell'artista durante il suo percorso formativo. Esse sono: il nudo dal vero, i cavalli, le teste, gli uomini illustri, e motivi figurativi che possono essere dei più vari come animali, paesaggi e Madonna con il Bambino.

Iniziando dalla prima tematica, dalle analisi svolte sui lavori dell'urbinate, si è colto che spesso egli non ricavasse i disegni della figura umana da modelli viventi, ma da opere di altri maestri da cui trarre ispirazione per poi svilupparli con una maggiore organicità, realizzando un'importante sperimentazione di soluzioni innovative e per ricercare una variegata molteplicità di movimenti.

Il *Libretto* incarna perfettamente questi presupposti. Basti guardare il foglio con rappresentato sul recto un *Uomo nudo di spalle con le gambe divaricate e una spada nella mano destra* e sul verso un *Uomo nudo senza braccia di profilo verso sinistra* (Fig. 86 – 87), ripresi singolarmente dal famoso foglio del guerriero nudo in tre posizioni della bottega del Pollaiuolo (Fig. 88). Di quest'ultimo il *Libretto* mostra anche degli studi dettagliati del braccio disteso dei guerrieri con il pugno chiuso (Fig. 89). È molto probabile che una copia del lavoro del Pollaiuolo circolasse in ambito umbro e nella stessa bottega del Perugino in quanto è citato in uno studio conservato oggi a Monaco di mano di quest'ultimo maestro (Fig. 90). Interessante notare come il modello del Pollaiuolo venga letto con un gusto decisamente più decorativo. Si coglie come il dorso della figura, nell'esemplare presente nel *Libretto*, sia un insieme di segni curvilinei e biforcati, collocati simmetricamente sulla superficie del corpo, i quali sembrano designare il sistema nervoso subcutaneo. La struttura muscolare proveniente dalla bottega fiorentina, invece, fornisce prototipi di nudo in posizioni ampie con il movimento dei corpi grazie all'utilizzo di una linea nervosa che fa da contorno.

Un'impostazione analoga si riscontra in un disegno a penna di Raffaello (Fig. 91) situato al British Museum, il quale sembra proprio ispirarsi a questi fogli dove è evidente un esercizio intenso di espressività muscolare e di tensione del gesto, con un'esaltazione delle scapole e della muscolatura della schiena raffigurata come un insieme di fibre nervose<sup>119</sup>.

Un'altra occasione di studiare il nudo è attraverso opere di scultura come nel caso del cosiddetto *Marsia rosso*<sup>120</sup> (Fig. 92) - celebre pezzo antico appartenente alla collezione medicea e restaurato intorno al 1465 da Mino de Fiolese - esemplare molto copiato dagli artisti del tardo Quattrocento al quale Raffaello si ispira per il suo Marsia nella scena dello

---

<sup>119</sup> Ferino Pagden, 1984, pp. 22, 101-102.

<sup>120</sup> Marsia, figura mitologica di un satiro, è legato per le braccia ad un albero, nel momento in cui sta subendo la tortura dello scorticamento per aver osato sfidare il dio della musica Apollo in una contesa musicale.

scorticamento rappresentato nel soffitto della stanza della Segnatura a Roma. Come disegno preparatorio per quest'ultimo abbiamo un foglio presente a Oxford (Fig. 93) che l'urbinate ha probabilmente realizzato a Firenze riproducendo dal vivo l'originale antico; disegno riprodotto in parte dall'autore del *Libretto* (Fig. 94) con una rielaborazione molto attenta alla resa anatomica del nudo posto in una situazione di estrema tensione muscolare.

Il medesimo tema è presente anche in altri fogli della raccolta come nel *Flautista volto a sinistra e studio di un piede destro* (Fig. 95), ripreso da un celebre bronzetto quattrocentesco di ambito pollaiolesco, il cosiddetto «uomo della paura» (Fig. 96), figura di nudo maschile recuperata da modelli antichi che originariamente doveva forse rappresentare Marsia mentre suonava il suo doppio flauto con entrambe le mani e le braccia sollevate per portare lo strumento alla bocca<sup>121</sup>. Il bronzetto compare anche in altri due fogli del *Libretto* ripreso in punti di vista diversi (fig. cat. 9r e 14r), con molta probabilità si tratta di copie di disegni andati perduti del giovane Raffaello, il quale aveva compreso il vero senso della piccola scultura bronzea, come possiamo dedurre dalla presenza, seppur accennata, in tutti gli esemplari grafici del flauto sorretto tra le mani<sup>122</sup>. Questi studi gli servirono inoltre, da modello per sue opere come le scene delle predelle durante il suo primo periodo fiorentino, come si può osservare dal cosiddetto *Assedio di Perugia* dove la caratteristica del movimento flessibile e repentino era ideale per una scena narrativa drammatica.

A questo tema dell'assedio si ricollegano alcuni disegni con rappresentati motivi di guerrieri che si liberano dalle vesti, un guerriero a cavallo che combatte con due figure nude in piedi, e l'*Alfiere* (Fig. 97), interpretati come un'intima e individuale reazione di Raffaello alle analoghe tematiche sviluppate al tempo da Leonardo e Michelangelo nelle loro opere. Qui l'urbinate svela una nuova consapevolezza che lo portò a superare i limiti dell'esperienza umbra, grazie probabilmente alla concretezza del contenuto narrativo, in cui l'artista comincia a mettere l'accento e a organizzare le figure raggruppandole<sup>123</sup>.

Non ci si basava solo su opere ritraenti figure di nudo maschile, ma si hanno anche occasioni di studiare il nudo femminile. Un'occasione è il famoso gruppo classico delle tre *Grazie* (Fig. 27), collocato già nei primi anni del Cinquecento all'interno della Libreria Piccolomini di Siena, riprodotto nel foglio fig. cat. 28 della raccolta con raffigurate due delle tre *Grazie* (Fig. 28). Tale disegno è stato utile agli studiosi per provare la conoscenza

---

<sup>121</sup> La perdita dello strumento musicale, nella statuetta originale classica, aveva portato diversi artisti del Quattrocento a distorcere il vero significato iconografico, interpretandolo come un uomo che compieva un gesto di terrore mentre era imbavagliato, interpretazione che ha dato poi il nome con cui poi sarò conosciuto.

<sup>122</sup> Brugiolo, Romanelli, 2018, pp. 152, 158.

<sup>123</sup> Ferino Pagden, 1984, pp. 22, 150-151.

dell'antico gruppo scultoreo da parte dell'urbinate, il quale poté servirsene per la realizzazione del suo dipinto con il medesimo soggetto (Fig. 29), contraddistinto da una particolare turgidità e plasticità - al contrario delle sagome slanciate e lineari dei modelli classici - che si ritrova anche nelle figure del *Libretto*. Il disegno in questione, per tali ragioni appena dichiarate, può essere un elemento a favore per la dimostrazione dell'origine raffaellesca della raccolta<sup>124</sup>.

Per quanto riguarda il repertorio equestre, rilevanti sono state le opere di Perugino. Tra queste l'affresco della *Crocifissione* di Santa Maria degli Angeli ad Assisi (Fig. 98), che stupisce per l'incredibile abbondanza di figure e motivi e di cui abbiamo uno studio dettagliato dei cavalieri presenti a destra, oggi conservato al Louvre e ripreso dallo stesso Raffaello in uno studio del *Cartone Baldeschi* per la Libreria Piccolomini (Fig. 99). Quest'ultimo lo ritroviamo anche in un foglio del *Libretto* (Fig. 100) dove i due cavalieri riflettono la rielaborazione personale del prototipo peruginesco nello stile raffaellesco, che spicca in particolar modo nella concezione dei corpi dei cavalli più possenti e organici.

La raccolta è fornita anche di un numeroso repertorio riguardo alle espressioni di teste, modelli presi sempre per lo più da Perugino; tuttavia, gli studi di teste meglio realizzate si basavano già su invenzioni di Raffaello.

Nelle teste femminili era importante riportare nel disegno grazia ed espressioni pure, affiancate a soffici vesti e acconciature raffinate. Nel foglio con rappresentate *Quattro teste femminili in posizione varie* (Fig. 38) si possono osservare diversi modelli di teste, di cui le due in basso provenienti dall'affresco di Perugino con la *Circoncisione e il viaggio di Mosè* (Fig. 39) presente a Roma nella Cappella Sistina. Per quanto riguarda le altre due teste, è stato ipotizzato da Ernst Steinmann che potessero provenire sempre dal medesimo luogo e autore, in particolare dall'affresco in cui è raffigurato il *Ritrovamento di Mosè*, collocato un tempo dove ora si trova il *Giudizio* michelangiolesco<sup>125</sup>. Il foglio del *Libretto* preso ora in esame (Fig. 38) ebbe grande popolarità e diffusione tanto che le teste furono utilizzate nel registro del pittore veneziano Vittore Carpaccio, il primo modello di testa per la *Presentazione al Tempio* (Fig. 101) e il secondo per la *Gloria di Sant'Orsola* (Fig. 102), opere entrambe presenti nelle Gallerie dell'Accademia. Interessante notare come già lo stesso Bossi riconobbe qui la base di partenza per le figure femminili del famoso *Sposalizio* di Raffaello.

---

<sup>124</sup> Ferigo Pagden, 1984, pp. 23 e 87.

<sup>125</sup> Per approfondire vedi E. Steinmann, *Die Sixtinische Kapelle*, vol. I, München.



Anche per le figure maschili Perugino è stato preso come punto di riferimento come si osserva nel foglio con *Vecchio seduto volto a sinistra e studio separato del suo piede sinistro* (Fig. 50), nel quale è ritratto il profeta Isaia che ritroviamo nel dipinto della pala di San Pietro a Perugia (Fig. 52). L'altissima qualità disegnativa, e la maggior scioltezza e fermezza di impianto rispetto ad altre copie portò il Venturini a considerarla una copia di mano di Raffaello e se così non fosse, si dovrebbe dedurre che in questi casi ci si trovi davanti a riproduzioni fedelissime di disegni dell'urbinate. Un confronto interessante è con il cartone preparatorio di due teste di apostoli per l'*Incoronazione della Vergine* di Raffaello (Fig. 54), in quanto mostra sia quanto quest'ultimo abbia estrapolato dall'arte di Perugino, sia quanto i due disegni a confronto si accomunino per il trattamento grafico e tipologico.

Il confronto tra alcuni disegni del *Libretto* e i relativi modelli raffaelleschi denota nel copista una grafia più pedante e dai tratti meno liberi; vi è un tentativo di supplire a questa mancanza di sicurezza con una diligenza meccanica nel tratteggio che conferisce ai suoi disegni il carattere di copie di *exempla*. Un esempio può essere il foglio con *Quattro teste maschili* (Fig. 47), le quali sembrano tutte provenire da invenzioni raffaellesche, anche se solo per quella in basso a sinistra si è conservato il disegno originale di Raffaello (Fig. 48): quest'ultimo si presenta in controparte e di dimensioni maggiori. Le teste rappresentate nella parte superiore ci indirizzano a quelle che appaiono nei cartoncini di Raffaello per la Libreria Piccolomini. Il volto dell'uomo anziano di profilo è ripreso probabilmente da uno studio del pastore per la predella dell'*Adorazione dei Magi* in Vaticano (Fig. 103), simile alla riproduzione presente in un'altra pagina del *Libretto* con *Tre teste virili* (Fig. 40). Esclusa quest'ultima, le altre tre figure hanno manifestato, grazie alla riflettografia a infrarossi, piccoli punti lungo i bordi, suggerendo così un trasferimento delle immagini da altri fogli attraverso la tecnica dello spolvero<sup>126</sup>. Interessante l'osservazione di Giuseppe Bossi il quale riconosce di impronta cinquecentesca solo la coppia presente nella parte inferiore del foglio, mentre le altre due apparirebbero al lavoro maldestro di chi ha apportato aggiunte successive in diversi disegni della raccolta<sup>127</sup>.

---

<sup>126</sup> La tecnica dello spolvero era molto utilizzata nell'Italia centrale tra la fine del Quattrocento e inizio del Cinquecento, per riprodurre motivi sia dal prototipo di derivazione, che da un foglio all'altro. Raffaello adotta lo spolvero principalmente per studi compositivi come quelli di Oxford relativi al *Compianto*, ma anche per alcuni dettagli. Lo scopo dell'urbinate nell'utilizzare questa tecnica era quello di studiare i singoli motivi nel dettaglio e riprodurli in nuovi contesti, arricchendo così il proprio repertorio; inoltre, per la riproduzione di motivi più complessi e raffinati ne comportava una riuscita migliore.

<sup>127</sup> Ferino Pagden, 1984, pp. 24, 58, 61-62, 65-66.

Dal foglio fig. cat. 20 al 30 della raccolta vi sono sette fogli in cui vi si trovano una carrellata di dodici copie di personaggi intellettuali filosofi riprese dalla serie di ventotto *Uomini illustri* compiuti intorno al 1470-1480 da Giusto di Gand e Pedro Berruguere, dipinti che ornavano la parte superiore dello Studiolo di Federico da Montefeltro<sup>128</sup>. Quest'ultimo viene raffigurato nel dipinto tra i vari ritratti dei sapienti, sia pagani che cristiani e i quali ciascuno di essi regge a sé un libro, con l'intento di esporre - come una sorta di valutazione complessiva - la storia completa della cultura antica, medievale e moderna. Questo complesso decorativo deve aver colpito Raffaello sin dalla sua infanzia, quando probabilmente andava a corte insieme al padre Giovanni Santi, e le copie del *Libretto Veneziano* ne possono essere una testimonianza<sup>129</sup>.

Jacques Lavalleye (1900-1974) si occupò di studiare la ricostruzione della disposizione originale delle tavole con i vari busti situati all'interno dello Studiolo (Fig. 104). I sapienti presenti nel *Libretto* appartengono tutti al registro superiore, la collocazione ambientale viene totalmente tralasciata e si trovano solo alcuni accenni delle cornici. Il nome dei protagonisti è quasi sempre presente, come si può osservare nel *Ritratto di Platone* (Fig. 105). Fanno eccezione il *Ritratto di Ippocrate* (Fig. 106) in quanto privo del nome e il *Ritratto di Pietro d'Abano* (Fig. 107) e *Solone* nei quali vi è inserito un'onomastica sbagliata, indicata rispettivamente con: «Quintus Curtius» e «Anaxagora»<sup>130</sup>.

Questi ritratti hanno una particolare funzione, ovvero quella di dimostrare la realtà dei gesti, del portamento, delle espressioni e dell'aspetto caratteristico di ciascun personaggio rappresentato, portando Raffaello ad una chiara e definita idea del ritratto<sup>131</sup>.

A giudicare dai caratteristici dettagli grafici dei disegni, come i doppi uncini nelle pieghe e i tratti incrociati sovrapposti, è facile attribuire il *Libretto* ad un artista pratico della grafica umbro-peruginesca, evidenziando anche in alcuni elementi la possibilità di riconoscere lo stesso Raffaello. Il foglio con *Ritratto Ippocrate* si può paragonare ad alcuni suoi disegni giovanili come *Studio di Madonna seduta col Bambino* (Fig. 108) nel quale viene ripreso il tratteggio a spina di pesce sulla manica destra della Vergine, le linee verticali sullo sfondo indicano la presenza di un trono e la posa della protagonista è fortemente debitrice

---

<sup>128</sup> A partire con Carlo V, re di Francia dal 1364 al 1380, si inizia a divulgare il modello del principe bibliofilo e illuminato dalla cultura, immerso nella lettura e dai libri, rappresentato dalle vesti da intellettuale piuttosto che da guerriero e combattente, il quale vede nella propria biblioteca un grande strumento di prestigio. Questo modello lo troviamo nell'Italia del Quattrocento in particolare nelle corti di Firenze, Ferrara, Cesena e Urbino.

<sup>129</sup> Dal Prà, Farinella, 2023, pp. 46-47.

<sup>130</sup> Ferino Pagden, 1984, p. 24, 74; e Brugiolo, Romanelli, 2018, p. 158

<sup>131</sup> Oberhuber, 1971, p. 130.

a Perugino, anche se concepita in questo caso più solidamente come si può osservare anche nella *Madonna Solly* a Berlino. Altro studio che si può prendere in considerazione è lo *Studio della Vergine e di San Pietro* (Fig. 109) dove il panneggio della Vergine è semplificato per concentrare l'attenzione sul viso e il gesto, mentre San Pietro è collocato in uno spazio indefinito contraddistinto da uno sguardo meno tragico e con un panneggio composto da lunghe linee filiformi<sup>132</sup>.

Non solo l'autore del *Libretto* si occupò della serie di Uomini illustri, ma troviamo altre copie eseguite nello stesso periodo, provenienti da mani differenti<sup>133</sup>, come l'ignoto incisore di cui la formazione proviene dalla scuola umbra, il quale replicò il *Ritratto di Platone* e il *Ritratto di Pietro d'Abano* (Fig. 110 - 111) presenti alla mostra di Trento del 2023 accanto ai due originali del *Libretto*, dai quali si è dedotto fossero derivati.

La serie riguardo i motivi figurativi è caratterizzata da varie tipologie e una di queste è il paesaggio. In questo caso la maggior parte dei disegni si rifà a esemplari di Raffaello che ritrasse probabilmente dal vivo, come la *Veduta parziale di Perugia con San Gerolamo* (Fig. 112), disegno oggi ad Oxford, dove troviamo ripresa anche dall'autore del *Libretto* (Fig. 113). Altro importante scorcio compare nella rappresentazione di un luogo fondamentale per la formazione del giovane Raffaello, ovvero la veduta della città di Urbino con il Palazzo Ducale, raffigurato dall'altura dove sorgeva la sua abitazione natale (Fig. 114). Si tratta di una copia molto fedele di un disegno perduto dell'urbinate. Una riproduzione simile è proposta da Federico Barocci che aveva dimora poco distante dalla zona, e ritrasse dal medesimo colle con una moltitudine di vedute affini e ciò si può notare nella *Crocifissione* del Prado (Fig. 115), dove vi è lo sfondo caratterizzato dalla veduta paesaggistica di Urbino, insieme ad alcuni elementi di fantasia<sup>134</sup>.

Confrontando queste due immagini si possono ricavare alcune differenze nella struttura del Palazzo<sup>135</sup>, che probabilmente, secondo lo storico dell'arte Pasquale Rotondi

---

<sup>132</sup> Joannides, 1983, pp. 138, 140.

<sup>133</sup> Altri disegni che riproducono i ritratti della serie Uomini illustri che non compaiono nel *Libretto* si trovano al Museo di Rouen con una copia di Sisto IV, e al Rijksmuseum di Amsterdam con una copia parziale di Tommaso d'Aquino svolto da Timoteo Viti.

<sup>134</sup> Nel dipinto di Barocci vi è raffigurato un Cristo in croce ambientato in una veduta della città di Urbino, vista dalla finestra della dimora dell'autore. Il paesaggio è per la grand parte reale come Palazzo Ducale, il convento di Santa Caterina in alto, il borgo di Valbona e palazzo Palma in basso, e nel mezzo si osserva il luogo dove si svolgeva il mercato e la chiesa di San Rocco sulla destra (abbattuta nel 1910). Gli elementi fantastici fanno riferimento alle due rocche che si innalzano sulla valle, a destra una con uno stile più rinascimentale, mentre quella a sinistra con una torre con uno stile più gotico.

<sup>135</sup> Sulla veduta rappresentata nel *Libretto* si osservano le finestre arcuate sopra il giardino pensile e l'assenza del corridoio che mette in comunicazione l'appartamento principale con quello del Magnifico, il quale si trovava al di sopra del muro di cinta del giardino.

(1909 -1991), riflettono i mutamenti avvenuti con il passare del tempo all'interno del XVI secolo, escludendo in questo caso la possibilità di una mancata attenzione da parte di Raffaello nell'osservazione e conseguente errata riproduzione della città, provocando un disegno poco realistico e preciso<sup>136</sup>. Tuttavia, bisogna tenere conto che l'urbinate spesso manipolava i dati della realtà per adattarli ai propri lavori artistici, un esempio lo abbiamo con la *Madonna Conper* (Fig. 116) dove lo sfondo è caratterizzato da un paesaggio molto simile alla zona di San Bernardino ad Urbino<sup>137</sup>.

Quest'ultima opera appena citata ci rimanda all'inizio di un altro periodo molto importante e significativo per la formazione di Raffaello, ovvero quello fiorentino<sup>138</sup> nel quale si trovano le più celebri *Madonna con il Bambino* compiute dell'artista.

Il *Libretto* possiede dei fogli che riportano l'attenzione su alcune di queste opere, come la *Madonna col Bambino e schizzo di cespugli* (Fig. 117) o il particolare del *Bambino seduto di fronte e schizzo di testa infantile di profilo* (Fig. 118), che si possono confrontare con gli originali raffaelleschi *Madonna Conper*, citata pocanzi, e la *Madonna del granduca* (Fig. 119). Nei disegni possiamo ritrovare delle caratteristiche che collegano questi agli originali come la grande sensibilità e naturalezza nel creare il volto e il corpo della Vergine che regge a sé il Bambino, l'intima e confidenziale gestualità di quest'ultimo il quale porta il braccio sinistro sul petto della madre e la particolare accentuazione delle rotondità delle figure; il tutto con un tono di reale quotidianità nella scena.

Importante per la carriera di Raffaello è stata la *Madonna del cardellino* (Fig. 120), la quale era partita come una sorta di esperimento, ma ne è risultato un capolavoro di perfezione. Evidente è l'importante influenza leonardesca che si manifesta sia in rapporto alla sostanza stilistica, che alla composizione, formata dalla caratteristica struttura piramidale utilizzata dall'urbinate per congiungere la delicatezza dello sfumato alla rigidità del disegno umbro. La straordinaria novità sta nell'ingegnosa invenzione di far emergere il volto e lo scollo della Vergine sul paesaggio, con il significato di voler far risaltare la protagonista come grandiosa presenza divina, con l'effetto visivo della Madonna per antonomasia<sup>139</sup>.

---

Ferino Pagden, 1984, p. 109.

<sup>136</sup> Per approfondire il tema sul Palazzo Ducale di Urbino e la sua storia vedi P. Rotondi, 1950-1951, pp. 392, 408.

<sup>137</sup> Ferino Pagden, 1984, 24-25, 109, 115.

<sup>138</sup> Il periodo fiorentino di Raffaello va dal 1505 al 1509. Raffaello decide, dopo lo *Sposalizio*, che la scuola umbra è ormai un ambiente limitato per lui e non ha più nulla da cui apprendere e perciò decide di andare a Firenze.

<sup>139</sup> Strinati, 2016, pp. 18-19.

Per quanto riguarda gli studi sul viso della Vergine può essere utile confrontare il foglio del *Libretto* con *Quattro teste femminili in posizioni varie* (Fig. 38) e il verso con *Tre teste femminili di profilo e schizzi leggeri di altre* (Fig. 68) che possiamo paragonare ad uno studio giovanile raffaellesco presente a Londra (Fig. 121) dove si può verificare una simile finezza nella realizzazione dei profili.

Le Madonne raffaellesche hanno in comune un'importante eleganza formale, un equilibrio della composizione e un'intima e delicata serenità proveniente dai personaggi raffigurati. Maria è sempre rappresentata in atteggiamenti tranquilli, materna e premurosa, talvolta pensierosa, ma mai perplessa o preoccupata; anche nel momento in cui vengono rappresentate tematiche o simboli con significati più complessi, i dipinti di Raffaello risultano nonostante tutto naturali.

Questa categoria di opere raffaellesche è probabilmente fra le più note e studiate da tutta la storia dell'arte occidentale, replicate e prese come punto di riferimento per ispirazioni di altre opere.

Dopo aver selezionato e analizzato nel dettaglio alcuni fogli del *Libretto* in esame, proponendoli a confronto con i lavori del grande artista e maestro da cui questo oggetto di studio prende il nome e diventa noto, si è colto come vi siano senza dubbio molti rimandi alla prima formazione raffaellesca e più in generale all'ambito in cui essa è avvenuta, vale a dire la scuola umbra.



## Tavole







Figura 4 - Bottega di Giovannino de' Grassi, *Gipeto, cardellino, pappagallo*, 1380-1400 Ca., Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, fol.13v.



Figura 5 - Bottega di Giovannino de' Grassi, *Leopardo e altri animali*, 1380-1400 Ca., Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, fol.15v.



Figura 6 - Bottega di Giovannino de' Grassi, *Leviere seduto e altri animali*, 1380-1400 Ca., Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, fol.15r.



Figura 7 – Bottega lombarda, *Due levrieri*, 1400 Ca., Haarlem, Teylers Museum, K.IX.25 e 22.



Figura 8 – Bottega lombarda, *Due leopardi*, 1400 Ca., London, British Museum, 1895-12-14-94r.



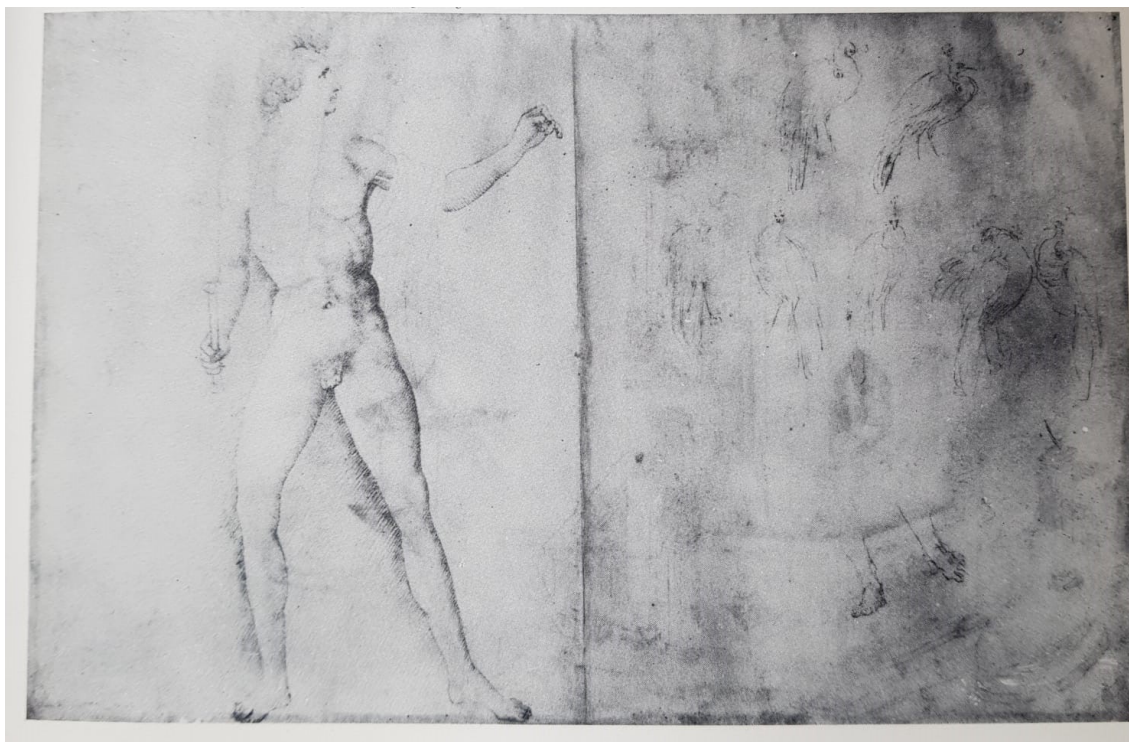


Figura 9 – Gentile da Fabriano, Pisanello, *Nudo maschile e pavoni*, primi anni del 1400, Milano, Biblioteca Ambrosiana, ms. F 214 inf., fol.10v.

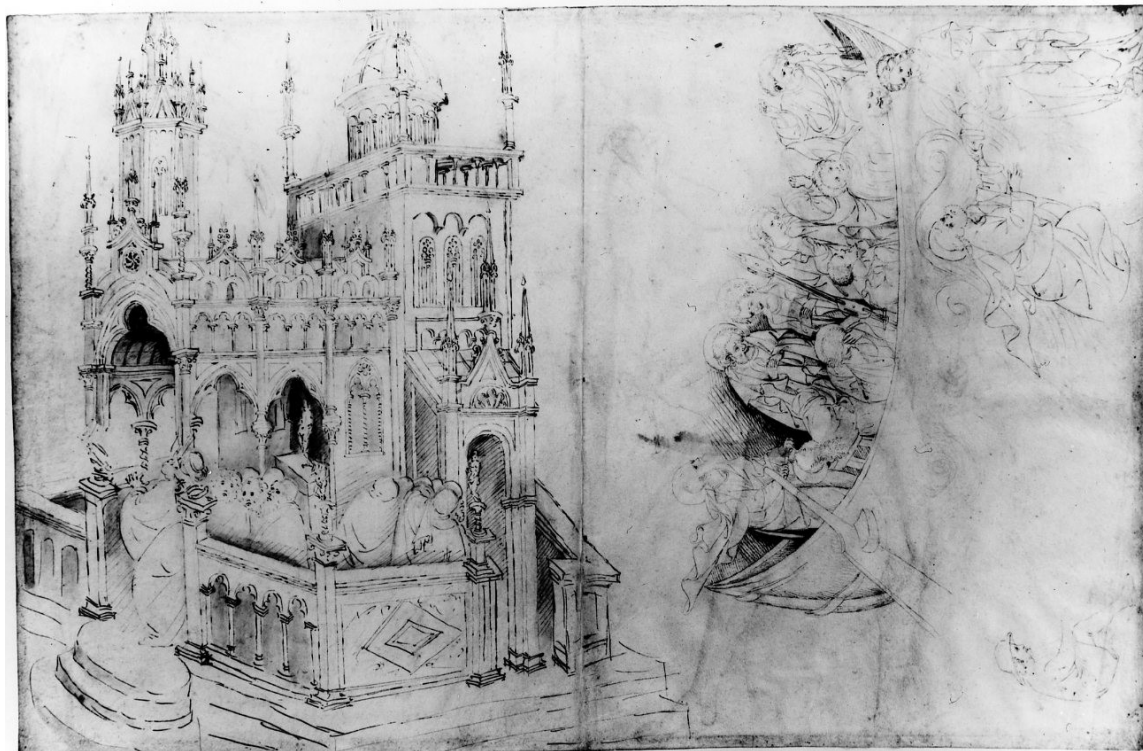


Figura 10 – Gentile da Fabriano, Pisanello, *San Giovanni Evangelista fa crollare il tempio di Diana e Efeso; e la Navicella di Giotto*, primi anni del 1400, Milano, biblioteca Ambrosiana, ms. F 214 inf., fol.10r.



Figura 11 - Gentile da Fabriano, *Due menadi*, primi anni del 1400, Oxford, Ashmolean Museum, fol.41v.



Figura 12 - Pisanello, *Studio di costumi*, primi anni del 1400, Oxford, Ashmolean Museum, fol.41r.

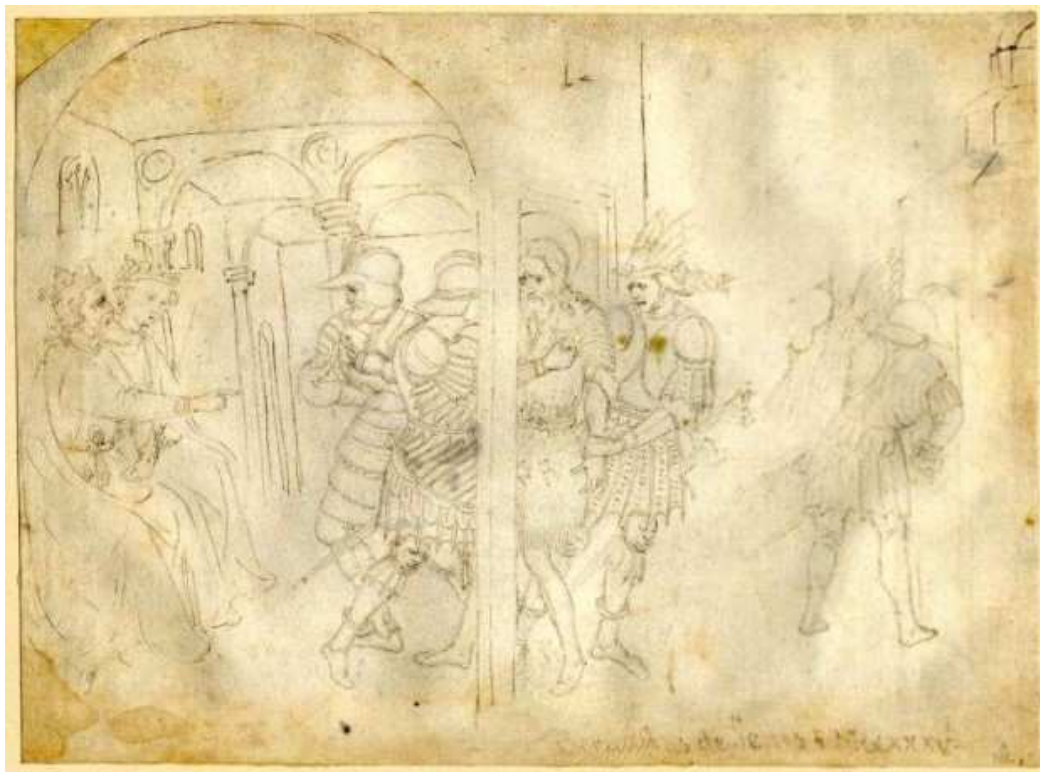


Figura 13 - Pisanello, *Arresto di San Giovanni Battista*, quarto decennio del 1400, Londra, British Museum, inv. 1947, 1011.20.





Figura 14a – Pisanello, *Studi di impiccati, donna di profilo e bambino di fronte*, quarto decennio del 1400, Londra, British Museum, inv. 1895-9-15-441.

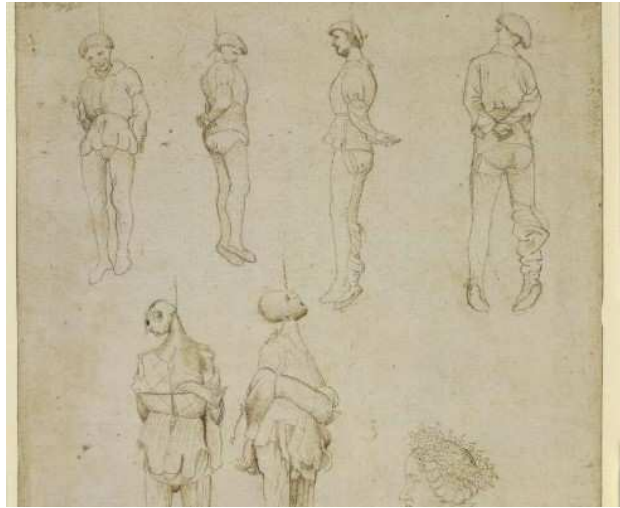


Figura 14b – dettaglio.



Figura 15 – Pisanello, *Storia di San Giorgio*, 1433-1438, Verona, Basilica Santa Anastasia.

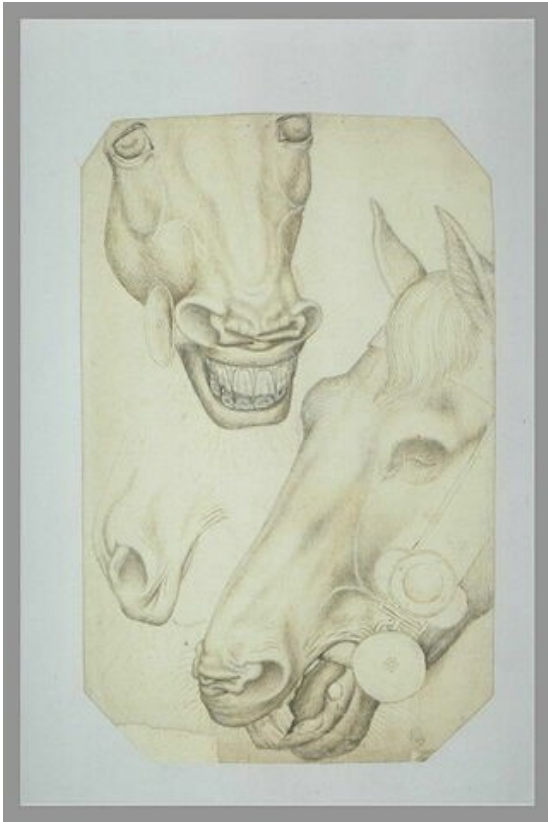


Figura 16 – Pisanello, *Due teste di cavallo bardato e schizzi delle narici*, prima metà del 1400, Parigi, Musée du Louvre, inv. 2354r.



Figura 17 – Pisanello, *Madonna tra i santi Antonio e Giorgio*, 1445 Ca., Londra, National Gallery.

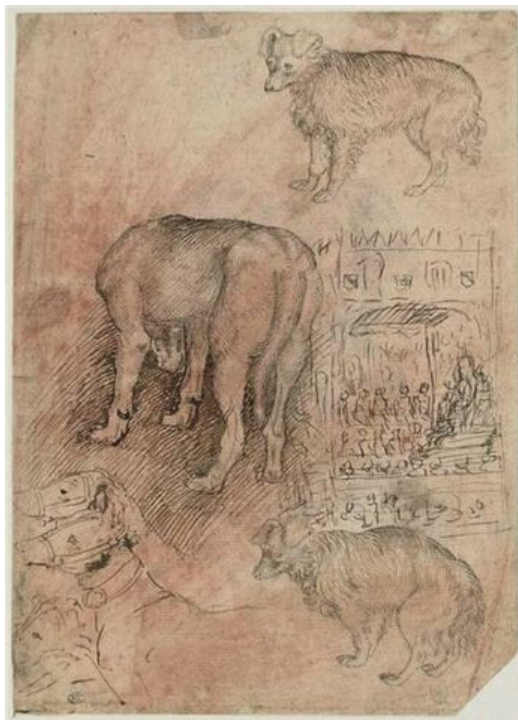


Figura 18 – Pisanello, *Studio di cani e figure in un interno*, prima metà del 1400, Parigi, Musée du Louvre, Département des arts graphiques, inv. 2432r.





Figura 19 – Pisanello, *l'imperatore Sigismondo di Lussemburgo*, 1432-1433 Ca., Parigi, Musée du Louvre, Département des arts graphiques, inv. 2339r.

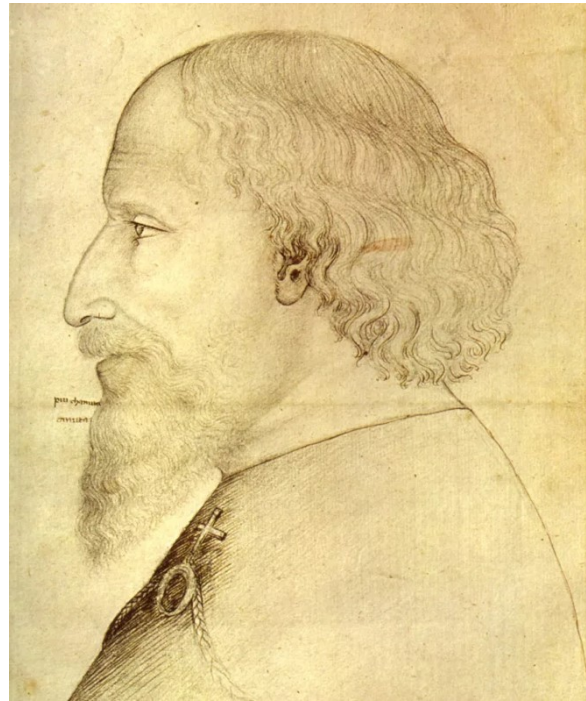


Figura 20 – Pisanello, *l'imperatore Sigismondo di Lussemburgo*, 1432-1433 Ca., Parigi, Musée du Louvre, Département des arts graphiques, inv. 2479r.



Figura 21 – Pisanello, *Studi del corteggio dell'imperatore Giovanni VIII Paleologo*, 1438 Ca., Parigi, Musée du Louvre, Département des arts graphiques, inv. MI 1062r.





Figura 22 – Giuliano da Sangallo, *Arco di Traiano a Benevento*, fine del 1400 inizi del 1500, Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, S.IV.8, fol.24v.



Figura 23 – Giuliano da Sangallo, *Arco di Orange*, fine del 1400 inizi del 1500, Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, S.IV.8, fol.23r.



Figura 24 – Giuliano da Sangallo, *Progetto di facciata per la chiesa di San Lorenzo a Firenze*, secondo decennio del 1500, Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe delle Gallerie degli Uffizi, inv. 278 A.





Figura 25- Francesco di Simone Ferrucci, *Testa d'uomo di profilo; Ercole e due volte con le gambe destre; Quattro studi del Cristo Bambino*, seconda metà del 1400, Parigi, Musée du Louvre, inv. RF 446r.



Figura 26a – Francesco di Simone Ferrucci, *Disegno; quaderno di schizzi*, seconda metà del 1400, Londra, British Museum, inv. 1875, 0612.16.



Figura 26b – dettaglio.

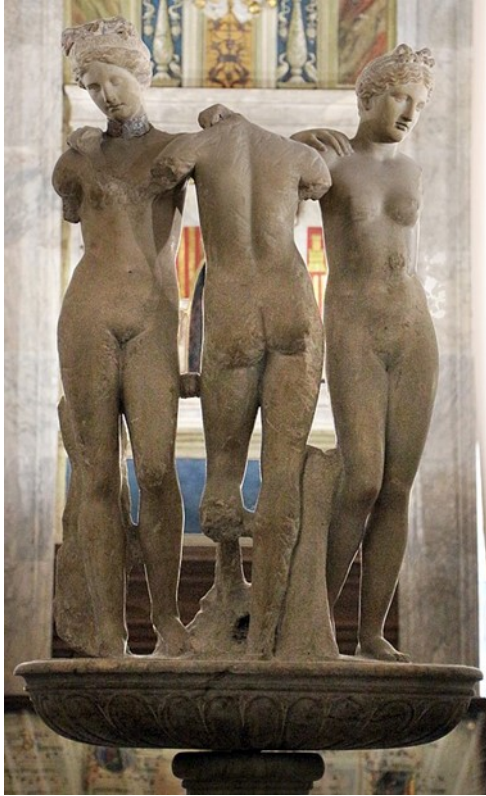


Figura 27 - Copia romana su modello di scuola prassitelica, *Scultura delle Tre Grazie*, periodo greco-romano, Siena, Libreria Piccolomini.

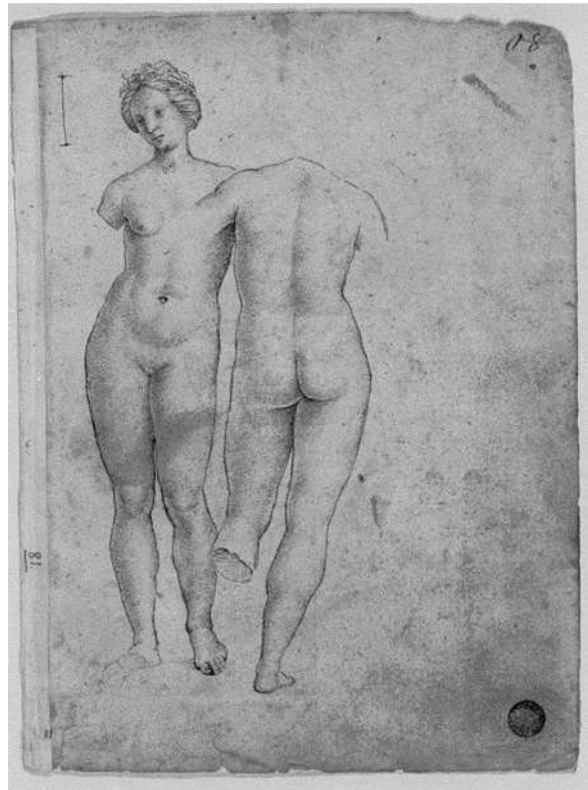


Figura 28 - Libretto veneziano, *Copia parziale del gruppo delle tre Grazie*, 1500-1505, Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. 81r.



Figura 29 - Raffaello, *Tre Grazie*, 1503-1504, Chantilly, Musée Condée.





Figura 30 – Libretto veneziano, *La Vergine inginocchiata in preghiera*, 1500-1505, Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. 23v.



Figura 31 – Pinturicchio, *Adorazione del Bambino*, Cappella della Rovere, 1488-1490, Chiesa di Santa Maria del Popolo, Roma, Cappella della Rovere.

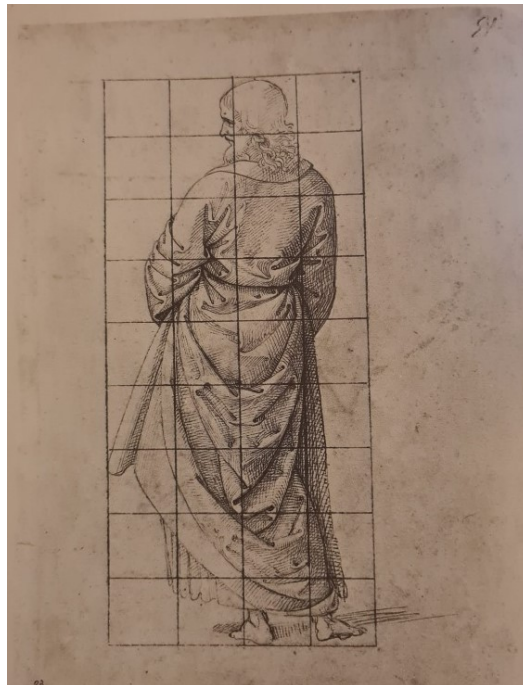


Figura 32 – Libretto veneziano, *Uomo barbuto in piedi di spalle*, 1500-1505, Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. 23r.





Figura 33 – Perugino, *Consegna delle chiavi*, 1481-1482, Città del Vaticano, Cappella Sistina.



Figura 34 – Libretto veneziano, *Giovane in piedi ammantato volto a sinistra*, 1500-1505, Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. 18r.



Figura 35 – Libretto veneziano, *Due uomini in piedi quasi di spalle, volti a destra*, 1500-1505, Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. 20v.





Figura 36 – Libretto veneziano, *Giovane donna seduta su un rialzo del terreno, volta a sinistra*, 1500-1505, Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. 20r.



Figura 37 – Perugino, *Battesimo di Cristo*, 1482, Città del Vaticano, Cappella Sistina.



Figura 38 - Libretto veneziano, *Quattro teste femminili in posizioni varie*, 1500-1505, Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. 37v.



Figura 39 - Perugino, *Circumcisione e il viaggio di Mosè*, 1482, Città del Vaticano, Cappella Sistina.





Figura 40 – Libretto veneziano, *Tre teste virili*, 1500-1505, Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. 86r.



Figura 41 – Raffaello, *Copia da un disegno di Leonardo*, Oxford, Ashmolean Museum.



Figura 42 – Libretto veneziano, *Uomo nudo in piedi con berretto che si appoggia a un parapetto*, 1500-1505, Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. 67r.



Figura 43 – Libretto veneziano, *Uomo nudo seduto, su un basamento, volto a destra*, 1500-1505, Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. 67v.



Figura 44 – Gerolamo Genga, *Enea e Anchise in fuga da Troia in fiamme*, 1507-1510, Siena, Pinacoteca Nazionale.



Figura 45 – Gerolamo Genga, *Liberazione di prigionieri di guerra romani*, XVI sec., Siena, Pinacoteca Nazionale.



Figura 46 – Libretto veneziano, *Testa con parrucca, uccello in volo e studio di un paesaggio roccioso che continua sul recto del foglio*, 1500-1505, Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. 73v.





Figura 47 - Libretto Veneziano, *Quattro teste maschili*, 1500-1505, Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. 55r.



Figura 48 - Raffaello, *Testa di giovane*, 1497-1504, Oxford, Ashmolean Museum.



Figura 49 – Raffaello, *Incoronazione della Vergine (Pala Oddi)*, 1502-1504, Perugia, Chiesa di S. Francesco al Prato.



Figura 50 - Libretto veneziano, *Vecchio seduto volto a sinistra e studio separato del suo piede sinistro*, 1500-1505, Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. 53v.

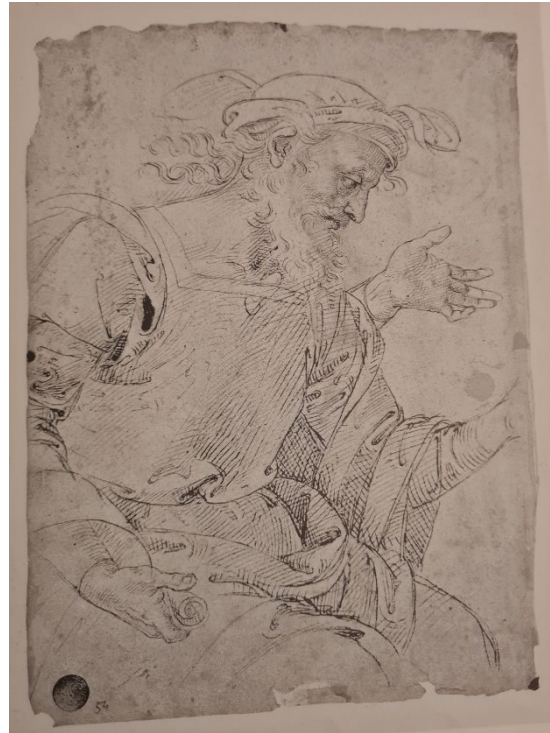


Figura 51 - Libretto veneziano, *Vecchio seduto volto a destra e studio separato della mano sinistra*, 1500-1505, Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. 54v.



Figura 52 - Perugino, *Profeta Isaia*, 1496-1500, Nantes, Musée des Beaux-Arts.



Figura 53 - Perugino, *Profeta Geremia*, 1496-1500, Nantes, Musée des Beaux-Arts.





Figura 54 - Raffaello, *Studio delle teste di due apostoli*, 1503, Windsor Castle, Royal Library.



Figura 55 – Libretto veneziano, *Donna seduta che allatta un bambino in piedi al suo fianco*, 1500-1505, Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. 89v.



Figura 56 – Libretto veneziano, *Sant'Andrea*, 1500-1505, Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. 22v.



Figura 57 – Libretto veneziano, *Angelo in piedi che sparge fiori e vecchio seduto*, 1500-1505, Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. 24v.



Figura 58 – Raffaello, *Sacra Famiglia di Francesco I*, 1518, Parigi, Musée du Louvre.



Figura 59 – Libretto veneziano, *Ritratto di Tolomeo e Boezio*, 1500-1505, Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. 82v.



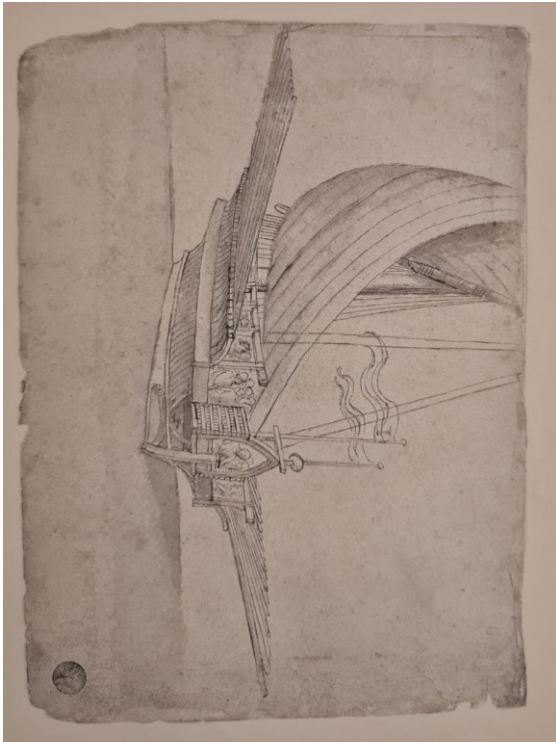


Figura 60 – Libretto veneziano, *Studio di una galea*, 1500-1505, Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. 31v.



Figura 61 – Libretto veneziano, *Studio di una galea*, 1500-1505, Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. 31Av.

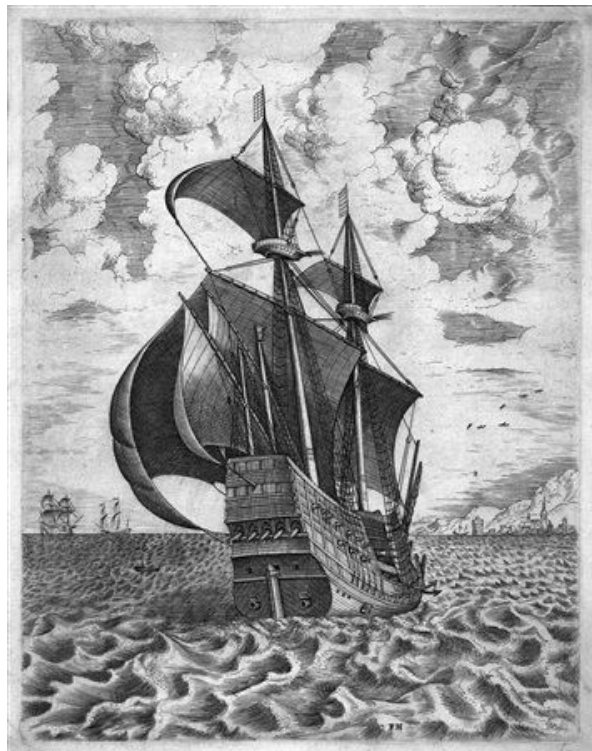


Figura 62 – Pieter Bruegel il Vecchio, *Veliero a quattro alberi verso un porto*, 1565, Firenze, Palazzo Ramirez-Montalvo.



Figura 63 – Libretto veneziano, *Busto di giovane donna con la testa volta verso destra*, 1500-1505, Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. 58r.



Figura 64 – Libretto veneziano, *Due teste e una mano con compasso*, 1500-1505, Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. 52v.

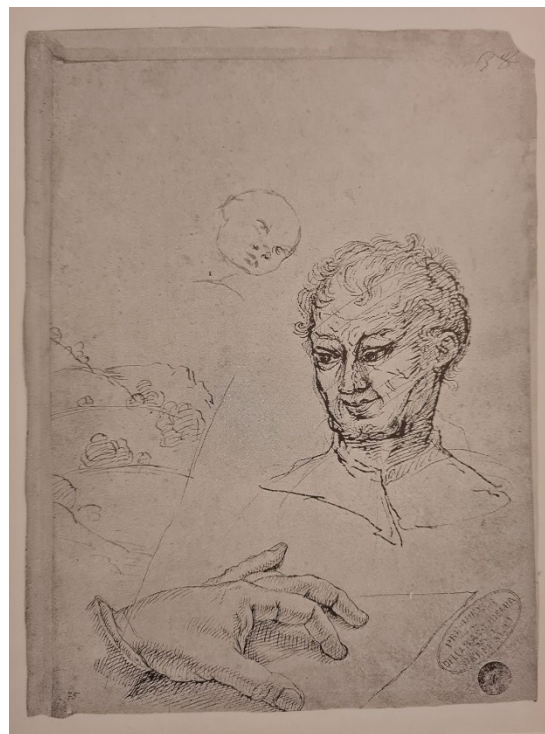


Figura 65 – Libretto veneziano, *Continuazione dello studio di un paesaggio roccioso iniziato sul verso del foglio precedente, una mano e due teste*, 1500-1505, Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. 75r.





Figura 66 – Libretto veneziano, *Madonna con il bambino*, 1500-1505, Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. 53r.



Figura 67 – Leonardo, *Madonna dei fusi*, 1501, New York, Collezione privata.



Figura 68 – Libretto veneziano, *Tre teste femminili di profilo e schizzi leggeri di altre*, 1500-1505, Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. 37r.



Figura 69 – Libretto veneziano, *Madonna a mezza figura che regge il Bambino in piedi*, 1500-1505, Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. 89r.



Figura 70 – Libretto veneziano, *Testa di un San Sebastiano*, 1500-1505, Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. 33v.



Figura 71 – Domenico Alfani, *Sacra Famiglia con i Santi Anna, Gioacchino e Giovannino*, 1509 c., Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria.



Figura 72 – Domenico Alfani, *Madonna in trono con Bambino, Santi e angeli*, 1518, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria.





Figura 73, Raffaello, *Madonna Mackintosh*, 1509 c., Londra, National Gallery.



Figura 74 – Autore del Libretto (?), *Monaco inginocchiato*, Parigi, Musée du Louvre.



Figura 75 – Autore del Libretto (?), *Mutius Scevola* (?), Parigi, Musée du Louvre.



Figura 76 – Perugino, *San Bernardino risana una fanciulla*, 1473, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria.



Figura 77 - Autore del libretto (?), *Gruppo di figure*, Lille, Musée des Beaux-Arts.



Figura 78 – Autore del Libretto (?), *Studio di foglie d'acanto*, Lille, Musée des Beaux-Arts.



Figura 79 – Autore del Libretto (?), *Studio di santi*, Cambridge, Fogg Art Museum.





*Figura 80* – Autore del Libretto (?), *Sant'Antonio*, Cambridge, Fogg Art Museum.



*Figura 81* – Raffaello, *Sant'Antonio*, Dulwich College, 1503-1505, Picture Gallery.



*Figura 82* – Domenico Alfani (?), *San Ercolano*, Berlino, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz.



Figura 83 – Domenico Alfani (?), *Cristo sul Sarcofago*, Berlino, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz.



Figura 84 – Domenico Alfani (?), *San Ludovico*, Berlino, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz.



Figura 85 – Domenico Alfani, *Eterno benedicente e angeli*, 1507, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria.

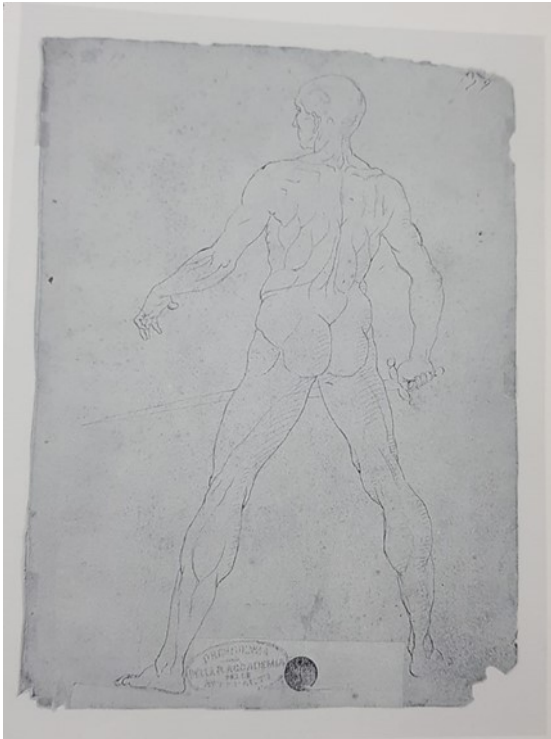


Figura 86 – Libretto veneziano, *Uomo nudo di spalle con le gambe divaricate e una spada nella mano destra*, 1500-1505, Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. 84r.

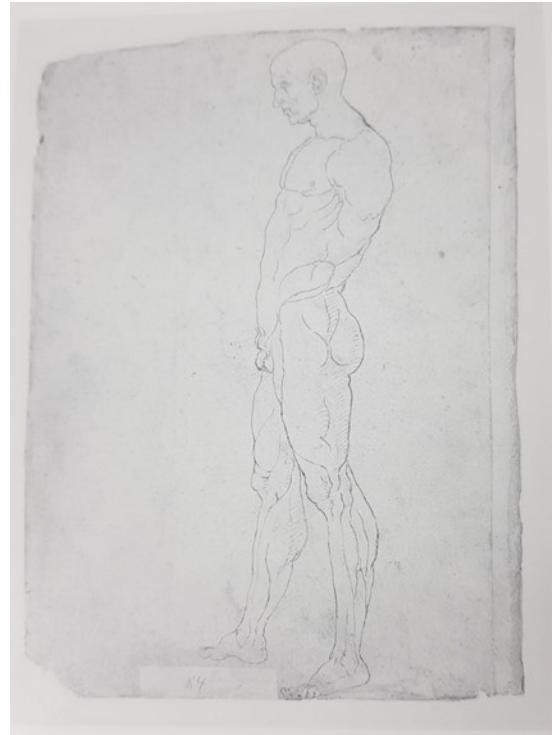


Figura 87 – Libretto veneziano, *Uomo nudo senza braccia di profilo verso sinistra*, 1500-1505, Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. 84v.



Figura 88 – Bottega del Pollaiuolo, *Studi di nudo, visto di fronte, di lato, e da tergo*, Parigi, Louvre, inv. 1486r.



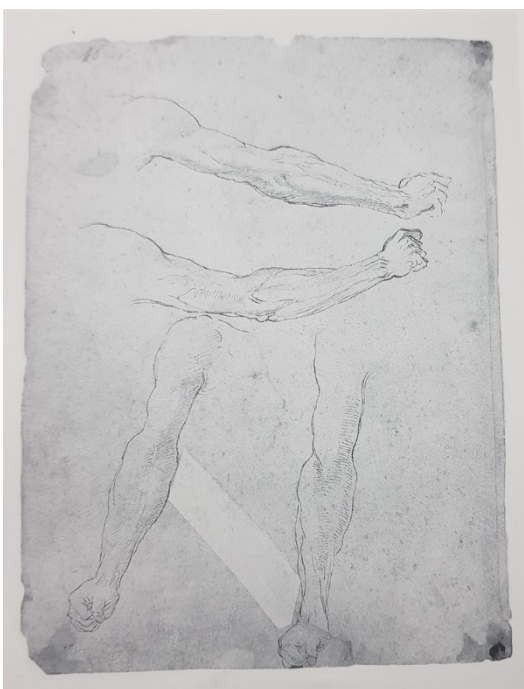


Figura 89 – Libretto veneziano, *Quattro studi di un braccio destro*, 1500-1505, Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. 86v.



Figura 90 – Perugino, *Giovane portato davanti a un giudice*, Monaco, Staatliche Graphische Sammlung.

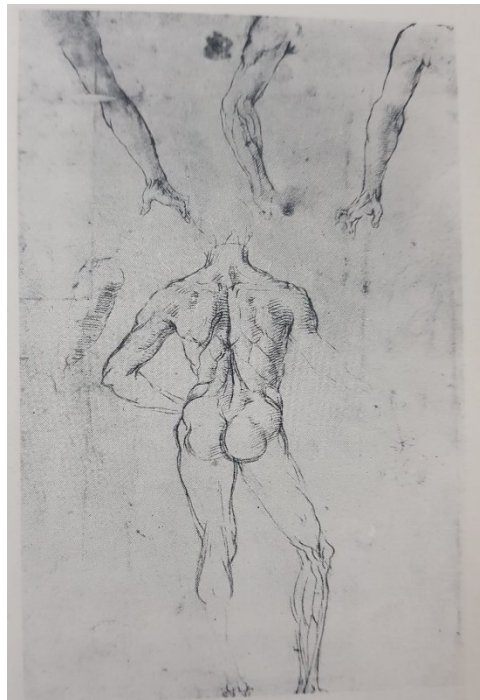


Figura 91 – Raffaello, *Studi anatomici da Pollaiuolo*, Londra, British Museum.



Figura 92 – Bottega romana, *Marsia Rosso*, II sec. d.C., Firenze, Galleria degli Uffizi.



Figura 93 – Raffaello, *Studio di gambe*, Oxford, Ashmolean Museum, WA1846.156.



Figura 94 – Libretto veneziano, *Torso e gambe di un nudo maschile volto a destra di tre quarti*, 1500-1505, Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. 56v.



Figura 95 - Libretto veneziano, *Flautista volto a sinistra e studio di un piede destro*, 1500-1505, Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. 36r.



Figura 96 – Anonimo fiorentino, *Bronzetto chiamato «l'uomo della paura»*, XV sec., Firenze, Museo Nazionale del Bargello.



Figura 97 – Raffaello, *Alfiere*, 1504-1506, Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. 16v.





Figura 98 - Perugino, *Crocifissione*, 1485-1486, Assisi, Basilica di Santa Maria degli Angeli.



Figura 99 – Raffaello, *Cartone Baldeschi per la Libreria Piccolomini*, U.S.A., Collezione privata.



Figura 100 – Libretto veneziano, *Due uomini a cavallo*, 1500-1505, Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. 35r.



Figura 101 – Carpaccio, *Presentazione del bambino al Tempio*, 1510, Venezia, Gallerie dell'Accademia.



Figura 102 – Carpaccio, *Gloria di Sant'Orsola*, 1491, Venezia, Gallerie dell'Accademia.





Figura 103 – Raffaello, *Studio di composizione per l'Adorazione dei Magi*, particolare, 1500-1504, Stoccolma, Nationalmuseum.



Figura 104 – Lavalleye, *Ricostruzione dello studiolo di Federico da Montefeltro*, 1964, CLXXXVI.



Figura 105 – Libretto veneziano, *Ritratto di Platone*, 1500-1505, Venezia, Galleria dell'Accademia, inv. 90v.



Figura 106 – Libretto veneziano, *Ritratto di Ippocrate*, 1500-1505, Venezia, Galleria dell'Accademia, inv. 90r.



Figura 107 – Libretto veneziano, *Ritratto di Pietro d'Abano*, 1500-1505, Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. 41v.



Figura 18 – Raffaello, *Studio di Madonna seduta con Bambino*, Francoforte, Städelches Kunstinstitut.





Figura 109 – Raffaello, *Studio della Vergine e di San Pietro*, Berlino, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz.



Figura 110 – Anonimo italiano, *Ritratto di Platone*, inizio XVI secolo, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi.



Figura 111 – Anonimo italiano, *Ritratto di Pietro d'Abano*, inizio XVI secolo, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi.



Figura 112 – Raffaello, *Veduta parziale di Perugia con San Gerolamo*, 1500-1504, Oxford, Ashmolean Museum.



Figura 113 – Libretto veneziano, *Continuazione dello studio di una galera iniziato sul verso del foglio precedente e veduta di una città in collina*, 1500-1505, Venezia, Gallerie dell'Accademia.





Figura 114 – Libretto veneziano, *Veduta di Urbino*, 1500-1505, Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. 74v.



Figura 115 – Federico Barocci, *Crocifissione*, 1590-1596, Madrid, Prado.



Figura 116 – Raffaello, *Madonna Conper*, 1504-1505, Washington, National Gallery of Art.



Figura 117 – Libretto veneziano, *Madonna col bambino e schizzo di cespugli*, 1500-1505, Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. 39r.

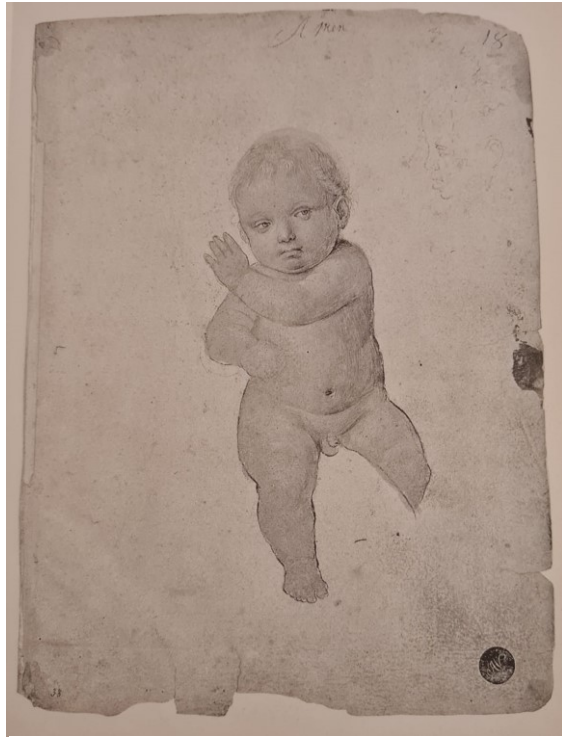


Figura 118 – Libretto veneziano, *Bambino seduto di fronte e schizzo di testa infantile di profilo*, 1500-1505, Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. 38r.



Figura 119 – Raffaello, *Madonna del Granduca*, 1506-1507, Firenze, palazzo Pitti, Galleria Palatina.



Figura 120 – Raffaello, *Madonna del Cardellino*, 1505-1506, Firenze, Galleria degli Uffizi.



Figura 121 – Raffaello, *Studio di profilo*, particolare, Londra, British Museum.





## Bibliografia

1691

*Vocabolario degli Accademici della Crusca*, 3 voll., Venezia 1691.

1729-1738

*Vocabolario degli Accademici della Crusca*, 6 voll., Firenze 1729-1738.

1880

Morelli G., *Die Werke italienischer Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin*, Lipsia, 1880.

1882

Kahl R., *Das venezianische Skizzenbuch und seine Beziehungen zur umbrischen Malerschule*, E.A. Seemann, Lipsia, 1882.

1883

Springer A., *Raphael und Michelangelo*, Seemann, Lipsia, (1878) 1883.

1895

Alighieri J., *Il Dottrinale*, Città di Castello, a cura di G. Crocioni, 1895.

1897

Schmarsow A., *Raphaels Skizzenbuch in Venedig*, in *Festschrift zu Ehren des Kunsthistorischen Institut in Florenz* (1881), AG Liebeskind, Lipsia, 1897.

1903

Fischel O., Recensione a A. Amersdorffer, *Kritische Studien über das venezianische Skizzenbuch*, in «Zeitschrift für bildende Kunst», XIV, 1903.

Loeser C., *Note intorno ai disegni conservati nella R. Galleria di Venezia*, in «Rassegna d'Arte», III, n.12, 1903.

1913

Fogolari G., *I disegni della R. Galleria dell'Accademia di Venezia*, Alfieri, Milano, 1913.

Venturi A., *Storia dell'arte italiana*, U. Hoepli, Milano, vol. VII (2), 1913.

1923

Gnoli U., *Pittori e miniatori nell'Umbria*, Argentieri, Spoleto, 1923.

1936

Golzio V., *Raffaello nei documenti, nelle testimonianze dei contemporanei e nella letteratura del suo secolo*, Città del Vaticano, Roma, 1936.

1947

da Vinci L., *Dell'imparare i movimenti dell'uomo*, in Trattato della pittura (XVI), parte seconda, par. 175, Carabba editore, 1947.

1950

Rotondi P., *Il Palazzo Ducale di Urbino*, Istituto statale d'arte per il libro, Urbino, 1950-1951.

1960

Grassi L., *I disegni italiani del Tre e Quattrocento. Scuola fiorentina, senese, marchigiana, umbra*, Sodalizio del libro, Venezia, 1960.

1966

Vasari G., *Le Vite de' più eccellenti, pittori, scultori e architetti*, 1550 e 1568, a cura di R. Bettarini e P. Barocchi, Sansoni Ed. S.P.E.S. Studio per Edizioni Scelte, Vol. I-XI, Firenze, 1966-1987.

1968

Roethlisberger M., *Claude Lorrain: the drawings*, University of California Press, Berkeley, California, 1968.



1971

Dussler L., *Raphael. A critical catalogue of his pictures, wall paintings and tapestries*, Phaidon, Londra e New York, 1971.

Oberhuber K., *Raphael and the State Portrait. I: The Portrait of Julius II*, in «The Burlington Magazine», CXIII, 1971, p. 130.

1976

Rushton J. G., *Italian Renaissance Figurative Sketchbooks 1450-1520*, Ann Arbor University Microfilms International, 1976.

1980

Ost H., *Das Leonardo – Porträt in der Kgl. Bibliothek Turin und andere Fälschungen des Giuseppe Bossi*, Mann, Berlino, 1980.

1981

Ames-Lewis F., *Drawing in Early Renaissance Italy*, Yale University Press, Londra, 1981.

1982

Ferino Pagden S., a cura di, *Disegni umbri del Rinascimento da Perugino a Raffaello*, catalogo della mostra (Firenze, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi) Olschki, Firenze, 1982.

Nepi Scirè G., *Storia della collezione dei Disegni*, in *Gallerie dell'Accademia*, Electa, Milano, 1982, pp. 11-20.

1983

Joannides P., *The Drawings of Raphael with a complete catalogue*, Phaidon, Oxford, 1983.

1984

Ferino Pagden S., a cura di, *Gallerie dell'Accademia di Venezia. Catalogo dei Disegni antichi, Disegni Umbri, Gallerie dell'Accademia di Venezia. Catalogo dei Disegni antichi*, Electa, Milano, 1984.

1986

Nesselrath A., *I libri di disegni di antichità: tentativo di una tipologia*, in S. Settis (a cura di), *Memoria dell'Antico nell'arte italiana*, Torino, Einaudi, Vol. III, 1986.

1995

Elen A.J., *Italian late-Medieval and Renaissance Drawing-books from Giovannino de' Grassi to Palma Giovane. A codicological approach*, Elinkwijk, Utrecht, 1995.

Scheller R. W., *Exemplum. Model-Book Drawings and the Practice of Artistic Transmission in the Middle Ages (ca. 900 – ca. 1450)*, Amsterdam University Press, Amsterdam 1995.

1996

Cordellier D., a cura di, *Pisanello. Le peintre aux sept vertus*, catalogo della mostra (Parigi, Musée du Louvre, 6 maggio – 6 agosto 1996), Réunion des Musée Nationaux, Parigi, 1996.

Marini P., a cura di, *Pisanello*, catalogo della mostra, (Verona, Museo di Castelvecchio, 8 settembre – 8 dicembre 1996), Electa, Milano, 1996.

2000

U. Jenni, *Taccuino*, voce in *Enciclopedia dell'arte medievale*, diretta da A.M. Romanini, vol. XI, Milano, 2000.

2004

Nenci C., a cura di, *Le Memorie di Giuseppe Bossi. Diario di un artista nella Milano Napoleonica 1807-1815*, Accademia Belle Arti di Brera, Jaca Book, Milano, 2004.

2016

C. Strinati, *Raffaello*, in *Artedossier*, Giunti, Firenze, 2016.

2018

Rodeschini Galati M. C., a cura di, *Raffaello e l'eco del mito*, catalogo della mostra (Bergamo, Accademia Carrara, 27 gennaio – 6 maggio 2018), Marsilio Editori, Venezia, 2018.

2019

Agosti B., Ginzburg S., a cura di, *Raffaello e gli amici di Urbino*, catalogo della mostra (Urbino, Palazzo Ducale, 3 ottobre 2019 - 19 gennaio 2020), Mibac, Urbino, 2019.

2020

Salsi C., a cura di, *Giuseppe Bossi e Raffaello al Castello Sforzesco di Milano*, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, autunno-inverno 2020-2021), Skira, Milano, 2020.

2021

Pellegrini E., *La memoria in tasca. Taccuini, immagini e parole*, De Luca Editori, Roma 2021.

2022

Ekserdjian, D., Henry, T., a cura di, *Raphael*, The National Gallery, catalogo della mostra (London, National Gallery, 9 April – 31 July 2022), Yale University Press, Londra, 2022.

2023

Dal Prà L., Farinella V., a cura di, *I volti della sapienza. Dosso e Battista Dossi nella biblioteca di Bernardo Cles*, catalogo della mostra (Trento, Castello del Buonconsiglio, 1 luglio – 22 ottobre 2023) Officina libraria, Roma, 2023.

## Sitografia

[https://www.britishmuseum.org/collection/object/P\\_1875-0612-16](https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1875-0612-16)

<https://briquet-online.at/>

<https://catalogo.beniculturali.it/>

<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0500401173>

<https://cenacolovinciano.org/story/copic-e-derivazioni-della-cena/>

<https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020002127>

[https://it.wikisource.org/wiki/Trattato della Pittura \(da Vinci\)/Parte seconda/175. Del l%27imparare i movimenti dell%27uomo](https://it.wikisource.org/wiki/Trattato_della_Pittura_(da_Vinci)/Parte_seconda/175._Del_l%27imparare_i_movimenti_dell%27uomo)

<https://www.arte-argomenti.org/saggi/interventi/barocchi.htm>

<https://www.finestresullarte.info/operadelgiorno/2017/605-vittore-carpaccio-presentazione-del-bambino-al-tempio.php>

<https://www.gallerieaccademia.it/alfiere>

<https://www.lessicografia.it>

<https://www.meisterdrucke.it/artista/Raffaello-Sanzio-Raphael/7.html>

<https://www.meisterdrucke.it/stampe-d-arte/Perugino/1155858/Veduta-della-citt%C3%A0-di-Perugia%2C-con-il-penitente-San-Girolamo-in-primo-piano%2C-1500-1504.html>

[https://www.perugino2023.org/perugino\\_bio/padre-eterno-san-rocco-e-san-romano-deruta/](https://www.perugino2023.org/perugino_bio/padre-eterno-san-rocco-e-san-romano-deruta/)

<https://www.treccani.it/>