



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

Dipartimento dei Beni Culturali

Corso di laurea Magistrale in Storia dell'Arte

Tesi di laurea Magistrale

Copie e repliche nei disegni di fine Quattrocento. Storia e funzioni con un affondo sulle pratiche di Vittore Carpaccio e Domenico Ghirlandaio.

Copies and replicas in late 15th-century drawings. History and functions with a focus on the workshop practices of Vittore Carpaccio and Domenico Ghirlandaio.

Relatrice

Prof.ssa Vittoria Romani

Laureanda: Silvia Di Baldi

Matricola: 1243979

Anno Accademico 2022/2023.

INDICE

INTRODUZIONE.....	3
1. LA PRATICA DELLA COPIA DISEGNATA NELLE BOTTEGHE TRA QUATTROCENTO E CINQUECENTO.....	6
1.1 Copiare come fondamento all'apprendimento del mestiere.....	6
1.2 Carte da lucido, uno strumento per la creazione di repliche.....	11
1.3 Copiare e copiarsi per riutilizzare: repliche come archivio della bottega.	13
1.4 Metodi per la creazione del cartone e il suo utilizzo: alcuni esempi tratti dal <i>corpus</i> di Michelangelo.....	16
2. I DISEGNI SIMILI: UNA CATEGORIA PROBLEMÁTICA.....	21
2.1 L' approccio di Hans ed Erika Tietze allo studio del disegno veneziano. L'introduzione del concetto di <i>simile</i> nella storiografia del XX secolo.....	21
2.2 Lo studio per <i>Tre figure di vescovo</i> di Vittore Carpaccio: un disegno dalla dibattuta storia critica.....	26
2.3 Sulla funzione degli studi di figura di orientali di Gentile Bellini.....	31
2.4 <i>La Natività</i> di Windsor nel dibattito critico: originale o copia.....	35
3. LA PRATICA DISEGNATIVA DI VITTORE CARPACCIO.....	43
3.1 Il metodo di progettazione grafica delle opere.....	43
3.2 <i>Simili</i> e studi preparatori.....	46
3.3 Casi di riuso nelle botteghe pittoriche fiorentine: Domenico Ghirlandaio e le invenzioni tratte da Filippo Lippi.....	54
CONCLUSIONE	60
TAVOLE	62
BIBLIOGRAFIA	84

INTRODUZIONE

Il presente lavoro ha come oggetto di indagine la pratica della copia in ambito grafico all'interno delle botteghe artistiche italiane del Quattrocento. Partendo dalla definizione del termine «copia» tratta dal *Vocabolario toscano dell'arte del disegno* di Filippo Baldinucci mi impegno ad illustrare gli scopi della loro realizzazione, le modalità, gli strumenti e i materiali utilizzati per produrle. A questo scopo mi sono avvalsa della trattatistica che a partire dal *Libro dell'Arte* di Cennino Cennini riserva un ruolo importante a questa pratica. Nei trattati che vanno dalla fine del XIV secolo fino a quelli di XVI secolo vengono ripercorse le tappe della formazione dei giovani apprendisti che all'interno delle botteghe si dedicavano alla pratica della copia al fine di imparare il mestiere dell'artista. I giovani allievi compiendo dei passi graduali propedeutici alla loro crescita artistica dovevano cimentarsi nel copiare e nel riprodurre prima di tutto i disegni dei maestri per poi passare alle opere pittoriche e alla scultura, per giungere infine allo stadio più alto, quello della riproduzione diretta dalla natura. Solo in questo modo, esercitando l'occhio, la mano e l'intelletto, avrebbero potuto acquisire un proprio stile personale. Vengono poi presentati gli strumenti pratici per produrre delle copie, a scopo di trasferimento su altro supporto e ripetizione delle invenzioni, come ad esempio le carte da lucido, di cui viene illustrato il metodo di preparazione e di utilizzo. Queste permettevano di ricalcare i disegni grazie alla loro trasparenza ottenuta dopo averle impregnate con degli oli. Dalle carte da lucido sono passata a descrivere la produzione di cartoni sostitutivi, vere e proprie copie del cartone definitivo poiché si ottenevano posizionando un foglio al di sotto del cartone vero e proprio procedendo poi alla foratura di entrambi, necessaria per lo spolvero. Il foglio sottostante presentava i contorni del disegno, ma solamente grazie alla foratura. Il cartone sostitutivo veniva usato per lo spolvero al posto del «ben finito cartone» che veniva preservato.

Dopo aver delineato le principali funzioni delle copie mi concentro su una tipologia di disegni controversa quella dei così detti *simili* la cui comparsa nella letteratura artistica e il loro statuto e definizione sono stati forniti da Hans Tietze ed Erika Tietze-Conrat nel volume sul disegno veneziano *The drawings of the Venetian painters* (1944). I *simili* venivano presentati come degli studi di figura estremamente finiti, conservati nelle

botteghe per essere riutilizzati all'occorrenza nei dipinti. Si cercherà di valutare la validità di questa categoria che ha avuto molta fortuna negli studi sul disegno quattrocentesco a Venezia, generando un acceso dibattito all'interno della critica d'arte del XX secolo.

Tra i pittori veneziani di tardo Quattrocento il termine *simile* è stato costantemente applicato, negli studi moderni, alla produzione grafica di Vittore Carpaccio con l'assunzione che il suo processo progettuale, dopo la messa a punto delle invenzioni di composizione, includesse nello stadio degli studi di figura la pratica del riutilizzo, potendo egli attingere ad un repertorio codificato di prototipi da inserire quasi meccanicamente per popolare gli scenari dei propri cicli narrativi. Grazie alla recente mostra *Vittore Carpaccio: Dipinti e disegni*, tenutasi a Venezia presso il Palazzo Ducale ho potuto entrare in contatto e studiare da vicino alcuni dei disegni tratti dal vasto *corpus* grafico del maestro. Dal catalogo della presente mostra sono stati perciò selezionati alcuni disegni di Carpaccio, nella funzione di casi di studio, per comprendere meglio quale fosse il metodo di lavoro dell'artista e l'incidenza dell'uso dei così detti *simili*. La selezione proposta segue all'incirca un andamento cronologico a partire dai disegni collegati al ciclo per la Scuola di Sant'Orsola in lavorazione dai primi anni novanta del Quattrocento, per concludersi con quelli legati al ciclo di Santo Stefano (1511-1520). L'analisi consente di mettere in luce un metodo di lavoro caratterizzato da un approccio strategico, in cui il ruolo della memoria era fondamentale nella progettazione dei dipinti. Tra l'ultimo decennio del XV secolo e il primo del XVI la ripetizione di formule era una pratica diffusa nelle botteghe pittoriche veneziane e non solo: Carpaccio come molti altri pittori della sua generazione, ricorse al riuso di precedenti invenzioni all'interno delle sue opere, ma ad una analisi attenta il risultato appare quello di una rielaborazione creativa grazie all'apporto di variazioni inventive, e non si configura come un inserimento meccanico della stessa figura in lavori diversi. Inoltre è possibile scorgere in questi disegni la progressiva evoluzione stilistica del maestro, che dai primi anni novanta del Quattrocento fino dentro al Cinquecento conferirà una nuova importanza all'utilizzo della luce, abbandonando a poco a poco le marcate linee di contorno che caratterizzavano le sue figure iniziali dalla plasticità pronunciata, per arrivare a modellarle grazie al sapiente uso degli effetti luministici. Smorzando i forti trapassi chiaroscurali e allontanandosi dalle consuetudini della pittura prospettica quattrocentesca, Carpaccio si apre

progressivamente alle innovazioni della pittura tonale introdotte sulla scena artistica veneziana dalla nuova generazione di pittori, guidata da Giorgione e Tiziano.

In ultima istanza viene proposto un confronto con i metodi disegnativi di Domenico Ghirlandaio; lo scopo è quello di far comprendere quanto la pratica del riuso di determinati modelli nelle opere, sul finire del Quattrocento fosse una pratica comune non solo all'interno dei confini della città lagunare, ma anche in una delle più importanti botteghe artistiche della Firenze rinascimentale. Vengono proposti due casi di studio tratti dal repertorio grafico del Ghirlandaio che riproducono modelli derivati da invenzioni di Filippo Lippi, risalenti agli affreschi del Duomo di Prato. Anche in questo caso la pratica del riuso ha permesso ad un artista di elaborare in maniera autonoma e personale un modello, di mescolare elementi linguistici e culturali differenti per variare le proprie soluzioni compositive.

CAPITOLO I

1. La pratica della copia disegnata nelle botteghe tra Quattrocento e Cinquecento.

1.1 Copiare come fondamento all'apprendimento del mestiere.

Copia. Fra' nostri Artefici, dicesi quella opera che non si fa di propria invenzione, ma si ricava per l'appunto da un'altra, o sia maggiore, o minore, o eguale dell'originale.¹

Per iniziare la trattazione sul ruolo della copia disegnata nelle botteghe pittoriche durante i secoli XV e XVI, ho deciso di porre ad *incipit* la definizione che ne fornisce Filippo Baldinucci all'interno del suo *Vocabolario toscano dell'arte del disegno*. Il *Vocabolario toscano dell'arte del disegno* pubblicato nel 1681 dimostra la versatile personalità del suo autore, formatosi in gioventù anche come dilettante artista ed in seguito erudito, storico e letterato al servizio del Cardinale Leopoldo De' Medici. Baldinucci con il suo *Vocabolario*, chiarisce il linguaggio tecnico in uso nelle botteghe pittoriche e nei ricettari fino alla fine del Seicento, fornendo un quadro preciso su procedimenti e dei materiali. La fama conseguita anche grazie a questo scritto gli valse l'ammissione all'Accademia della Crusca. Accanto alla definizione di copia ho inserito quella di un termine legato al copiare e grazie al quale è possibile ottenere copie con diversi metodi e procedimenti.

Lucidare. Copiare per via di luce. Termine proprio de'nostri Artefici; il che si fa in diverse maniere , o con l'aiuto di carte unte e trasparenti, o con carte fatte di colla di pesce, o con specchi, o con veli neri tirati sul telaio; prendesi uno do'soprannominati strumenti e ponendolo sopra la pittura o disegno, che si vuol copiare, acciocchè, trasparendo al disopra i contorni, vi si possan fare per l'appunto , senza la fatica dell'immitargli a forza del giudizio dell'occhio, e ubbidienza della mano : e si posson poi calcare sopra carta , o altro, dove si vorranno copiare. Del velo nero tirato sopra un telaio si vagliono nell'opere grandi in quella forma che postolo sopra la cosa da lucidarsi, d'intornano sopravi con gesso; di poi posano il velo sopra la tavola , o tela , dove vogliono operare, e battendolo, e strofinandolo leggermente , fanno sopra esse cadere il contorno

¹ Baldinucci, 1681, p.39.

di gesso : invenzioni tutte , che da chi sa poco , si adoperano con poco frutto ; perchè le più squisite minutezze de' dintorni , nelle quali consiste la perfezione del disegno , con tali istrumenti non si pigliano mai in modo, che bene stieno . Dico da chi sa poco ; perchè possono gli eccellenti Artefici valersene con utilità, pigliando dal lucido il dintorno d'un certo tutto , e poi riducendo le parti con maestra mano a stato perfetto.²

Si può «Copiare per via di luce»³ impiegando delle carte che risultino trasparenti perché trattate con diverse sostanze quali oli o colle di pesce; è possibile avvalersi di specchi o del velo nero teso sopra un telaio, che lasci intravedere in trasparenza la figura sottostante. Dopo aver scelto il metodo più appropriato o del quale si dispone si può procedere posizionando uno di questi strumenti sopra ciò che si vuole riprodurre, così senza fatica sarà possibile trarne i contorni e riportarli con facilità su di un altro supporto. Baldinucci sottolinea che il procedimento non deve essere dispendioso di energie. Si tratta di un procedimento definibile come quasi meccanico, ma l'autore ribadisce con forza che non si tratta di un semplice automatismo di cui chiunque potrebbe servirsi. Per far sì che i risultati siano buoni bisogna essere degli «eccellenti Artefici»⁴, esperti e dalla mano sapiente ed allenata, altrimenti il risultato sarà mediocre, proporzionato alle scarse abilità di chiunque abbia realizzato ed utilizzato tale mezzo con superficialità.

Perché è necessario essere eccellentissimi artefici? In che modo è possibile raggiungere questo status? Andando a ritroso nella trattatistica di fine XV e quella del XVI secolo è possibile seguire il formarsi di una tradizione che vedeva il copiare come attività centrale per poter imparare in modo adeguato il mestiere. Per poter padroneggiare l'arte del disegno «padre delle tre arti nostre architettura, scultura e pittura»⁵ era necessario educare la mano con un *iter* formativo comune e che con poche differenze anche la trattatistica da Cennino Cennini in poi descrive nel medesimo modo.

Avendo prima usato un tempo il disegnare, come ti dissi di sopra, cioè in tavoletta, affaticati e dilettrati di ritrarre sempre le miglior cose, che trovar puoi per mano fatte di gran maestri. E se se' in luogo dove molti buon maestri sieno stati, tanto meglio a te. Ma per consiglio io ti do: guarda di pigliare sempre il migliore, e quello che ha maggior

² Baldinucci, 1681, p. 85.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Vasari, 1568, ed. Bettarini, Barocchi, I, p. 111.

fama; e, seguitando di di in di, contra natura sarà che a te non venga preso di suo' maniera e di suo' aria; perocché se ti muovi a ritrarre oggi di questo maestro, doman di quello, né maniera dell'uno né maniera dell'altro non n'arai, e verrai per forza fantastichetto, per amor che ciascuna maniera ti straccerà la mente. Ora vuo' fare a modo di questo, doman di quello altro, e così nessuno n'arai perfetto. Se seguiti l'andar di uno per continovo uso, ben sarà lo intelletto grosso che non ne pigli qualche cibo. Poi a te interverrà che, se punto di fantasia la natura ti arà conceduto, verrai a pigliare una maniera propria per te, e non potrà essere altro che buona; perché la mano e lo intelletto tuo, essendo sempre uso di pigliare fiori, mal saprebbe torre spina.⁶

Dopo diversi capitoli nei quali si dedica ad illustrare i materiali sui quali disegnare, su che cosa siano le carte lucide, quante varietà se ne possano realizzare e come, Cennino Cennini nel capitolo XXVII del suo *Libro dell'arte* consiglia al giovane apprendista di ritrarre, nell'accezione di imitare, le migliori cose realizzate dai maestri. Per la precisione, di concentrarsi su di uno solo di questi e che sia il migliore. Così facendo, nonostante si stia riproducendo la sua maniera, il risultato sarà quello di ottenerne una propria non divenendo un emulo. L'autore dissuade dal seguire la maniera di più artisti diversi, poiché tale pratica potrebbe confondere la mente e non portare alcun frutto. Continuando sulla scia di un solo grande maestro si perverrà ad un punto in cui alla maniera di lui si andrà a sostituire quella propria del giovane e che sarà perfetta e unica grazie alla formazione costante che mano e mente avranno ricevuto.

Allo stesso modo interessanti informazioni si possono ricavare da Giorgio Vasari all'inizio della sua trattazione sulla pittura, nell'introduzione all'edizione del 1568 delle *Vite*. Vasari esordisce affermando che per alcuni il disegno sia figlio del caso, «Ma sia come si voglia, questo disegno ha bisogno, quando cava l'invenzione d'una qualche cosa dal giudizio, che la mano sia mediante lo studio et essercizio di molti anni spedita et atta a disegnare et esprimere bene qualunque cosa ha la natura creato, con penna, con stile, con carbone, con matita o con altra cosa»⁷ Perciò, se per un verso molta importanza ha il momento del concepimento dell'invenzione e l'intuizione che poi saranno riportate su carta, altrettanto importanti sono lo

⁶ Cennini, ed. Brunello, 1971, Cap. XXVII. p. 27.

⁷ Vasari, 1568, ed. Bettarini, Barocchi, I, p. 111.

studio e l'esercizio della mano che permetteranno così di riprodurre alla perfezione qualsiasi cosa presente in natura.

Per imparare ad esprimersi tramite il disegno, è necessario che la mano e l'intelletto vengano istruiti copiando specialmente statue e rilievi o modelli di terra fabbricati e vestiti con panni. Questi possono portare un grande giovamento alle abilità di colui che apprende poiché, essendo immobili, risulta più facile il riprodurli. Una volta che la mano sarà divenuta salda e sicura, la prosecuzione naturale dell'*iter* di apprendimento è dunque ancora una volta il passaggio all'imitazione delle cose naturali. La natura è la miglior maestra e dalla sua imitazione si raggiunge uno stato di esperienza che rende gli artisti eccellenti.⁸

Raffaello Borghini nel dialogo *Il Riposo*, scritto nel 1584, esprime dei concetti sovrapponibili con quanto finora riportato dal Vasari. La sua opera, dove si finge avvengano le conversazioni sull'arte di quattro gentiluomini fiorentini, è divisa in quattro libri e si rivolge per la prima volta esplicitamente non tanto agli artisti, quanto agli amatori d'arte, proprio come il suo autore. L'ultimo e più alto stadio dell'apprendimento del disegno è di nuovo l'imitazione diretta dalla natura, mentre l'autore trova poco decoroso l'imitare la maniera di qualsiasi altro artista, poiché questo non porterebbe alcuna utilità o giovamento e al contrario sarebbe come contaminarsi.

E non dee, chi desidera divenir valentuomo, imitar la maniera d'alcuno, ma l'istessa natura da cui hanno gli altri apparato, che gran follia sarebbe, potendo aver dell'acqua pura della fonte, andare a prender quella che ne canali alterata si diffonde.⁹

Più dettagliato sull'argomento della formazione è Giovan Battista Armenini all'interno dei suoi *De' veri precetti della pittura*, un vero e proprio *vademecum* professionale da tenere a portata di mano, destinato a lettori specialisti della professione. Grazie a lui ci è concesso di ascoltare una voce inconsueta nella letteratura artistica del Cinquecento, sempre minacciata dall'accademismo: la voce diretta delle botteghe artistiche. Armenini considera urgente il proprio intervento poiché le botteghe tradizionali non esistono più; da sempre luogo di apprendistato per eccellenza, esse erano state messe in crisi dalle

⁸ Vasari, 1568, ed. Bettarini, Barocchi, I, p. 112.

⁹ Borghini, 1584, p. 140.

nuove modalità di produzione pittorica diffuse a Roma dopo il Sacco del 1527. Per Armenini l'ultima grande impresa dove maestri e allievi stabili hanno collaborato in modo efficace in un rapporto di formazione sembra essere stato il cantiere paolino di Castel Sant'Angelo, guidato dalla figura di Perino del Vaga, allievo di Raffaello. La crisi delle botteghe fu prodotta dalla minor qualità delle maestranze e da committenti assai poco sensibili alla qualità dei pittori ingaggiati, e più concentrati verso la sfarzosità del risultato. Questa decadenza, in atto anche dal punto di vista tecnico, doveva essere colmata ed è per questo che egli si presta ad adempiere alla funzione didattica con il suo manuale di precetti.¹⁰

In prospettiva è necessario che con studio e perizia gli apprendisti si impegnino ad imitare i disegni dei grandi maestri, le repliche realizzate a stampa e le statue antiche, scegliere gli esempi migliori da riprodurre, poiché quanto più questi sono belli, tanta più utilità porteranno a chi voglia imparare. Sostiene Armenini che una volta preparati gli strumenti per iniziare a disegnare, si debba cominciare con tratti facili e sottili, riproducendo parti anatomiche della figura umana, per poi tornare a più riprese sopra ciò che si sta realizzando, per definire maggiormente i contorni, fino ad arrivare molto gradualmente a posizionare le ombre, passando dall'uso della matita per la prima traccia al tratto di penna e inchiostro per rifinire il disegno. Copiando più e più volte un determinato soggetto fino a riempire di segni il foglio di carta si arriverà ad un risultato talmente buono da distinguerlo con difficoltà dall'originale. Questo si fa per allenare la mano e per imprimere le forme nella mente.¹¹

Seguita l'autore dicendo che una volta acquisito questo passaggio si possa cominciare a ritrarre le incisioni su rame, pratica che rende la mano e sicura e frena la foga nel disegnare di giovani apprendisti acerbi. Dopo esser divenuti capaci nell'imitare i disegni e le operate stampe, si può procedere con quelle pittoriche, dapprima imitando quelle in chiaroscuro da artisti quali Polidoro e Maturino, per passare poi a quelle colorite e così cimentarsi nel copiare opere di grandi maestri quali Raffaello, Sebastiano del Piombo o Perin del Vaga. Continuando nell'iter formativo si procederà anche con le statue antiche di marmo o bronzo e con i rilievi dei monumenti e degli archi.

¹⁰ Romano, 1988, pp. 149-150.

¹¹ Armenini, ed. Gorreri, 1988, p. 69.

Fra le prime e più importanti parti che quivi sia di bisogno, io ho sempre tenuto e tengo tuttavia ch'egli sia l'avered ed il possedere con modi fermissimi e sicuri una buona maniera, la quale io stimo non si possa acquistare da niuno giammai se non ha prima dalla natura un buonissimo giudizio mediante un assiduo studio, coi debiti avvertimenti di conoscere ed imitare il buono per le fatiche de' più eccellenti.¹²

Per concludere anche Armenini riferisce la necessità che gli aspiranti artisti riescano a crearsi una propria ed unica maniera, che non si può imitare da nessuno, ma che si costruisce con l'imitazione delle opere dei grandi maestri e soprattutto dalla maestra natura con un assiduo studio.

1.2 Carte da lucido, uno strumento per la creazione di repliche.

Riprendendo la definizione ad apertura di capitolo, ossia quella del termine *lucidare* fornita da Filippo Baldinucci all'interno del suo *Vocabolario toscano dell'arte del disegno*, andrò ad approfondire cosa siano effettivamente le carte da lucido e quale fosse il loro scopo e metodo di utilizzo. Di nuovo come già riportato in precedenza, nella trattatistica ad esse vengono dedicati diversi capitoli; interessante leggere i passi relativi all'interno del *Libro dell'arte* di Cennini e del *Riposo* di Borghini. Entrambi forniscono informazioni molto dettagliate sia per quanto riguarda la realizzazione di queste, partendo dalle tipologie di carta e dalle sostanze con cui trattarle per ottenere un buon risultato.

ancora è una carta che si chiama carta lucida, la quale ti può essere molto utile per ritrarre una testa o una figura o una mezza figura, secondo che l'uomo truova di man di gran maestri. E per avere bene i contorni, o di carta o di tavola o di muro, che proprio la vogli tor su, metti questa carta lucida in su la figura, o vero disegno, attaccata gentilmente in quattro canti con un poco di cera rossa verde. Di subito per lo lustro della carta lucida trasparrà la figura, o ver disegno, di sotto, in forma e in modo che 'l vedi chiaro. Allora toglì o penna temperata ben sottile, o pennel sottile di vaio sottile; e con inchiostro puoi andare ricercando i contorni e le stremità del disegno di sotto.¹³

¹² Armenini, ed. Gorreri, 1988, p. 75.

¹³ Cennini, ed. Brunello, 1971, Cap. XXIII, p. 24.

Grazie alla trasparenza di questa tipologia di carta, al di sotto di essa apparirà visibile la figura da riprodurre, che potrà essere quindi ripassata con l'inchiostro ottenendo una precisa copia dei contorni. Rimuovendo poi la carta trasparente l'artista potrà decidere se completare la sua copia con l'inserimento delle ombre o dei rialzi di luce. Questo per quanto riguarda il metodo di utilizzo, mentre dal capitolo XXIV al capitolo XXVI Cennini espone come le carte lucide vengano prodotte e quali siano le varie tipologie. Quelle descritte sono la carta lucida chiara ottenuta impregnando il foglio con olio di semi, e lasciandolo essiccare; si passa poi alla carta lucida di colla e infine alla carta lucida di carta bambagina. Lo scopo didattico della carta lucida è chiaramente evidenziato da Cennini; egli lo inserisce in quel percorso, già descritto in precedenza, di apprendimento all'interno delle botteghe dove copiare da prototipi dei maestri era un grande aiuto per giovani artisti principianti.¹⁴ Interessante vedere come Cennini dia anche informazioni pratiche su come fissare la suddetta carta lucida al di sopra del foglio con il disegno da ricalcare, assicurandola sopra di esso con della cera posta agli angoli. Anche Borghini ripete lo stesso tipo di nozioni, spiega altrettanto quali siano le tipologie di carte e il loro modo d'uso, aggiungendo l'esposizione di un sistema per trasportare il disegno così ottenuto su di un altro supporto. Il metodo prevede che si interpongano, fra il foglio di carta lucida e la superficie preparata per dipingere, dei fogli ricoperti di gesso o biacca nella parte a contatto con la mestica; di seguito sarà possibile con un bastoncino di avorio o legno, calcare i contorni di tutto il disegno, che così verrà riprodotto sulla superficie sottostante. Poi nel caso in cui la preparazione del dipinto era di colore chiaro, al posto del gesso o della biacca si utilizzava polvere di carbone, che produrrà una traccia nera. Il procedimento è ben riassunto nella breve definizione del verbo «calcare» che fornisce Baldinucci nel *Vocabolario toscano dell'arte del disegno*:

Calcare. Aggravare colla punta d'uno stile d'avorio o di legno duro, i dintorni d'alcun disegno, fatto sopra carta ordinaria o trasparente, a effetto di far comparire sopra altra carta, o tela, o muro, esso dintorno, per poi farne altro disegno o pittura.¹⁵

Il procedimento è simile a quello suggerito da Vasari per riportare il cartone preparatorio sulla tela e sulla tavola. Vasari però non fa menzione della pratica del creare copie tramite

¹⁴ Galassi, 2013, p. 130.

¹⁵ Baldinucci, 1681, p. 25.

carta da lucido, e quando sceglie deliberatamente di non trattare di un determinato argomento, ciò sta a significare che ne disapprova l'utilizzo. La circostanza è confermata da una lettera inviata a Benedetto Varchi, sul tema del paragone tra le arti.¹⁶ Egli biasima in maniera esplicita questa pratica utilizzata a suo avviso, dagli artisti che non hanno doti disegnative, capaci solamente di imitare tramite la carta lucida le opere di altri maestri e così ingannare il pubblico.¹⁷

I disegni ottenuti dalla carta da lucido erano spesso considerati come meri strumenti di lavoro da adoperare in bottega, ed è questa la ragione per la quale hanno condiviso la triste sorte di altre tipologie di disegno funzionali al trasferimento su altri supporti, come i cartoni utilizzati per lo spolvero, distrutti nel corso dell'impiego. Si aggiunga che i collezionisti non erano interessati a un tale genere di disegni così impersonali e dalla bassa valenza estetica. In alcuni casi questi disegni su carta trasparente venivano cancellati dopo l'uso cosicché la carta potesse essere riutilizzata.¹⁸ Proprio a causa della perdita di molti esempi di questa tipologia, non è facile quantificare l'utilizzo della carta lucida come strumento pratico durante il processo di creazione artistica nelle botteghe rinascimentali.

1.3 Copiare e copiarsi per riutilizzare: repliche come archivio della bottega.

La carta lucida ha avuto anche uno scopo funzionale all'interno del processo disegnavo nella progettazione di un disegno o di una composizione, durante la vita e il lavoro quotidiano di bottega, giacché poteva essere lo strumento ideale per calcare e trasferire in un diverso foglio le creazioni stesse di un artista.¹⁹ Serviva per trasportare e copiare le idee di un'artista che le utilizzava in un percorso di sedimentazione del suo pensiero; permetteva di ridisegnare una forma per ripensarla e rielaborarla in un secondo momento, ma anche per trasportarla su un'altra superficie.²⁰ La trasparenza permetteva di perfezionare un'idea, di recuperare una forma e farla divenire parte di un repertorio di bottega dal quale attingere, mostrando le capacità della mano che aveva tracciato il disegno, poiché nonostante fosse una tecnica relativamente veloce, era necessaria una

¹⁶ Galassi, 2013, p. 132.

¹⁷ Vasari, 1547, in Trattati d'arte del Cinquecento tra Manierismo e Controriforma, ed. Barocchi, 1960, vol.1, p. 62.

¹⁸ Galassi, 2013, p. 130.

¹⁹ *Ivi*, p. 132.

²⁰ Cocolini, Merelli, 2017, pp. 276-283.

grande abilità manuale e una sensibilità artistica che permettesse di produrre un disegno di qualità e non semplicemente ricalcato.

Andando ad illustrare quanto questa pratica fosse effettivamente in uso all'interno di una bottega cinquecentesca, la fonte da citare è nuovamente Armenini con i suoi *De' veri precetti della pittura*. Il trattatista fornisce un approfondimento sulle pratiche di bottega all'interno delle più importanti e note botteghe, in particolare quella di Raffaello. Riporta brevemente in un passo che Raffaello stesso utilizzasse disegni realizzati in precedenza, tenendoli poi dinnanzi agli occhi per trarne ispirazione.²¹ Armenini si concentra poi sulla pratica dei discepoli di Raffaello, in particolare, Giulio Romano, Perino del Vaga e Polidoro da Caravaggio. Emerge che questi fossero soliti rielaborare disegni tramite il trasferimento da un foglio all'altro con la tecnica del calco per averne delle copie destinate a diversi scopi. Armenini inizia a descrivere i procedimenti creativi a partire da Giulio Romano, artista che definisce copioso e facile.

Egli teneva questo modo, pigliava un foglio di carta sottile, e su quello col piombo o col carbone che in mano avesse disegnava ciò che in mente aveva, di poi tingeva il rovescio di quel foglio da per tutto col carbone, ed indi pigliava un altro foglio netto e calcava quel disegno o schizzo su quello con uno stilo d'ottone ovvero d'argento, di modo che vi rimaneva tutto ciò che era disegnato di sopra sul primo foglio, di poi profilato che quello aveva sottilmente d'inchiostro li levava l'orme del carbone che vi erano rimase del calco con battervi sopra un fazzoletto od altro panno sottile, onde i profili poi si vedevano restar netti e senza macchia o segno alcuno sotto di essi, di poi li finiva o di penna tratteggiando, o di acquarello, secondo che più gli era a grado di fare; e di questi suoi calchi io ne vidi già in Mantova molti.²²

In questo caso la creazione delle riproduzioni, delle copie di schizzi già esistenti fa parte di quel processo che porta all'invenzione dell'opera, procedendo per stadi mano a mano più elaborati. Giulio Romano eseguiva i suoi primi pensieri con facilità, mettendo su carta ciò che gli si profilava in mente; di seguito lo stesso foglio veniva da lui cosparso di carbone sul verso e calcato quindi su di un altro foglio tramite uno stile di metallo. In questo modo si otteneva una nuova traccia, un duplicato dello stesso disegno da poter poi

²¹ Armenini, ed. Gorreri, 1988, p. 92.

²² *Ivi*, p. 93.

perfezionare con la penna ed eliminando la polvere di carbone in eccesso. Simili espedienti venivano utilizzati da Polidoro da Caravaggio per riprendere e ripetere più volte una determinata composizione. Armenini riporta il calco di alcuni fregi, ripetuti più volte nel foglio per facilitare l'invenzione, e difende la figura di Polidoro dall'accusa che traesse spunto per le sue opere copiando da motivi già esistenti di altri artisti, ricordandolo come un grande inventore autonomo.

Nel caso di Perino del Vaga, Armenini dà una testimonianza diretta avendo visto i suoi disegni. Utilizzava anch'egli un affine metodo di ricalco disegnando prima con lapis, per poi passare a rifinire il disegno a penna dandogli una migliore forma e allo stesso modo dei due altri artisti compagni di bottega realizzava calchi delle sue invenzioni su di un altro foglio, per poi rifinirli nuovamente con maggior grazia data dalla sua eccellente maniera.

Riguardo un disegno di Perino è stata documentata la tecnica di trasferimento per annerimento del verso dell'immagine. Si tratta di un frammento di cartone (inv. 2745, *recto*) dove è raffigurata una *Testa femminile* che si trova al Louvre (fig.1). Questo presenta un'interessante particolarità tecnica, poiché si può vedere sul recto una leggera incisione per il trasferimento, e puntature effettuate sul verso che conserva appunto l'annerimento del carboncino; il che fa supporre che il cartone sia stato utilizzato in due riprese, una prima volta nello stesso senso tramite l'incisione, ed una seconda volta a rovescio tramite lo spolvero.²³ Perino è uno dei protagonisti della formazione del linguaggio della maniera, il suo repertorio grafico è vasto a riprova della sua supremazia come disegnatore, ed offre la rara possibilità di vedere ed analizzare un disegno realizzato su carta lucida, conservato al British Museum. Il soggetto ritrae un *Gruppo di due uomini nudi e due cavalli* (inv. 1978,0304.7) (fig.2) e sebbene si tratti di una copia su carta oleata sono ben riconoscibili le caratteristiche perinesche del foglio. La spennellatura dell'olio sulla carta e la conseguente essiccazione l'hanno resa trasparente, in modo da facilitare a Perino il ricalco dei contorni di un disegno precedentemente realizzato su di un altro foglio. Alcuni dettagli come il braccio e la testa dell'uomo barbuto che sta salendo sul cavallo in alto a destra, il cui naso è segnato da un circoletto, indicano un intervento

²³ Parma, 2001, p. 31.

autonomo dal modello e suggeriscono la mano di Perino stesso. Fogli di carta oleata come questo si incontrano raramente, probabilmente a causa della combinazione di fragilità fisica del materiale e mancanza di fascino immediato di disegni di lavoro di questo tipo, ottenuti con una tecnica di trasposizione che si basava su un procedimento di tipo meccanico.²⁴ Non è stato identificato il modello da cui è stata ricavata questa copia in cui Perino decise di isolare un ristretto gruppo di soggetti, con l'idea di servirsene in un'altra opera. Le proporzioni delle figure sono piuttosto massicce e rimandano a disegni giovanili, mentre la presenza di cavalli in varie posizioni è spesso ricorrente in fogli di schizzi di Perino di cui è difficile identificare la collocazione, solitamente scene più concitate.

In sostanza i sistemi illustrati prevedevano tutti la rielaborazione di disegni tramite il trasferimento di questi da un foglio all'altro con la tecnica del ricalco, ma con intenti differenti. Dalla preliminare funzione di stimolo all'invenzione, al ricalco dei tratti essenziali del disegno per scindere in più fasi distinte il processo creativo, e fissare man mano su più supporti quanto elaborato già in precedenza.

1.4 Metodi per la creazione del cartone e il suo utilizzo: alcuni esempi tratti dal corpus di Michelangelo.

Realizzare copie di uno stesso motivo o composizione non era una pratica utile solo nelle fasi preliminari della creazione di un'opera, ma anche e soprattutto a ridosso della realizzazione di questa. Lo stadio disegnativo finale è quello dell'esecuzione del cartone. Nuovamente la fonte a cui fare riferimento è Giovan Battista Armenini che all'interno dei suoi *Precetti* dedica un intero capitolo, il sesto del secondo libro a questa tematica. Ed è proprio Armenini che si prodiga in un elogio del cosiddetto *ben finito cartone* quale

l'ultimo ed il più perfetto modo di quello che per artificio di disegno si vede il tutto delle sue forze potere esprimersi [...] perciocché si vede in un ben finito cartone esserci espresse di tutte le cose le difficoltà più estreme, di maniera che a seguir i termini di quello si cammina in sicurissima strada con un perfettissimo esempio ed un modello di

²⁴ Parma, 2001, p. 113.

tutto quello che si ha a fare; anzi si può dire che quello sia l'istessa opera, fuorché le tinte.²⁵

Il cartone viene definito come la massima espressione del disegno, tanto perfetto da essere quasi equiparato all'opera stessa, fatta eccezione per i colori. Il principale metodo di trasferimento dell'invenzione dal cartone alla superficie da dipingere, sia essa tela o intonaco, è quello dello spolvero. Si comincia perciò dal quadrettare il disegno preparatorio per mezzo della grata in modo da poter trasferire con le giuste proporzioni l'invenzione elaborata nel disegno di modello di piccole dimensioni al cartone che ha dimensioni in scala con l'opera e che in seguito verrà forato lungo tutto il contorno, pronto così per essere spolverato. Armenini inoltre consiglia, prima di forare i cartoni, di porre al di sotto di questi un altro cartone delle stesse dimensioni, che risulterà così perforato come quello sovrastante, e potrà essere utilizzato al suo posto per lo spolvero vero e proprio anche molteplici volte. Questo consente di conservare illeso i ben finiti cartoni, poiché la procedura permette di creare un nuovo cartone di dimensioni analoghe, recante i contorni dello stesso disegno, ma solo tramite le forature e non con una traccia a matita ad esempio. Interessante a tal proposito quanto detto da Angela Cerasuolo a commento del passo di Armenini. La studiosa afferma che la grande attenzione mostrata da Armenini per preservare l'integrità dei cartoni sia una prova della considerazione ad essi destinata in quanto opere a sé e non solo semplici strumenti di lavoro, ma anche di una pratica non sempre dichiarata, ma certamente diffusa, di riadoperarli con o senza variazioni, per repliche o nuovi dipinti.²⁶

Un importante esempio che testimonia l'utilità del cosiddetto cartone sostitutivo riguarda il sopravvissuto frammento del cartone di Michelangelo (n.1490) che si trova al Museo Nazionale di Capodimonte a Napoli relativo alla *Crocifissione di San Pietro*, (fig.3) per l'affresco della Cappella Paolina. Questo mostra tre figure viste da tergo che corrispondono al gruppo di soldati posto nell'angolo in basso a sinistra dell'affresco. Il cartone, realizzato tra 1545 e 1550, è il più grande disegno di Michelangelo oggi esistente e le sue misure complessive coincidono con quelle della corrispondente area del dipinto

²⁵ Armenini, ed. Gorreri, 1988, p. 120.

²⁶ Cerasuolo, 2014, p. 93.

murale.²⁷ La sua superficie è costituita da più fogli di carta incollati fra loro, in modo da formare una griglia ordinata, il che risulta più visibile esaminando il cartone dal retro. Michelangelo delegò probabilmente la costruzione della superficie del cartone ad un aiutante, Francesco d'Amadore detto Urbino. Il cartone era costituito da diciannove o venti *fogli reali* incollati tra loro, dodici di questi risultano ancora intatti, mentre quelli della parte destra del cartone sono in parte mutilati. I contorni del disegno, sono tutti accuratamente perforati per il trasferimento, un'operazione che richiede molto tempo e che, con ogni probabilità, è stata anch'essa delegata a Urbino.²⁸

È evidente che questo frammento di cartone non sia stato applicato direttamente sulla superficie umida dell'intonaco, ma piuttosto che il suo disegno sia stato trasferito per mezzo di un cartone sostitutivo secondo il procedimento descritto da Armenini, il cartone sostitutivo essendo stato posto al di sotto dell'originale.

Un piccolo pezzo sopravvissuto di un cartone sostitutivo per la Crocifissione di San Pietro è stato incollato come una toppa a metà del margine destro del cartone primario cartone di Napoli. Le forature su di esso sono state realizzate nello stesso identico modo che nel resto del cartone vero e proprio, ma non ci sono segni di matita. Il contorno di questa toppa raffigura la zona pelvica nuda di San Pietro. Michelangelo dipinse l'apostolo interamente nudo, fatto confermato da alcune delle prime incisioni riproduttive successive all'affresco, e il piccolo perizoma oggi evidente sulla figura è una ridipintura a secco.²⁹

Rimanendo su Michelangelo è noto che, tra il 1520 e il 1530, egli fosse solito progettare e disegnare cartoni di grandi dimensioni per opere pittoriche che sarebbero state poi realizzate da altri artisti. Ne è un esempio il monumentale cartone con *Venere e Amore* (n. 2511) che si trova al Museo Nazionale di Capodimonte a Napoli (fig.4), realizzato tra il 1532 e il 1534, si tratta di uno dei progetti di Michelangelo che venne replicato maggiormente.³⁰ Vasari nell'edizione del 1568 delle *Vite* non esita a definire il cartone di

²⁷ Hirst, 1988, p. 128.

²⁸ Bambach, 2017, pp. 215-216.

²⁹ *Ivi*, p. 216.

³⁰ *Ivi*, pp. 142-144.

Venere e Amore come divino e nella stessa edizione ci informa che l'opera pittorica tratta da esso dovesse essere eseguita da Pontormo.

Veggendosi adunque quanta stima facesse Michelagnolo del Pontormo, e con quanta diligenza esso Pontormo conducesse a perfezione e ponesse ottimamente in pittura i disegni e' cartoni di Michelangelo, fece tanto Bartolomeo Bettini, che il Buonarroti suo amicissimo gli fece un cartone d'una Venere ignuda con un Cupido che la Bacia, per farla fare di pittura al Pontormo.³¹

L'esistenza oggi di questo unico cartone con *Venere e Amore* e la sua relazione strettissima con i tanti dipinti di medesimo soggetto, lo rende un documento grafico e artistico di primaria importanza. Nel loro articolo dedicato a questo specifico tema³² Frosinini, Montalbano e Piccolo sottolineano che già durante la vita stessa di Michelangelo i suoi cartoni avessero anche un valore commerciale ed è molto plausibile che se ne traessero già delle copie, sia disegnate che dipinte. Difatti le fonti testimoniano un alto numero di esemplari tratti da questo cartone, almeno trentadue repliche, anche di diverse dimensioni o con inclusione di varianti, molte delle quali oggi perdute. Le autrici considerano inoltre che il concetto di copia avesse all'epoca una valenza diversa da quella odierna che gli attribuisce un'accezione negativa, e come già nel Quattrocento e nel Cinquecento i documenti testimoniassero produzioni seriali di repliche di modelli illustri grazie anche all'utilizzo di maestranze specifiche all'interno delle botteghe. Sul fatto che il cartone di Capodimonte sia effettivamente autografo, è intervenuta Carmen Bambach. Va considerato che essendo, Michelangelo impegnatissimo e sommerso di commissioni intorno agli anni trenta del cinquecento, è probabile che il grande cartone sia stato realizzato da un aiutante sotto la supervisione di Michelangelo stesso. Il cartone fu poi sicuramente rimaneggiato in seguito quando venne incorniciato, prima del 1600.³³ Sicura è la provenienza del cartone di *Venere e Amore* dalla collezione di Fulvio Orsini, che possedeva gli altri due cartoni autografi di Michelangelo, il frammento per la *Crocifissione di San Pietro* e quello dell'*Epifania* (n.1895,0915.518.+) ora al British Museum. La provenienza comune dei tre cartoni e il fatto che comparissero con numeri

³¹ Vasari, 1568, ed. Bettarini, Barocchi, vol. I, p. 326.

³² Frosinini, Montalbano, Piccolo, 2003, pp. 136-203.

³³ Bambach, 2017, p. 145.

consecutivi all'interno dell'inventario di Fulvio Orsini risalente al 1600, testimoniano che per lo meno l'invenzione del cartone di Venere e Amore sia effettivamente di Michelangelo.

CAPITOLO II

2. I disegni simili: una categoria problematica.

Dopo aver delineato l'importanza dell'attività del copiare all'interno delle botteghe pittoriche e aver compreso per quali scopi si creassero delle copie e quali fossero i metodi di realizzazione e la mentalità con cui venivano considerati, l'indagine si sposta su di una tipologia di disegni chiamati *simili*, che sottintendono i concetti di copia e di riuso, per comprendere quale sia stato il loro ruolo. Il termine è stato coniato e si presenta per la prima volta nella letteratura artistica all'interno del volume dedicato al disegno veneziano *The drawings of the Venetian painters* dei coniugi Hans Tietze ed Erika Tietze-Conrat;³⁴ a causa del suo profilo poco chiaro ha generato un dibattito al riguardo che vede protagoniste voci contrastanti sulla legittimità del termine e sulle caratteristiche e funzioni ad esso attribuite.

2.1 L'approccio di Hans ed Erika Tietze allo studio del disegno veneziano. L'introduzione del concetto di simile nella storiografia del XX secolo.

Hans Tietze (1880-1954) ed Erika Tietze-Conrat (1883-1958) sono stati una coppia oltre che nella vita, anche nell'ambito degli studi. Hans Tietze, nato a Praga da una famiglia ebraica era riconosciuto come un'autorità nell'ambito della pittura veneta grazie alle sue opere su Tiziano e Tintoretto, e in seguito, in lavoro congiunto con la moglie, per la prima grande opera sul disegno veneziano.³⁵ I due studiosi, allievi dello stesso maestro Franz Wickhoff, svolgono la loro attività di storici dell'arte in ambito austriaco operando attivamente dal primo al secondo dopoguerra. L'interesse per lo studio dell'arte veneziana derivò dalla redazione di un catalogo critico dell'opera di Dürer,³⁶ primo lavoro al quale si dedicarono insieme, intrapreso dopo che Hans lasciò il Ministero dell'Educazione nel 1925, dove aveva ricoperto il ruolo di responsabile della riorganizzazione dei musei austriaci.³⁷ Prima dell'annessione dell'Austria alla Germania nazista i due autori intrapresero un periodo di investigazione sistematica delle varie collezioni europee di

³⁴ Tietze, Tietze-Conrat, 1944, pp. 10-11.

³⁵ Gombrich, 1954, p. 289.

³⁶ Gombrich, 1959, p. 149.

³⁷ Gombrich, 1954, p. 289.

disegni, che andò all'incirca dal 1935 al 1939 momento in cui incontrarono non poche difficoltà, poiché la situazione europea stava ormai precipitando; subirono inoltre il boicottaggio da parte delle autorità tedesche e di lì a poco sarebbe giunto il momento del loro trasferimento negli Stati Uniti.³⁸ Il manoscritto dell'opera sul disegno veneziano, edita a New York nel 1944, era in realtà già pronto nel 1941 ben due anni prima che partissero per l'America, ma le vicissitudini belliche ne ritardarono la pubblicazione.³⁹

The drawings of the Venetian Painters compie un passo decisivo nel rivoluzionare l'approccio allo studio del disegno veneziano, portando un ordine costruito su fondamenta convincenti, alla massa incoerente di disegni attribuiti alla scuola veneziana del XV e XVI secolo.⁴⁰ All'interno della loro opera i Tietze non fanno distinzioni di responsabilità, esprimendosi al plurale e spartendo in maniera equa il merito delle attribuzioni proposte. Nella prefazione al volume i due studiosi si richiamano alle posizioni che Bernard Berenson pone a premessa della sua opera sul disegno fiorentino,⁴¹ condividendo con lui il principio che il lavoro del conoscitore presenta una difficoltà intrinseca, quella di non potersi muovere su un terreno strettamente scientifico e misurabile, ma piuttosto nell'ambito del plausibile.⁴² L'approccio dei Tietze alle attribuzioni sarà perciò molto cauto e basato sulla conoscenza e lo studio delle fonti e dei documenti, piuttosto che sull'intuizione, «dovendosi confrontare con una tradizione storiografica fragile rispetto a quella del disegno fiorentino e la presa di posizione negativa imputata al Vasari nei confronti del disegno veneziano».⁴³ A fronte dell'opinione per molto tempo diffusa che vedeva gli artisti veneziani principalmente come abili pittori, ma non come disegnatori, rispetto alla tradizione delle botteghe fiorentine che sul disegno si fondava,⁴⁴ i Tietze si impegnarono ad affrontare il problema della creazione artistica nella città lagunare, dove la tradizione familiare delle botteghe era molto forte e più rilevante rispetto al centro Italia;⁴⁵ si tratta di un dato al quale i Tietze riserveranno molta attenzione.

³⁸ Tietze, Tietze-Conrat, 1944, pp. VII-VIII.

³⁹ Romani, 2018, p. 394.

⁴⁰ Clapp, 1945, p. 152.

⁴¹ Berenson, 1938.

⁴² Tietze, Tietze-Conrat, 1944, p. 1.

⁴³ Romani, 2018, p. 395.

⁴⁴ Clapp, 1945, p. 152.

⁴⁵ Romani, 2018, p. 395.

Oltre al carattere familiare e conservatore delle botteghe veneziane i due autori dovettero tener conto anche dell'esistenza documentata di archivi grafici che si trasmettevano da una generazione all'altra, nei quali convivevano disegni dalle diverse funzioni: rapidi schizzi per le composizioni o singoli motivi e tutta quella produzione che confluisce nel «working material» utile alla preparazione dei dipinti o per creare repertori e repliche all'interno della bottega.⁴⁶

I Tietze conferiscono una grande importanza al ruolo delle riproduzioni all'interno del processo disegnativo, ponendosi sulla scia del contributo di Oertel che affermava che gran parte dei disegni necessari alla preparazione di un'opera fossero basati su processi di riproduzione.⁴⁷ Da queste premesse scaturisce l'attenzione ai libri di modelli medievali nei quali i due studiosi rintracciano i primi illustri antenati dei così detti *simili*,⁴⁸ disegni molto finiti, principalmente studi di figura che venivano conservati in bottega per essere ripetutamente utilizzati all'interno dei dipinti.⁴⁹ Questa categoria ebbe molta fortuna negli studi sul disegno quattrocentesco a Venezia, ma appare tuttora non facile da isolare e definire.⁵⁰

I due autori ripercorrono la storia del disegno veneziano, ricostruendo le tappe, che a loro avviso, hanno portato all'avvento dei disegni *simili* all'interno delle botteghe veneziane del Quattrocento. Il punto di partenza viene individuato nei così detti «model books». I disegni medievali erano generalmente rilegati sotto forma di libro, e non erano realizzati per trasferire una precisa composizione su di un altro medium o per studiare singoli aspetti che interessavano gli artisti, erano piuttosto delle copie.⁵¹ Gli artisti medievali avevano la tendenza a riprodurre figure e motivi da opere già esistenti piuttosto che crearne *ex novo* con la propria immaginazione. Si trattava di raccolte di motivi visti durante i loro viaggi, sui quali potevano poi lavorare nuovamente, idee da consultare per potersene servire in

⁴⁶ Romani, 2018, p. 397.

⁴⁷ Oertel, 1940, pp. 217-314.

⁴⁸ Viene proposta una definizione del termine, tratta dal Grande Dizionario della Lingua Italiana. «simile: analogo per forma o per funzione». Purtroppo non è stato possibile reperire un uso di questo termine che fosse collegato alla categoria di disegni individuata da Hans Tietze ed Erika Tietze-Conrat.

⁴⁹ Tietze, Tietze-Conrat, 1944, p. 19.

⁵⁰ Romani, 2018, p. 397.

⁵¹ Si veda in proposito Ames Lewis, 1981a, p. 63.

un secondo momento, all'occorrenza di un nuovo progetto.⁵² Il fatto che un notevole numero di libri di modelli risalenti agli inizi del Quattrocento sia sopravvissuto, ha indotto a pensare che si trattasse di uno strumento di lavoro particolarmente diffuso all'epoca, e che fossero realizzati per essere conservati. Essi contenevano studi che sarebbero stati utili alle generazioni successive che avrebbero ereditato le botteghe degli artisti, serbatoi di motivi, ma anche eredità della tradizione di bottega.⁵³

Il modo meticoloso e attento di procedere nello studio del disegno che i Tietze mettono in atto, li portò a concentrarsi sull'analisi dei problemi piuttosto che sulla necessità di arrivare a delle conclusioni.⁵⁴ Particolare attenzione viene rivolta alla comprensione delle funzioni dei disegni in relazione ai processi di allestimento delle opere e al modo in cui venivano trasmesse le idee all'interno della bottega. L'eccesso di speculazione su questi aspetti ha portato in alcuni casi i due studiosi a una valutazione errata dei materiali; come avviene nel caso dei quaderni di disegni di Jacopo Bellini,⁵⁵ nei quali individuano il passaggio intermedio che dalla tradizione dei «model books» medievali porta alla nascita dei disegni *simili*.

Sebbene i Tietze riconoscano nei quaderni⁵⁶ del Bellini il primo passo verso una maggiore individualizzazione nella pratica del disegno,⁵⁷ li interpretano come raccolte di materiali di *atelier* eseguiti in un lungo arco di tempo, una lettura che è possibile smentire a partire dai dati materiali.⁵⁸ Le complicate composizioni di figure di Jacopo inserite in architetture non meno elaborate non sono disegni preparatori per futuri affreschi o dipinti su tavola,

⁵² Ames Lewis, 1981a, p. 63.

⁵³ *Ivi* p. 64.

⁵⁴ Romani, 2018, p. 397.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ I quaderni di disegni di Jacopo Bellini consistono in due raccolte di disegni conservate rispettivamente al museo del Louvre a Parigi e al British Museum a Londra. Il quaderno di Parigi comprende 92 fogli mentre il quaderno custodito a Londra è composto da ben 98 fogli. Rimane tuttora incerta la precisa cronologia intercorsa tra la realizzazione dei due quaderni, poiché presentano delle notevoli differenze stilistiche, oltre ad avere avuto delle funzioni differenti. Il quaderno conservato al Louvre presenta uno stile di realizzazione più finito e dettagliato, dove gli edifici presentano una complessa impaginazione architettonica e numerosi ornamenti decorativi, elementi, questi, che potevano prestarsi ad essere riutilizzati in dipinti di grandi dimensioni. Il volume che si trova al British Museum è invece più essenziale ed era concepito come opera d'arte autonoma, per essere sfogliato ed impressionare gli spettatori. Entrambi furono ceduti tramite le volontà testamentarie della moglie di Jacopo Bellini al figlio primogenito Gentile. (Chapman, 2010, p. 129)

⁵⁷ Tietze, Tietze-Conrat, 1944, p. 9.

⁵⁸ Romani, 2018, p. 397.

perciò la ricerca di analogie tra questi ed opere effettivamente eseguite risulta vana.⁵⁹ I Tietze, pur constatando alcune differenze, collegano i quaderni di disegni del Bellini ai libri di modelli medievali sul piano delle funzioni, attribuendo loro una funzione pratica e didattica, quella di tramandare motivi ai futuri eredi della bottega.⁶⁰ Allo stato presente degli studi i due quaderni, realizzati presumibilmente a distanza di un paio di anni,⁶¹ avevano delle funzioni differenti. Il quaderno conservato al Louvre presenta uno stile di realizzazione più finito e dettagliato, mentre il volume che si trova al British Museum è invece più essenziale ed era concepito come opera d'arte autonoma, capace di impressionare chi ne sfogliava le pagine con la varietà dei suoi contenuti.⁶² La più grande innovazione del volume di Londra risiede proprio in questa sua peculiare natura di opera autonoma. Risulta invece complicato stabilire quanta influenza abbiano avuto i due quaderni in questione sulla formazione di Gentile e Giovanni Bellini, gli eredi di Jacopo.⁶³

Per i Tietze un crescente senso di individualità aveva portato gli artisti nel XV secolo ad un'interpretazione più personale dei personaggi principali nei loro dipinti, mentre l'uso di tipi convenzionali e di figure da inserire per popolare le composizioni continuò e addirittura aumentò.⁶⁴ I Tietze affermano infatti che i disegni *simili* saranno utilizzati proprio in questo modo, figure accessorie per popolare le composizioni: «not among the main figures, but in the subordinate parts of Gentile Bellini's or Carpaccio's compositions, we find an abundance of repetitions which are to be explained by the use of *simile* drawings».⁶⁵

Per Hans ed Erika Tietze i *simili* rispondevano proprio a questa necessità, disegni molto finiti, studi di figura o di altri dettagli e non di intere composizioni che venivano conservati in bottega per essere usati e riutilizzati all'interno dei dipinti.⁶⁶ I due studiosi propongono anche una evoluzione nel tempo di questa tipologia distinguendo tra vecchi

⁵⁹ Tietze, Tietze-Conrat, 1944, p. 10.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ Chapman in *Figure, Memorie, Spazio, Disegni da Fra' Angelico a Leonardo*, a cura di H. Chapman, M. Faietti, 2011, p. 129.

⁶² *Ibidem*.

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ Tietze, Tietze-Conrat, pp. 10-11.

⁶⁵ *Ivi*, p. 11.

⁶⁶ *Ivi*, p. 19.

e nuovi *simili*. I vecchi *simili*, eredi diretti della tradizione del libro medievale avevano la funzione di mere formule da ripetere meccanicamente: «the original experience of form is [...] entirely dried up in them».⁶⁷ I nuovi *simili* al contrario, pur condividendo le comuni origini, derivavano dalla personale esperienza del singolo artista e dalla sua visione creativa.⁶⁸

I Tietze non condannano l'utilizzo delle ripetizioni all'interno delle opere d'arte di XV secolo, vogliono infatti ricordare a chi stesse leggendo il loro contributo, che la sopravvalutata considerazione data all'assoluta originalità artistica, diffusa a partire dal XVIII secolo, non deve far dimenticare che nel Rinascimento l'imitazione e la riproduzione di modelli, non era soltanto un utile strumento nella formazione degli artisti, ma anche una legittima pratica utilizzata durante il processo creativo.⁶⁹

2.2 Lo studio per Tre figure di vescovo di Vittore Carpaccio: un disegno dalla dibattuta storia critica.

Nella pratica dello studio e della catalogazione del materiale i Tietze sono approdati ad alcune generalizzazioni riguardo la pratica delle ripetizioni, estendendo in maniera eccessiva l'uso dei così detti *simili* nella produzione di alcuni artisti; il caso di Vittore Carpaccio risulta esemplare. Il termine *simile* è stato applicato negli studi moderni soprattutto alla produzione di disegni di questo artista, con l'assunzione che il suo processo progettuale fosse definito da una ripetizione sistematica,⁷⁰ impiegando metodi di lavoro rigidi, con costante riferimento ad un vocabolario figurativo codificato.⁷¹

Carpaccio viene riconosciuto dai Tietze come l'artista della fine del XV secolo la cui personalità di disegnatore emerge maggiormente,⁷² grazie al folto *corpus* di disegni sopravvissuti e giunti sino a noi. Purtroppo il ritratto di Vittore Carpaccio che i due autori propongono, mette in luce la figura di un artista poco autonomo, inquadrato nell'orbita di

⁶⁷ Tietze, Tietze-Conrat, 1944, p. 11.

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ Whistler, 2022, p. 72.

⁷¹ *Ivi*, p. 60.

⁷² Tietze, Tietze-Conrat, 1944, p. 20.

Gentile Bellini del quale cerca di imitare superficialmente la tecnica.⁷³ Essi riconoscono la passione per il racconto e l'abilità di Carpaccio nella creazione di grandi composizioni narrative, vedono in esse il ricorrere di caratteristiche uniformi e costanti, costruite sulla base del riuso quasi meccanico di modelli già esistenti, tratti dal repertorio di altri artisti o di accurati disegni da lui stesso preparati e ingegnosamente inseriti più volte nelle proprie opere senza apportare grandi modifiche.⁷⁴ I Tietze giungono perciò alla conclusione che Carpaccio componesse le sue opere combinando un limitato numero di elementi già pronti, definendo il pittore come un artista privo di scrupoli nel ripetere se stesso, «an unprejudice borrower».⁷⁵ A questo proposito viene proposta una citazione tratta da *The Drawings of the Venetian Painters* che chiarisce ulteriormente il pensiero dei due studiosi: «on closer examination his figures appears mere puppets; his portraits are typical masks, and his landscape, reveals itself as a mere compilation of heterogeneous models».⁷⁶ Il dibattito che vede protagonista la figura di Vittore Carpaccio e l'utilizzo di tipi figurativi appartenenti ad un repertorio di disegni creato appositamente per poterne usufruire in base al bisogno e la validità del termine *simile* collegato alla sua intera produzione di disegni, è estremamente ricco e si protrae dal secondo dopoguerra grazie al contributo dei Tietze sino a tempi molto recenti.

Un esempio interessante per comprendere lo sviluppo della storia critica legata a queste problematiche si può ricercare nel caso del disegno custodito al British Museum a Londra che raffigura lo studio per *Tre figure di vescovo* (n. 1946,0713.3) (fig. 16).⁷⁷ Il disegno in questione è stato collegato per la prima volta da Popham⁷⁸ ad uno dei teleri che compongono il ciclo dedicato alle storie di Sant'Orsola oggi alle Gallerie dell'Accademia di Venezia. Le tre figure di vescovo nel disegno corrispondono a quelle del papa e dei due vescovi al suo seguito nella scena dell'*Arrivo dei fidanzati a Roma*. Secondo il parere dei Tietze si tratta di uno di quei disegni di repertorio utilizzato per costruire le tre

⁷³ Tietze, Tietze-Conrat, 1944, p. 20.

⁷⁴ *Ivi*, p. 138.

⁷⁵ *Ibidem*.

⁷⁶ *Ibidem*.

⁷⁷ Il disegno raffigurante lo studio dei *Tre vescovi*, si trova sul *recto* di un foglio conservato a Londra al British Museum Department of Prints and Drawings, inv. n.1946,7.13.3. Il disegno è stato realizzato a matita nera, penna e pennello con inchiostro scuro e lumeggiature a biacca su carta azzurra. Il *verso* del presente foglio raffigura uno studio realizzato dal vero per il *Torso di Cristo e perizoma*, probabilmente collegato al dipinto con la Pietà allora Contini Bonacossi. (Menato, 2014)

⁷⁸ Popham, 1933-34, p. 37.

corrispondenti figure nel telero, apportando delle minime modifiche.⁷⁹ Dello stesso avviso è Jan Lauts, autore di una autorevole monografia sul pittore veneziano, che osserva come Carpaccio fosse solito lavorare attingendo ad un limitato repertorio di figure e motivi già pronti all'uso, in particolare per i personaggi secondari delle sue narrazioni, che il pittore andava di volta in volta a modificare per accordarli al ruolo che avrebbero svolto all'interno dei dipinti, in ciò ereditando la visione dei Tietze.⁸⁰ Bisogna però ricordare che la ferma convinzione sull'uso costante di ripetizioni ha condotto in alcuni casi lo stesso Lauts a reperire delle iterazioni dove in realtà non ce n'erano.⁸¹ Le repliche rinvenute in alcuni dipinti sono state basate su somiglianze generiche piuttosto che su corrispondenze precise.⁸² L'utilizzo di questo «stock» di figure ripetute dimostra quanto anche per Lauts la tradizione dei libri di modelli medievali avesse influito sugli artisti veneziani più che altrove,⁸³ riconosce però in Carpaccio uno spirito tutto rinascimentale poiché afferma che i suoi disegni fossero realizzati dal vero, non più tratti dai lavori dei maestri delle precedenti generazioni o da altri pittori.⁸⁴

Tornando alla storia critica del disegno dei *Tre vescovi*, Ames Lewis è fermamente convinto che si tratti proprio di un disegno *simile*.⁸⁵ Per lo studioso in questo disegno è ben rappresentato quel momento all'interno del processo creativo di Carpaccio in cui l'artista andava ad inserire figure di repertorio all'interno della composizione prima di giungere al modello finito.⁸⁶ La figura centrale del disegno corrisponde, seppur leggermente modificata, a quella del Papa che accoglie la santa nell'opera; proprio per le differenze che intercorrono tra la figura nel disegno e quella nel dipinto Ames Lewis afferma l'impossibilità che gli studi per i tre vescovi fossero stati realizzati appositamente pensando a quella specifica composizione nella scena dell'*Arrivo a Roma*, ma piuttosto che questi facessero parte dell'album di *simili* di Carpaccio dal quale l'artista scelse un

⁷⁹ Tietze, Tietze-Conrat, 1944, p. 148.

⁸⁰ Lauts, 1962, p. 24.

⁸¹ Whistler, 2022, p. 73.

⁸² *Ivi*, p. 67.

⁸³ Lauts, 1962, p. 24.

⁸⁴ *Ibidem*.

⁸⁵ Ames Lewis, 1990, p. 168.

⁸⁶ *Ibidem*.

disegno adatto al proprio scopo ed utilizzò in maniera economica tutte e tre le figure dello studio nello stesso dipinti.⁸⁷

Una diversa posizione sullo statuto dei *simili* viene fornita da Muraro che nella sua monografia su Carpaccio li identifica con molta precisione all'interno di una categoria di disegni chiamati memorativi o copie memorative, realizzate a posteriori una volta che l'opera era conclusa per registrare e tenere nell'archivio di bottega un determinato motivo da poter utilizzare nuovamente in seguito.⁸⁸ Per Muraro i *simili* in quanto copie, seppur realizzati dallo stesso artista «rivelano la povertà di espressione che è tipica delle opere indirette».⁸⁹ Il disegno dei *Tre vescovi* viene fatto rientrare dall'autore proprio all'interno di questi disegni di repertorio.⁹⁰ Per la prima volta Muraro mette in dubbio l'autografia carpaccesca del presente foglio, a causa di «certe imperizie e grossolanità»⁹¹; fino a quel momento la critica era stata unanimemente concorde sull'attribuzione a Carpaccio. Lo studioso propone che potesse trattarsi di una derivazione di scuola tratta da una delle opere grafiche eseguite da Carpaccio in preparazione del dipinto dell'*Arrivo a Roma*.⁹² Tuttavia sembra in ultima analisi propendere per l'originalità del disegno, spiegando come a suo avviso anche il telero manchi dell'eleganza che sarà del maestro dopo il 1494.⁹³

Hugo Chapman giustifica i dubbi di Muraro sull'autografia del foglio; la semplificazione delle figure e il carattere leggermente meccanico legato alla loro funzione spiegano probabilmente perché lo studioso abbia pensato che si trattasse di una copia di bottega da un disegno perduto di Carpaccio.⁹⁴ Chapman non ha dubbi sulla paternità di Carpaccio, «ma lo *status* del foglio a suo avviso è quello di un *simile* tratto dal maestro dopo la verniciatura del telero, in modo da potere fissare l'invenzione per il futuro utilizzo».⁹⁵ Secondo lo studioso Carpaccio avrebbe poi completato i contorni delle figure nel disegno,

⁸⁷ Ames Lewis, 1990, p. 169.

⁸⁸ Muraro, 1977, p. 17.

⁸⁹ *Ibidem*.

⁹⁰ *Ivi*, p.54.

⁹¹ *Ibidem*.

⁹² *Ibidem*.

⁹³ Menato, 2014, p. 161.

⁹⁴ Scheda online del foglio con lo studio dei *Tre vescovi* (n.1946,0713.3) nel sito ufficiale del British Museum, curata da Hugo Chapman.

⁹⁵ Menato, 2014, p. 161.

poiché nell'opera le loro cappe non risultavano del tutto ben visibili a causa delle sovrapposizioni con altri personaggi.⁹⁶

Sara Menato autrice delle schede relative ai disegni di Carpaccio per il catalogo della recente mostra dedicata al pittore,⁹⁷ riafferma l'autografia del presente foglio, sia per quanto riguarda il *recto* che per il *verso*,⁹⁸ (fig.17) che raffigura lo studio per un torso di uomo nudo affiancato da un drappo, sottolineando le differenze stilistiche tra le due parti, trattandosi, a suo parere, di due disegni cronologicamente distinti.⁹⁹ La studiosa analizza lo stile dello studio per le tre figure di vescovo mettendo in evidenza l'insistenza sulle linee di contorno, segno del grande interesse per i volumi che caratterizza la produzione grafica di Carpaccio nei primi anni Novanta del Quattrocento.¹⁰⁰ Le tre figure sono costruite come se fossero dei solidi geometrici; l'utilizzo della biacca non conferisce solamente gli effetti luministici, ma è anche adoperata per sottolineare le forti strutture dei corpi.¹⁰¹ Per quanto riguarda la funzione del foglio, la studiosa nega la possibilità che si tratti di un disegno tratto dall'opera finita per via delle differenze che con la redazione dipinta, propendendo piuttosto per la funzione di disegno preparatorio.¹⁰² Queste differenze si possono riscontrare in una diversa resa delle vesti dei tre personaggi o alcune modifiche nelle loro fisionomie. Nell'opera il copricapo della figura centrale è stato modificato nella tiara papale mentre il vescovo sulla sinistra del foglio compare al seguito del papa presentando una notevole barba e una cappa molto più elaborata.

⁹⁶ Scheda online del foglio con lo studio dei *Tre vescovi* (n.1946,0713.3) nel sito ufficiale del British Museum, curata da Hugo Chapman.

⁹⁷ *Vittore Carpaccio Dipinti e disegni* è il titolo della grande mostra dedicata a Vittore Carpaccio tenutasi dal 18 marzo al 18 giugno 2023, presso il Palazzo Ducale di Venezia a cura di Peter Humfrey, Susannah Rutherglen, Sara Menato, Deborah Howard, Catherine Whistler, Joanna, Dunn, Linda Borean, Andrea Bellieni.

⁹⁸ *Torso di Cristo (verso)*, ca.1483-1485, matita nera, pennello e inchiostro bruno, Londra, The British Museum. Lo studio di nudo è stato probabilmente realizzato dal vero e differisce nei valori grafici rispetto al *recto*, poiché presenta un morbido modellato del corpo colpito dolcemente dalla luce. I passaggi tra luci ed ombra sono delicati ed ottenuti grazie alla carta lasciata a risparmio. Questo disegno è stato correttamente collegato da Jan Lauts (1962) al Cristo in pietà tra la Madonna San Giuseppe d'Arimatea e San Giovanni Evangelista dell'allora collezione Contini Bonacossi. (Menato, 2022)

⁹⁹ Menato in *Vittore Carpaccio. Dipinti e disegni* a cura di P. Humfrey, Venezia 2022, p. 130.

¹⁰⁰ *Ibidem*.

¹⁰¹ *Ibidem*.

¹⁰² *Ibidem*.

2.3 Sulla funzione degli studi di figura di orientali di Gentile Bellini.

Uno degli studiosi che si è maggiormente servito del termine per spiegare alcune tipologie di disegni è certamente Ames Lewis. Egli ne fornisce una precisa definizione nel glossario di una sua opera:

Simile drawing. A figure drawing, often exotic type used in Venetian workshops as a prototype for figures in the middle and backgrounds of narrative paintings.¹⁰³

I disegni *simili* vengono definiti come dei disegni di figura, spesso di tipi esotici ed utilizzati nelle botteghe pittoriche veneziane come personaggi secondari, dei prototipi di figure da poter inserire all'occorrenza per popolare le scene all'interno dei dipinti narrativi. La definizione risulta interessante, poiché fa nuovamente emergere le criticità e le incertezze legate a questa tipologia di disegni e il fatto che sia molto difficile inquadrali in modo chiaro ed univoco. Rispetto alla definizione del termine proposta in prima battuta da Hans ed Erika Tietze¹⁰⁴ Ames Lewis provvede a renderla estremamente più specifica circoscrivendo l'uso dei *simili* solamente nell'ambito della pittura veneziana *in primis* e all'interno di una precisa categoria di opere, ossia i dipinti narrativi: opere di grandissime dimensioni, solitamente teleri nell'ambito veneziano, dove venivano rappresentati soggetti prevalentemente sacri, molto spesso cicli dedicati a storie delle vite dei santi o della Vergine.

Un ulteriore passo che Ames Lewis compie nel limitare il campo di azione di questa tipologia di disegni è il fatto che faccia riferimento soltanto a figure di tipo esotico, il che permette di proporre un collegamento immediato con la figura Gentile Bellini e la sua produzione di disegni raffiguranti personaggi orientali.¹⁰⁵ I Tietze consideravano gli studi di figure orientali di Gentile Bellini appena menzionati, come dei modelli che sarebbero stati ampiamente imitati dalle generazioni successive di artisti.¹⁰⁶ Trattati da una realtà

¹⁰³ Ames Lewis, 1981a, p. 190.

¹⁰⁴ Tietze, Tietze-Conrat, 1944, pp. 8-20.

¹⁰⁵ Gentile Bellini fu inviato a Costantinopoli dal 1479 al 1481, in funzione diplomatica come artista al servizio del sultano Maometto II.

¹⁰⁶ Tietze, Tietze-Conrat, 1944, p. 19.

lontana, affascinante e inaccessibile rappresentavano un terreno fertile per gli artisti veneziani e non solo.¹⁰⁷

Ames Lewis li introduce nella propria trattazione descrivendo i cambiamenti che, negli ultimi decenni del Quattrocento, nella pittura veneta il procedimento di creazione delle opere stava subendo, divenendo sempre più chiaro e sistematico.¹⁰⁸ Ames Lewis descrive quello utilizzato da Gentile Bellini, composto generalmente da tre fasi: una prima dove venivano realizzati degli schizzi molto sommari della composizione spesso a matita rossa, una seconda fase del processo in cui la composizione sarebbe stata rielaborata a penna ed inchiostro.¹⁰⁹ E infine nell'ultima questa veniva ridisegnata ancora una volta, ma molto più in dettaglio: i personaggi venivano ornati da vesti molto ricche e le architetture sullo sfondo definitivamente delineate. È a questo punto del processo compositivo che per l'autore dovevano essere inserite le figure basate sui disegni *simili*, specialmente quelle tratte dai tipi orientali ed esotici.¹¹⁰

Per meglio comprendere la teoria proposta da Ames Lewis riguardo lo statuto dei disegni *simili*, viene di seguito proposto ad esempio un disegno che tipicamente l'autore fa rientrare in questa categoria. Si tratta di un foglio conservato al British Museum (Pp,1.20) (fig. 6)¹¹¹ dove al centro si trova la raffigurazione di una donna turca seduta al suolo e rivolta verso sinistra, con indosso un copricapo conico ed in mano un oggetto simile ad un disco, realizzato a penna e inchiostro. Questo disegno rientra tra quei disegni che generalmente sono stati messi in relazione con il soggiorno di Gentile Bellini a Costantinopoli, dal 1479 al 1481.¹¹²

Della produzione artistica del periodo che Gentile Bellini trascorse a Costantinopoli rimangono poche tracce,¹¹³ tra queste possiamo però annoverare una serie di sette studi

¹⁰⁷ Tietze, Tietze-Conrat, 1944, p. 19.

¹⁰⁸ Ames Lewis, 1981a, pp. 139-140.

¹⁰⁹ Ames Lewis, 1990, p. 674.

¹¹⁰ Ames Lewis, 1981a, p. 140.

¹¹¹ *Donna turca seduta*, (Pp,1.20), Londra, British Museum, penna e inchiostro su carta, il foglio presenta delle iscrizioni riguardanti i colori delle vesti della donna. 215 x 177 mm.

¹¹² Ames Lewis, 1990, p. 678.

¹¹³ Chapman in *Figure, Memorie, Spazio, Disegni da Fra' Angelico a Leonardo*, a cura di H. Chapman, M. Faietti, 2011, p. 130.

molto finiti e dalla medesima impostazione, realizzati a penna e inchiostro di figure in costumi mediorientali. I sette disegni presi in considerazione e che appaiono per la prima volta presentati come un gruppo omogeneo nella mostra *Bellini and the East* tenutasi a Londra nel 2005-2006, condividono sia la stessa tipologia di soggetti che la tecnica di realizzazione a penna tramite dei tratti obliqui. Lo stile dei tratti paralleli di penna che costituiscono i disegni in questione, può essere ricollegato allo stile dei fogli del quaderno di Jacopo Bellini conservato al Louvre, che Gentile possedeva per lascito testamentario.¹¹⁴

Ogni figura è posta centralmente nel foglio, e mostrata a riposo, in uno stato di calma composta che è tipico di Gentile Bellini.¹¹⁵ Le caratteristiche di immobilità e di dignitosa compostezza trovano un parallelo nelle opere dipinte del Bellini dove i personaggi sono meticolosamente osservati e indagati, ma non interagiscono attivamente tra loro.¹¹⁶ Per quanto riguarda la loro attribuzione, questi disegni non possono essere ascritti a un'unica mano poiché variano nella qualità e presentano piccole differenze stilistiche.¹¹⁷ Sono stati suddivisi infatti tra originali realizzati da Gentile Bellini e copie eseguite da componenti della sua bottega o copie più tarde.¹¹⁸ Tutti i disegni, gli originali come le copie, sono accomunati dalla maniera in cui le figure vengono isolate nello spazio del foglio e dal modo in cui è stata maneggiata la penna, senza interrompere il tratto né modificare la pressione esercitata sullo strumento, il che indica che si tratti di copie fedeli ricavate da studi di costume eseguiti dal vero.¹¹⁹

Vengono considerati autografi i disegni di migliore fattura che si possono individuare nella coppia del British,¹²⁰ composta dal *Giannizzero turco* (n. Pp,1.19) (fig.7)¹²¹ e dalla *donna seduta in abiti mediorientali* (n. Pp,1.20) (fig.6) ai quali si aggiunge il disegno che

¹¹⁴ Campbell, Chong, in *Bellini and the East*, a cura di C. Campbell, A. Chong, Londra, 2005, p. 100.

¹¹⁵ *Ibidem*.

¹¹⁶ *Ivi*, p.99.

¹¹⁷ Chapman in *Figure, Memorie, Spazio, Disegni da Fra' Angelico a Leonardo*, a cura di H. Chapman, M. Faietti, 2011, p. 130.

¹¹⁸ *Ibidem*.

¹¹⁹ *Ivi*, p. 131.

¹²⁰ Chapman in *Figure, Memorie, Spazio, Disegni da Fra' Angelico a Leonardo*, a cura di H. Chapman, M. Faietti, 2011, p. 130.

¹²¹ *Giannizzero seduto* (n. Pp,1.19), Londra, British Museum, penna e inchiostro su carta, 215 x 175 mm.

raffigura una giovane donna greca conservato al Louvre. (n. INV 4654, recto) (fig.5)¹²²
I due disegni che raffigurano personaggi femminili presentano annotazioni relative ai colori delle loro vesti nella stessa grafia.¹²³ È possibile che la funzione di questi disegni fosse quella di documentare abiti e persone esotiche incontrate dal pittore durante il suo viaggio. Questo va a spiegare le indicazioni dei colori che svolgono la doppia funzione di promemoria per l'artista e di guida per gli assistenti che non avevano mai visto tali abiti, ma che avrebbero poi dovuto riprodurli.¹²⁴

Per quanto riguarda la coppia di disegni del British Museum, la figura di *Giannizzero seduto* presenta un abbigliamento che risulta fedele a quello che dovevano avere all'epoca le guardie reali del Sultano,¹²⁵ mentre l'identificazione della figura femminile è più problematica. Nella mostra *Bellini and the East* è stato acutamente osservato che non possa trattarsi di una donna mediorientale. È improbabile che una donna musulmana abbia posato per un uomo europeo e per di più senza velo.¹²⁶ Si tratta più probabilmente di una donna non musulmana abbigliata secondo una fantasiosa mescolanza di costumi dalle vaghe sembianze mediorientali, con l'aggiunta di un cappello a forma di imbuto che non si ritrova in nessuna delle coeve rappresentazioni di donne turche.¹²⁷

Non esiste alcuna prova che Gentile abbia utilizzato gli studi di figura presi in esame all'interno dei suoi dipinti a noi noti successivi al suo ritorno a Venezia nel 1481.¹²⁸ È possibile però rilevare la presenza di alcune di queste figure nei cicli di affreschi realizzati dal pittore umbro Pinturicchio tra la fine del XV secolo e l'inizio del XVI nelle città di Roma, all'interno dei Palazzi Vaticani più precisamente negli appartamenti Borgia e a Siena nella Libreria Piccolomini.¹²⁹ Negli appartamenti Borgia dei Palazzi Vaticani affrescati tra il 1492 e il 1494, si trova la prima citazione che Pinturicchio trasse dai

¹²² *Giovane donna greca* (n. INV 4654, recto), Parigi, Louvre, penna e inchiostro su carta, presenta delle iscrizioni relative alle vesti, 254 x 175 mm.

¹²³ Chapman in *Figure, Memorie, Spazio, Disegni da Fra' Angelico a Leonardo*, a cura di H. Chapman, M. Faietti, 2011, p. 130.

¹²⁴ *Ivi*, p.131.

¹²⁵ Campbell, Chong, in *Bellini and the East*, a cura di C. Campbell, A. Chong, Londra, 2005, p. 101.

¹²⁶ *Ibidem*.

¹²⁷ Chapman in *Figure, Memorie, Spazio, Disegni da Fra' Angelico a Leonardo*, a cura di H. Chapman, M. Faietti, 2011, p. 131.

¹²⁸ *Ibidem*.

¹²⁹ Campbell, Chong, in *Bellini and the East*, a cura di C. Campbell, A. Chong, Londra, 2005, p. 99.

modelli di Gentile. Si tratta proprio della figura del *Giannizzero turco* del British Museum. il Giannizzero seduto è rappresentato in controparte e con un braccio alzato in segno di comando nell'affresco con *il Martirio di San Sebastiano* (fig.8).¹³⁰ Resta comunque difficile capire come Pinturicchio sia venuto in possesso dei disegni di Gentile o più probabilmente di copie tratte da questi; e come mai questi cosiddetti *simili* siano stati utilizzati nelle sue opere, ma che non ve ne sia alcuna traccia in nessuna delle opere di Gentile o di alcuno dei suoi seguaci. Hugo Chapman ipotizza che il tramite possa essere stato Andrea Mantegna, cognato di Pinturicchio, che trovandosi a Roma nello stesso periodo al servizio di Papa Innocenzo VIII, abbia permesso a Pinturicchio di trarre delle copie da disegni che lui stesso aveva a sua volta copiato da quelli di Gentile Bellini.¹³¹

2.4 La Natività di Windsor nel dibattito critico: originale o copia.

Dopo una prima disamina delle posizioni dei Tietze e di Ames Lewis sull'argomento dei *simili*, risulta che sia i primi che il secondo avessero un'idea generale in linea di massima corrispondente sul tipo di disegni da far rientrare nella categoria, ma non del tutto. Il che ci dimostra quanto siano poco chiare le argomentazioni a riguardo. Nonostante la definizione fornita da Ames Lewis¹³² restringa molto la categoria rispetto a quanto affermato dai Tietze,¹³³ essi concordano sul fatto che questi disegni siano generalmente degli studi di figura molto finiti dove i soggetti sono isolati al centro del foglio senza altri elementi a disturbarne la chiarezza.

Un caso interessante è rappresentato dal disegno che raffigura l'*Adorazione dei pastori* custodito a Londra nel Royal Trust Collection (n. RCIN 912803) (fig.9), una composizione che i Tietze fanno rientrare pienamente sotto la dicitura di *simile*, ma che rappresenta in realtà un'anomalia che va in un certo senso a contraddire la definizione generale che essi stessi hanno proposto,¹³⁴ poiché si tratta di un disegno di composizione e non di uno studio di figura. Il disegno di Windsor viene collocato all'incirca in un arco

¹³⁰ Chapman in *Figure, Memorie, Spazio, Disegni da Fra' Angelico a Leonardo*, a cura di H. Chapman, M. Faietti, 2011, p. 131.

¹³¹ *Ibidem*.

¹³² Ames Lewis, 1981a, p. 190.

¹³³ Tietze, Tietze-Conrat, 1944, pp. 9-21.

¹³⁴ *Ivi*, p. 21.

di tempo che va dal 1500 al 1525. I soggetti raffigurati sono la Vergine, San Giuseppe e un pastore in ginocchio in adorazione del Bambino che è adagiato al suolo in mezzo a loro. Sullo sfondo si possono intravedere dei tratti leggeri a matita che creano delle indicazioni spaziali per la grotta e per un animale. È stato realizzato su carta azzurra a punta di pennello e inchiostro bruno, con delle acquerellature per creare le ombre e rialzi a biacca per gli effetti di luce, il tutto su di una traccia a matita nera su carta azzurra. Il disegno in questione per la somiglianza del soggetto viene collegato all'*Adorazione dei Pastori* un dipinto oggi concordemente assegnato a Giorgione, custodito alla National Gallery di Washington (n.1939.1.289) e meglio conosciuto come *Natività Allendale* (fig.10).

La tradizionale tecnica veneziana, in particolare carpacesca, del pennello su carta azzurra è qui utilizzata con particolare maestria; grazie all'uso di ampie velature ottenute acquerellando l'inchiostro, sono state create le ombre per rendere la profondità della grotta. Le ombreggiature sui personaggi sono posizionate in maniera differente in base alla loro posizione, finissime e delicate sul collo della Vergine, molto più forti e scure invece sulla figura del pastore.¹³⁵ Le lumeggiature bianche sono state applicate con la stessa libertà. Il particolare che salta subito all'occhio osservando il disegno è l'evidente pentimento sulla posizione del pastore: il disegnatore aveva pensato in un primo momento di sistemare il pastore leggermente più in basso nel foglio, come indicato dai segni di matita nera. Oltre alla posizione del pastore ci sono altri punti in cui il disegno e il dipinto differiscono: ad esempio nel disegno il Bambino è adagiato sul mantello spiegato della Vergine e guarda il pastore, mentre nel dipinto è rivolto verso la madre e la sua testa è appoggiata su un piccolo mucchio di paglia. Nel dipinto di Washington inoltre è stato inserito un altro personaggio, un secondo pastore questa volta raffigurato in piedi e posizionato alla sinistra del pastore già presente nel disegno. Dal confronto tra il disegno e l'opera, in questa Giorgione è riuscito a conferire al gruppo una maggiore armonia e una maggiore partecipazione dei personaggi alla scena che risultano meno statici, dando un senso di tensione drammatica alla composizione. I personaggi sono caratterizzati da

¹³⁵ Oberhuber, in *Le siècle de Titien* [...], a cura di M. Laclotte, G. Nepi Scirè, A. Ballarin, J. Habert, K. Oberhuber, T. Pignatti, R. Rearik, F. Valcanover, F. Viatte, Parigi 1993, p. 504.

vesti più ampie e morbide, e risultano sono meno rigidi nei movimenti, anche se solo accennati, e con i corpi più protesi verso il Bambino.¹³⁶

Queste osservazioni hanno portato a diverse interpretazioni e considerazioni sulla natura del presente disegno: dalla possibilità che sia uno studio preparatorio per la *Natività Allendale* e quindi da attribuire alla mano di Giorgione a quella che si tratti invece di una copia tratta da modelli precedenti. Tra i sostenitori di quest'ultima posizione si possono annoverare i Tietze. Essi si sono basati su una precedente idea di Richter, che riteneva il disegno fosse appartenuto ad una prima fase della carriera di Giorgione, mentre il dipinto fosse più tardo.¹³⁷ I due autori concordano sul fatto che il disegno preceda di gran lunga il dipinto, ma affermano con sicurezza che non sia un originale, bensì che si tratti di un *simile*: una copia tratta da un disegno precedente o più probabilmente da un dipinto, per poter essere utilizzata come materiale di lavoro all'interno della bottega. Per i Tietze un'ulteriore prova del fatto che il disegno di Windsor non sia preparatorio per la *Natività Allendale*, è da ricercare nell'evidente pentimento che mostra la gamba del pastore disegnata più in basso rispetto alla posizione finale. I segni a matita nera mostrano che ogni dettaglio che si ritrova nel disegno finito era già presente nell'idea che fu poi corretta, il che li ha portati a dire che dovesse esistere un precedente modello già finito dal quale il disegno di Windsor era stato copiato.¹³⁸

Per i due studiosi il disegno presenta un carattere più primitivo e ancora quattrocentesco, i tre personaggi raffigurati sono statici e la resa delle vesti risulta ancora geometrica e poco fluida, mentre il dipinto, oltre ad essere arricchito dall'inserimento di una quarta figura, è più in linea con lo stile che si stava sviluppando all'inizio del Cinquecento con la nuova ed emergente generazione di artisti, uno stile più patetico ed emotivamente partecipato.¹³⁹ Oltre ai Tietze anche Popham è concorde sul fatto di trovarsi di fronte a una copia, in questo caso però derivata dal dipinto di Washington. Anch'egli riconosce nel disegno un carattere ancora quattrocentesco che lo porta a dire che questo sia stato

¹³⁶ Oberhuber, in *Le siècle de Titien* [...], a cura di M. Laclotte, G. Nepi Scirè, A. Ballarin, J. Habert, K. Oberhuber, T. Pignatti, R. Rearik, F. Valcanover, F. Viatte, Parigi 1993, p. 504.

¹³⁷ Tietze, Tietze-Conrat, 1944, p. 176.

¹³⁸ *Ibidem*.

¹³⁹ *Ibidem*.

realizzato proprio da un artista della generazione appena precedente a quella di Giorgione, per le grandi somiglianze nello stile con il modo di disegnare di Vittore Carpaccio, ma non gli attribuisce direttamente il disegno.¹⁴⁰

Di diversa opinione risulta invece Oberhuber che si mostra favorevole all'attribuzione del disegno a Giorgione stesso riscontrandovi delle affinità con un'altra opera riferita al maestro, l'*Adorazione dei Magi* (n.NG1160) della National Gallery di Londra, per il modo in cui sono rese le figure, ancora leggermente geometriche nelle fattezze.¹⁴¹ Tutti i confronti che si possono fare con disegni eseguiti da artisti della precedente generazione, come Bellini o Carpaccio, mettono in evidenza il differente carattere di questo foglio che, per l'equilibrio della sua composizione e il complesso assetto dello spazio, appartiene già al XVI secolo.¹⁴² Solo Giorgione poteva raggiungere questa qualità quasi pittorica della resa delle vesti e delle rocce. La costruzione triangolare della composizione conferisce una grande intimità alla composizione e il modo in cui l'artista contrappone la figura tenera e delicata della Vergine a quella dura e realistica del pastore è notevole.¹⁴³ Inoltre ancora una volta, il modo in cui vengono realizzate le ombre tramite l'aquerellatura, la grande libertà e scioltezza nel posizionare gli effetti di luce, nonché il pentimento e la traccia di matita nera sottostante, ripassata con grande cura a punta di pennello, sono dei segnali che non fanno pensare ad una copia, ma ad un disegno preparatorio molto ben ragionato e probabilmente autografo realizzato con grande perizia.

Le influenze carpaccesche e della pittura prospettica tardo quattrocentesca che sono state riscontrate da alcuni studiosi nel disegno di Windsor, potrebbero essere giustificate alla luce della recente scoperta di Jaynie Anderson,¹⁴⁴ che porterebbe all'ipotesi di retrodatare la data di nascita del pittore di Castelfranco, come da tempo sostenuto da Alessandro Ballarin. Il ritrovamento a Sidney in una copia della *Divina Commedia* pubblicata nel 1497 a Venezia,¹⁴⁵ di un'iscrizione che conferisce una precisa età a Giorgione nel

¹⁴⁰ Popham, Wilde, 1949, p. 234.

¹⁴¹ Oberhuber, in *Le siècle de Titien* [...], a cura di M. Laclotte, G. Nepi Scirè, A. Ballarin, J. Habert, K. Oberhuber, T. Pignatti, R. Rearik F. Valcanover, F. Viatte, Parigi 1993, p. 504.

¹⁴² *Ibidem*.

¹⁴³ *Ibidem*.

¹⁴⁴ Anderson, Newbiggin, Sommerfeldt, Wilson, 2019, pp. 191-199.

¹⁴⁵ Nella University of Sydney Library è custodita una copia di un'edizione della *Divina Commedia* di Dante pubblicata a Venezia nel 1497 che contiene un'iscrizione fino a poco tempo fa inedita che indica l'età di

momento della morte, farebbe di conseguenza anticipare di alcuni anni la data di nascita del pittore. Oltre all'iscrizione nella stessa pagina si trova un disegno a matita rossa, che ritrae la Vergine con il Bambino in grembo. Se risultasse vero che egli sia morto all'età di trentasei anni il 17 settembre del 1510, si dovrebbe far risalire la sua data di nascita intorno agli anni 1473-1474, il che andrebbe a contraddire quanto riportato da Vasari nelle *Vite*, nella prima edizione delle quali stabilisce la nascita di Giorgione nel 1476 per poi correggerla nella seconda edizione al 1478.¹⁴⁶ La revisione della data di nascita porterebbe ad anticipare gli esordi del pittore e la collocazione delle sue opere iniziali intorno agli anni novanta del Quattrocento.¹⁴⁷

Il disegno recentemente scoperto è realizzato a matita rossa, in un primo momento l'artista aveva disegnato il bambino disteso all'indietro sul ginocchio destro della Vergine per poi cambiare idea e posizionarlo sulla gamba sinistra seduto frontalmente. Il volto del Bambino è delineato con alcuni tratti, mentre per la madre sono tracciati solamente i contorni del viso.¹⁴⁸ Vengono indagate poi in maniera molto chiara con segni ben definiti le pieghe create dalla ampia veste della Vergine. Questo disegno può essere potenzialmente collegato a un gruppo di dipinti, ad oggi tutti generalmente attribuiti a Giorgione, comprendente *l'Adorazione dei pastori* Allendale (n.1939.1.289) e la *Sacra famiglia* Benson (n.1939.1.289), entrambi alla National Gallery of Art di Washington, *l'Adorazione dei Magi* alla National Gallery di Londra (n.NG1160) e un'*Adorazione dei pastori* incompiuta (n.1835) al Kunsthistorisches Museum di Vienna (fig.11).¹⁴⁹ Tra questi *La Sacra Famiglia* Benson è forse il dipinto che porta maggiori somiglianze con il suddetto disegno a matita rossa sull'esemplare della *Divina Commedia*, soprattutto per la posa della Vergine e del Bambino, proteso all'indietro sulle ginocchia della madre come nella prima idea nel disegno in questione. La *Sacra Famiglia* di Londra viene solitamente posizionata a livello cronologico nel periodo in cui Giorgione era uscito dalla bottega di Bellini, intorno al 1500, ma, se si accettano le prove esposte in precedenza, potrebbe

Giorgione alla sua morte, fornendo così una data di nascita anteriore a quella precedentemente ipotizzata. Nella stessa pagina si trova un disegno a matita rossa della Vergine con il Bambino che viene attribuito a Giorgione.

¹⁴⁶ Anderson, Newbigin, Sommerfeldt, Wilson, 2019, p. 192.

¹⁴⁷ *Ivi*, p. 194.

¹⁴⁸ *Ivi*, p. 193.

¹⁴⁹ *Ivi*, p. 194.

risalire a qualche anno prima.¹⁵⁰ Questa nuova datazione fornita dal disegno di Sydney supporta ulteriormente la paternità di Giorgione della *Sacra Famiglia Benson*, poiché viene avvicinata all'*Adorazione dei Magi* di Londra nella cronologia; i due dipinti condividono infatti caratteristiche stilistiche significative. Se si accetta l'attribuzione del disegno a Giorgione, è anche probabile che egli stesso fosse il proprietario di questa edizione della *Commedia*. Nel 1497, quando il libro fu pubblicato, il pittore doveva avere ventitré o ventiquattro anni, secondo la nuova datazione proposta. Se Giorgione acquistò il libro subito dopo la sua pubblicazione, i due dipinti a cui il disegno si riferisce più strettamente, la *Sacra Famiglia Benson* e l'*Adorazione dei Magi* di Londra, potrebbero essere datati intorno al 1497 o poco dopo.¹⁵¹

Queste potrebbero essere le argomentazioni che giustificano la possibile influenza di artisti come Carpaccio sullo stile delle prime opere pittoriche di Giorgione. Un ulteriore esempio si potrebbe ritrovare in un dipinto la cui attribuzione a Giorgione risulta ancora incerta: si tratta dell'*Omaggio al Poeta* (n.NG1173), custodito alla National Gallery di Londra e fatto risalire agli anni 1495-1496 circa, classificandosi così come la più antica tra le opere di Giorgione.¹⁵² Quest'opera permette di studiare il pittore in un momento che lo vede orientato verso il Carpaccio dei teleri di Sant'Orsola, che erano in quel momento in corso di compimento.¹⁵³ Il soggetto è di difficile comprensione; sono presenti quattro figure umane, il protagonista della scena è seduto su di un trono, mentre due figure gli porgono un omaggio. Il quarto personaggio è ai piedi del trono intento a suonare uno strumento, il tutto è immerso in un paesaggio bucolico, arricchito anche dall'insolita presenza di un pavone e di un leopardo. La presenza e la resa dei due animali specialmente del leopardo e il modo in cui i personaggi vengono inseriti nel paesaggio, quasi giustapposti e staccati dallo sfondo, soprattutto le due figure che stanno salendo le scale sono facilmente confrontabili con alcuni brani del repertorio di Carpaccio, del ciclo dedicato a Sant'Orsola, ad esempio l'*Arrivo degli ambasciatori* (n.572, Gallerie dell'Accademia, Venezia). Lo sfondo che racchiude la scena dal significato sibillino comincia ad essere naturale e ameno. Qui iniziano ad intravedersi i tratti di una personalità

¹⁵⁰ Anderson, Newbiggin, Sommerfeldt, Wilson, 2019, p. 194.

¹⁵¹ *Ivi*, p. 197.

¹⁵² Ballarin, 2016, p. 88.

¹⁵³ *Ibidem*.

artistica già ben individuata di Giorgione e irriducibile alle consuetudini prospettiche tardo quattrocentesche.¹⁵⁴ Le novità ora riepilogate rafforzano l'ipotesi dell'attribuzione a Giorgione del disegno di Windsor.

Ritornando sul parere dei Tietze sulla natura di *simile* del disegno di Windsor un'ulteriore spiegazione potrebbe essere individuata nell'alto numero di rivisitazioni dello stesso soggetto in pittura che potrebbe aver fatto pensare alla circolazione del foglio stesso. Oltre all'originale di Washington esiste un'altra versione, attribuita a Giorgione, del presente dipinto conservata al Kunsthistorisches di Vienna (Gemäldegalerie, n.1835) (fig.11) la quale non è completamente finita, l'unico caso nel *corpus* di Giorgione. Dopo un lungo dibattito è stato stabilito che la versione di Vienna sia una copia della tavola di Washington sebbene sia difficile capire quanto tempo sia trascorso fra la realizzazione delle due.¹⁵⁵ Nella tavola di Vienna la composizione è stata ripresa in maniera fedele in ogni dettaglio, anche in quelli più elaborati; nonostante ciò è possibile riscontrare alcuni cambiamenti come ad esempio l'albero con la chioma arrotondata sulla sinistra nel dipinto che nella copia di Vienna è stato convertito in due alberelli molto sottili. La tecnica pittorica della copia è la medesima del dipinto originale, che è stato lasciato allo stato di abbozzo.¹⁵⁶

Un altro dipinto in cui rilevare una stretta connessione con la *Natività Allendale* è quello realizzato in un periodo di tempo leggermente successivo da Vincenzo Catena intorno al 1520. Si tratta di un'*Adorazione dei pastori*, (n.69.123) (fig.12) conservata al Metropolitan Museum of Art di New York. Attingendo alla *Natività Allendale*, il pittore ne fornisce una sua personale versione spostando da destra a sinistra il punto focale della scena, lasciando la bella testa del pastore a segnare il centro del dipinto. La pittura di Catena si ispira agli artisti con cui era più in contatto, primo fra tutti Giorgione, ma non solo, nella sua opera si trovano anche delle suggestioni provenienti da Albrecht Dürer e Giovanni Bellini.¹⁵⁷ Si tratta dunque di un'immagine che attinge da fonti diversificate,

¹⁵⁴ Ballarin, 2016, p. 88.

¹⁵⁵ Lucco in *Bellini, Giorgione, Tiziano [...]*, a cura di D. Alan Brown, S. Ferino Pagden, Milano 2006, p. 120.

¹⁵⁶ *Ibidem*.

¹⁵⁷ *Ivi*, p. 122.

ma che doveva già sembrare antiquata nell'approccio alla composizione e nel modo di dipingere che riflettono la mentalità di un'artista la cui formazione era ancora quattrocentesca. È possibile affermare che Catena intorno al 1520, quando la scena artistica veneziana era dominata dal movimentato modo di dipingere di Tiziano, faceva un passo indietro, tornando al delicato stile pittorico che era stato quello di Giorgione intorno al 1500, agli inizi della sua carriera.¹⁵⁸

Sono attribuibili proprio a Tiziano le ultime due versioni della *Natività*, che rielaborano liberamente motivi tratti dal disegno di Windsor, in particolare il tema della Vergine inginocchiata che adora il Bambino. Le due tavole sono rispettivamente conservate a San Pietroburgo all'Hermitage¹⁵⁹(n. ΓΘ-230) (fig.13) e al North Carolina Museum of Art¹⁶⁰ (n. GL.60.17.41) (fig.14) e sono tra le prime opere di Tiziano, realizzate intorno al 1505-1506; la composizione è pressoché identica e l'unica differenza che si può riscontrare è che la tavola dell'Hermitage presenta un risultato finale di più ampio respiro e prospetticamente più corretto, meno angusto come nell'altra versione. Una rielaborazione più prossima al tema giorgionesco del disegno di Windsor Tiziano giovane la fornisce negli stessi anni in un disegno a pennello e acquerello bruno con la *Natività*, conservato all'Albertina di Vienna (n. 1649) (fig.15).¹⁶¹

¹⁵⁸ Lucco in *Bellini, Giorgione, Tiziano* [...], a cura di D. Alan Brown, S. Ferino Pagden, Milano 2006, p. 122.

¹⁵⁹ Ballarin, 2016, V, fig. 93.

¹⁶⁰ Ballarin, 2016, V, fig. 92 (Raleigh).

¹⁶¹ Ballarin, 2016, V, fig. 96.

CAPITOLO III

3. La pratica disegnativa di Vittore Carpaccio.

3.1 Il metodo di progettazione grafica delle opere.

Quando si considerano le opere di Vittore Carpaccio, non è possibile sottovalutare il peso costituito dalla sua produzione grafica sia per la quantità e la varietà dei disegni conservati, sia per l'alto livello qualitativo di ogni singolo disegno.¹⁶² I disegni di un artista costituiscono l'espressione più immediata delle sue intenzioni artistiche, ne documentano la personalità e ne chiariscono gli scopi e il metodo di lavoro.¹⁶³ Per quanto riguarda Carpaccio emergono metodi di lavoro che documentano la sua capacità inventiva e la mentalità pragmatica nelle varie fasi di progettazione dei suoi dipinti.¹⁶⁴ Lauts¹⁶⁵ fornisce una sintetica ed esaustiva panoramica sui procedimenti messi in atto dal pittore in preparazione alle opere.¹⁶⁶ Gli schizzi preliminari che definiscono possibili composizioni spesso si basano su una già chiara concezione della disposizione spaziale della composizione e sono eseguiti in maniera schematica generalmente a matita rossa.¹⁶⁷ Carpaccio utilizzava la matita rossa per pensare direttamente sulla carta, nell'ideare le proprie composizioni.¹⁶⁸ L'uso di questa tecnica intorno agli anni Novanta del Quattrocento sarà una costante e corrisponde alla produzione di disegni legati al ciclo della Scuola di Sant'Orsola. Questo è un fatto interessante da notare, poiché si tratta di una data molto precoce per l'utilizzo di questa tecnica.¹⁶⁹ In alcuni casi Carpaccio ideava

¹⁶² Lauts, 1962, p. 41.

¹⁶³ *Ibidem*.

¹⁶⁴ Whistler in *Vittore Carpaccio. Dipinti e disegni* a cura di P. Humfrey, Venezia 2022, p. 59.

¹⁶⁵ Lauts, 1962, pp. 41-43.

¹⁶⁶ Pignatti si esprime riguardo al contributo di Lauts, sui metodi di lavoro di Carpaccio, definendolo prezioso poiché lo studioso è stato capace di valutare i materiali con la massima obiettività basandosi su un metodo comparativo dei vari disegni e delle loro funzioni. L'unico rimprovero mosso nei confronti di Lauts è quello di essere troppo rigido nel considerare i disegni di Carpaccio unicamente come degli strumenti di lavoro, di cui persino la tecnica di realizzazione sarebbe dipesa unicamente dalla funzione e dalla destinazione del disegno nel processo creativo. (Pignatti, 1972, p. 12)

¹⁶⁷ Lauts, 1962, pp. 41-43.

¹⁶⁸ Whistler, 2018, p. 81.

¹⁶⁹ Menato in *Vittore Carpaccio. Dipinti e disegni* a cura di P. Humfrey, Venezia 2022, p. 126.

le proprie composizioni all'interno di cornici, per collocare fin dall'inizio il soggetto nel formato richiesto.¹⁷⁰

Dopo la stesura dei primi pensieri il pittore delineava in maniera più approfondita la composizione e i suoi protagonisti preparando un nuovo disegno a matita che ritoccava in seguito tramite la penna e l'inchiostro e il pennello per ottenere velature di varia intensità¹⁷¹ per gli effetti di luci e ombre. «A seconda delle necessità Carpaccio si muoveva tra studi relativamente sintetici di gruppi narrativi e composizioni più ampie in cui si integrano figure e scenari paesaggistici o urbani»¹⁷² ispirati alla città lagunare. Quando l'idea generale della composizione era ormai stata fissata, giungeva il momento di elaborare studi dedicati a piccoli gruppi o singole figure in fogli separati.¹⁷³ Venivano indagati atteggiamenti e pose dei personaggi tramite la penna e l'inchiostro o il pennello e l'acquerello.¹⁷⁴ In ultimo venivano realizzati disegni di singole figure, studi di teste, di arti e di panneggio solitamente realizzati su fogli di carta azzurra accuratamente modellati a pennello e rialzati a biacca.¹⁷⁵

Negli studi specialistici su Carpaccio i disegni di figura dai caratteri molto finiti hanno spesso creato problemi di interpretazione in relazione alle pratiche della copia e del riutilizzo. Questo fatto ha portato all'abusata applicazione del termine *simile* ai disegni del pittore,¹⁷⁶ facendo emergere il profilo di un artista ancora legato alla tradizione del libro di modelli medievale e dalla limitata capacità inventiva; al contrario dall'attenta analisi del suo ricco repertorio di disegni e dei metodi utilizzati nel corso del processo creativo, Vittore Carpaccio dovrebbe essere considerato un pittore ricco di inventiva, di capacità di regia dello spazio e della narrazione e, al tempo stesso, un artista pragmatico, in grado di tenere assieme un'ampia gamma di riferimenti culturali anche al di fuori dell'ambito veneziano, come ad esempio la pittura fiamminga e i disegni di Pietro Perugino e Albrecht Dürer.¹⁷⁷ A fronte delle grandi opere narrative che era chiamato a

¹⁷⁰ Whistler in *Vittore Carpaccio. Dipinti e disegni* a cura di P. Humfrey, Venezia 2022, p. 64.

¹⁷¹ Lauts, 1962, p. 41.

¹⁷² Whistler in *Vittore Carpaccio. Dipinti e disegni* a cura di P. Humfrey, Venezia 2022, p. 65.

¹⁷³ Lauts, 1962, p. 41.

¹⁷⁴ *Ibidem.*

¹⁷⁵ *Ibidem.*

¹⁷⁶ Whistler in *Vittore Carpaccio. Dipinti e disegni* a cura di P. Humfrey, Venezia 2022, p. 60.

¹⁷⁷ *Ivi*, p. 59.

realizzare, applicava un approccio strategico nelle fasi di preparazione tenendo ben presente «il ruolo della memoria e dell'esperienza nella progettazione dei dipinti».¹⁷⁸ Bisogna ricordare che sin dal Medioevo la produzione di copie era stato un elemento essenziale nella formazione dei giovani artisti,¹⁷⁹ uno strumento che ha permesso di preservare e tramandare immagini e modelli all'interno delle botteghe.¹⁸⁰ Un secondo dato da non sottovalutare è che tra l'ultimo decennio del XV secolo e il primo del XVI la ripetizione di alcuni motivi all'interno dei dipinti, era una caratteristica di molte botteghe pittoriche italiane e non solo nella città di Venezia.¹⁸¹ Un esempio può essere ricercato nelle pratiche di Filippino Lippi (1457- 1504) o di Pietro Perugino (ca. 1450-1523), che era solito riutilizzare alcuni dei suoi cartoni per il reinserimento di determinate figure in opere differenti.¹⁸²

Nel suo riesame delle pratiche inventive di Carpaccio, Catherine Whistler conclude che «i disegni di Carpaccio certamente funsero da archivi di idee, che potevano essere riciclate o reinterpretate».¹⁸³ Posto di fronte all'esigenza di creare grandi tele affollate di figure di astanti nel secondo piano, sullo sfondo, o ai margini della scena principale, Carpaccio ha fissato un repertorio di figure che potevano essere riprese all'occorrenza con varianti e adattamenti. L'inserimento di tali figure in situazioni narrative di volta in volta differenti si rivela così una pratica più creativa che meccanica, frutto di un processo di ricordo e di reinvenzione. Un dato interessante da segnalare è l'evoluzione dello stile grafico del pittore ben visibile negli studi di figura che mostrano un progressivo e ragionato sviluppo in risposta alle innovazioni maturate nella pittura degli inizi del XVI secolo a Venezia.¹⁸⁴ Sul finire degli anni novanta del Quattrocento, in corrispondenza delle ultime prove grafiche dedicate al ciclo di Sant'Orsola, il pittore inizia ad esplorare nuovi valori luministici,¹⁸⁵ andando alla ricerca di effetti tonali che ammorbidiscono la resa geometrica delle figure prima sottolineata da contorni nettamente definiti e da un

¹⁷⁸ Whistler in *Vittore Carpaccio. Dipinti e disegni* a cura di P. Humfrey, Venezia 2022, p. 60.

¹⁷⁹ Questo argomento è stato trattato nello specifico nel primo capitolo del presente lavoro, sulle basi della trattatistica vengono illustrati i metodi di realizzazione e gli scopi della produzione di copie all'interno delle botteghe pittoriche di XV e XVI secolo.

¹⁸⁰ Bambach, 1999, p. 82.

¹⁸¹ Whistler in *Vittore Carpaccio. Dipinti e disegni* a cura di P. Humfrey, Venezia 2022, p. 60.

¹⁸² Bambach, 1999, pp. 86-87.

¹⁸³ Whistler in *Vittore Carpaccio. Dipinti e disegni* a cura di P. Humfrey, Venezia 2022, p. 62.

¹⁸⁴ *Ivi*, p. 63.

¹⁸⁵ Menato, in *Vittore Carpaccio. Dipinti e disegni* a cura di P. Humfrey, Venezia 2022, p. 132.

forte e netto contrasto chiaroscurale. Egli approda così a una resa più naturale della luce, aprendosi verso la nuova maniera portata dall'apparizione sulla scena veneziana della nuova generazione di artisti come Giorgione e Tiziano.

3.2 *Simili e studi preparatori.*

Per mettere in evidenza quanto appena riportato riguardo i disegni di Vittore Carpaccio, viene di seguito proposta una selezione di alcuni casi che gli studi specialistici avevano classificato nel tempo come disegni *simili* o copie memorative e che allo stato attuale sono stati riletti in una chiave differente. Mettendo in luce lo sviluppo della tecnica carpaccesca nel disegno a partire dai primi anni Novanta del Quattrocento fino alle ultime prove dei primi due decenni del Cinquecento è possibile comprendere come il pittore fosse solito servirsi di modelli precedenti, per stimolare la propria creatività in fase inventiva. I disegni presentati hanno avuto funzioni differenti e seguiranno a grandi linee un ordine cronologico di presentazione.

Il primo caso proposto riguarda il disegno con i due studi di *Teste di giovani donne* conservato all'Ashmolean Museum, di Oxford (n.WA1977.17).¹⁸⁶ Sul *recto* (fig.18) il volto è studiato di profilo ed è affiancato dallo studio per uno stendardo, mentre la testa sul *verso* è più frontale (fig.19). Le belle teste del foglio dell'Ashmolean Museum sono riconducibili ai volti di due giovani nella pala dell'*Apoteosi di Sant'Orsola e delle sue compagne*, datata 1491,¹⁸⁷ (fig.22) sebbene le corrispondenze tra il foglio e l'opera non siano puntuali. Questo disegno, molto rifinito, rappresenta uno dei vertici qualitativamente più alti della prima grafica carpaccesca,¹⁸⁸ se si pensa che la sua realizzazione risale agli anni Ottanta del Quattrocento. Le due teste presentano un modellato dolce e armonico, una delicata resa delle espressioni facciali, sottolineate dalla luce grazie all'abbondante uso della biacca che conferisce inoltre vivacità ai loro sguardi. Altrettanto morbido risulta il modo in cui Carpaccio realizza le loro acconciature e le ciocche di capelli fluttuanti. Questi elementi hanno condotto alcuni studiosi ad una

¹⁸⁶ *Testa di giovane donna di profilo e stendardo (recto), Testa di giovane di tre quarti (verso)*, ca. 1488-1489, Oxford, Ashmolean Museum, n.WA1977.17, matita nera, pennello e inchiostro bruno, biacca su carta azzurra, 238 x 184 mm.

¹⁸⁷ Colvin, 1897, p. 201.

¹⁸⁸ Menato, in *Vittore Carpaccio. Dipinti e disegni* a cura di P. Humfrey, Venezia 2022, p.133.

datazione avanzata del foglio, al primo decennio del Cinquecento.¹⁸⁹ Un successivo utilizzo dei due studi è stato poi individuato proprio in un'opera cinquecentesca, la *Presentazione di Gesù al Tempio* (1510) conservata alle Gallerie dell'Accademia di Venezia (fig.23). Risulta interessante l'intuizione di Sylvia Ferino Pagden¹⁹⁰ che riscontra nel foglio caratteristiche peruginesche, proponendo un confronto con alcune teste femminili (figg. 20-21) contenute all'interno del così detto *Libretto veneziano*.¹⁹¹ Queste ultime riproducono probabilmente alcuni disegni di Raffaello che a loro volta si rifacevano ad invenzioni di Perugino.¹⁹² La somiglianza con il disegno di Carpaccio è molto più evidente nelle teste del *Libretto* rispetto alle due sante dipinte nell'*Apoteosi di Sant'Orsola*. Per quanto riguarda il *verso* Carpaccio riprende fedelmente la posizione inclinata del volto e la resa della capigliatura cinta con la fascia e i tre piccoli fiocchi, il leggero doppio mento della figura nel *Libretto* ed infine anche il modo in cui la luce ne colpisce il volto.¹⁹³ Anche per il *recto* si possono riscontrare con le teste del *Libretto* delle forti corrispondenze: nella costruzione del profilo ben definito e nella capigliatura dove una treccia va a cingere la testa. Non è ancora chiaro come Carpaccio sia venuto in contatto con il modello peruginesco, poiché la realizzazione dei due disegni è di pochi anni precedente al primo il soggiorno del pittore umbro a Venezia.¹⁹⁴ In questa sede è importante porre l'attenzione sulla capacità di Carpaccio di aderire e rifarsi ad un preciso modello e riuscire al contempo a rielaborarlo secondo una personale rilettura, ottenendo un risultato di altissima qualità.

Il secondo foglio in esame¹⁹⁵ presenta sul *recto* lo studio per *Due donne in costumi orientali* (fig.24) per il telero del *Trionfo di San Giorgio* (fig.28). Carpaccio trae l'invenzione dalla xilografia di Erhard Reeuwich che ritrae i *Saraceni*,¹⁹⁶ (fig.26) una delle illustrazioni dell'opera di Bernhard von Breydenbach, *Peregrinatio in Terram*

¹⁸⁹ Tietze, Tietze-Conrat, 1944, p. 149.

¹⁹⁰ Ferino Pagden, 1984, p. 66.

¹⁹¹ *Libretto veneziano*, Venezia, Gallerie dell'Accademia, n. 37.

¹⁹² Menato, in *Vittore Carpaccio. Dipinti e disegni* a cura di P. Humfrey, Venezia 2022, p. 133.

¹⁹³ *Ibidem*.

¹⁹⁴ Menato, 2016, p. 74.

¹⁹⁵ *Due donne in piedi (recto)*, ca. 1502 *Testa di uomo e testa di leone (verso)* ca. 1495, 1516, Princeton, Princeton University Art Museum, n.1944-274, matita nera, pennello con inchiostro bruno e bianca, 232 x 121mm.

¹⁹⁶ Erhard Reeuwich, *Due donne musulmane*, particolare dai *Saraceni*, 1486, xilografia, (Bernhard von Breydenbach, *Peregrinatio in Terram Sanctam*, Mainz 1486, f.64r).

Sanctam edita nel 1486. La storia critica del disegno ha visto alcuni illustri studiosi contrari a questa ipotesi tra i quali Hans ed Erika Tietze. I due coniugi ritengono piuttosto che il disegno così come anche l'incisione traggano origine da un comune modello ormai perduto di Gentile Bellini, realizzato dal pittore durante il proprio soggiorno a Costantinopoli (1479-1480).¹⁹⁷ Che il modello rielaborato da Carpaccio sia la xilografia di Reeuwich è evidente, e occorre notare che il pittore veneziano utilizzò anche in una precedente occasione un'invenzione del suddetto artista,¹⁹⁸ nella realizzazione del disegno del *Porto fortificato* (n. 1897, 0410.1, Londra, The British Museum), in preparazione del telero con l'*Incontro e partenza dei fidanzati* per il ciclo di Sant'Orsola.

Il presente foglio doveva essere probabilmente uno studio eseguito in un secondo momento rispetto allo schizzo dell'intera composizione, conservato agli Uffizi, (n. 1287 E, *recto*) (fig.27),¹⁹⁹ dove il gruppo delle due donne appare già, con caratteristiche molto vicine alla xilografia di Reeuwich. Il copricapo dalla foggia piatta e circolare della donna di spalle nell'incisione, viene modificato nello studio di dettaglio delle due figure e reso cilindrico; Carpaccio deve aver cancellato la prima traccia, più in linea con la xilografia ed essere intervenuto sopra la matita nera con il pennello.²⁰⁰ È interessante come Carpaccio seppe sfruttare al meglio questa felice invenzione in più occasioni, in opere cronologicamente distanti tra loro. La figura di spalle è stata riutilizzata sia nella *Visitazione* (ca. 1504-1508) (fig.29) del ciclo della Scuola degli Albanesi, ora al museo Correr, che per il telero dell'*Ordinazione di santo Stefano e degli altri diaconi* (1511, Berlino, Gemäldegalerie) (fig.30).²⁰¹ Nonostante le differenze tra i personaggi nelle opere e il disegno, il fatto che il modello sia comune è indubbio grazie ad alcuni particolari che ricorrono invariati: come il modo in cui la donna di spalle solleva la propria veste e la posizione del suo piede che si appoggia sulla punta. Per quanto riguarda il *verso* (fig.25) del disegno esaminato, si deve ai Tietze la proposta che il ritratto d'uomo sia preparatorio per uno degli spettatori all'interno della scena del *Congedo dei fidanzati* del ciclo di Sant'Orsola, datato 1495, mentre il leone viene ricondotto generalmente alla tela di

¹⁹⁷ Tietze, Tietze-Conrat, 1944, p. 142.

¹⁹⁸ Vittore Carpaccio riprende in questo caso una xilografia di Erhard Reeuwich raffigurante la *Veduta di Candia*, realizzata nel 1486.

¹⁹⁹ Lauts, 1962, p. 276.

²⁰⁰ Menato in *Vittore Carpaccio. Dipinti e disegni* a cura di P. Humfrey, Venezia 2022, p. 186.

²⁰¹ Lauts, 1962, p. 276.

Palazzo Ducale del 1516.²⁰² Dall'analisi stilistica delle due teste di uomo e di animale è subito chiaro che tra i due studi intercorra una notevole distanza cronologica, d'altronde Carpaccio non era nuovo al riuso della carta ad anni di distanza, anche se questo caso si caratterizza come un *unicum*, per il riutilizzo di uno spazio vuoto sulla stessa faccia di un foglio precedentemente disegnato.²⁰³

Il foglio conservato all'Ashmolean Museum di Oxford n. WA1863.614²⁰⁴ raffigura *Tre studi di figure maschili* (fig.31) molto finiti in diverse pose, ben distanti l'uno dall'altro all'interno del foglio di carta azzurra. Questo disegno era appartenuto alla collezione di Giorgio Vasari, nella quale figurava attribuito a Giovanni Bellini, come è possibile notare grazie alle iscrizioni su entrambe le facce del foglio. In passato l'autografia carpaccesca fu messa in dubbio,²⁰⁵ e il disegno venne classificato come un foglio di bottega, una «copia memorativa» da tenere come archivio.²⁰⁶ Se si crede all'autografia carpaccesca del disegno è molto probabile che questo non sia stato realizzato in preparazione di uno specifico gruppo di figure, piuttosto che sia effettivamente un disegno di repertorio. L'ipotesi avanzata recentemente da Sara Menato è che i tre studi di figura erano stati realizzati prima del ciclo di Sant'Orsola, e inseriti in un secondo momento da Carpaccio nelle tele del *Congedo dei fidanzati* e del *Ritorno degli ambasciatori*. Si tratterebbe di invenzioni precedenti adattate in base a nuove specifiche necessità.²⁰⁷ A suggerirlo sarebbe la lettura stilistica: la netta geometria delle forme e la luce molto contrastata permettono di avanzare alcuni confronti con altri disegni del maestro come ad esempio lo studio conservato al British Museum per i *Tre vescovi*. In entrambi gli studi le figure sono state realizzate a penna e inchiostro bruno con un insistito uso della biacca per gli effetti luministici; ogni figura è studiata separatamente dalle altre all'interno dei due fogli e persiste un forte interesse per la plasticità dei corpi delle figure, nonostante i *Tre vescovi* risultino più massicci e quasi geometrici nelle forme. Un ulteriore confronto che è possibile proporre è quello con la figura del *Gondoliere* (n. P17n3) dell'Isabella Stewart

²⁰² Tietze, Tietze-Conrat, 1944, p. 156.

²⁰³ Menato, in *Vittore Carpaccio. Dipinti e disegni* a cura di P. Humfrey, Venezia 2022, p. 186.

²⁰⁴ *Tre figure maschili (recto)*, ca.1488-1489, Oxford, Ashmolean Museum, n. WA1863.614, penna e pennello con inchiostro bruno, lumeggiature a biacca, su carta azzurra, 218 x 268 mm.

²⁰⁵ Si veda a tale proposito Tietze, Tietze-Conrat, 1944, p. 158.

²⁰⁶ Si veda a tale proposito Muraro, 1977, p. 67.

²⁰⁷ Menato, in *Vittore Carpaccio. Dipinti e disegni* a cura di P. Humfrey, Venezia 2022, p. 120.

Gardner Museum di Boston (fig.34). Le figure nei due disegni risultano costruite in maniera simile, e allo stesso modo vengono colpite dalla luce tramite netti passaggi chiaroscurali che creano delle forti zone d'ombra.²⁰⁸

Il *verso* del foglio conservato all'Albertina di Vienna presenta lo studio per la figura del compagno della calza di spalle e quella di un bambino di profilo²⁰⁹ (fig.33) ed è collegabile al telero del *Miracolo dell'ossesso a Rialto* (ca. 1496, Venezia, Gallerie dell'Accademia). Siamo di fronte ad uno dei punti di svolta nello stile grafico di Carpaccio che intorno alla metà degli anni novanta del Quattrocento arriva a conferire una nuova importanza agli aspetti luministici. Concentrandosi soprattutto sul modo in cui la luce cade sui corpi, Carpaccio riesce a restituire, tramite l'uso del pennello e della biacca, forme più dinamiche modellate dalla luce che scivola sulle vesti delle figure.²¹⁰ In pochi anni il maestro si allontana dagli esiti grafici appena precedenti in cui era molto concentrato sulla plasticità e corporeità delle figure caratterizzate dai forti effetti chiaroscurali.²¹¹ A questo proposito viene proposto un confronto con il *Gondoliere* (ca. 1494-1496) dell'Isabella Stewart Gardner di Boston (fig.34). Il confronto tra i due disegni si regge sul fatto che questi sono gli unici due disegni preparatori sopravvissuti per il telero del *Miracolo dell'ossesso*, ma mentre il *gondoliere* mostra una condotta molto geometrica, sottolineata dai contrasti di luce, le due figure di Vienna, secondo Menato, mostrano un primo manifestarsi dell'interesse del pittore per la maniera protoclassica di Perugino approdato in laguna a metà degli anni novanta. Qui infatti le figure, delineate con la stessa tecnica a pennello e inchiostro con l'aggiunta di biacca su carta azzurra, presentano forme più sciolte e lievi, accarezzate da una luce più morbida. Un ultimo confronto può essere proposto con un disegno dello stesso periodo, il *Giovane in piedi*²¹² conservato a La Valletta (Malta) (fig.35). Si tratta di un disegno preparatorio per il telero del ciclo di sant'Orsola con l'*Arrivo degli ambasciatori*. Come nel *Compagno della calza*, la luce scivola sulle vesti del giovane, definendo le pieghe con una resa morbida così

²⁰⁸ Menato, 2014, p. 178.

²⁰⁹ *Tre figure (recto), Compagno della calza di spalle e fanciullo di profilo rivolto a destra (verso)*, ca. 1496, Vienna, Graphische Sammlung Albertina, n.1456, pennello e inchiostro bruno, biacca su carta azzurra 220 x 276 mm.

²¹⁰ Menato, in *Vittore Carpaccio. Dipinti e disegni* a cura di P. Humfrey, Venezia 2022, p. 163.

²¹¹ *Ivi*, p. 162.

²¹² *Giovane in piedi*, ca. 1497, La Valletta (Malta), National Museum of Fine Arts, penna e inchiostro bruno, acquarello grigio, biacca su carboncino su carta azzurra, 215 x 114 mm.

come delicato risulta il gesto della mano leggermente socchiusa e la placida espressione del volto.²¹³ È importante notare come Carpaccio, già nelle ultime prove grafiche per il ciclo di Sant'Orsola, sia pronto ad abbandonare le consuetudini della pittura prospettica quattrocentesca liberandosi dei vincoli disegnativi, quali le marcate linee di contorno e la corporeità accentuata delle figure, per aprirsi ad una pittura che sembra già «consapevole dei problemi tonali, sulla scorta delle novità della maniera moderna portate avanti dalle nuove generazioni, e probabilmente anticipandole».²¹⁴

I caratteri di modernità raggiunti da Carpaccio sul finire del XV secolo si possono rintracciare anche nel disegno del British Museum che raffigura sul *recto* una *Testa di uomo con berretto* (fig.36) e sul *verso* lo studio per *Due giovani in piedi* (fig.37).²¹⁵ La storia critica del foglio rivela delle difficoltà per quanto riguarda la datazione facendolo oscillare tra gli anni novanta del Quattrocento²¹⁶ e tra il primo e il secondo decennio del Cinquecento.²¹⁷ La questione della datazione non è del tutto conclusa, tuttavia è plausibile che il foglio si inserisca negli ultimi cinque anni del Quattrocento, nel momento in cui Carpaccio inizia ad affidare alla luce una maggiore importanza.²¹⁸ La tecnica di realizzazione del disegno è la medesima in entrambe le facce del foglio di carta azzurra; i due studi sono stati realizzati tramite l'uso sciolto del pennello e della biacca; il tratto utilizzato da Carpaccio è sintetico e rapido «più evocativo che descrittivo»,²¹⁹ ne è un esempio chiaro il modo in cui il pittore riesce a costruire con pochi compendiari tratti la capigliatura dell'uomo ritratto di profilo, e allo stesso modo la veste del giovane del *verso* che si porta la mano al petto. Le pieghe della manica del braccio non flesso sono morbide e modellate da un interessante gioco di luci.

²¹³ Menato, in *Vittore Carpaccio. Dipinti e disegni* a cura di P. Humfrey, Venezia 2022, p. 132.

²¹⁴ *Ivi*, p. 163.

²¹⁵ *Testa di uomo con berretto (recto), Due giovani in piedi (verso)*, ca. 1496-1503, Londra, The British Museum, n. 1892,4.11.1, pennello e inchiostro bruno, biacca su matita nera, su carta azzurra, 267 x 187 mm.

²¹⁶ Si veda a tale proposito Muraro, 1977, pp. 48-49.

²¹⁷ Si veda a tale proposito Lauts, 1962, p. 272 e Pignatti, 1972, p. 15.

²¹⁸ Menato, in *Vittore Carpaccio. Dipinti e disegni* a cura di P. Humfrey, Venezia 2022, p. 168.

²¹⁹ *Ibidem*.

Il prossimo disegno è diverso da quelli finora presentati.²²⁰ Si tratta di una delle più recenti ed importanti acquisizioni del catalogo carpaccesco ed è l'unico caso di cartone (fig.38) nel catalogo del pittore e probabilmente il più antico sopravvissuto realizzato da un artista del Rinascimento veneziano.²²¹ I profili della figura sono completamente forati, per lo spolvero; lo stato di conservazione del cartone non è ottimale, ma nonostante ciò è comunque possibile apprezzarne la qualità grafica. Il volto della figura femminile è estremamente espressivo, in uno stato di pacata sofferenza leggibile nella bocca semiaperta e nell'occhio sinistro, ma soprattutto nel gesto delle mani giunte. I cartoni nelle botteghe rinascimentali, dopo essere stati utilizzati entravano a far parte del materiale di bottega, utili strumenti per poter conservare e riprodurre una determinata invenzione per scopi futuri. Carpaccio probabilmente realizzò questo foglio per una figura singola, forse una Vergine dolente che avrebbe dovuto inserire in un'opera della quale non si ha però traccia.²²² Sono tuttavia documentati due casi di riuso del presente modello che è stato messo a confronto con la *Presentazione di Maria al tempio* (fig.39) del ciclo degli Albanesi ora conservato a Milano nella Pinacoteca di Brera. Probabilmente il medesimo cartone è stato riutilizzato per la creazione della figura della sant'Anna, l'ultima a sinistra nel telero, nonostante questa sia parzialmente coperta da un personaggio maschile. Il cartone deve essere stato adattato alla tela, poiché le dimensioni della sant'Anna sono di poco maggiori rispetto alla figura nel cartone.²²³ Il secondo caso di riuso del cartone del Metropolitan Museum, può essere individuato nel disegno conservato agli Uffizi per la *Presentazione al tempio della Vergine* (n. 1292 E) (fig.40). Le corrispondenze si possono ritrovare in una delle figure femminili al seguito della Vergine che presenta la medesima posizione del capo nonché una simile struttura nel pannello della veste e lo stesso atteggiamento in preghiera.

²²⁰ *Figura femminile in piedi*, ca. 1502-1508, New York, The Metropolitan Museum of Art, n. 2013.641, penna e inchiostro marrone, pennello e inchiostro grigio marrone su carboncino, profili forati per lo spolvero, 408 x 224mm.

²²¹ Dalla scheda online del Metropolitan Museum of Art redatta da Carmen Bambach (2015).

²²² Menato, in *Vittore Carpaccio. Dipinti e disegni* a cura di P. Humfrey, Venezia 2022, p. 212.

²²³ *Ibidem*.

Viene ora presentato un foglio²²⁴ conservato al Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi con *Sei studi di braccia e di mani* (fig.41).²²⁵ Gli studi sono stati realizzati su di una traccia di matita nera, a pennello e inchiostro con l'aggiunta di biacca che risultano ben separati all'interno del foglio, autonomi l'uno dall'altro e presentati come un campionario. Questi studi sono stati per lo più collegati al telero della *Morte della Vergine* (ca. 1504-1508) per la Scuola degli Albanesi ora alla Ca' d'Oro.²²⁶ Il collegamento è stato stabilito sulla base delle somiglianze tra lo studio del braccio che regge un libro in alto a destra nel foglio degli Uffizi e la posizione del braccio del San Pietro nella *Morte della Vergine*. Le corrispondenze tra il disegno e l'opera sono molto deboli e l'analisi dello studio in questione ha portato a dubitare dell'autografia carpaccesca²²⁷ per via delle imperizie tecniche e di un'anatomia approssimativa. Appare possibile che in questo caso ci si trovi davanti ad un disegno di repertorio, realizzato in bottega, utile a conservare memoria delle invenzioni. Tra il *recto* e il *verso* del presente foglio intercorrono delle notevoli differenze qualitative e stilistiche. Sul *verso*²²⁸ è raffigurato il ritratto di un *Uomo barbuto visto di profilo* realizzato a matita nera con alcune tracce di gesso bianco. Secondo Menato il disegno sembra essere tratto dal vero ed è uno dei pochi fogli di Carpaccio ad essere stato realizzato esclusivamente a matita nera.²²⁹ La fonte di luce arriva dall'alto e Carpaccio rende gli effetti chiaroscurali con la ripetizione di tratteggi paralleli più o meno fitti creando un effetto finale di morbidezza. Si possono notare dei piccoli accenni di gesso bianco in prossimità del naso e sugli occhi. Gli studi del *recto* presentano un segno più pesante rispetto al ritratto d'uomo, nonché alcuni punti di debolezza nella resa di alcuni dettagli, come già accennato, nel caso della mano che regge il libro nella parte in alto a sinistra del foglio.²³⁰

²²⁴ Il disegno è appartenuto alla collezione di Leopoldo de' Medici. L'iscrizione seicentesca sul *recto* che recita «Di mano di Vettor Carpatio /n°43» deve essere stata scritta da Marco Boschini, l'emissario e consulente incaricato dal cardinale per l'attribuzione e l'acquisizione di opere venete. (Muraro, 1977)

²²⁵ *Sei studi di braccia e mani (recto)* ca.1505-1510, Firenze, Galleria degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, n. 1470 E, matita nera, pennello con inchiostro bruno, lumeggiature a biacca su carta azzurra, 272 x 208 mm.

²²⁶ Si veda a tal proposito Ludwig, Molmenti, 1906, p. 176.

²²⁷ Si veda a tal proposito Lauts, 1962, pp. 269-270 e Muraro, 1977, p. 41.

²²⁸ *Testa di uomo barbuto visto di profilo (verso)*, ca. 1495-1500, Firenze, Galleria degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, n. 1470 E, matita nera, tracce di gesso bianco, 272 x 208 mm.

²²⁹ Menato, in *Vittore Carpaccio. Dipinti e disegni* a cura di P. Humfrey, Venezia 2022, p. 164.

²³⁰ *Ibidem*.

L'ultimo caso della selezione proposta è nuovamente un foglio di studi di dettagli, per la precisione, di *Dodici teste maschili* (fig.42) realizzate a pennello, inchiostro bruno e biacca su di una traccia di matita nera.²³¹ Nonostante il dibattito riguardante l'autografia carpaccesca sia stato molto acceso per tutto il Novecento, vedendo protagoniste le posizioni contrastanti di autorevoli studiosi,²³² è molto probabile che il foglio in questione sia stato realizzato dalla bottega di Carpaccio. Si tratta di una serie di volti tratti da precedenti invenzioni o opere del maestro. Gli elementi che fanno propendere per l'ipotesi di un disegno di repertorio possono essere rintracciati nella disposizione ordinata delle teste l'una accanto all'altra sul foglio, nell'assenza di ripensamenti e in una certa stanchezza nel tocco. Queste caratteristiche depongono a favore di un foglio realizzato dalla bottega, per conservare invenzioni da poter riutilizzare in seguito.²³³ Il collegamento con un'opera del maestro che consente di rintracciare il maggior numero di teste è quello con il *Giudizio di santo Stefano* degli Uffizi;²³⁴ perciò a livello cronologico il disegno potrà essere inquadrato entro i limiti della realizzazione del ciclo dedicato a Santo Stefano, l'ultimo realizzato da Carpaccio tra il 1511 e il 1520.

3.3 Casi di riuso nelle botteghe pittoriche fiorentine: Domenico Ghirlandaio e le invenzioni tratte da Filippo Lippi.

La maggioranza dei disegni sopravvissuti del repertorio di Domenico Ghirlandaio risale agli anni Ottanta del Quattrocento. Rispetto alla produzione grafica del decennio precedente, grazie ai disegni preparatori per i due grandi cicli ad affresco nelle chiese fiorentine di Santa Trinita e Santa Maria Novella è possibile comprendere le varie fasi dei processi messi in atto da Ghirlandaio per preparare le sue opere.²³⁵ Gli studi relativi agli affreschi della Cappella Sassetti e della Cappella Tornabuoni mostrano un cambiamento nelle pratiche di disegno, che si rispecchia anche in un cambiamento stilistico dovuto alla

²³¹ *Dodici teste maschili*, ca. 1511-1520, Londra, The British Museum, n. 1892,4.11.2, pennello e inchiostro bruno, biacca su matita nera, su carta azzurra, 233 x 201 mm.

²³² Riguardo il dibattito sull'autografia si vedano le posizioni di Ludwig, Molmenti, 1906, p. 187. I due studiosi furono i primi ad attribuire il disegno a Carpaccio, mentre fu Terisio Pignatti a mettere in dubbio l'autografia del foglio, proponendo la figura fittizia di un «Amico di Benedetto» come autore delle teste e di altri disegni da esso ritenuti prossimi allo stile del maestro, ma caratterizzati da una debole tecnica di realizzazione e da alcune insistenze grafiche. (Pignatti, 1972, p.13)

²³³ Menato, in *Vittore Carpaccio. Dipinti e disegni* a cura di P. Humfrey, Venezia 2022, p. 256.

²³⁴ *Ibidem*.

²³⁵ Cadogan, 2000, p. 125.

portata delle due imprese su grande scala e alle composizioni sempre più complesse.²³⁶ Le fasi che Ghirlandaio seguiva nella progettazione dei suoi dipinti sono state descritte per la prima volta da de Tolnay che ne restituisce un quadro sintetico ed efficace.²³⁷ L'artista fissava innanzitutto le linee generali della futura composizione nei così detti primi pensieri nei quali tramite la penna e l'inchiostro e l'uso del tratteggio incrociato si concentrava con maggior attenzione sui personaggi centrali della scena, mentre quelli secondari e gli scenari architettonici erano resi in maniera più veloce e sommaria.²³⁸ In seguito, in fogli separati, venivano indagati in dettaglio alcuni elementi specifici come ad esempio piccoli gruppi o singole figure, e infine venivano realizzati i disegni compositivi veri e propri nei quali sarebbero confluite le due precedenti categorie. La suddivisione appena presentata rappresenta una semplificazione, il processo era molto più lungo e complesso; alcuni dettagli venivano rielaborati dall'artista più e più volte in fogli separati, raggiungendo diversi gradi di finitezza, in base al preciso scopo del singolo studio.²³⁹

L'alto numero di disegni sopravvissuti e la possibilità di ricostruire un processo creativo così ricco di fasi ha portato alcuni studiosi a proporre un confronto tra le figure di Domenico Ghirlandaio e Vittore Carpaccio. Lauts osserva tuttavia che il confronto tra i due artisti si regge solamente se ci si sofferma ad un livello superficiale. I due artisti, maestri della pittura narrativa, sono accomunati dal fascino tutto quattrocentesco sprigionato dalle loro opere, ricche di personaggi e di una rappresentazione delle realtà a loro contemporanee, quella fiorentina e quella veneziana, del tutto personale e caratterizzata da una leggiadra vivacità narrativa.²⁴⁰ Nonostante le caratteristiche comuni l'autore afferma che i loro mezzi espressivi erano profondamente diversi.²⁴¹ Di tutt'altro avviso è Ames Lewis che analizza i metodi di lavoro adottati da Carpaccio e Ghirlandaio definendoli relativamente tradizionali, ma soprattutto accomunati dall'utilizzo di «'pattern' or *simile* drawings»²⁴² che venivano inseriti a seconda delle necessità all'interno delle loro opere.²⁴³ Quando Ames Lewis utilizza il termine «pattern drawings»

²³⁶ Cadogan, 2000, p. 125.

²³⁷ De Tolnay, 1947, pp. 19-23.

²³⁸ Cadogan, 2000, p. 127.

²³⁹ *Ivi*, p. 125.

²⁴⁰ Lauts, 1962, p. 7.

²⁴¹ *Ibidem*.

²⁴² Ames Lewis, 1981a, p. 88.

²⁴³ *Ibidem*.

si riferisce ad una specifica categoria di disegni del repertorio di Ghirlandaio, precisamente ai «pattern drawings of drapery»²⁴⁴ ossia studi di figure femminili panneggiate che potevano essere incorporate nei dipinti e riutilizzate in più occasioni.²⁴⁵ Secondo lo studioso questa tipologia di disegni rappresentava il corrispettivo fiorentino dei disegni *simili* realizzati dai pittori veneziani di tardo Quattrocento, tra i quali spiccavano Gentile Bellini e Vittore Carpaccio.²⁴⁶ A questo proposito viene riportata una citazione dall'articolo *Drapery "Pattern"-Drawings in Ghirlandaio's Workshop and Ghirlandaio's Early Apprenticeship* del suddetto autore: «The parallels between Florentine and Venetian practice might recommend the use of the term *simile* for Ghirlandaio's drapery studies. I prefer, however, to follow the practice of using the term "pattern" for Florentine drawings [...] that may serve in the workshop both as exempla for apprentices' study and as motifs to be incorporated into finished paintings».²⁴⁷

La produzione di studi di figura è ben attestata nel *corpus* di disegni di Ghirlandaio.²⁴⁸ Questi potevano essere stati realizzati con tecniche differenti quali la matita, o la penna e inchiostro con l'aggiunta di acquerellature e variare nello stile grafico a seconda della funzione.²⁴⁹ In alcuni casi si trattava di studi dal vero per i quali spesso il pittore si serviva di garzoni di bottega come modelli o di manichini drappeggiati per poter indagarne i panneggi.²⁵⁰ La ripetizione di questo tipo di figure o parte di esse nelle opere di Ghirlandaio non è una pratica inusuale all'interno della produzione grafica fiorentina di XV secolo.²⁵¹ Come nel caso di Vittore Carpaccio, e contrariamente a quanto esposto da Ames Lewis, non si tratta di un procedimento di natura meccanica derivato dal fatto di poter attingere ad un raccolta codificata di figure, quanto piuttosto di un processo di natura più creativa che permetteva di rielaborare motivi già esistenti all'interno del proprio repertorio o in quello di altri artisti. A questo proposito vengono presentati due casi di disegni di Domenico Ghirlandaio tratti da invenzioni che Filippo Lippi utilizzò circa quarant'anni prima negli affreschi del Duomo di Prato.

²⁴⁴ Ames Lewis, 1981b, p. 50.

²⁴⁵ Ames Lewis, 1981a, pp. 155-156.

²⁴⁶ Ames Lewis, 1981b, p. 50.

²⁴⁷ *Ibidem*.

²⁴⁸ Cadogan, 2000, p. 133.

²⁴⁹ *Ibidem*.

²⁵⁰ *Ivi*, p. 135.

²⁵¹ *Ivi*, p. 133.

Il primo caso riguarda il foglio conservato a Firenze nel Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi per una *Figura femminile che versa acqua dalla brocca* (289 E) (fig.43). Il disegno a penna e inchiostro bruno è stato realizzato tra il 1486 e il 1490; si tratta di uno studio preparatorio per la figura della fantesca che versa l'acqua, posizionata sulla destra all'interno dell'affresco della *Nascita della Vergine*²⁵² (fig.44) nella Cappella Tornabuoni in Santa Maria Novella a Firenze. Il presente foglio era anticamente stato attribuito a Mantegna, e sotto questo nome entrato a far parte della collezione del cardinale Leopodo de' Medici.²⁵³ L'attribuzione corretta a Domenico Ghirlandaio si deve poi a Lagrange,²⁵⁴ attribuzione che in seguito è sempre stata unanimemente confermata. Nel disegno dell'intera composizione che si trova al British Museum (n.1895,0915.452), l'impostazione della servente è leggermente differente: la figura si trova nella medesima posizione e si sta sporgendo in avanti forse nel gesto di presentare la bambina appena nata alle altre donne presenti; probabilmente durante il processo creativo è stata modificata e trasformata nella sua versione definitiva nella quale compie il caratteristico gesto con in mano la brocca d'acqua.²⁵⁵ Lo studio per la fantesca deve essere stato realizzato nelle ultime fasi di progettazione dell'opera e sembra inverosimile che si tratti di un disegno dal vero.²⁵⁶ Il disegno degli Uffizi corrisponde alla fanciulla nell'affresco eccetto che per alcuni piccoli particolari, quali la resa delle pieghe formate dalla gonna che nell'opera risultano più complesse e più voluminose.²⁵⁷ Ghirlandaio tramite l'uso della penna riesce a conferire tridimensionalità alla figura, mediante una vasta gamma di gradazioni chiaroscurali ottenute dal sapiente uso del tratteggio incrociato.²⁵⁸ Il medesimo modello di figura femminile in movimento, la posa come bloccata delle gambe, il panneggio mosso dal vento e il dinamismo che si propaga dall'interno sono elementi che si ritrovano in un altro personaggio dello stesso ciclo di affreschi nella cappella Tornabuoni, nella Salomè che nel *Banchetto di Erode* (fig.47), mette in scena la sua danza, anche se con un

²⁵² L'opera fa parte del ciclo dedicato alle storie della Vergine e di san Giovanni Battista, realizzato da Domenico Ghirlandaio tra il 1486 e il 1490, su commissione di Giovanni Tornabuoni, illustre esponente di una famiglia strettamente legata ai Medici.

²⁵³ Dal catalogo online delle Gallerie degli Uffizi, scheda redatta da Raimondo Sassi.

²⁵⁴ Lagrange, 1862, p. 546.

²⁵⁵ Cadogan, 2000, p. 294.

²⁵⁶ *Ibidem*.

²⁵⁷ *Ibidem*.

²⁵⁸ Sassi in *Figure, Memorie, Spazio, Disegni da Fra' Angelico a Leonardo*, a cura di H. Chapman, M. Faietti, Firenze, Milano 2011, p. 222.

movimento più accentuato.²⁵⁹ Il collegamento tra le due figure dipinte da Ghirlandaio è indubbio, ma queste potrebbero derivare da un precedente modello comune. Si tratta della Salomè dipinta più di quarant'anni prima da Filippo Lippi nel duomo di Prato, dove è affrescata la medesima scena del *Banchetto di Erode* (fig.48). La posa della fanciulla dipinta da Lippi potrebbe costituire la vera fonte d'ispirazione per la servente con la brocca del Ghirlandaio,²⁶⁰ nonostante alcune differenze nella posizione del capo e nell'inclinazione del corpo molto più pronunciata in quest'ultima. In conclusione, ciò che emerge dall'analisi del presente foglio è che Ghirlandaio riesca pienamente a rielaborare un modello in maniera personale, «combinando elementi linguistici provenienti da differenti contesti culturali allo scopo di variare le soluzioni compositive e arricchire la narrazione dell'*istoria*».²⁶¹

Il secondo caso proposto riguarda il foglio sul cui *recto* si trova lo studio per *Due figure femminili che conversano*, conservato a Darmstadt, all'Hessisches Landesmuseum (n. A.E. 1284) (fig.45). Il disegno è stato realizzato da Domenico Ghirlandaio a pennello e inchiostro bruno con presenza di rialzi a biacca su carta azzurra. Sul *verso* appare uno studio incompleto di *Busto e braccia di una figura stante*, ricollegabile alla tavola dipinta da Ghirlandaio e datata 1489 che raffigura *Giuditta e la sua ancella*, conservata a Berlino, Gemäldegalerie. Ritornando al *recto*, l'attribuzione a Ghirlandaio si deve ad un'acuta intuizione di Bernard Berenson.²⁶² Il disegno che raffigura due donne intente nella conversazione, una frontale e una vista da tergo, che va parzialmente a coprire il corpo dell'altra, sembra essere stato tratto dall'affresco di Filippo Lippi per il duomo di Prato nel quale è raffigurata la scena del *Banchetto di Erode*.²⁶³ In realtà è molto probabile che il modello per il disegno di Ghirlandaio fosse un disegno perduto di Lippi dello stesso soggetto, piuttosto che l'affresco. Le due figure disegnate da Ghirlandaio si differenziano per alcuni dettagli rispetto alle corrispondenti nell'opera, principalmente nella resa delle vesti.²⁶⁴ Esiste un ulteriore foglio tratto dallo stesso modello, conservato al Gabinetto

²⁵⁹ Sassi in *Figure, Memorie, Spazio, Disegni da Fra' Angelico a Leonardo*, a cura di H. Chapman, M. Faietti, Firenze, Milano 2011, p. 222.

²⁶⁰ *Ibidem*.

²⁶¹ *Ibidem*.

²⁶² Berenson, 1933, pp. 175-176.

²⁶³ Cadogan, 2000, p. 292.

²⁶⁴ *Ibidem*.

Disegni e stampe degli Uffizi e attribuito a Fra Diamante (n. 158 F) (fig.46). Il disegno degli Uffizi e quello del Landesmuseum condividono le stesse caratteristiche nella resa dei panneggi che non sono presenti invece nell'affresco; è quindi molto probabile che per entrambe i disegni la comune fonte sia stata il foglio perduto dal repertorio di Lippi.²⁶⁵ In relazione al tema qui affrontato è utile riportare il parere di Ames Lewis riguardo la natura del foglio in esame. Lo studioso constatando il fatto che in nessun dipinto realizzato da Ghirlandaio o dalla sua bottega sia presente il gruppo con le due fanciulle tratto dal precedente lippesco,²⁶⁶ preferisce interpretare il foglio in esame nella categoria dei «pattern drawings» classificandolo come un prototipo da poter riutilizzare per la creazione di copie all'interno della bottega.²⁶⁷ Come si vede, la pratica del disegno nella bottega di Ghirlandaio pone problemi analoghi a quelli riscontrati in Carpaccio.

²⁶⁵ Ames Lewis, 1981b, p. 56.

²⁶⁶ *Ibidem.*

²⁶⁷ *Ibidem.*

CONCLUSIONE

Dall'esame dei casi di studio presentati è emerso quanto il riuso di modelli già esistenti all'interno dei dipinti, fosse una pratica piuttosto comune nelle botteghe pittoriche tardo quattrocentesche in Italia. Per quanto riguarda lo scenario artistico della Venezia di fine Quattrocento, il caso esemplare di Vittore Carpaccio, grazie alla vastità del *corpus* grafico dell'artista, dimostra come il riutilizzo di determinati motivi, di propria invenzione o meno, fosse una pratica più creativa che meccanica, caratterizzata da una ricerca e una rielaborazione in chiave personale di invenzioni già esistenti. Queste premesse hanno portato, negli studi più recenti dedicati alla figura del pittore, a concludere che fosse improbabile che Carpaccio allestisse delle raccolte ordinate di schizzi da cui attingere. Piuttosto bisogna mettere in luce la personalità di un artista capace di mettere in atto procedure attente e vantaggiose nella pianificazione delle proprie opere; con una memoria ben precisa per i suoi disegni e per quelli di altri, poteva richiamare alla mente precedenti studi di figure ed inserirli apportando delle variazioni nei propri teleri. I riferimenti culturali di Carpaccio erano molteplici e si estendevano oltre i confini della città lagunare, come dimostrano i prestiti dalle incisioni di Reeuwich o anche da modelli centroitaliani come nel caso delle invenzioni di Perugino che influenzano la realizzazione dei due studi per le teste di fanciulle relative all'*Apoteosi di Sant'Orsola*, sul *recto* e sul *verso* del foglio conservato all'Ashmolean. Quanto appena evidenziato porta in un certo senso a far decadere lo statuto dei disegni *simili* che aveva avuto molta fortuna negli studi dedicati al disegno veneziano del Quattrocento sin da quando era comparso per la prima volta nell'opera di Hans ed Erika Tietze, *The drawings of the Venetian Painters*. Il termine *simile* da quel momento è stato costantemente applicato alla produzione grafica di Vittore Carpaccio, con una connotazione non del tutto positiva, ritenendo che il suo processo progettuale fosse definito da una ripetizione sistematica priva di alcuna rielaborazione. Per concludere, l'inserimento di alcuni casi di studio tratti dal repertorio grafico di Domenico Ghirlandaio è teso a dimostrare che l'utilizzo di ripetizioni all'interno dei dipinti, non fosse una pratica messa in atto solamente dagli artisti veneziani. I disegni selezionati dal repertorio di Ghirlandaio vanno a riprodurre delle precedenti invenzioni tratte dagli affreschi del Duomo di Prato realizzati da Filippo Lippi. Come nel caso di Carpaccio, anche Ghirlandaio riesce ad impossessarsi di un modello il cui rimando è

chiaro ed immediato, ma al contempo rielaborarlo in chiave del tutto personale. Una pratica comune anche nella contemporanea tradizione di bottega fiorentina, diffusa tra gli artisti alla fine del XV secolo, in un momento di passaggio che di lì a poco con l'avvento del Cinquecento avrebbe aperto la strada alla Maniera Moderna.

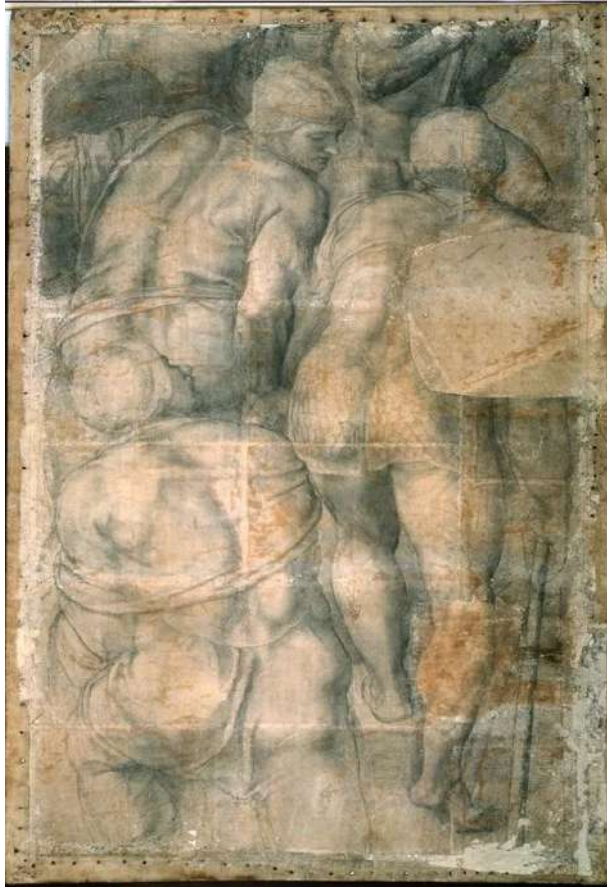
TAVOLE



1. Perino Del Vaga, *Volto di donna visto di tre quarti*, Parigi, Louvre, n. INV 2745 *recto*, 352 x 251 mm.



2. Perino Del Vaga, *Gruppo di due uomini nudi e due cavalli*, ca.1520-1525, Londra, British Museum, n. 1978,0304.7, 268 x 360 mm.



3. Michelangelo, frammento di cartone per la *Crocifissione di San Pietro*, ca.1545-1550, Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte, n.1490.



4. Michelangelo (attribuito a), *Venere e Amore*, ca.1532-1534, Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte, n. 2511.



5. Gentile Bellini, *Donna in abiti greci*, Parigi, Louvre, n. INV 4654 *recto*, penna e inchiostro su carta, 257 x 176 mm.



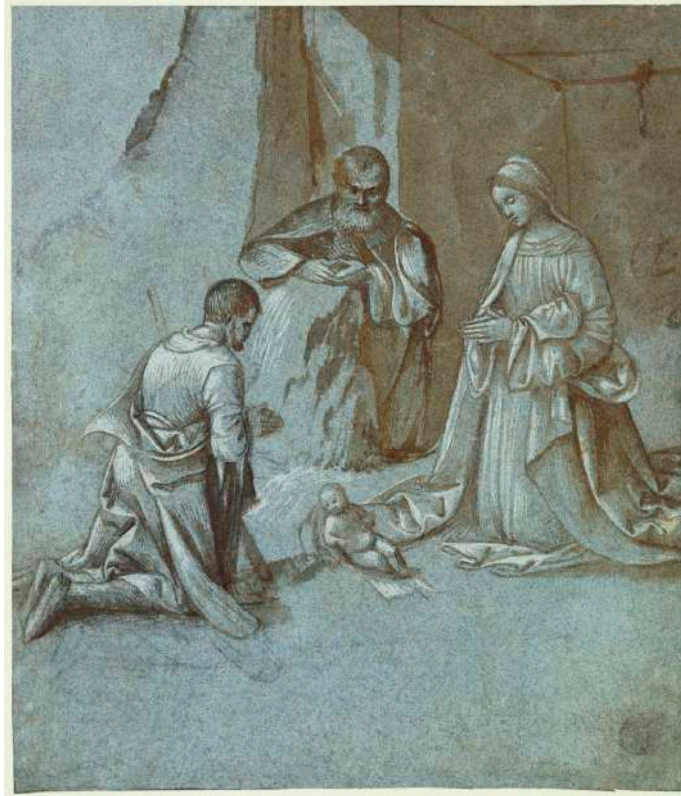
6. Gentile Bellini, *Donna seduta in abiti mediorientali*, ca.1480, Londra, British Museum, n. Pp,1.20, penna e inchiostro su carta, 214 x 176 mm.



7. Gentile Bellini, *Giannizzero turco*, ca.1480, Londra, British Museum, n. Pp,1.19, penna e inchiostro su carta, 215 x 175 mm.



8. Bernardino Pinturicchio e bottega, *Martirio di San Sebastiano*, 1492-1494, Città del Vaticano, Palazzi Vaticani, Appartamenti Borgia.



9. Giorgione, attribuito a, *Adorazione dei pastori*, ca. 1500, Londra, Royal Collection Trust, n. RCIN 912803, punta di pennello e inchiostro bruno, inchiostro diluito e biacca, traccia a matita nera su carta azzurra, 227 x 194 mm.



10. Giorgione, *Adorazione dei pastori (Natività Allendale)*, Washington, National Gallery of Art, n.1939.1.289, 90,8 x 110,5 cm.



11. Giorgione, *Adorazione dei pastori*, ca.1510, Vienna, Kunsthistorisches Museum, n.1835, 91 x 115 cm.



12. Vincenzo Catena, *Adorazione dei pastori*, ca.1520, New York, Metropolitan Museum of Art, n.69.123, 125,7 x 207,6 cm.



13. Tiziano, *Adorazione del Bambino*, ca.1505, Raleigh, North Carolina Museum of Art n. GL.60.17.41, 19,1 x 16,2 cm.

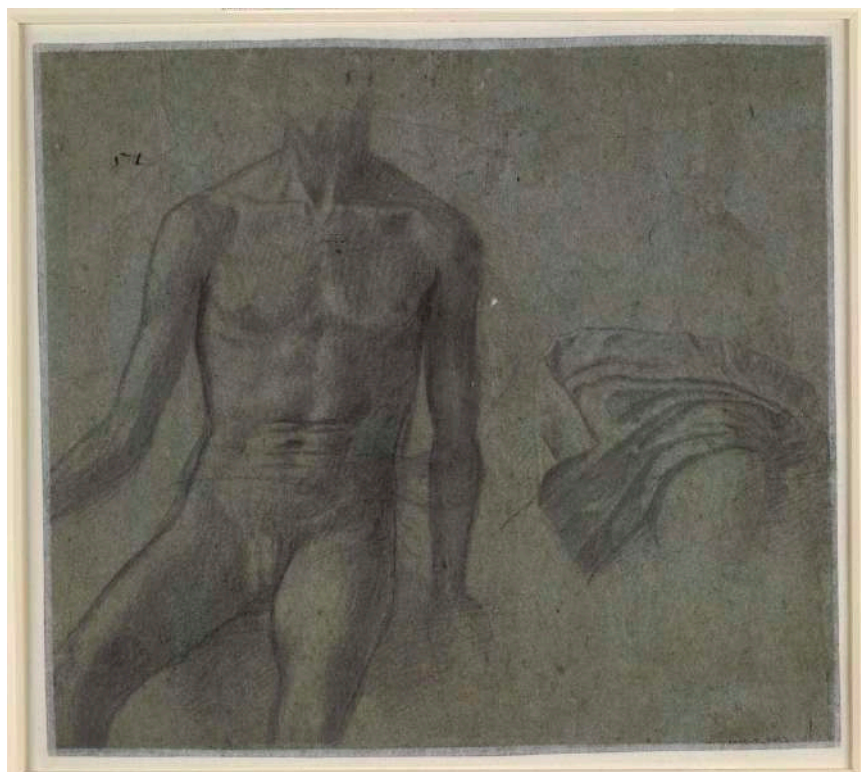
14. Tiziano, *Adorazione del Bambino*, ca.1506, San Pietroburgo, Hermitage, n.ГЭ-230, 46 x 39 cm.



15. Tiziano, *Studio per una Natività*, ca. 1506-1507, Vienna, Albertina, n. 1649, traccia a carboncino, pennello ed acquarello bruno, su carta bianca, 259 x 216 mm.



16. Vittore Carpaccio, *Tre vescovi (recto)*, ca. 1490-1491, Londra, The British Museum, n. 1946,0713.3, matita nera, pennello con inchiostro grigio bruno, biacca su carta azzurra, 197 x 219 mm.



17. Vittore Carpaccio, *Torso di Cristo (verso)*, ca.1483-1485 (?), Londra, The British Museum, n. 1946,0713.3, matita nera, pennello e inchiostro bruno, 197 x 219 mm.



18. Vittore Carpaccio, *Testa di giovane donna di profilo e stendardo (recto)*, ca. 1488-1489, Oxford, Ashmolean Museum, n. WA1977.17, matita nera, pennello e inchiostro bruno, biacca su carta azzurra, 238 x 184 mm.

19. Vittore Carpaccio, *Testa di giovane di tre quarti (verso)*, ca. 1488-1489, Oxford, Ashmolean Museum, n. WA1977.17, matita nera, pennello e inchiostro bruno, biacca su carta azzurra, 238x184 mm.



20. Da Raffaello, *Teste femminili (recto)*, *Libretto veneziano*, Venezia, Gallerie dell'Accademia, n.37.



21. Da Raffaello, *Teste femminili (verso)*, *Libretto veneziano*, Venezia, Gallerie dell'Accademia, n.37.



22. Vittore Carpaccio, *Apoteosi di Sant'Orsola e delle sua compagne*, Venezia, Gallerie dell'Accademia, n. 576, 481 x 335 cm.



23. Vittore Carpaccio, *Presentazione di Gesù al tempio*, 1510, Venezia, Gallerie dell'Accademia, n.44, 420 x 231 cm.

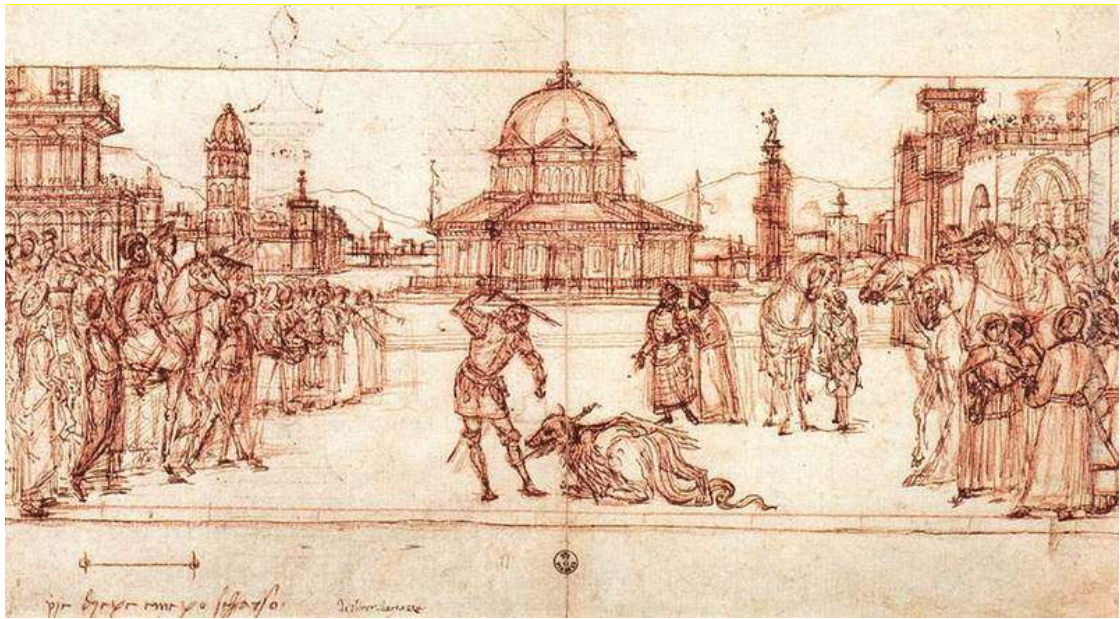


24. Vittore Carpaccio, *Due donne in piedi in abiti orientali (recto)*, ca. 1502, Princeton, Princeton University Art Museum, n.1944-274, matita nera, pennello con inchiostro bruno e biacca, 232 x 121 mm.

25. Vittore Carpaccio, *Testa di uomo e testa di leone (verso)*, ca. 1495, 1516, Princeton, Princeton University Art Museum, n.1944-274, matita nera, pennello con inchiostro bruno e biacca, 232 x 121 mm.



26. Erhard Reuwich, *Due donne musulmane*, particolare dai *Saraceni*, 1486, xilografia, (Bernhard von Breydenbach, *Peregrinatio in Terram Sanctam*, Mainz 1486, f.64r).



27. Vittore Carpaccio, *Trionfo di San Giorgio*, ca. 1501-1504, Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, n.1287 E, *recto*, penna e inchiostro, matita rossa, su carta, 235 x 416 mm.



28. Vittore Carpaccio, *Trionfo di San Giorgio*, 1502, Venezia, Scuola di San Giorgio degli Schiavoni, 141×360 cm.



29. Vittore Carpaccio, *Visitazione*, 1504/ entro ca.1508, Venezia, Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro, n.215d, 128 x 127 cm.



30. Vittore Carpaccio, *Consacrazione di Santo Stefano e degli altri diaconi*, 1511, Berlino, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, n.23, 148 x 231cm.



31. Vittore Carpaccio, *Studio per tre figure maschili (recto)*, Oxford, Ashmolean Museum, n. WA1863.614, penna e pennello con inchiostro bruno, lumeggiature a biacca, su carta azzurra 218 x 268 mm.



32. Vittore Carpaccio, *Tre figure (recto)*, Vienna, Graphische Sammlung Albertina n.1456, pennello e inchiostro bruno, biacca su carta azzurra, 220 x 276 mm.



33. Vittore Carpaccio, *Compagno della calza di spalle e fanciullo di profilo rivolto a destra (verso)*, ca. 1496, Vienna, Graphische Sammlung Albertina, n.1456, pennello e inchiostro bruno, biacca su carta azzurra, 220 x 276 mm.



34. Vittore Carpaccio, *Gondoliere (recto)*, ca. 1494-1496, Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, n. P17n3, pennello e inchiostro bruno, lumeggiature di biacca su carta azzurra. 254 x 149 mm.

35. Vittore Carpaccio, *Giovane in piedi*, ca. 1497, Malta, National Museum, carboncino, penna e inchiostro bruno, pennello e acquerello grigio, biacca su carta azzurra, 215 x 114 mm.



36. Vittore Carpaccio, *Testa di uomo con berretto (recto)*, ca. 1496-1503, Londra, The British Museum, n. 1892,4.11.1, pennello e inchiostro bruno, biacca su matita nera, su carta azzurra, 267 x 187 mm.



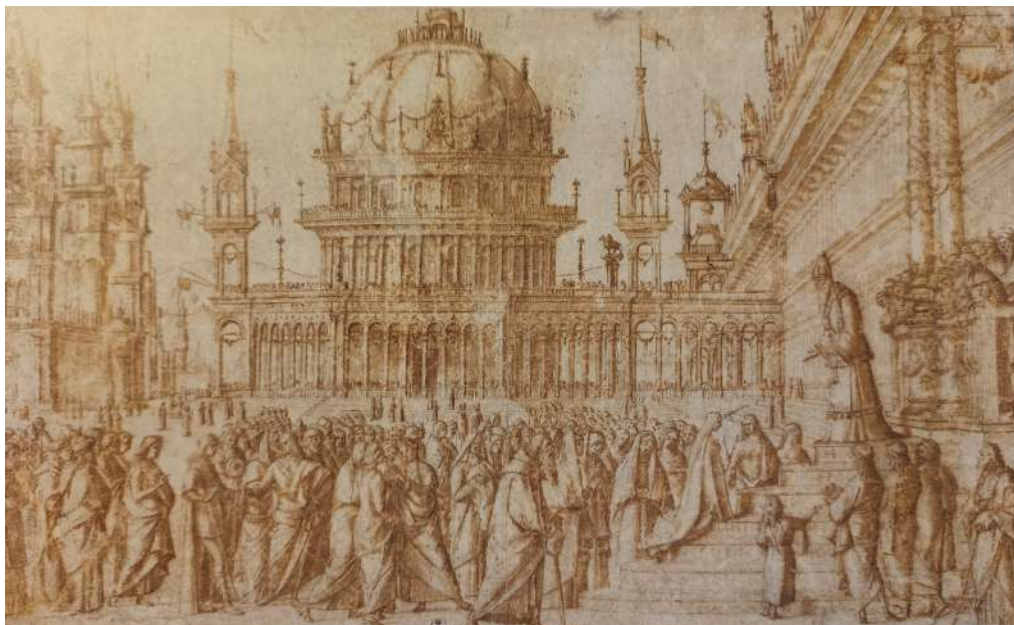
37. Vittore Carpaccio, *Due giovani in piedi (verso)* ca. 1496-1503, Londra, The British Museum n. 1892,4.11.1, pennello e inchiostro bruno, biacca su matita nera, su carta azzurra, 267 x 187 mm.



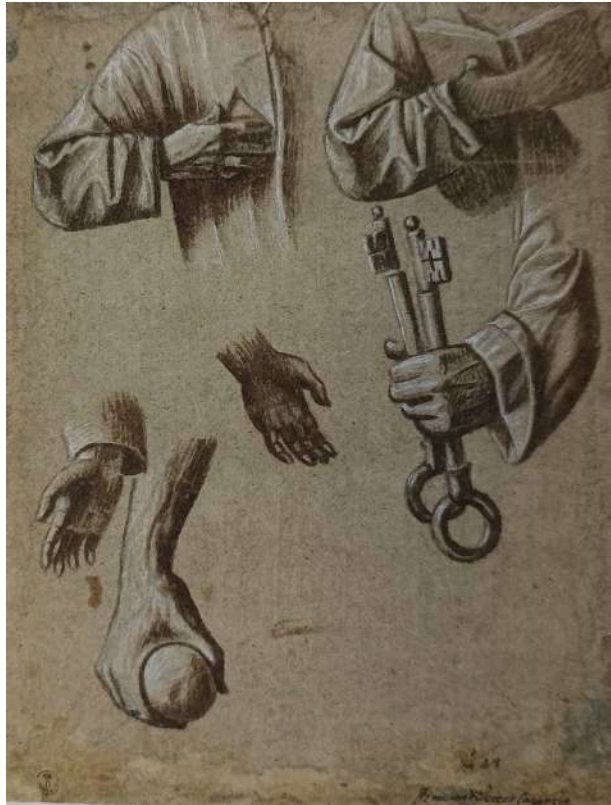
38. Vittore Carpaccio, *Figura femminile in piedi*, ca. 1502-1508, New York, The Metropolitan Museum of Art, n. 2013.641, penna e inchiostro marrone, pennello e inchiostro grigio marrone su carboncino, profili forati per lo spolvero, 408x 224 mm.



39. Vittore Carpaccio, *Presentazione della Vergine al tempio*, ca. 1502-1504, Milano, Pinacoteca di Brera, n.355, 130 x 137 cm.



40. Vittore Carpaccio, *Presentazione della Vergine al tempio*, ca.1504, Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, 1292E.



41. Vittore Carpaccio, *Sei studi di braccia e mani (recto)*, ca.1505-1510, Firenze, Galleria degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, n. 1470 E, matita nera, pennello con inchiostro bruno, lumeggiature a biacca su carta azzurra, 272 x 208 mm.



42. Bottega di Vittore Carpaccio, *Dodici teste maschili*, ca. 1511-1520, Londra, The British Museum, n. 1892,4.11.2, pennello e inchiostro bruno, biacca su matita nera, su carta azzurra, 233 x 201 mm.



43. Domenico Ghirlandaio, *Giovane donna che versa acqua da una brocca*, Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, n. 289 E, penna e inchiostro bruno su carta, 219 x 168 mm.



44. Domenico Ghirlandaio, *Nascita della Vergine*, 1485-1490, Firenze, Santa Maria Novella, Cappella Tornabuoni.



45. Domenico Ghirlandaio, *Due donne che conversano*, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, n. A.E. 1284 *recto*, penna e inchiostro bruno, rialzi a biacca su carta azzurra, 264 x 155 mm.



46. Fra Diamante, *Due donne che conversano*, Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, n. 158 F *recto*.



47. Domenico Ghirlandaio, *Banchetto di Erode*, 1485-1490, Firenze, Santa Maria Novella, Cappella Tornabuoni.



48. Filippo Lippi, *Banchetto di Erode*, 1452-1466, Prato, Duomo, Cappella Maggiore.

BIBLIOGRAFIA

Francis Ames Lewis, *Drawing in Early Renaissance Italy*, New Haven and London, 1981.

Francis Ames-Lewis, "Pattern"-Drawings in Ghirlandaio's Workshop and Ghirlandaio's Early Apprenticeship, in «The Art Bulletin», LXIII, 1981, 1, pp. 49-62.

Francis Ames Lewis, *Il disegno nella pratica di bottega del Quattrocento* in *La pittura nel Veneto, Il Quattrocento*, a cura di M. Lucco, 2 voll., Milano 1990, II, pp. 657-685.

Jaynie Anderson, Nerida Newbigin, Julie Sommerfeldt, Kim Wilson, *Giorgione in Sydney*, in «The Burlington Magazine» CLXI, 2019, 1392, pp. 191-200.

Giovanni Battista Armenini, *De' veri precetti della pittura*, a cura di Marina Gorreri, Torino 1988.

Filippo Baldinucci, *Vocabolario toscano dell'arte del disegno* [...], Firenze 1681.

Alessandro Ballarin, *Giorgione e l'umanesimo veneziano*, 7 voll., Verona 2016.

Carmen Bambach, Recensione a M. Hirst, *Michelangelo and his Drawings*, in «The Art Bulletin», LXXII, 1990, 3, pp. 493-498.

Carmen Bambach, *Drawing and painting in the Italian Renaissance workshop: theory and practice, 1300-1600*, Cambridge 1999.

Carmen Bambach, *Disegno, pittura e l'ideale del "ben finito cartone"*, in *Il Primato del Disegno. I disegni dei grandi maestri a confronto con i dipinti della Pinacoteca di Brera: dai Primitivi a Modigliani*, catalogo della mostra (Milano, Pinacoteca di Brera 9 maggio - 19 luglio 2015) a cura di S. Bandera, Milano 2015.

Bellini and the East, catalogo della mostra (Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, 14 dicembre 2005 – 26 marzo 2006, Londra, The National Gallery, 12 aprile – 25 giugno 2006) a cura di C. Campbell, A. Chong, Londra 2005.

Bellini, Giorgione, Tiziano e il Rinascimento della pittura veneziana, catalogo della mostra (Washington, National Gallery of Art, 18 giugno - 17 settembre 2006, Vienna, Kunsthistorisches Museum 17 ottobre 2006-7 gennaio 2007) a cura di D. Alan Brown, S. Ferino Pagden, Milano 2006.

Bernard Berenson, *Nova Ghirlandajana*, in «L'Arte. Rivista di storia dell'arte medievale e moderna», XXXVI, 1933, 4, pp. 165-184.

Bernard Berenson, *The drawings of the Florentine painters*, 3 voll. Chicago 1938.

Raffaello Borghini, *Il riposo, in cui della pittura, e della scultura si favella, de' piu illustri pittori, e scultori, e delle più famose opere loro si fa mentione [...]*, Firenze 1584.

Jeanne K. Cadogan, *Domenico Ghirlandaio: artist and artisan*, New Haven, London 2000.

Cennino Cennini, *Il Libro dell'Arte*. ed. a cura di Franco Brunello, Vicenza 1971.

Angela Cerasuolo, *Diligenza e prestezza: la tecnica nella pittura e nella letteratura artistica del Cinquecento*, Firenze 2014.

Frederick Mortimer Clapp, recensione a *The Drawings of the Venetian Painters in the 15th and 16th Centuries* by Hans Tietze and Erika Tietze-Conrat, in «The Art Bulletin», XXVII, 1945, 2, pp. 152-156.

Gabriele Coccolini, Cristina Merelli, *Conservazione e restauro di opere d'arte su carta da lucido. Applicazione di nanotecnologie per la deacidificazione di disegni su carta da lucido impregnata*, in «OPD Restauro», 2017, 29, pp. 276-283.

Sidney Colvin, *Über einige Zeichnungen des Carpaccio in England*, in «Jahrbuch der K. Preussischen Kunstsammlungen», XVIII, 1897, pp. 193-204.

Charles De Tolnay, *The youth of Michelangelo*, Princeton 1947.

Disegni umbri: Gallerie dell'Accademia di Venezia, catalogo della mostra (Venezia Gallerie dell'Accademia, aprile – maggio 1984) a cura di Sylvia Ferino-Pagden, Milano 1984.

Figure, Memorie, Spazio, Disegni da Fra' Angelico a Leonardo, catalogo della mostra (Firenze, Galleria degli Uffizi, 8 marzo – 12 giugno 2011) a cura di H. Chapman, M. Faietti, Firenze, Milano 2011.

Cecilia Frosinini, Letizia Montalbano, Michela Piccolo. *Venere e Amore: un Michelangelo recuperato?*, in «OPD Restauro», 2003, 15, pp. 136-203.

Maria Clelia Galassi, *Visual evidence for the use of "carta lucida" in the Italian Renaissance workshop* in *The Renaissance Workshop*, a cura di D. Saunders, M. Spring, A. Meek, Londra 2013, pp. 130-137.

Ernst Gombrich, *Hans Tietze*, in «The Burlington Magazine», XCVI, 1954, 618, pp. 289-290.

Ernst Gombrich, *Erica Tietze-Conrat*, in «The Burlington Magazine», CI, 1959, 673 p. 149.

Jan Lauts, *Carpaccio: Paintings and Drawings*, Londra, 1962.

Le siècle de Titien: l'âge d'or de la peinture à Venise, catalogo della mostra (Parigi, Galeries Nationales d'Exposition du Grand Palais, 9 marzo – 14 giugno 1993) a cura di M. Laclotte, G. Nepi Scirè, A. Ballarin, J. Habert, K. Oberhuber, T. Pignatti, R. Rearik F. Valcanover, F. Viatte, Parigi 1993.

Gustav Ludwig, Pompeo Molmenti, *Vittore Carpaccio: la vita e le opere*, Milano 1906.

Sara Menato, *Vittore Carpaccio. Studio della formazione del maestro e del ciclo Sant'Orsola*, Catalogo dei disegni. Tesi di dottorato in Storia e critica dei beni artistici musicali e dello spettacolo, Università di Padova, 2014.

Sara Menato, *Per la giovinezza di Carpaccio*, Padova 2016.

Michelangelo Draftsman, catalogo della mostra (Washington, National Gallery of Art 1988) a cura di Michael Hirst, Milano 1988.

Michelangelo: Divine Draftsman and Designer, catalogo della mostra a cura di C. Bambach (New York, Metropolitan Museum of Art, 13 novembre 2017-12 febbraio 2018) New York 2017.

Michelangelo Muraro, *I disegni di Vittore Carpaccio*, Firenze 1977.

Robert Oertel, *Wandmalerei und Zeichnung in Italien. Die Anfänge der Entwurfszeichnung und ihre monumentalen Vorstufen* in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 5. Bd., 1940, H. 4/5, pp. 217-314.

Perino del Vaga: tra Raffaello e Michelangelo, catalogo della mostra (Mantova, Palazzo Te, 18 marzo – 10 giugno 2001) a cura di Elena Parma, Milano 2001.

Terisio Pignatti, *Vittore Carpaccio*, Milano 1972.

Arthur Ewart Popham, John Wilde. *The Italian Drawings of the XV and XVI Centuries*, Londra 1949.

Vittoria Romani, *Hans Tietze (1880-1954) ed Erika Tietze Conrat (1883-1958): lo studio del disegno veneziano*, in *I conoscitori tedeschi tra Otto e Novecento*, a cura di F. Caglioti, A. De Marchi, A. Nova, Milano 2018, pp. 392-400.

Giovanni Romano, *Recensione ad Armenini*, 1988, in «Bollettino d'Arte», LXXV, 1990, 62-63, pp. 148-151.

Hans Tietze, Erika Tietze-Conrat, *The Drawings of the Venetian Painters of the XVth and XVIth Centuries*, New York 1944.

Giorgio Vasari, *Le Vite De' Più Eccellenti Pittori Scultori E Architettori*, Nelle Redazioni Del 1550 E 1568, ed. a cura di R. Bettarini, P. Barocchi, 6 voll., Firenze 1966- 1987.

Vittore Carpaccio. Dipinti e disegni catalogo della mostra (Washington, National Gallery of Art 20 novembre 2022 – 12 febbraio 2023, Venezia, Fondazione Musei Civici, Palazzo Ducale, 18 marzo – 18 giugno 2023) a cura di P. Humfrey , Venezia 2022.

Catherine Whistler, *Venice & drawing : 1500-1800 : theory, practice and collecting*, New Haven, London, 2016.

Catherine Whistler, *Vittore Carpaccio (1460/1466?-1525/26), an innovative draughtsman*, in «Colnaghi Studies» 3, 2018. 10, pp. 81-86.

Catherine Whistler, *I disegni di Carpaccio*, in *Vittore Carpaccio. Dipinti e disegni* catalogo della mostra (Washington, National Gallery of Art 20 novembre 2022 – 12 febbraio 2023, Venezia, Fondazione Musei Civici, Palazzo Ducale, 18 marzo – 18 giugno 2023) a cura di P. Humfrey, Venezia 2022, pp. 59-70.