

1. Jan Brueghel I, *Un artista che disegna le rovine del Colosseo*. Penna, inchiostro bruno con acquerello grigio su carta bianca. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana (coll. Ashby).

2. Odoardo Fialetti, *Studi di profili di volti maschili, da: Vero modo et ordine per dissegnar tutte le parti et membra del corpo humano*, Venezia 1608. Penna, inchiostro bruno su carta bianca.

3. Raffaello Sanzio, *La Vergine, il Bambino, S. Giovanni Battista e altri schizzi*. Gessetto rosso, penna, inchiostro nero, guazzo bianco su carta bianca. Lille, Musée des Beaux-Arts.

gno dal momento in cui esso si definisce come genere autonomo e in rapporto dialettico con altri generi - la pittura, la scultura, l'architettura, le stampe o la decorazione (il moderno design) -, conducendolo fino al punto in cui nuove tecnologie e le istanze dell'arte cosiddetta moderna hanno introdotto nel campo della figurazione, mutandone radicalmente i presupposti tradizionali, differenti parametri di espressione e di giudizio; il limite geografico all'area europea ne è poi disceso per conseguenza, tenuto conto che qui il disegno si sviluppa per quattro secoli con metodi e valenze sostanzialmente omogenee, e su percorsi storici assai diversi rispetto a quelli di altri Paesi.

Per sgombrare ulteriormente il campo da possibili equivoci, sarà utile anche precisare che dall'ottica del nostro discorso restano esclusi certi tipi di opere che col disegno condividono caratteri comuni solo all'apparenza, quali ad esempio le sinopie, o gli abbozzi compositivi spesso tracciati dagli artisti sull'imprimitura delle tavole come guida alle stesure di colore: le prime recuperate nel distacco degli affreschi dalle pareti di origine, gli altri leggibili al di sotto degli strati cromatici con l'ausilio delle attuali tecniche radiografiche e riflettografiche. Sono questi, difatti, abbozzi che gli artisti impiegavano in funzione esclusivamente strumentale, come supporto nel trasferimento di immagini da una tecnica e da una dimensione ad un'altra, con risultati che nel nostro contesto possono rivelarsi addirittura fuorvianti. Lo si capisce quando si considera che quegli effetti di straordinaria «modernità» che sempre colpiscono nelle sinopie di Simone Martini ad Avignone, in quelle di Masolino nella chiesa romana di San Clemente oppure in quelle famosissime di Andrea del Castagno conservate a Firenze, non sono chiaramente imputabili ad una particolare ricerca espressiva diversa da quella che i medesimi artisti perseguivano a livello pittorico, quanto piuttosto alla necessità di prefigurare in una sintesi monocromatica, oltre alla dimensione e alla collocazione delle figure nella struttura compositiva, anche il loro impianto chiaroscurale. Non a caso l'effetto di «macchia» che ne deriva verrà ad annullarsi totalmente nelle redazioni pittoriche dove il risultato stilistico appare sempre diversissimo, al punto da dovere escludere anche ogni possibilità di servirsi di queste immagini come termini di confronto attributivo per l'identificazione della mano dei loro autori in disegni propriamente detti.

Da queste brevi note credo emerga con sufficiente chiarezza l'opportunità di affrontare il tema del disegno fissando l'attenzione contemporaneamente sui significati (emersi nella trattazione della letteratura artistica del primo capitolo) nonché sulle forme, le tipologie e le connesse funzioni (considerate nella seconda parte); infine sui materiali e le tecniche (argomento del capitolo finale). E ciò non solo per venire incontro a quella - pur legittima - curiosità che sempre scatta in presenza di un'opera d'arte e che spinge ad interrogarsi sui meccanismi della sua realizzazione (la conoscenza dei quali è tra l'altro indispensabile, ai fini della

sua conservazione: tanto più nel caso dei disegni che sono forse i più fragili e deperibili nella gamma degli oggetti artistici), quanto piuttosto per l'indissolubile intreccio che collega le scelte tecniche agli scopi figurativi e stilistici. Che del resto gli artisti siano sempre stati perfettamente consapevoli su questo punto, è dimostrato dal tipo di approccio che essi ebbero nei confronti di quelli che si potrebbero definire i risvolti artigianali del loro operare: dall'impegno peruvicace che essi indistintamente ponevano fin dalla più giovane età, nel raggiungere il pieno possesso tecnico e conoscitivo dei mezzi di espressione, in modo da poterli poi piegare senza ostacoli alla registrazione di ogni sfumatura di linguaggio. E d'altronde a nessuno - credo - verrebbe oggi in mente di attribuire al caso il fatto che artisti come Rembrandt o Stefano della Bella abbiano usato di preferenza la penna, che Guido Reni o Ingres ci abbiano lasciato disegni eseguiti in larghissima maggioranza a matita, che i Veneti abbiano sempre mostrato predilezione per le carte colorate, che Pontormo o Andrea del Sarto abbiano indagato con particolare insistenza le possibilità della matita rossa, o che Raffaello abbia invece sperimentato tutte o quasi le tecniche note al suo tempo: ché anzi il fatto, come è stato ampiamente dimostrato in una mole di studi monografici, è tutt'altro che inessenziale per una corretta interpretazione dei caratteri espressivi di ciascuno di essi.

La stretta correlazione intercorrente tra strumenti tecnici e risultato stilistico era poi recepita anche da storici e trattatisti, che non omettevano di riportare col dovuto rilievo le più importanti innovazioni via via verificatesi nel settore: come quando Karel van Mander, nello *Schilder Boeck* pubblicato a Haarlem nel 1604, parla con toni apologetici dell'invenzione della pittura a olio dovuta a Jan van Eyck, rilevando come la nuova materia consentisse, al confronto coi colori a tempera usati fino allora, di raggiungere inediti effetti di trasparenze cromatiche e di perspicuità luministiche. È facile intuire come questo aspetto venga ad assumere un rilievo del tutto particolare nel caso del disegno, quando si considera che in questo campo la complessa articolazione dei significati (significati che vanno da quello di strumenti di indagine della forma, a quello di studi preparatori per opere di differente natura, e a quello di realizzazioni compiute e fini a se stesse) nonché le funzioni molteplici dettagliatamente analizzate nel secondo capitolo del presente libro, consentivano un raggio di sperimentazioni impossibili altrove. In quei settori, cioè, come la pittura e la scultura, nei quali la stessa ufficialità degli scopi e delle destinazioni consigliava di attenersi a metodi ampiamente collaudati, su posizioni di un prudente conservatorismo favorito tra l'altro da sporadiche notizie di clamorosi insuccessi, come quello in cui sappiamo essere incorso Leonardo quando volle sperimentare sulle pareti del Salone dei Cinquecento in Palazzo Vecchio un nuovo procedimento pittorico simile all'encausto.