



SCUOLA  
NORMALE  
SUPERIORE

## **Disegnare per la scultura: 1400-1970** **Pisa, Scuola Normale Superiore (14-15 maggio 2027)**

Come e perché disegnano gli scultori?

Questa domanda, apparentemente ovvia, trova ancora con molta difficoltà risposte soddisfacenti nella storia dell'arte, nonostante i preziosi apporti della storiografia e le lodevoli iniziative espositive dell'ultimo ventennio. La lunga sfortuna che nella tradizione degli studi ha messo in secondo piano la scultura nei confronti della pittura, unitamente alle note difficoltà legate alla *connoisseurship* del disegno, ha infatti determinato un sorprendente accantonamento del problema relativo all'opera grafica degli scultori.

Ciò sembra dovuto, da un lato, a un'intrinseca scarsità (almeno apparente) di opere su carta, soprattutto per l'età moderna, che siano con certezza riconducibili a opere scultoree. D'altro canto, a quest'esito ha senz'altro contribuito la diffusa convinzione per cui "molti scultori eccellentemente operano che non disegnano in carta niente" (Giorgio Vasari a Benedetto Varchi, 12 febbraio 1546). Eppure lo stesso Vasari non soltanto possedeva nel cosiddetto suo *Libro de' disegni* numerosi fogli di scultura, ma celebrava nelle *Vite* il ruolo fondamentale della grafica nella pratica dei più importanti scultori toscani del Quattro e del Cinquecento: da Donatello a Jacopo Sansovino, da Jacopo della Quercia a Giambologna. Di questi e di molti altri artisti da lui menzionati tra quanti erano particolarmente dediti all'esercizio del disegno, sono pochissimi i fogli sulla cui attribuzione si è oggi concordi, col risultato che ci sembra ancora di sapere poco o niente non solo sulla loro paternità, ma più in generale sull'esistenza di questa tipologia di disegni, sulle loro caratteristiche e sulle loro funzioni.

Se per alcuni degli scultori più celebri del Cinquecento e del Seicento (come Michelangelo, Bandinelli o Bernini) disponiamo di *corpora* grafici piuttosto solidi – che testimoniano di una pratica disegnativa non esclusivamente preliminare all'attività scultorea – conosciamo ben poco, al contrario, dei loro contemporanei.

Il problema, in effetti, non si risolve esclusivamente nella corretta attribuzione dei disegni. Si tratta di capire, piuttosto, che ruolo gioca la grafica nella formazione e nel lavoro specifico dello scultore. Tra gli obiettivi che il convegno si propone, vi è perciò quello di ampliare la riflessione sulla funzione del disegno nelle fasi che precedono o accompagnano la realizzazione di opere scultoree (a tutto tondo o in rilievo, per singole statue o per apparati scultorei decorativi, architettonici o monumentali), evidenziando in particolare la varietà della casistica di cui si fa uso (disegni di progetto, disegni di studio, schizzi, appunti visivi, verifica dei modelli).

Nelle grandi industrie barocche, ad esempio, il disegno rappresentava il mezzo attraverso il quale un maestro poteva curare la divisione dei compiti tra i collaboratori e l'esecuzione dei progetti, ma anche lo strumento formativo per eccellenza, come dimostrano i numerosi fogli di studio accademico sopravvissuti fino a oggi.

Se tra Sei e Settecento l'esercizio del disegno era dunque divenuto parte integrante della pratica di bottega, così come di quella accademica, il significato assegnato allo studio su carta sembra invece aver assunto una nuova funzione dalla metà dell'Ottocento in avanti.



SCUOLA  
NORMALE  
SUPERIORE

Interrogarsi sulla persistenza, o no, di uno specifico linguaggio della grafica scultorea nel tempo appare infatti come uno dei principali scopi di questo convegno.

Alcuni tra i disegnatori più prolifici del secondo Ottocento, come Jean-Baptiste Carpeaux, Auguste Rodin o Émile-Antoine Bourdelle in Francia, o come Vincenzo Gemito in Italia, riservano allo studio su carta una posizione determinante, solo apparentemente autonoma, ma a ben vedere strettamente funzionale allo sviluppo di una precisa sensibilità della forma e della figura.

Su una linea tangente si imposta un importante filone della scultura novecentesca, da Jacob Epstein a Henry Moore, che poggia solidamente sul disegno come strumento di ricerca, tanto come forma di sperimentazione quanto come risorsa di studio del vocabolario archeologico e storico-artistico. Sul fronte opposto sorprende invece – e può essere oggetto di indagine – che protagonisti del Novecento come Arturo Martini dichiarino di ritenere il disegno una pratica del tutto marginale e in buona sostanza inefficace per la ricerca dello scultore contemporaneo.

Negli anni Sessanta, a partire dal Minimalismo e dalle ricerche sulle “Primary Structures”, poi con le poetiche dell’Arte Povera e dell’Arte Ambientale, il disegno degli scultori ritorna ad essere vero e proprio progetto: con la verifica, sul foglio, delle questioni dimensionali, materiali e allestitivo della scultura o della installazione; e con la spiegazione, spesso scritta, del suo significato. Ma il disegno assume anche, contemporaneamente, una valenza autonoma: nel dialogo con l’arte concettuale gli scultori tendono a ridurre l’opera alla pura ideazione, e i fogli di progetto sono considerati oggetti da esporre e da far entrare nel mercato dell’arte.

### **Modalità di partecipazione e possibili proposte di intervento**

In occasione del convegno *Disegnare per la scultura: 1400-1970*, invitiamo ricercatori, dottorandi, studiosi ed esperti a partecipare alla riflessione con contributi a una o più voci sui seguenti temi (comunque non esclusivi):

- Disegni preparatori, progetti e disegni di presentazione per opere plastiche o scultoree (messe in opera o no);
- Disegni di scultori, non necessariamente collegati a progetti finiti, che illustrino il processo della creazione e la rilevanza (o irrilevanza?) della pratica disegnativa in relazione a quella scultorea;
- Circolazione dei modelli: la pratica del disegno all’interno di una bottega di scultura; il reimpiego di uno stesso progetto per più destinazioni;
- Riflessioni di metodo: come si riconosce e come si studia un disegno di uno scultore?
- La materialità del disegno per la scultura attraverso esempi scelti: come vengono resi la tridimensionalità e i valori di superficie su carta e quale rapporto s’instaura tra disegno e materia scolpita o modellata?

Gli interventi avranno una durata di 25 minuti ciascuno, in lingua italiana o inglese. L’organizzazione copre i costi di pernottamento e le spese di viaggio (quest’ultime in classe economica, e comunque entro precisi limiti a seconda del tragitto). È prevista la pubblicazione degli atti, sottoposti a peer review.



SCUOLA  
NORMALE  
SUPERIORE

Si prega di inviare le proposte di intervento (max. 500 parole), con allegato un breve CV, a [gaia.mazzacane@sns.it](mailto:gaia.mazzacane@sns.it) e [giovanni.lusi@sns.it](mailto:giovanni.lusi@sns.it) entro il 31/8/2026. Gli esiti saranno comunicati entro il 15/11/2026.

### **Drawing for Sculpture: 1400–1970**

Pisa, Scuola Normale Superiore (May 14–15, 2027)

How and why do sculptors draw?

This seemingly obvious question still struggles to find satisfactory answers in art history, despite the most valuable contributions, as well as commendable exhibitions, of the past two decades. The long-standing tendency in scholarly tradition to prioritize painting over sculpture, combined with the well-known difficulties associated with the connoisseurship of drawing, has in fact led to a surprising neglect of the issue concerning sculptors' graphic work.

This appears to be due, on the one hand, to an intrinsic (at least apparent) scarcity of works on paper – especially concerning the early modern period – that can be securely linked to sculptural works. On the other hand, this outcome was undoubtedly influenced by the widespread belief that “many excellent sculptors work without drawing anything on paper” (Giorgio Vasari to Benedetto Varchi, February 12, 1546).

Yet Vasari himself not only owned numerous sheets related to sculpture in his so-called *Libro de' disegni*, but he also celebrated in his *Vite* the fundamental role of drawing in the practice of the most important Tuscan sculptors of the 15th and 16th centuries: from Donatello to Jacopo Sansovino, from Jacopo della Quercia to Giambologna. Very few sheets by these and by many other artists he mentions as particularly devoted to drawing are unanimously attributed today: as a result, we still seem to know little or nothing not only about their authorship, but more generally about the existence of this type of drawing, its characteristics, and its functions.

While for some of the most famous sculptors of the 16th and 17th centuries (such as Michelangelo, Bandinelli, or Bernini) we do have some solid graphic *corpora* – attesting to a drawing practice not exclusively preliminary to sculptural activity – we know very little, by contrast, about their contemporaries.

The problem, in fact, does not lie solely in the correct attribution of drawings. Rather, it is a matter of understanding what role drawing plays in the training and specific work of the sculptor. Among the aims of the conference is therefore to broaden the discussion on the function of drawing in the phases that precede or accompany the creation of sculptural works (in *tutto tondo* or in relief, for individual statues or for decorative, architectural, or monumental sculptural ensembles), highlighting in particular the variety of drawings (project drawings, study drawings, sketches, visual notes, models).



SCUOLA  
NORMALE  
SUPERIORE

In huge Baroque workshops, for example, drawing served as the means by which a master could oversee the division of tasks among his collaborators and the execution of projects, but also as the educational tool *par excellence*, as demonstrated by the numerous academic study sheets that have survived to this day.

If between the 17th and 18th centuries drawing had thus become an integral part of both workshop and academic practice, the meaning assigned to works on paper seems to have taken on a new function from the mid-19th century onward.

Questioning the persistence – or not – of a particular language, specific to sculptural drawing, over time is therefore one of the main aims of this conference.

Some of the most prolific draughtsmen of the late 19th century, such as Jean-Baptiste Carpeaux, Auguste Rodin, or Émile-Antoine Bourdelle in France, or Vincenzo Gemito in Italy, accorded to drawing a decisive role: one that was only apparently autonomous but, on closer inspection, strictly functional to the development of a precise sensibility for form and figure.

Along a related line, an important strand of 20th-century sculpture – from Jacob Epstein to Henry Moore – rests solidly on drawing as a research tool, both as a form of experimentation and as a resource for studying the archaeological and art-historical vocabulary. By contrast, it is striking – and worthy of investigation – how artists, such as Arturo Martini, declared drawing to be a wholly marginal practice, essentially ineffective for the research of the contemporary sculptor.

In the 1960s, beginning with Minimalism and the research on “Primary Structures,” and later with the poetics of Arte Povera and Environmental Art, sculptors’ drawing once again becomes a project in its own right. It serves to work out on paper the dimensional, material, and display requirements of the sculpture or installation, while also providing an often written explanation for its meaning. At the same time, drawing acquires an autonomous value: in dialogue with conceptual art, sculptors tend to reduce the work to pure conception, and project drawings come to be regarded as objects to be exhibited or introduced into the art market.

### **Participation guidelines and proposals for contributions**

On the occasion of the conference *Drawing for Sculpture: 1400–1970*, we invite researchers, PhD candidates, scholars, and experts to contribute individually or with a joint presentation. Possible topics include (but are not limited to):

- Preparatory drawings, projects, and presentation drawings for plastic or sculptural works (realized or not);
- Drawings by sculptors not necessarily linked to finished projects, illustrating the creative process and the relevance (or irrelevance?) of drawing in relation to sculpture;
- Circulation of models: drawing practices within a sculpture workshop; reuse of the same project for multiple purposes;
- Methodological reflections: how can a sculptor’s drawing be identified and studied?



SCUOLA  
NORMALE  
SUPERIORE

- The materiality of drawing for sculpture through selected examples: how are three-dimensionality and surface values rendered on paper, and what relationship is established between drawing and sculpted or modeled matter?

Each presentation will last 25 minutes and may be delivered in Italian or English. The organization will cover accommodation and travel expenses (the latter in economy class and within specified limits depending on distance). Papers will be considered for publication in the proceedings, subject to peer review.

Please send paper proposals (max. 500 words), along with a short CV, to [gaia.mazzacane@sns.it](mailto:gaia.mazzacane@sns.it) and [giovanni.lusi@sns.it](mailto:giovanni.lusi@sns.it) by August 31, 2026. Notification of acceptance will be sent by November 15, 2026.