

Quaderni
Biblioteca Panizzi

Q 1



Biblioteca Panizzi

I progetti degli **Amici della Biblioteca**



Per inciso
Passato e presente
delle tecniche dell'incisione europea
su metallo

Reggio Emilia
Biblioteca Panizzi / Sala PianoTerra
26 gennaio > 21 aprile 2013

www.bibliotecapanizzi.it



In copertina:
Guido Reni, *Sacra Famiglia*, acquaforte

Comune di Reggio Emilia
Servizio Istituzioni Culturali

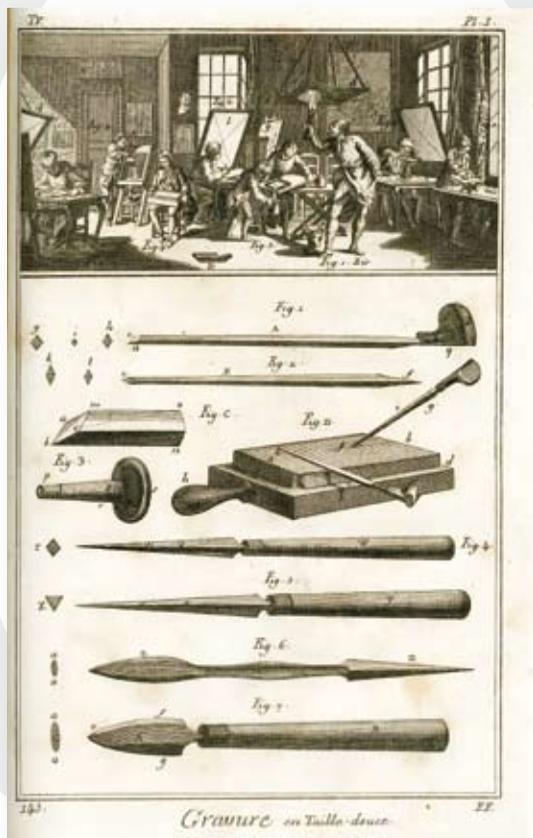
Biblioteca Panizzi
Gabinetto delle Stampe "A. Davoli"

Per inciso

Passato e presente
delle tecniche dell'incisione europea
su metallo

A cura di
Zeno Davoli e Chiara Panizzi

Quaderni Biblioteca Panizzi / 1_2013



L'esposizione *Per inciso. Passato e presente delle tecniche dell'incisione europea su metallo* accompagna l'edizione dell'ottavo volume della raccolta di stampe "Angelo Davoli", un'altra importante tappa verso il compimento del catalogo generale delle oltre 40.000 stampe conservate presso il Gabinetto delle Stampe della Biblioteca Panizzi.

In questa occasione in accordo con Zeno Davoli curatore del volume e con Chiara Panizzi sua collaboratrice, abbiamo ritenuto importante inserire la mostra nelle opportunità che ogni anno l'Amministrazione Comunale offre al mondo della scuola, ritenendo che proprio le caratteristiche stesse della raccolta Angelo Davoli, si possono prestare ad una proposta di carattere didattico. Infatti fin dal momento della sua nascita la collezione non si è posta, come primo proposito, di raccogliere le opere degli artisti più noti, ma di maturare un repertorio di tutti gli artisti, in particolare italiani, con particolare attenzione alla varietà delle tecniche incisorie. Si leggono in questo modo con facilità e sorprendente naturalezza brani importanti della nostra storia dell'arte, del mercato che ne accompagna lo sviluppo, della perizia di artisti solo apparentemente minori, del colto collezionismo che ne deriva.

Per questo motivo abbiamo voluto imprimere a questa esposizione un volto, chiamiamolo così, "educativo", in grado di illustrare e meglio far comprendere gli aspetti artistici, storici, scientifici della raccolta, partendo proprio dalle tecniche, dall'incisione a bulino fino alle tecniche più recenti.

Con questa finalità abbiamo realizzato, oltre ad una guida breve alla mostra, il primo quaderno di una collana della Biblioteca Panizzi, che si propone come materiale di accompagnamento alle visite guidate che proponiamo nel corso della mostra e più in generale come strumento di lavoro con il mondo della scuola: studenti, genitori e insegnanti.

Ci auguriamo che la mostra insieme ai diversi apparati che la accompagnano, l'ottavo volume del catalogo generale della raccolta di stampe Angelo Davoli, la guida breve e il quaderno didattico, sia in grado di indicare, con sensibilità e particolare attenzione, l'importanza dell'accessibilità per tutta la comunità alla storia e alla conoscenza del nostro patrimonio culturale e di mostrare come, una ricerca di alto profilo scientifico, come quella svolta in questi anni dal Prof Zeno Davoli, possa diventare occasione per avvicinare un nuovo pubblico e soprattutto i nostri cittadini di domani.

Arch. Giordano Gasparini
Direttore della Biblioteca Panizzi

Introduzione

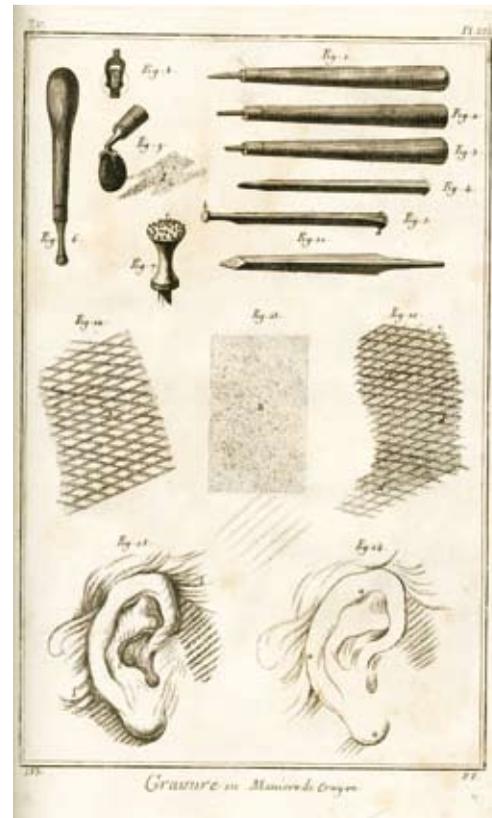
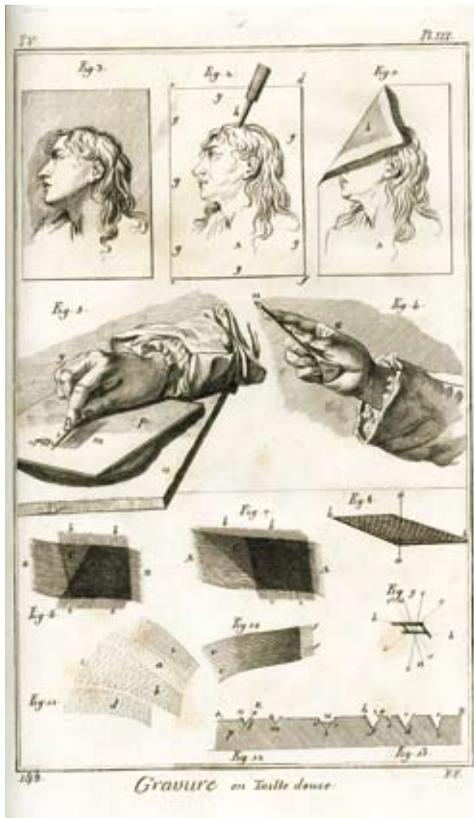
Il termine incisione può essere usato con significati diversi: può indicare l'arte o la tecnica con cui si incide un disegno, può indicare la matrice su cui è stato eseguito il disegno ed infine può indicare una delle tante immagini su carta che si sono ottenute da quella matrice. Questa poi può essere di materiali diversi. Alle origini si usava il legno e le immagini così ottenute erano dette xilografie, poi si usarono vari metalli (ma principalmente il rame, ed in epoca recente lo zinco), poi la pietra (per le litografie) ed oggi qualsiasi materiale può essere impiegato, purchè sia utile a realizzare l'opera che è nella mente dell'artista. E' ovvio che, variando il materiale, cambia anche il modo con cui l'artista lo lavora e cambiano gli effetti che egli riesce ad ottenere. Uno studio sull'incisione quindi va condotto attraverso l'analisi delle singole tecniche e delle loro caratteristiche.

In questa occasione ci limitiamo a studiare le incisioni su metallo, che sono quelle di maggior importanza, sia nel passato che oggi, e che si distinguono ulteriormente tra loro a seconda degli strumenti usati e dei metodi seguiti per realizzare le matrici.

L'incisione su metallo è stata inventata verso la metà del Quattrocento forse in Germania, forse in Italia. Allora gli orefici usavano incidere con un bulino delle piccole immagini su lamine d'argento, che erano dette nielli, poiché, eseguita l'incisione, per rendere più visibile l'immagine riempivano i solchi tracciati con una lega nera, detta nigellum.

A detta del Vasari, un giorno Maso Finiguerra, orefice fiorentino, si accorse che, se riempiva i tagli con una pasta nera e poi premeva la lamina contro una carta bagnata, la pasta rimaneva attaccata alla carta e perciò l'immagine si trasferiva sulla carta stessa.

Dopo di che egli poteva tornare a distribuire il suo colore sulla lamina e quindi ottenere tante immagini quante voleva. Così era nata una nuova via per riprodurre le immagini, ma anche un nuovo mezzo di espressione artistica, dato che con l'incisione si ottengono effetti diversi dalle altre arti, compreso il disegno e la pittura, e quindi si può dire che l'incisione possiede un linguaggio artistico proprio. Col passar degli anni gli artisti scoprirono sempre nuove possibilità di questo linguaggio artistico, ma anche strumenti nuovi per incidere le matrici, come l'acquaforte, la puntasecca, la maniera nera ecc. e l'ambito dell'incisione divenne un mare sempre più vasto e complesso.



L'incisione a bulino



Il bulino è uno strumento per incidere il metallo. E' formato da una sbarretta d'acciaio a punta, che all'altra estremità ha un pomolo di legno, smussato da una parte perché non rotoli sul tavolo.

Il pomolo sta nel palmo della mano, la sbarretta passa tra il pollice e il medio ed è premuta dall'indice. Così viene guidata la pressione della mano, che si trasmette alla punta e la fa penetrare nel metallo. La particolarità fondamentale del bulino è la forma della punta: la si realizza utilizzando una sbarretta a sezione trapezoidale e tagliandola trasversalmente. Così la punta è come il vertice di una piramide triangolare con gli spigoli ben affilati; se la si spinge entro il metallo e si traccia un solco, questo risulta a V ed i due spigoli tagliano lateralmente il metallo asportandone un filo uguale al solco tracciato.

Questa descrizione serve a precisare alcuni elementi fondamentali: se gli spigoli del bulino tagliano nettamente il metallo, anche il segno sul foglio sarà netto e perfettamente distinto, al contrario di quello dell'acquaforte, che, per la corrosione dell'acido, risulta irregolare.

Se la punta asporta la porzione del metallo scavato, la superficie rimane perfettamente liscia e la lastra produce sul foglio dei segni neri perfettamente distinti dal fondo bianco della carta. Così il bulino si differenzia dalla puntasecca, che, non asportando metallo, produce alterazioni della superficie della lastra con conseguenti alterazioni dell'inchiostratura.

Se il taglio del bulino è a V, i tagli sulla lastra saranno tanto più larghi quanto più verrà affondata la punta; in altre parole con un unico bulino si possono produrre tagli sottilissimi o molto larghi a piacere, ma si può anche variare la pressione con cui si effettua un unico taglio, con la conseguenza di variare la larghezza della linea che andiamo tracciando e quindi anche di aumentare o ridurre l'intensità dell'ombra. L'aggettivo che più ricorre quando si parla di incisione a bulino è: regolare. In effetti, dovendo la punta penetrare anche profondamente nel metallo, l'artista che la muove non ha certo la libertà di chi fa un disegno a penna; lo strumento non gli permette né di tracciare curve troppo strette, né di muoversi a capriccio sulla superficie, né di lavorare con rapidità, di realizzare cioè di getto un'idea.

Con tutto questo i tagli risultano "regolari" nel loro allungarsi sulla lastra, eleganti e maestosi nel loro armonico incurvarsi, energici nella loro corposa evidenza. I tagli accostati saranno rigorosamente paralleli; se si vorranno accentuare le ombre, verranno ad incrociarsi con essi fasci di altri tagli, anch'essi perfettamente paralleli, che si incrociano secondo un angolo accuratamente studiato a seconda della realtà da rappresentare. Volendo aumentare ancora le ombre si potranno aggiungere o fasci di tagli ulteriori, o delle linee sottili tra le linee principali, o punti all'interno dei quadrilateri formati dall'incrociarsi dei tagli. Con tutto questo si comprende come l'incisione a bulino abbia richiesto operatori ben esercitati, per cui quei pittori, che s'interessarono all'incisione solo come sperimentazione occasionale, usarono non il bulino, ma l'acquaforte.

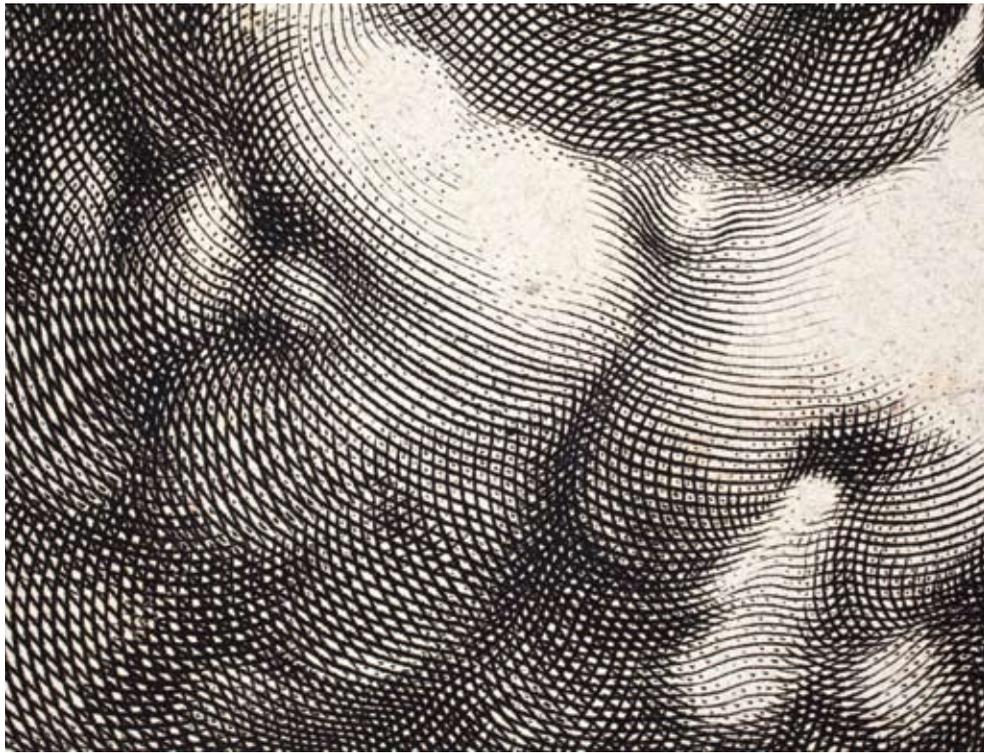
Hendrich Goltzius (Venlo, 1558 - Haarlem, 1616)

La caduta di Fetonte

Incisione a bulino da disegno di Cornelis Cornelisz., firmata in basso col monogramma HG.

Il Goltzius è il caposcuola dell'incisione fiamminga della fine del Cinquecento. Vediamo in questa incisione come egli sappia esaltare con estrema

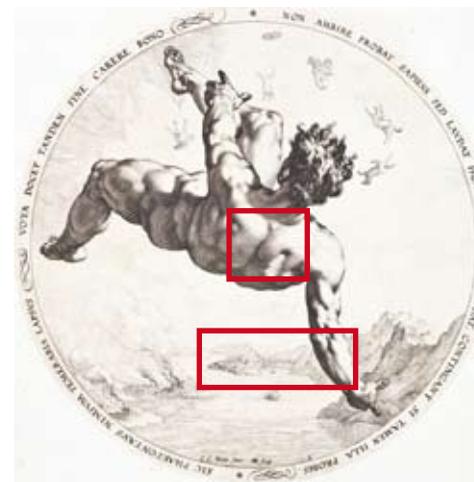
abilità e con evidente manierismo le possibilità insite in uno strumento come il bulino.



1. I tagli iniziano con una punta sottilissima e poi s'ingrossano a piacere, per poi concludersi di nuovo a punta. Inoltre l'artista si serve di tagli vigorosi e ben differenziati; così non abbiamo più generiche ombreggiature con tagli sottilissimi e rettilinei, ma acquista evidenza, e quindi importanza e significato il singolo taglio.

2. I segni si incurvano seguendo l'andamento della superficie da rappresentare (in questo caso principalmente i muscoli della figura) e s'ingrossano o si assottigliano (cioè l'artista affonda più o meno il bulino nel rame) a seconda dell'intensità della luce o dell'ombra che si vuole rendere.

3. Per aumentare l'intensità delle ombre si usano fasci di tagli equidistanti tra loro che si incrociano con altri tagli ugualmente equidistanti e poi, perché le ombre non siano troppo brillanti, si inserisce un punto in ogni quadrilatero prodotto dall'incrociarsi dei tagli.



Caratteristica della stampa è anche la prospettiva aerea. Essa era stata teorizzata già da Leonardo, ma era entrata nel mondo della pittura molto lentamente, ed ancor più lentamente in quello dell'incisione. Essa è importante soprattutto nei paesaggi, per dare all'occhio il senso dello spazio e del succedersi dei piani. Sfrutta un fenomeno naturale; in natura infatti quanto più un oggetto è lontano dal nostro occhio, tanto più, a causa dell'interposizione dell'atmosfera, i contorni si fanno sfumati e si attenua la violenza dei colori. Così se in un'incisione si raffigurano dei particolari con un nero intenso e si usano per altri linee incerte e toni grigiastri, l'occhio istintivamente percepisce i primi come vicini a sé e i secondi come lontani. E' così che in questa incisione il corpo di Fetonte è tanto in primo piano che sembra uscire dal foglio, mentre il paesaggio ha tanta profondità non solo perché è disegnato in piccolo, ma soprattutto perché i tratti sono molto leggeri e si perdono all'orizzonte.

L'insisione alla puntasecca

L'insisione alla puntasecca si ottiene con una punta simile a quella dell'acquaforte, anche se più robusta, dato che deve resistere ad uno sforzo maggiore. Il nome di punta "secca" deriva dal fatto che si usa direttamente sulla lastra metallica nuda, come il bulino, senza ricorrere ad alcun liquido corrosivo. Mentre il bulino, data la sua forma, asporta dalla matrice un filo di metallo e quindi lascia più o meno liscia la superficie, la puntasecca, scavando il solco, spinge il metallo ai lati del taglio. Si creano così delle protuberanze, che in sede di inchiostatura trattengono un poco d'inchiostro anche al di là della protuberanza stessa, per cui sul foglio lungo il taglio inciso si vede una sottile linea bianca prodotta dalla cresta della protuberanza e poi una macchia sfumata, detta barba, che è il residuo d'inchiostro che il tampone non è riuscito ad asportare.

Questo ha un effetto grafico molto importante e può essere variamente valutato. Gli antichi, che volevano un segno netto su foglio bianco, ritenevano la barba un difetto e prima di inchiosturare lisciavano accuratamente la lastra, tagliando via ogni sporgenza; i moderni invece sfruttano la barba per ridurre il contrasto tra un segno troppo nero ed un fondo troppo chiaro e rendere così più morbido tutto il disegno. Proprio per questa proprietà la puntasecca ha trovato un largo uso nell'incisione moderna a partire dalla fine dell'Ottocento.

Nei secoli precedenti è difficile trovare lastre realizzate con la sola puntasecca, che invece era di uso comune nelle lastre a tecnica mista; serviva infatti sia per realizzare parti che si volevano particolarmente leggere, come i capelli o i pizzi, sia per rinforzare l'acquaforte e soprattutto per rifinire le incisioni a bulino, raccordando le parti ed eliminando incongruenze.

15. Lodovico Carracci (Bologna, 1555 - Parma, 1619)

Madonna col Bambino e S. Giovannino

Incisione alla puntasecca, da disegno originale.

Visto che sono molto rare le prove buone di questa stampa, quelle cioè in cui l'inchiostro è brillante e netto, e per lo più si trovano esemplari deboli come il nostro, bisogna pensare che la matrice si

sia consumata rapidamente. Per questo il Bartsch (op. cit., vol. XVIII, p. 15 n. 3) riteneva che essa non fosse di rame, ma di peltro.



Se si guardano con la lente i tagli, si vede che iniziano a punta, come quelli del bulino, poi, per quanto simili, si dilatano in modo disuguale. Inoltre prevale di gran lunga un tratteggio rettilineo e nei particolari, come il viso e i capelli, in cui sarebbe necessaria la morbidezza dell'acquaforte, i segni rimangono rigidi ed aspri. Si tratta dunque di una puntasecca

L'acquaforte

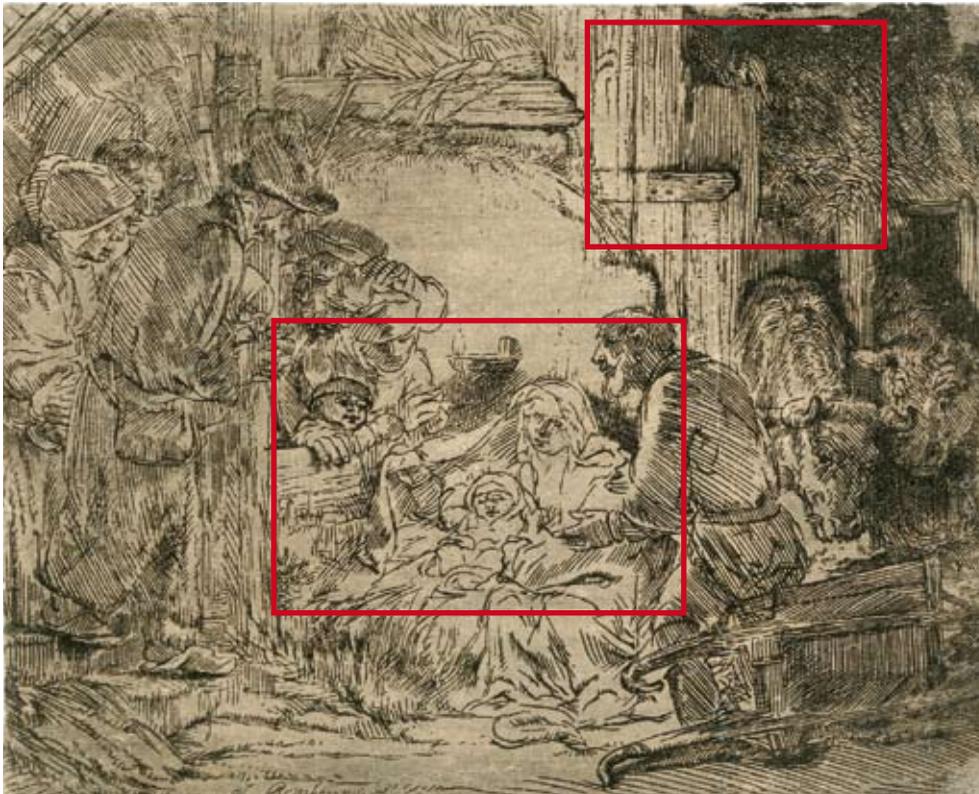
Il termine acquaforte indica l'acido con cui si corrode il rame per incidervi un'immagine. Nel passato si usava di preferenza l'acido nitrico; ogni artista però studiava gli effetti dei vari acidi e cercava di realizzarne uno proprio, che gli permettesse di ottenere gli effetti migliori.

Il Medio Evo conosceva già la tecnica di corrodere un metallo con un acido e se ne serviva, ad esempio, quando voleva fare intarsi sull'acciaio delle armi. Agli inizi del Cinquecento questo procedimento fu esteso all'incisione. Il sistema è apparentemente semplice: si copre la lastra di metallo con una vernice resistente agli acidi (che spesso chiamiamo semplicemente cera), poi con una punta qualunque si esegue il disegno sulla vernice, in modo che la punta scopra il metallo anche senza scalfirlo. Quindi si immerge la lastra nell'acido, che corrode il metallo solo dove è passata la punta. Tolta la cera, sulla lastra rimane incavato il disegno eseguito dalla punta nella cera, dopo di che si può inchiostrare e tirare la lastra come se fosse stata incisa a bulino. Il procedimento presenta alcuni grossi vantaggi rispetto all'incisione al bulino: è più rapido e meno faticoso e soprattutto non richiede la mano esercitata di un orefice, ma può essere praticato da chiunque abbia un minimo di esperienza nel disegno. Così questa tecnica in passato è stata preferita dai pittori, che volevano sperimentare nuovi effetti grafici senza doversi cimentare con il lungo apprendistato del bulino.

L'importanza dell'acquaforte però sta nel fatto che essa possiede un linguaggio autonomo rispetto al bulino; la punta infatti può muoversi con estrema libertà sulla superficie ed un artista può trasferire di getto un'idea sulla lastra. D'altra parte il segno dell'acquaforte è irregolare e sfrangiato per effetto della corrosione, tanto quanto quello del bulino è netto e preciso; così un incisore che voglia raffigurare un vecchio tronco con la corteccia deformata, il muschio, le ragnatele, è molto facilitato se usa l'acquaforte, mentre se deve disegnare la lucida corazza di Marte è stolto se non usa il bulino.

E principalmente: l'acquaforte è più pittorica, cioè rende più facilmente le sfumature, le variazioni di toni, il senso dell'atmosfera, il bulino fa risaltare con nitidezza le forme ed i volumi ed è più adatto ad enucleare da un dipinto l'essenza del disegno.

A partire dal tardo Cinquecento poi si scoprì e si realizzò largamente la tecnica della morsura multipla, cioè di un'acquaforte realizzata sottoponendo la lastra a varie morsure successive. Il procedimento è il seguente: terminato il disegno, l'artista sottopone la lastra ad una morsura leggera, poi con un pennello ricopre con la cera le parti che devono rimanere incise leggermente e sottopone la lastra ad una seconda morsura che approfondisce tutti i tagli rimasti scoperti; continua poi a piacere coprendo altre parti e rimorsurando ancora. Alla fine, tolta tutta la cera, i segni sulla lastra risultano di profondità diverse e producono sulla carta segni più o meno violenti. Questo procedimento è molto adatto per realizzare la prospettiva aerea, di cui abbiamo parlato a proposito del Goltzius. Infatti le parti poco corrose risultano all'occhio più lontane, le più intense vengono sentite come in primo piano e in generale le singole morsure suggeriscono all'occhio un piano diverso.



Rembrandt Harmensz van Rijn (Leida, 1606 – Amsterdam 1669)

Adorazione dei pastori

Incisione all'acquaforte da disegno originale. Il foglio è di primo stato; infatti lungo il margine superiore, a destra, si nota una striscia biancastra prodotta da una sbavatura della vernice. Questo difetto materiale sarà in seguito corretto e la zona apparirà uniformemente ombreggiata.

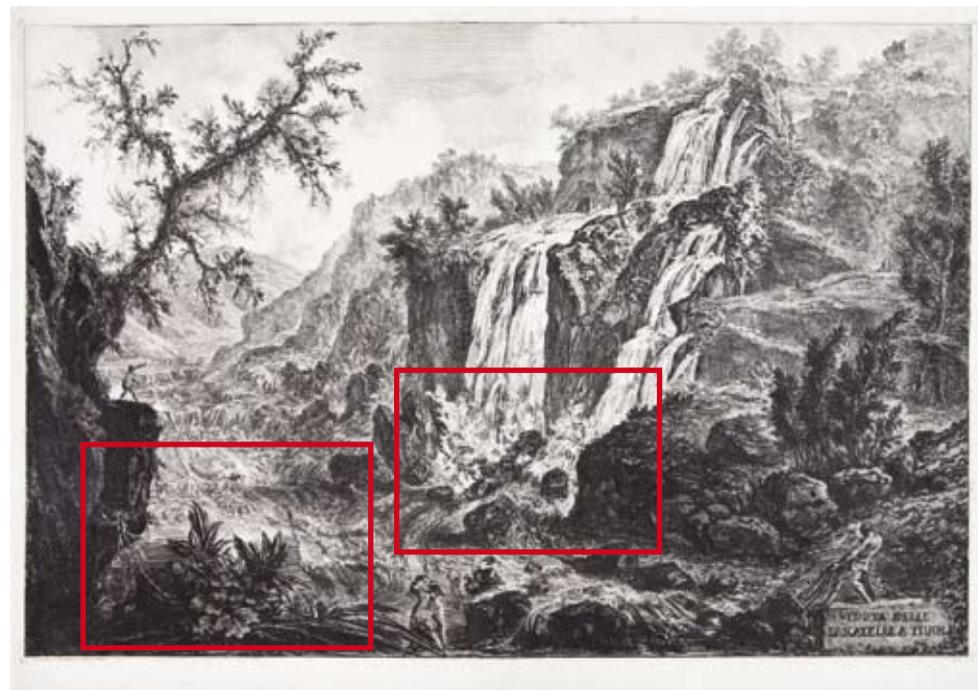
Rembrandt è certo il più grande acquafortista della storia europea. In questo foglio tutto è sapienza e tutto è spontaneità, tutto è arte e tutto è umanità.



1 (Rembrandt) L'artista usa la punta nella più ampia libertà, senza seguire schemi o convenzioni. Realizza il disegno con pochissimi tratti, che tuttavia bastano a definire le forme, lo spazio, l'atmosfera, poi le ombreggia con fasci di tagli leggeri, che solo a destra s'infittiscono per suggerire l'atmosfera notturna.



2 (Rembrandt) La scena è carica della più grande umanità: vere, semplici, affettuose sono tutte le figure; il Bambin Gesù è veramente un bambino che si abbandona al sonno senza pensieri; in pendant con lui Rembrandt colloca, assai felicemente, il volto di un altro bimbo, appena più grandicello, che cerca di sporgersi oltre l'asse per guardarlo. Siamo veramente in una stalla, tanto che l'artista rinuncia a raffigurare l'asino e il bue e disegna invece due vacche; in primo piano c'è una carriola rovesciata: è quella con cui si porta via il letame. Tutta questa umanità è trasfigurata dalla luce, che apparentemente parte dalla piccola lucerna, in realtà si irradia a cerchio attorno al Bambino. E' la luce l'elemento religioso della raffigurazione; con essa Rembrandt immerge nel divino la vita umana e realizza una religiosità quanto mai vicina alla terra nella sua gentilezza e nella sua affettuosità.



Giovanni Battista Piranesi (Mogliano Veneto, 1720 - Roma, 1778)

Veduta delle cascatelle a Tivoli

Incisione all'acquaforte, da disegno originale, eseguita nel 1769 circa. Esemplare di primo stato.

La stampa si colloca nel secondo periodo di attività del Piranesi, quando, per intenderci, l'artista preferì incisioni più intense e drammatiche, quindi provvide anche a ritoccare le sue prime lastre, che avevano ancora una luminosità veneta, per rendere più contrastato il chiaroscuro e più appassionata la visione. Questa è una delle pochissime

lastre del Piranesi unicamente di paesaggio; non abbiamo qui il vincolo del disegno architettonico che sembra rendere più compassate le vedute di Roma: qui sembra esplodere con la maggiore immediatezza il senso maestoso e drammatico del reale che ritroviamo sempre come elemento ispiratore delle creazioni piranesiane.

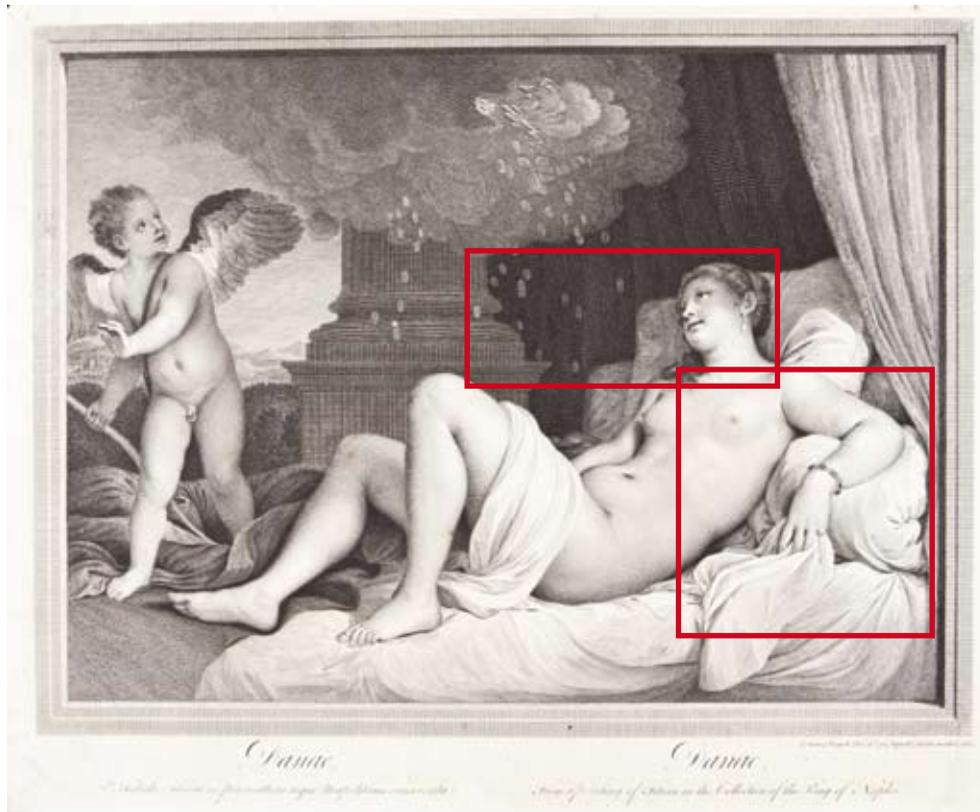


1 (Piranesi) La tensione passionale e romantica della scena è qui ottenuta con una fortissima contrapposizione di toni; si veda ad esempio come la spuma candida della cascata si rompa dietro una sperone di roccia nerissimo. D'altra parte le acque e le rocce oltre le cascatelle principali sono così variate e rotte che tutta la scena ha qualcosa di surreale e di inquietante



2 (Piranesi) Per ottenere questo il Piranesi sfrutta fino all'esasperazione, cioè fino alla macchia, l'espedito delle morsure successive. Essendo il nostro esemplare molto fresco, si notano assai bene dei segni sottilissimi sulle acque della cascata, che sono in clamoroso contrasto con quelli così appariscenti dei neri in primo piano. La mano dell'artista sembra travolta dall'impeto creativo: i segni a volte seguono i parallelismi tradizionali, a volte rompono ogni regola e creano un groviglio che l'occhio preferisce non dipanare, per cogliere invece la realtà nel suo complesso.

Le incisioni a tecnica mista



Noi oggi, per chiarezza di analisi, distinguiamo molto accuratamente le varie tecniche. Gli artisti in realtà non si sentivano vincolati all'uso di questa o di quella tecnica, ma le isolavano o le contaminavano a piacere per produrre su un'unica lastra effetti molteplici. Così fin dalla metà del Cinquecento si generalizzò l'uso di realizzare incisioni a tecnica mista, cioè usando contemporaneamente il bulino, l'acquaforte e la puntasecca. Questo rispondeva al naturalismo a cui si sentivano vincolati gli incisori, cioè al bisogno o al dovere di riprodurre la natura sempre più fedelmente. Dunque, se il bulino rendeva felicemente le superfici lisce delle pelli giovanili o dei marmi o dei metalli e l'acquaforte riproduceva con immediatezza la corteccia scabra degli alberi ed il variare della vegetazione, volendo incidere una scena complessa con figure ed elementi di paesaggio, era naturale che un incisore alterasse le due tecniche.

Vi era anche una ragione pratica che spingeva a contaminare la tecnica: visto che il bulino si muove a fatica sulla lastra e trova difficoltà a stringere le curve, l'incisore era facilitato se prima eseguiva i tratti all'acquaforte e poi li riaffondava a piacere col bulino.

D'altra parte per l'effetto artistico finale di un'incisione è determinante il come e il quanto un artista ha fatto prevalere una tecnica sull'altra: se ha preferito gli effetti pittorici noi abbiamo l'impressione di avere davanti un'acquaforte, anche se il lavoro al bulino è abbondante, se ha voluto far risaltare vigorosamente il disegno, noi vediamo prevalentemente il bulino.

Per quanto riguarda poi la puntasecca si deve tener presente che nelle incisioni a tecnica mista il suo uso è frequente, ma anche dissimulato, visto che il gusto imponeva di eliminare con cura le barbe. Così di caso in caso il suo impiego può essere trascurabile o artisticamente importante, come quando si tratta di variare i piani in un'acquaforte a più morsure.

Robert Strange (Orkneys, 1721 - Londra, 1792)

Danae

Incisione al bulino e all'acquaforte, da un dipinto del Tiziano.

Questa lastra si colloca nell'epoca del "bel taglio", quando si affermò uno stile d'integlio molto regolare ed elegante nel quale l'acquaforte viene finalizzata alla perfezione del bulino. Questo stile iniziò alla metà del Settecento e trionfò in epoca neoclassica, producendo un'enorme quantità di stampe corrette ed eleganti, ma per lo più di

maniera. Allora gli artisti andavano a gara per trovare sempre nuove soluzioni tecniche. Anche lo Strange divenne famoso proprio per il modo con cui sapeva rendere le carni femminili, con tagli leggeri alternati a brevi tratteggi, che sfumavano delicatamente.



1 Qui ne abbiamo un esempio: l'artista ha magistralmente conservato l'effetto morbido e sensuale del nudo vecelliano. La stampa però può essere considerata un modello per tanti elementi. Si può notare principalmente come i tagli dell'acquaforte evolvano con perfetta armonia nei tagli al bulino, e come sia accurato lo studio delle ombre e dei

colori: il bianco della pelle deve essere meno bianco di quello del lenzuolo, e questo a sua volta ha giochi di luce diversi a seconda delle pieghe, ma anche dell'ombra portata dal drappeggio a destra. Così il drappeggio nello sfondo è di un nero intenso, ma non brillante, altrimenti la prospettiva aerea lo porterebbe in primo piano.



2 Per curiosità si può anche osservare come l'incisore segua scrupolosamente un pregiudizio artistico dell'epoca, che diceva: "In natura esistono le linee di contorno? No, dunque non le devono segnare neppure gli artisti". Nell'incisione infatti non vi è linea di contorno neppure sul basamento della colonna al centro.



Martino Rota (Selenico, 1520 circa - Vienna, 1583) attribuita a *Paesaggio con pastore e rudere*

Incisione al bulino e all'acquaforte. Il foglio si colloca agli inizi dell'incisione a tecnica mista, per cui accosta le due tecniche senza fonderle e, a livello didattico, è un esempio molto chiaro.



Il pastore e il cane sono incisi a bulino, le pecore all'acquaforte; tra di esse però si vede una capra che si alza sulle zampe posteriori: per far risaltare la sua diversità l'artista la incide a bulino. Così il rialzo del terreno alle spalle del pastore è a bulino, il bosco subito dietro è all'acquaforte.

La maniera nera

La nuova tecnica, detta in Inghilterra mezzotinto, fu inventata alla metà del Seicento da Ludwig von Siegen e poi fu ripresa e trasportata in Inghilterra dal principe Rupert, nipote di Carlo I. Là ottenne nel Settecento un tale sviluppo, che fu detta anche maniera inglese.

Si realizza mediante uno strumento particolare, detto berceau. Questo presenta da una parte un manico e termina dall'altra con una superficie ad arco di cerchio con tante punte sporgenti. Lo si usa come si fa in cucina quando con la mezzaluna si vogliono sminuzzare delle verdure. Infatti, facendolo ondeggiare ordinatamente su tutta la superficie della lastra in un senso e nell'altro, si finisce per coprirla di tanti fori, separati tra loro da tante punte sporgenti. Queste trattengono l'inchiostro, per cui, se si volesse inchiostrare la lastra in questo stato e tirarla, si otterrebbe semplicemente una superficie nera.

A questo punto inizia il lavoro dell'artista, che, stabilito il disegno, comincia a schiacciare le punte per ridurre l'intensità del nero. Se lo schiacciamento è totale, si ottiene il bianco, se è parziale il grigio. Così tutta l'immagine alla fine risulta ottenuta unicamente per schiacciamento e con la variazione dei toni e delle luci.

Questa tecnica sembra strana, ma con essa sono stati ottenuti risultati di grande effetto, sia per l'intensità dei neri, sia per la delicatezza dei passaggi di chiaroscuro, che non si ottengono con nessun'altra tecnica. Purtroppo, dato che l'inchiostro è trattenuto da punte sottili, queste si schiacciano presto nel corso della tiratura, per cui si ottengono pochi esemplari brillanti, e molti esemplari poveri di contrasti e sempre più sbiaditi.

Il vero mezzotinto non deve presentare alcun segno inciso; se su un foglio si notano dei piccoli interventi di puntasecca su particolari minuti e importanti, come gli occhi o la bocca, si deve pensare che si tratta di interventi di restauro per poter continuare a tirare con qualche effetto una lastra ormai usurata.



Ingrandendo l'immagine non emerge alcun taglio o segno particolare: il disegno è ottenuto unicamente mediante lo schiacciamento delle asperità della lastra e così si ottiene un alternarsi di luci e di ombre ed un modificarsi dei toni dall'effetto molto apprezzato. L'elemento che più torna a favore dell'uso di questa tecnica è l'intensità del nero, profondo e vellutato.



John Smith (Daventry, 1652? - Nothampton, 1742)

Ritratto di John Sheffield Earl of Mulgrave

Incisione alla maniera nera di mm 300x248;

da un dipinto di G. Kneller, firmata sotto a destra: "I. Smith Fecit et excudit".

L'incisione a punti e la maniera crayon

In ogni secolo gli incisori hanno usato all'occorrenza anche dei punti per completare le loro incisioni. Se però parliamo di incisione a punti come di un genere specifico, appositamente praticato e diffuso tra il pubblico in quanto tale, per tracciarne la storia dobbiamo risalire alla Francia della metà del Settecento. Allora, col diffondersi dell'entusiasmo illuministico, la ricerca si estese in tutti i campi, dalle scienze alle arti, tanto che da ogni parte si istituivano mostre e premi per spingere nobili e plebei a escogitare nuovi ritrovati. Questo fervore coinvolse anche il mondo delle tecniche artistiche, che conobbero una stagione di arricchimento notevole.

Vi fu anche un secondo elemento che spinse a trovare vie nuove e fu il diffondersi del collezionismo, anche delle stampe, ma particolarmente dei disegni. I sovrani d'Europa mandavano in Italia i loro emissari alla ricerca di pezzi sempre più rari e sempre più preziosi e l'Italia, ormai impoverita, perse anche questo patrimonio. Costituita una collezione importante, i plutocrati del tempo si compiacevano di farne riprodurre con l'incisione i pezzi migliori e di pubblicare degli splendidi album che portavano in tutta Europa le bellezze della loro casa.

Con questo sorse la necessità di non riprodurre solo l'immagine di un dato disegno, ma di riprodurla con tutti i suoi effetti specifici, cioè di realizzare un'incisione in fac-simile, che rendesse l'illusione del disegno originale. Le tecniche tradizionali però non arrivavano a questo, così si sfruttarono sistematicamente o tecniche già note, ma marginali, o si scoprirono tecniche nuove. Abbiamo già visto come il Bartolozzi abbia rinnovato magnificamente il segno dell'acquaforte per riprodurre i disegni a penna. Ora ci occupiamo dell'imitazione del disegno a matita o a pastello. Immaginiamo un foglio di carta settecentesca piuttosto rugosa sulla quale scorre la punta del pastello: il suo tratto sarà la somma di tanti punti provocati dalla materia colorante trattenuta solo dalle rugosità della carta. Con l'incisione dunque potrà ottenere lo stesso effetto incidendo a mia volta gli stessi punti.

Si realizzano così due tecniche simili tra loro: l'incisione a punti e la maniera crayon (cioè matita).

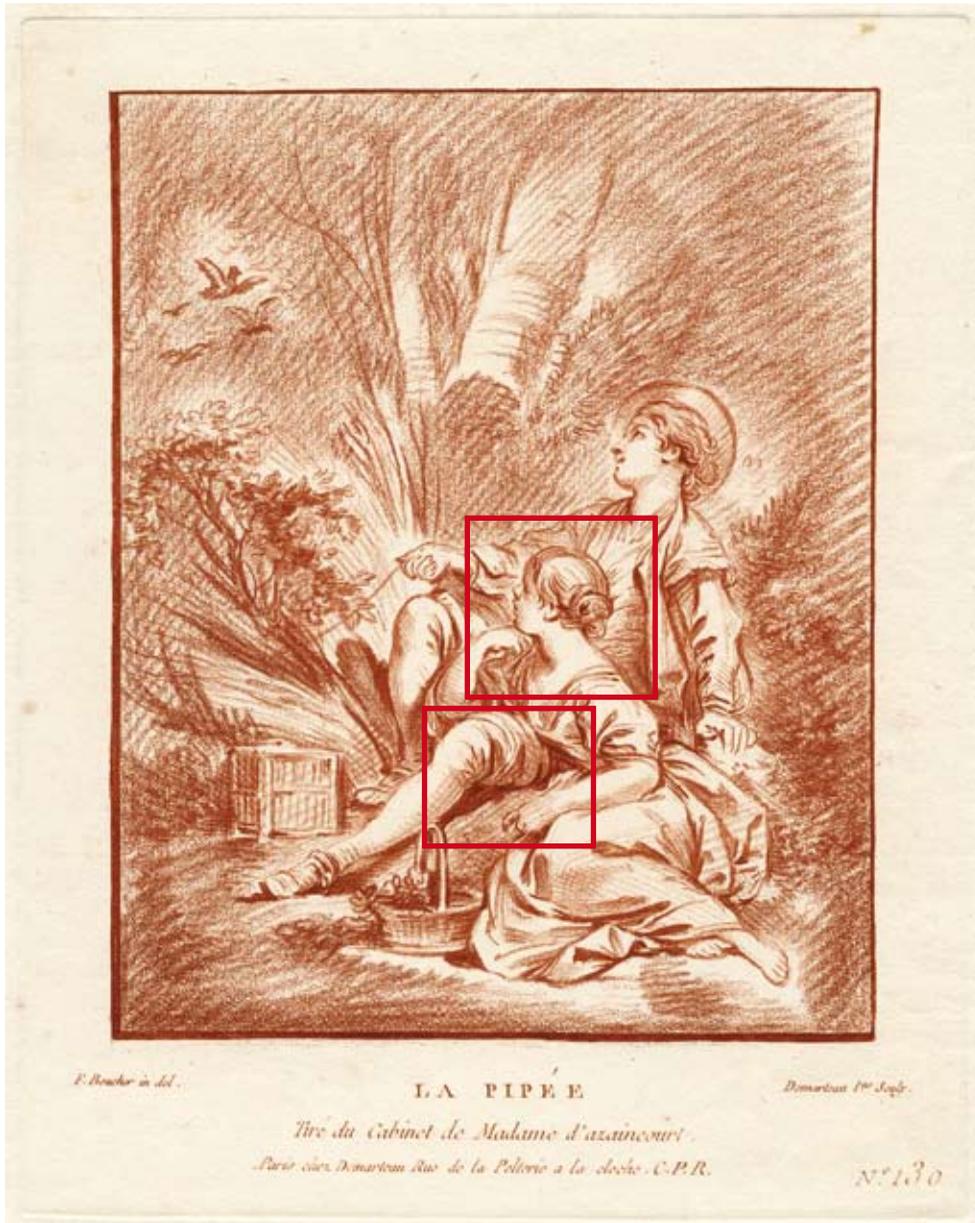
In pratica si tratta di lavorare su una matrice coperta con una vernice dura; questa viene segnata con aghi a più punte. Solo nei tratti più delicati e importanti, come i particolari del viso o delle mani, si opera con una punta unica. Finito il disegno lo si immerge nell'acido e si prosegue come per un'acquaforte normale. Questo per l'incisione a punti; per la maniera crayon, cioè per imitare i tratti della matita, basta mettere i punti in fila con delle rotelle con punte sporgenti e variate ed aggiungere punti finché il segno così ottenuto ha lo spessore dell'originale. Spesso gli incisori hanno usato su un'unica lastra entrambe le tecniche, riservando il punteggiato vero e proprio alle parti più delicate.

Gilles Demarteau (Liegi, 1722 - Parigi, 1776)

La pipée (Paesaggio con due giovani che cercano di catturare degli uccelli)

Maniera crayon, da un disegno di François Boucher.

L'esemplare è di prima tiratura, per cui ci permette di studiare bene gli effetti di questa tecnica.





1 L'uso di rotelle per realizzare le serie di punti è evidente su tutta la lastra, anche nei particolari più delicati, come i volti. Sta poi nel gusto dell'artista dissimulare o meno l'effetto della rotella con interventi ulteriori, specie se vi è la necessità di rendere più compatte le ombre o più intensi i segni. Certo, per raggiungere effetti di tanta grazia e leggerezza bisognava andare al di là dei semplici effetti di un arnese tendenzialmente monotono come la rotella



2 L'incisione a punti era ritenuta una tecnica elegante e raffinata, ma debole, cioè poco adatta a rendere i contrasti intensi tra i colori e quindi da evitarsi nelle raffigurazioni drammatiche. Vediamo che anche in questo caso l'incisore si è trovato costretto a rinforzare con la puntasecca le ombre più intense.



Francesco Bartolozzi (Firenze, 1728 - Lisbona, 1815)

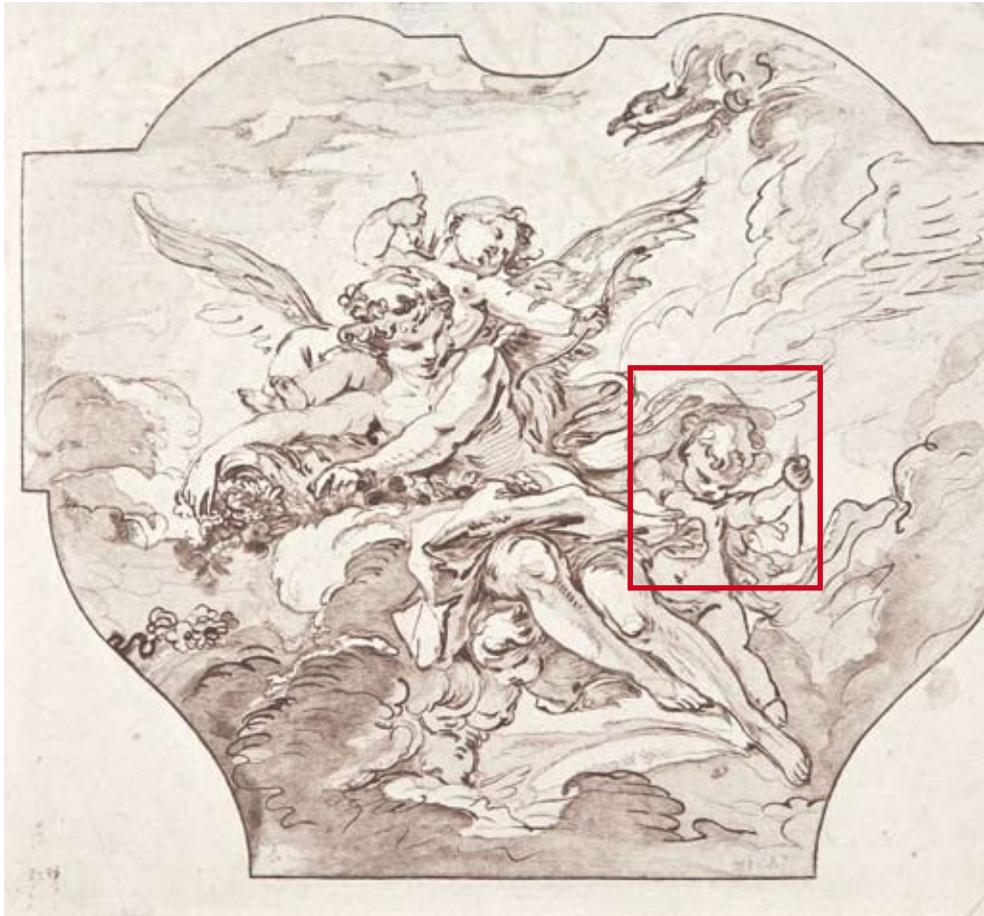
Miss Farren

Incisione a punti; da un dipinto di Thomas Lawrence. Stato IV su VI.

— Diversi particolari eseguiti a punti sono poi stati rinforzati con tratti alla puntasecca per accentuare i passaggi chiaroscurali ed ottenere una gamma di grigi maggiormente contrastata.

L'incisione al lavis

Il termine francese lavis era tradotto in italiano col termine acquerello; in effetti questa tecnica è stata escogitata per imitare i disegni a penna acquerellati (di regola con lo stesso inchiostro diluito). Normalmente quindi essa non è usata da sola, ma assieme all'acquaforte: con questa si riproduce il disegno a penna, col lavis il chiaroscuro dell'acquerello. Il procedimento, nella sua forma più elementare, consiste nello stendere sulla lastra, una volta liberata dalla vernice usata per l'acquaforte, dell'acido nelle zone che si vogliono rendere rugose, in modo che in sede d'inchiostratura trattengano l'inchiostro e quindi producano sul foglio una ombreggiatura più o meno intensa. Diluendo l'acido o variando il tempo di corrosione, si varia anche l'intensità della macchia sull'immagine, che può essere sfumata molto delicatamente. Anche il lavis è una tecnica poco resistente alle alte tirature, per cui è facile vederla rinforzata o sostituita con fitti graffi di puntasecca.



Jean Charles François (Nancy, 1717 – Parigi, 1769)

Venere e amorini

Incisione all'acquaforte e al lavis, da un disegno di François Boucher.

Subito sotto l'immagine si legge con molta difficoltà:

“Lavis fait en mars 1758 par François graveur des desseins ... pensionnaire du Roi ...”.

Questa precisione di date si ricollega al fatto che il François rivendicava a sé il merito dell'invenzione della tecnica e questa stampa sarebbe proprio

quella che egli presentò per ottenere la pensione regia (che ottenne).



Le due tecniche impiegate sono molto evidenti: l'acquaforte ripete il disegno a penna, il lavis realizza il chiaroscuro ed è variato con sensibilità da pittore. E' ovvio che l'incisore realizzava prima il disegno all'acquaforte, poi gli interventi al lavis. Ciò è provato dal fatto che, di tante lastre, si trovano tirature alla sola acquaforte. Non si tratta di tirature di prova, ma di esemplari tirati e venduti appositamente così. Si era diffuso infatti anche l'uso dell'incisione a semplice contorno, che era documento dell'abilità dell'incisore come disegnatore, e le prove alla sola acquaforte erano diffuse come modelli per gli studenti del disegno.

L'acquatinta



Oggi spesso si usa il termine acquatinta per indicare indifferentemente l'acquatinta vera e propria ed il lavis, forse anche perché negli artisti moderni è rimasta in uso comune solo la prima delle due tecniche. Si tratta in realtà di due procedimenti diversi. Agli inizi, cioè alla metà del Settecento, si seguiva questo procedimento. Si prendeva uno scatolone e vi si faceva un'apertura rettangolare, poco più di una fessura, su un lato in basso; poi vi si introduceva della polvere d'asfalto agitandola bene, in modo che questa si diffondesse uniformemente all'interno. A questo punto si introduceva nella scatola, attraverso la fessura, anche la lastra e si aspettava che la polvere vi si depositasse sopra uniformemente. Quindi si scaldava la lastra, per far sì che i piccoli grani di polvere cominciassero a sciogliersi e così si attaccassero sia alla lastra sia tra loro, in modo però che rimanessero dei minimi interstizi tra un grano e l'altro. Su una lastra così trattata, se si versa dell'acido, questo penetra tra un interstizio e l'altro e corrode uniformemente la superficie sottostante. Se si è predisposto un disegno, si possono coprire di cera le parti che devono rimanere bianche e corrodere le altre; allo stesso modo si può ricorrere a morsure successive producendo corrosioni di intensità diversa. E' ovvio che questo procedimento così macchinoso è stato presto superato. Ad esempio, è molto più semplice coprire la lastra con una vernice morbida, poi cospargerla di sale e schiacciarlo, in modo che questo penetri fino a toccare il rame. Immerso nell'acqua, il sale si scioglie e lascia dei piccoli fori per l'acido. A seconda del metodo che si segue, i risultati saranno sottilmente diversi. Per stare ai nostri esempi, col primo l'acido penetra in un reticolo attorno ai grani d'asfalto, nel secondo attraverso i fori lasciati dal sale, e quindi produce dei piccoli punti.

Qualsiasi procedimento si segua, è importante notare che, mentre col lavis si ottengono sfumature a piacere, l'acquatinta si caratterizza poiché produce zone uniformemente corrose e quindi (con morsure successive) degli stacchi netti nei valori luministici. L'acquatinta è stata abbondantemente usata nell'Ottocento per annerire la lastra più in fretta che con la maniera nera. Si sono così ottenute delle imitazioni prive della finezza necessaria in opere di alto livello. Di fronte a questo proliferare di tecniche, è opportuno tener presente che esse molto facilmente si contaminano tra loro, anzi spesso gli incisori sono costretti a ricorrere all'una o all'altra per completare o perfezionare il loro lavoro. Così, come il lavis, anche l'acquatinta si usa di regola unita all'acquaforte; se poi si vogliono sfumare i mezzi toni, si può intervenire sulla lastra col brunitoio e lisciare progressivamente le rugosità dell'acquatinta; si può anche rifinire a punti, rinforzare con la puntasecca o col bulino ed infine si possono ottenere gli stessi effetti del lavis semplicemente intervenendo sulle velature. Per un artista l'unico limite è il risultato a cui mira, non la tecnica da impiegare, il che impone a chi studia una stampa molta prudenza e attenzione, qualora si miri ad individuare esattamente le tecniche impiegate.

Jean Baptiste Le Prince (Metz, 1734 - Saint Denis du Port, 1781)

La maitresse d'école (La maestra di scuola)

Incisione all'acquaforte e all'acquatinta, da un disegno di François Boucher.

Il Le Prince è considerato l'inventore della tecnica all'acquatinta.

— Vediamo documentata sia la caratteristica dell'acquatinta di produrre campi con corrosione uniforme, sia l'effetto delle morsure successive. Sulla gonna della maestra, ad esempio, si notano

bene tre morsure diverse. E' vero però che il tono più scuro sembra ottenuto non coll'acquatinta, ma pennellando direttamente l'acido sulla lastra.

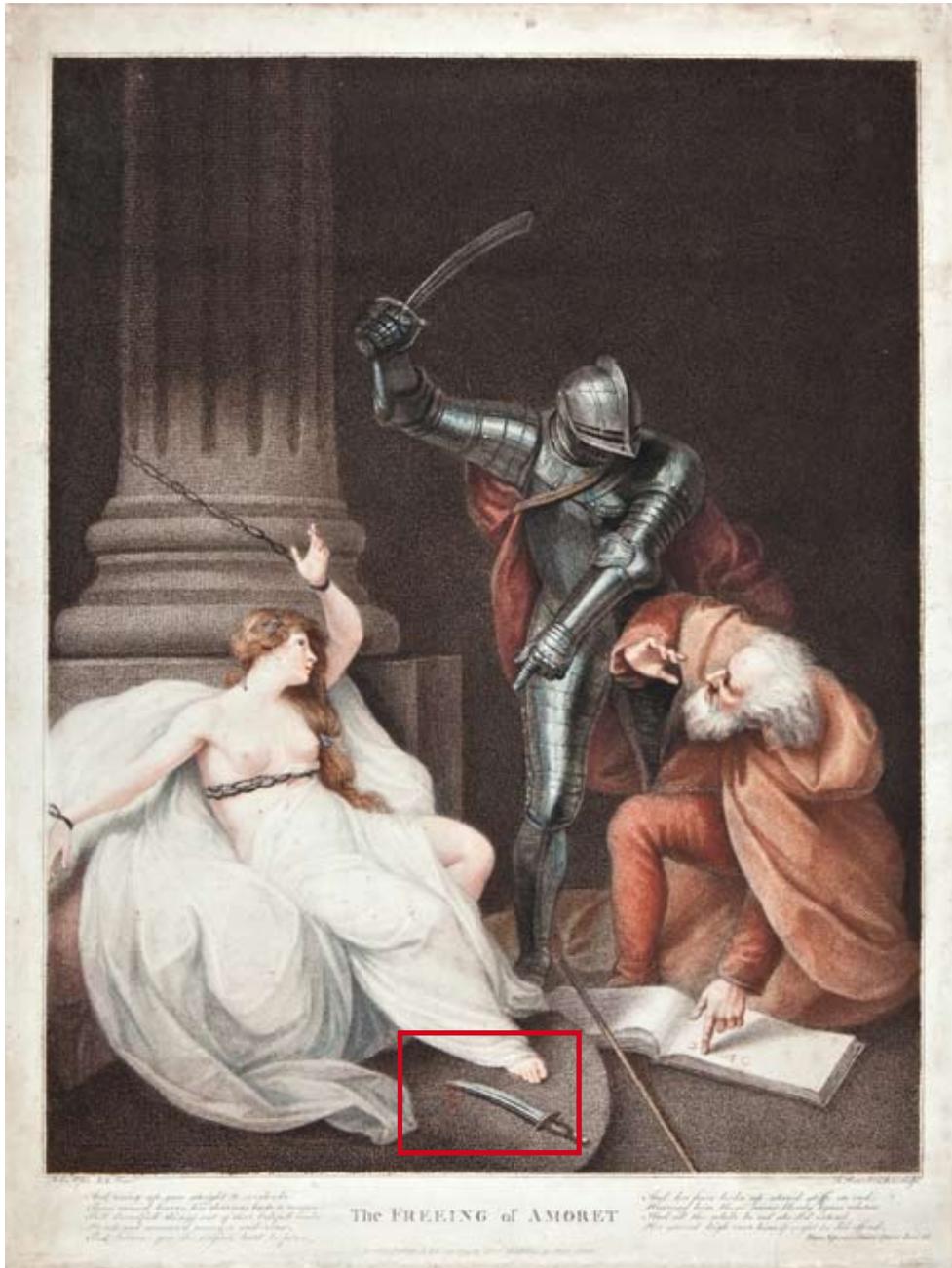
L'incisione a colori

Se si considera l'incisione una tecnica per riprodurre un quadro famoso o un'immagine importante, è logico che sorga il desiderio di riprodurre non solo le forme, ma anche i colori. Il problema era già stato affrontato agli inizi del Cinquecento e in parte lo si era risolto con l'uso di più matrici xilografiche. Questa soluzione però non interessa qui, dato che seguiamo solo l'incisione su metallo.

Nel nostro campo i modi per ottenere il colore sono principalmente tre: o colorare a mano i fogli tirati in nero (nella prima metà dell'Ottocento, se si voleva colorare una lastra, la si tirava già con un colore piuttosto neutro, come il marrone o il verde scuro), o inchiostrare la lastra con colori diversi, o incidere tante lastre da sovrapporre quanti sono i colori che si vogliono ottenere.

Bisogna premettere tuttavia che nell'incisione l'idea di usare il colore è discutibile. E' legittimo forzare una tecnica che per sua natura tende al monocromo? Il che comporta domandarsi, molto banalmente, se è più bella una lastra tirata a colori o in bianco e nero. Bisogna anche vedere se una lastra è stata incisa per essere tirata a colori, o se abusivamente un editore ha colorato una lastra fatta per il bianco e nero. Ancora, osservando varie stampe, si nota che i risultati sono ben diversi a seconda della tecnica con cui è stata incisa la lastra, per cui la tiratura a colori presuppone a monte scelte adeguate.

Infine è chiaro che certe epoche e certi stili sono più adatti al colore di altri. Il momento più felice per l'incisione a colori è il Settecento. Lasciamo aperto il problema, anche se pensiamo che in un'incisione la molteplicità dei colori sia una forzatura.



Francesco Bartolozzi (Firenze, 1728 - Lisbona, 1815)

The freeing of amoret

Incisione a punti con vari interventi all'acquaforte e alcuni al bulino, di mm 454x358, da un dipinto di John Opie, edita nel 1792.

— Dato che inchiostrare a colori una lastra comportava un notevole lavoro, di solito i fogli venivano perfezionati a mano dopo la tiratura; in questo, ad esempio, è dato a mano non solo il rosso del manto del guerriero, ma anche quel sangue che dalla punta della spada a terra in primo piano si spande sul terreno.

NOTE

