

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

Biblioteca Panizzi - Piano Terra  
26 gennaio – 21 aprile 2013



**B** *Biblioteca Panizzi e Decentrate*  
Cassero & Feggo-Fodda



## Per inciso

Passato e presente delle tecniche  
dell'incisione europea su metallo

Reggio Emilia  
Biblioteca Panizzi – Sala PianoTerra  
26 gennaio – 21 aprile 2013

Amici della Biblioteca



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 incisive.

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



## Indice

<b>Le tecniche classiche</b>	p. 7
L'incisione a bulino	p. 11
L'incisione alla puntasecca	p. 22
L'acquaforte	p. 26
Due tecniche a confronto: il bulino e l'acquaforte	p. 38
Le incisioni a tecnica mista	p. 42
La maniera nera	p. 47
L'incisione a punti e la maniera crayon	p. 51
La vernice molle	p. 56
L'incisione al lavis	p. 58
L'acquatinta	p. 59
L'incisione a colori	p. 61
<b>L'incisione moderna</b>	p. 65



Albrecht Dürer, *Il commercio d'amore* (n. 2)

## LE TECNICHE CLASSICHE

di Zeno Davoli

Ogni comunità ha bisogno di immagini. Le troviamo nelle caverne dei popoli primitivi o sui cocci di vaso che ci giungono dalla preistoria. Il bisogno è così forte che alcune religioni, come l'ebraica e la musulmana, vietano la rappresentazione della figura umana per il timore che generi idolatria. Nella storia della nostra civiltà vi è un filo continuo, che parte dal fregio del Partenone (o, se si preferisce, dalla Venere di Chiozza) e giunge fino all'invenzione della televisione - trionfo e simbolo di un dialogo per immagini - che è costituito proprio dallo sforzo di artisti e tecnici per rispondere a questo bisogno.

All'interno di questo fenomeno di conseguenza è emerso nei secoli un secondo problema: come riprodurre e moltiplicare le immagini in modo che possano essere diffuse tra gli uomini e rispondano non solo ad una richiesta individuale, ma anche ad un bisogno collettivo? La risposta è stata la scoperta dell'incisione, che ha dominato incontrastata nei secoli fino a quando, alla metà dell'Ottocento, l'invenzione della fotografia ha rivoluzionato tutto.

Queste considerazioni non sono una sintesi storica frettolosa, ma una premessa necessaria oggi per chi voglia riflettere sulla storia dell'incisione. Oggi infatti quest'arte è propriamente e solamente un fatto artistico; nel passato invece, proprio per i suoi fini anche pratici, era un fatto artistico e artigianale assieme e si evolveva non solo a causa della creatività degli artisti e del mutamento dei gusti e degli stili, ma anche a seconda dei bisogni della società che commissionava o usufruiva di quel dato prodotto.

Un esempio significativo: uno dei documenti più antichi della xilografia europea è un'immagine di S. Cristoforo, datata 1423, che presenta al di sotto l'iscrizione: "*Cristofori faciem die quacumque vi[d]eris / Illa nempe die morte mala non morieris*", cioè: In qualunque giorno avrai visto il volto di Cristoforo, in quel giorno non morirai di mala morte. Dunque c'era la credenza che, se si vedeva l'immagine di S. Cristoforo, si era immuni per un giorno dalla "mala morte". Per questo sul fianco di tante chiese del Trentino (e a volte su tutti e due) vediamo ancor oggi dei S. Cristoforo dipinti, alti come la stessa chiesa, in modo che i fedeli li possano vedere da tutta la valle; da questo stesso bisogno, di tipo religioso, è nato il foglio inciso che abbiamo citato.

Quantitativamente questa produzione a fini utilitaristici e pratici è stata enorme, non solo nel senso del numero delle matrici incise, ma anche nel senso delle immagini che venivano ottenute dalle singole matrici. Quando alla fine del Seicento si ritenne miracolosa l'immagine della Madonna della Porta di Guastalla, se ne fece una stampa ed Aldo Zagni ha trovato i documenti che attestano la vendita di decine di migliaia di copie. Un secolo prima, la prima stampa della Madonna della Ghiara di Reggio deve avere avuto una vendita molto superiore. Erano entrambe xilografie; con le incisioni su metallo non si raggiungono in nessun modo tirature così alte. D'altra parte i santuari, in cui si trovava un'immagine venerata, la facevano incidere e ne distribuivano le stampe ai fedeli, poi conservavano la matrice e ne traevano ogni anno il numero delle copie necessario. Così le lastre conoscevano tirature molto lunghe, tanto che progressivamente si deterioravano e venivano ritoccate, reincise o copiate: la storia di una matrice poteva durare per secoli.

Di quest'enorme produzione non si è salvato quasi nulla, poiché le immagini prodotte per un uso pratico si rovinavano rapidamente, perdevano d'interesse e venivano buttate. Per tutta la produzione di soggetto profano oggi spesso è più facile trovare una matrice che un foglio a stampa. Per

avere un'idea più concreta di come una produzione anche molto copiosa possa andare rapidamente dispersa si pensi a quanti fogli pubblicitari oggi si salvano tra tutti quelli che troviamo ogni giorno nella cassetta delle lettere.

Questa destinazione utilitaristica di un'incisione faceva sì che essa fosse affidata ad un artigiano più che ad un artista e ne determinava le caratteristiche. Infatti, se si doveva riprodurre un'immagine sacra, o un capitello romano, o la pianta di una città, la precisione dei particolari significativi era più importante dell'armonia dell'insieme.

Se tutto questo riduce il valore artistico di un'opera, ne accresce invece l'interesse storico, poiché tutta questa produzione è specchio e documento prezioso dell'ambiente che l'ha prodotta.

Per di più l'arte dell'incisione riusciva ad essere molto vicina agli avvenimenti che rappresentava, anche per gli interessi di tipo giornalistico che spesso emergevano: se si voleva vendere un foglio con l'impiccagione di un brigante famoso, lo si doveva produrre nel giro di pochi giorni, prima che l'interesse popolare fosse spento.

Infine lo scopo pratico che si perseguiva determinava anche le tecniche da usare: se si voleva avere molto rapidamente un'opera a basso costo, si impiegava la xilografia; se, per un'immagine sacra, si preferiva la più pregiata lastra in rame, si usava non l'acquaforte, ma il bulino, che è più evidente nel disegno e soprattutto sopporta tirature più alte di quelle dell'acquaforte.

Con tutto questo non vogliamo creare una classificazione che distingua le opere di consumo, artigianali, e quindi brutte, da quelle finalizzate al bello e quindi artistiche. Questa distinzione è impossibile, poiché la ricerca del bello è istintiva nell'uomo; egli crea delle opere brutte quando non riesce a concepirne di più belle e quindi le brutte gli sembrano apprezzabili. Intendiamo solo indicare uno dei due elementi fondamentali – a parer nostro – che hanno mosso nei secoli la storia dell'incisione ed hanno contribuito a caratterizzarla. Ci preoccupiamo anche di far sì che, parlando d'incisione, non si dimentichino i legami con la vita giornaliera di una comunità umana, che possono essere ricchi di scoperte molto interessanti e di riflessioni significative.

Nonostante tutto questo rimane ovvio che la forza principale che dà valore e muove la storia dell'incisione è la ricerca artistica. Se per la nascita della xilografia (che si colloca in tempi molto remoti, visto che in Cina è già documentata nei primi secoli della nostra era) si possono ipotizzare necessità pratiche, l'origine dell'incisione su metallo – alla quale restringiamo il campo della nostra mostra – è strettamente legata al lavoro degli artisti del Quattrocento.

E' inutile qui riprendere la discussione un po' oziosa se questa tecnica sia nata in Italia o in Germania. Per semplificare il problema seguiamo la tesi del Vasari: nella Firenze della metà Quattrocento uno degli orefici che incidevano col bulino su lamine d'argento delle immagini sacre, piccole e preziose come gioielli (che erano dette nielli, poiché per rendere meglio visibile la figura si riempivano i tagli di nigellum, cioè di una pasta nera) si accorse che, se premeva la sua lamina su una carta bagnata, la pasta nera, e quindi l'immagine, si trasferiva dal metallo alla carta. Così era trovata una nuova tecnica di riproduzione, che è detta "in cavo", visto che i segni che appaiono sul foglio sono incavati sulla matrice, per distinguerla dalla xilografia, nella quale invece, e più semplicemente, il disegno dell'immagine è lasciato in rilievo sulla matrice in legno.

La nuova tecnica era molto più raffinata della precedente, visto che permetteva di tracciare segni profondi o sottilissimi a piacere, di variarli in modi infiniti e di ottenere effetti molteplici, ma comportava anche maggiori difficoltà nella realizzazione.

Alle origini un problema fu quello del metallo da impiegare: poiché l'argento era troppo caro, il piombo o il peltro troppo teneri, e quindi presto usurati, il ferro troppo duro, si finì per usare universalmente il rame, che rispondeva nel migliore dei modi a tutte le esigenze. In particolare lo si voleva omogeneo e privo di impurità, che avrebbero alterato il segno dell'incisore.



Un secondo problema è quello dell'inchiostratura della lastra: mentre nella xilografia si cosparge con un inchiostro normale la superficie della matrice, in un'incisione in cavo bisogna far penetrare una pasta nei segni incisi, per cui si cosparge la superficie della lastra con questa pasta nera, con un tampone la si distende bene e si ripulisce con cura la parte non incisa, affinché nella stampa i segni incisi si stagolino nettamente sul foglio bianco. Per ottenere i migliori risultati si usa una pasta oleosa e si scalda la matrice, in modo che il calore sciogla un poco la pasta e la faccia penetrare nei tagli più sottili.

Anche per le operazioni di stampa (o di "tiratura") l'incisione su metallo si distingue da quella su legno, poiché richiede una pressione molto più forte; mentre quindi per una xilografia si può usare un normale torchio tipografico che preme uniformemente il foglio di carta contro la matrice, per una lastra metallica si usa un torchio detto calcografico. Esso è formato da un piano sul quale vengono posti la matrice ed il foglio inumidito tra due feltri; quindi il piano viene fatto passare tra due rulli che esercitano la loro pressione solo sulla linea lungo la quale progressivamente toccano il piano, per cui la pressione risulta molto elevata. Questa fa sì che a poco a poco la matrice si schiacci; allora i tratti più sottili cominciano a scomparire e quelli più forti si fanno meno profondi; di conseguenza le prove che se ne ottengono non sono più di un bel nero brillante, pieno di energia, ma sono grigiastre e l'immagine, nelle zone più delicate, si fa evanescente.

Queste operazioni nascondono mille complicazioni e mille malizie sapienti. Ad esempio la pressione dei rulli è regolabile, per cui la si può modificare dopo aver studiato la natura e le particolarità dell'incisione e lo stato della lastra. Nel corso dell'inchiostratura poi gli antichi usavano pulire perfettamente la lastra, mentre a partire dall'Ottocento si è introdotto l'uso di lasciare un velo di colore su tutta la superficie (la cosiddetta velatura), che attenua il contrasto tra il segno inchiostrato ed il fondo del foglio e sul quale si può operare ulteriormente. Lo stampatore, ad esempio, può intervenire sul gioco delle luci creato dall'artista ripulendo maggiormente la velatura nelle zone che si vogliono più luminose e lasciando una velatura più intensa nelle zone d'ombra o l'artista stesso può monotipare i singoli fogli producendo di volta in volta sulla lastra dei colpi di luce con un solvente. Con questo, l'importanza del tecnico che stampa una matrice è oggi molto più rilevante che nel passato.

Inventata la nuova tecnica, gli artisti fecero presto ad accorgersi della sua importanza.

Esiste una lettera quanto mai interessante inviata il 15 settembre 1475 da un artista reggiano, Simone Ardizzoni, al duca di Mantova Ludovico Gonzaga per chiedere la sua protezione contro le ire del Mantegna. In essa "Simone de Ardizoni de Rezo pictore e taliatore de bolino" riferisce che egli, amico di vecchia data del pittore mantovano Zoan Andrea, avendo questi subito un furto di "stanpe designe e medalie", si era impegnato a reincidergli le stampe rubate e aveva già lavorato a questo per 4 mesi; però "como lo indemoniato Andrea Mantegna sepe che refaceva le dite stanpe me mandò a menazare per uno fiorentino zurando che me ne impagara. E oltra de questo una sera fui asaltato da el nepoto de Carlo de Moltone e più de diece armati, Zoano Andrea e mi, per eser morti... Esendo forastero forza m'è stato a fuzere e ritrovo in Verona per compire le dite stanpe".

In questa lettera è interessante innanzitutto il fatto che l'Ardizzoni non si qualifica orefice, come altri incisori prima e dopo di lui (ad esempio il Raimondi) ma "pittore e taliatore de bolino", mostrando che la professione dell'incisore si stava già differenziando da quella degli orefici. L'elemento più importante della lettera però è l'ira del Mantegna. Da cosa derivava? Certo dal fatto che le stampe rubate erano sue e che egli non voleva che l'Ardizzoni le copiasse.

Questo dimostra che gli artisti avevano già compreso l'importanza che la nuova tecnica aveva per loro (a parte i guadagni connessi con la difesa del loro copyright) come mezzo potente di diffusione del loro nome e della loro arte, perciò volevano impedire che i loro disegni venissero incisi da artisti mediocri con l'effetto di screditare in tutta Europa le loro opere. Per questo nella storia dell'incisione troveremo che vari pittori (a cominciare da Raffaello con il Raimondi) avevano un

rapporto preferenziale con uno o più incisori, ai quali soltanto affidavano i propri disegni, certi che sarebbero stati interpretati e riprodotti nel migliore dei modi e secondo le loro indicazioni. Il Mantegna, come è noto, era anche incisore e ci ha lasciato alcune lastre molto pregevoli; ciò vuol dire che aveva anche compreso quello che è l'elemento di fondo dell'incisione, quello che fa sì che essa sia un'arte autonoma rispetto quelle molto vicine del disegno e della pittura, ed è il fatto che essa possiede un linguaggio tutto suo, che le consente di ottenere effetti diversi da quelli delle altre arti. Per questo tanti grandi artisti l'hanno praticata e la praticano ancor oggi e su di essa hanno effettuato prove e ricerche fino ad ottenere opere personalissime e grandemente significative; anzi, alcuni grandissimi artisti – come il Della Bella e il Piranesi – si sono realizzati unicamente nelle loro incisioni.

Per individuare il proprium del linguaggio incisivo proviamo a fare un confronto tra un'incisione ed un disegno a penna. Apparentemente sono assai simili; in realtà la traccia d'inchiostro lasciata dalla penna viene assorbita dalla carta e quindi il segno si appiattisce e si sfrangia; al contrario, il taglio di una matrice metallica lascia sulla carta una pasta densa che non viene assorbita dal foglio, ma rimane intatta, producendo un segno in rilievo che determina un contrasto netto tra il nero della pasta e il bianco del foglio. Con questo il segno inciso è tanto energico ed evidente, quanto quello dell'inchiostro è morbido e delicato.

Questa particolarità può essere sfruttata in tanti modi. Ad esempio, se per ottenere una zona di nero intenso si tracciano con l'inchiostro segni molto ravvicinati, a causa dell'assorbimento del foglio si genera una macchia fastidiosa; se si fa la stessa cosa con l'incisione, i tratti rimangono distinti e tra essi si creano delle sottili intercapedini bianche che danno al nero una luminosità ed una vita ineguagliabili.

Questi sono solo esempi per suggerire un'idea della complessità e della ricchezza dell'arte. Infatti, se si pensa come siano attenti gli artisti a porsi mille alternative nel corso della realizzazione di un'opera per trovare la soluzione migliore e come siano disposti a lavori anche gravosi pur di ottenere gli effetti più rispondenti al loro scopo e più vicini alla loro sensibilità, si capisce come la storia dell'incisione sia nel suo complesso una realtà grandiosa, che ha assommato nel corso di tanti secoli fatti e valori quanto mai variati.

Così per l'amatore di quest'arte essa conserva sempre un lato sfuggente e misterioso. E' costituito da quei tanti elementi che egli non conosce e che non riesce a cogliere di primo acchito con la sua esperienza e la sua sensibilità. Per questo ogni singolo foglio esige da lui un lavoro continuo di approfondimento, lavoro compensato da una serie di scoperte, piccole e grandi, e dall'impressione di allargare il proprio orizzonte e di penetrare in una realtà sempre più umana.

Con questa mostra ci poniamo proprio dalla parte del fruitore dell'opera d'arte e, nell'impossibilità di allargare il discorso quanto vorremmo, cerchiamo almeno di porre le basi di un percorso nel quale egli diventerà sempre più protagonista.

## 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. Se per caso il bulino ha prodotto delle sbavature di metallo lungo i tagli, queste vengono tolte col raschiatoio. Così il bulino si differenzia dalla puntasecca, che, non asportando metallo, produce alterazioni della superficie della lastra con conseguenti alterazioni dell'inchiostatura.

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 che stiamo disegnando. In particolare, dato che il taglio inizia quando si affonda la punta nel metallo, i tagli del bulino iniziano necessariamente sottilissimi per poi allargarsi, presentano cioè all'inizio una specie di punta, detta coda, affilata, che, ad un esame con la lente, li distingue indiscutibilmente da quelli dell'acquaforte, che sono arrotondati.

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 incroceranno 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. Volendo attenuare le ombre si sostituiranno ai segni continui dei brevi tratti e finalmente dei punti.

Si potrebbe continuare a lungo nell'enumerare gli espedienti escogitati dagli artisti per ottenere sempre meglio effetti particolari. Ne è un esempio il volume di Giuseppe Longhi, *La Calcografia* (che è del 1830) nel quale sono presentati e analizzati gli artisti del suo tempo, che si differenziano tra loro proprio perché ognuno ha accorgimenti propri per superare le difficoltà dell'arte. 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.

Un accenno a parte merita il problema dell'impronta. Vista l'alta pressione a cui viene sottoposta in fase di tiratura, la lastra in metallo, con qualunque tecnica sia incisa, determina col suo spessore un'impronta sul foglio, che, di per sé, è sempre facilmente individuabile. Gli antichi erano soliti incidere tutta la lastra che avevano a disposizione, per cui nelle loro opere le dimensioni dell'immagine sono inferiori di pochi millimetri a quelle della lastra (a parte lo spazio eventuale in basso per le iscrizioni). A partire dal Settecento invece l'impronta fu sentita anch'essa come un elemento visivo che rientrava nell'effetto finale dell'incisione e la si studiò come cornice all'immagine, calcolando con cura gli spazi (i margini in senso proprio) che essa determinava tra l'immagine ed il resto del foglio.

Il problema era così sentito, che quando l'Albrizzi nel 1745 fece la sua splendida edizione della *Gerusalemme*, volendo porre alla fine dei canti dei finalini incisi, fece prima comporre il testo, poi prese delle lastre esattamente delle dimensioni di una pagina intera di testo e vi fece incidere dei finalini proporzionati allo spazio bianco che rimaneva alla fine dei singoli canti. Così l'impronta faceva da cornice contemporaneamente all'immagine incisa ed al testo stampato.

Altre volte invece si preferì eliminare l'impronta. A questo fine il Bodoni faceva "rullare" i fogli ancora freschi. Nelle grandi edizioni del *Furioso* del Baskerville e del Brunet si usarono invece lastre più grandi di quanto doveva risultare la pagina definitiva (che era in 8°). Col risultato che quando trent'anni dopo il Fantin volle riciclare le lastre in un'edizione più lussuosa in 4°, in alto alle tavole apparve incisa l'indicazione della pagina, che doveva servire al legatore e che nelle edizioni in 8° scompariva quando i fogli, terminata la legatura, venivano ritagliati.

In ogni caso l'impronta è importante per chi studia una lastra principalmente dal punto di vista storico, poiché essa gli garantisce che ha davanti a sé tutti gli elementi che sono stati incisi sulla lastra stessa.



Martin Schongauer, *Andata al Calvario*, particolare (n. 1)

1. **Martin Schongauer** (Colmar, 1430 ca. – Brisach, 1491)

*Andata al Calvario*

Incisione a bulino da disegno originale; con varie lacune e mutila sul lato destro, resta mm 283x394; in basso al centro le iniziali dell'artista intramezzate da una croce.

Questo foglio, per quanto rovinato (ma solo a destra è veramente mutilo di qualche centimetro), è di ottima tiratura ed ancora perfettamente leggibile, per cui è un documento prezioso delle origini dell'incisione. Il suo autore è il più importante artista tedesco prima del Dürer e basta dare un'occhiata alla stampa per rimanere ammirati innanzitutto delle sue doti di disegnatore. Per disegnatore s'intende non solo, in senso banale, colui che sa, con la matita, riprodurre esattamente una data realtà, ma anche, come intendevano gli antichi, il creatore d'immagini. Tutta la scena, così addensata di figure, è studiata e curata con originalità in ogni particolare. Le fisionomie variano da quelle gravi e composte dei membri del Sinedrio, in alto a destra, a quelle grottesche di alcuni personaggi del corteo, gli abiti e persino i finimenti dei cavalli sono sempre diversi e disegnati con minuzia anche nei particolari. C'è solo un elemento anomalo, ed è il volto di Cristo proprio al centro della scena: esso non è dello Schongauer, o almeno non si accorda con gli altri volti che lo attorniano, vista l'eleganza idealizzante con cui è disegnato, coi riccioli della barba in composta simmetria bilaterale; è perfettamente frontale, mentre il corpo è di profilo, e quindi è come sradicato da esso; è malinconico invece che drammatico o doloroso, come richiederebbe il momento. In realtà, l'artista non ha voluto creare di suo, ma ha riprodotto qui uno dei dipinti che venivano presentati come l'autentico velo della Veronica, lo stesso che sarà riprodotto anche dal Dürer nel bulino del 1513 Il sudario di Cristo tenuto da due angeli e nel bulino che esponiamo del Mellan (cfr. il n. 13). Questo risponde a motivi religiosi, che stanno non solo nello scrupolo nell'artista che opera, ma anche nel fine per cui è prodotta la stampa stessa. La scena infatti, tutta dominata dall'affollarsi e dall'agitarsi dei persecutori, è realistica e crudele: nessuno pregherebbe davanti ad essa; ma il volto di Cristo si stacca dalla scena e suggerisce una realtà ulteriore, col che si recupera il valore religioso dell'incisione.

Per quanto riguarda la tecnica, visto che questo è il filo conduttore della mostra, si rimane meravigliati, innanzitutto, dalla perfezione con cui l'artista muove il suo bulino: ha la stessa precisione e naturalezza che avrebbe un disegno a penna, ma, in più, i singoli segni hanno l'evidenza e l'energia del taglio su un metallo.

Per queste opere degli artisti cosiddetti primitivi il raffronto d'obbligo è con i nielli che le precedono. Sui nielli, date le dimensioni molto ridotte delle figure, si disegnava principalmente il contorno ed esse campeggiavano bianche su fondo scuro. Anche nelle incisioni quattrocentesche, come nella nostra, la linea di contorno è determinante, poi si crea il problema, viste le maggiori dimensioni, di indicare anche le ombre. In Italia gli artisti usano in prevalenza, come il Mantegna, solo fasci di linee rette e sottili. In questa lastra dello Schongauer invece vediamo che sono rimasti a semplice contorno, nello sfondo, il paesaggio a destra e i due gruppi di figure al centro e a sinistra e che nella parte centrale rimane l'uso di campeggiare le figure su fondo scuro, ma in generale l'artista copre le figure con un'ombreggiatura molto variata; questa a volte sembra casuale (come sulle montagne), ma in altri casi segue l'andamento delle superfici, per cui risulta opportunamente indicato anche il rilievo delle figure. Il che si nota persino in un particolare marginale come il cagnolino in basso verso il centro, meravigliosamente disegnato, in cui i tagli sembrano seguire addirittura l'andamento dei peli e così fanno scomparire la linea di contorno. Queste considerazioni oggi sembrano pedanti, ma sono state importantissime nella storia dell'incisione fino alla rivoluzione dell'arte nell'Ottocento. In ogni caso lo Schongauer affronta qui un problema che sarà risolto pienamente cent'anni dopo dal Cort.

## 2. Albrecht Dürer (Norimberga, 1471 – 1528)

### *Il commercio d'amore*

Incisione a bulino, di mm 148x136, da disegno originale, datata dalla critica al 1495 circa, citata un tempo come *L'offerta d'amore* e oggi come *La coppia male assortita* (cfr. Fara G. M., *Albrecht Dürer*. Firenze, Olscki 2007, nella collana: Gabinetto degli Uffizi, Inventario generale delle stampe).

Il significato della scena è chiarito dai gesti delle due figure, dato che l'uomo, che risulta anziano e ricco, visto che porta un abito ornato di pelliccia, introduce una mano nella borsa e la donna con la destra tiene aperto il borsellino e protende la sinistra per ricevere il denaro. Abbiamo qui un soggetto di genere, probabilmente con intento moraleggiante, che risente sia nell'invenzione che nell'esecuzione dell'influsso dello Schongauer.

La stampa è una delle primissime incise dal Dürer; lo si nota anche per le vaste zone lasciate bianche.

## 3. Albrecht Dürer (Norimberga, 1471 – 1528)

### *S. Girolamo nello studio*

Incisione a bulino di mm 245x188, da disegno originale; sulla destra si nota una tavoletta appoggiata a terra col monogramma dell'artista e la data 1514.

S. Girolamo godette nel Quattrocento di un culto molto diffuso (anche a Reggio nel 1443 gli fu dedicata una nuova confraternita) e il Dürer lo raffigurò varie volte nelle sue incisioni, sia in legno che su metallo; Alain Borer, nel suo *Dürer. L'oeuvre gravé*, riproduce addirittura come prima incisione certa dell'artista un S. Girolamo in legno del 1492. Nelle opere d'arte del tempo il Santo è raffigurato in prevalenza come eremita, e quindi discinto, in un paesaggio aspro, con i due elementi che lo contraddistinguono: il cappello cardinalizio ed il leone. In questa incisione invece il Dürer lo vede nella sua veste di studioso e di scrittore sacro, il che gli permette di costruirgli attorno un interno elegantissimo, ma non sontuoso, in cui gli svariati particolari, minuziosamente descritti secondo il gusto tedesco, sono inseriti in un'architettura maestosamente realizzata secondo una prospettiva italiana.

Si può dare all'opera un significato allegorico e vedervi, ad esempio, la raffigurazione della vita contemplativa; così tradizionalmente sono simbolici la clessidra ed il teschio che vediamo sulla sinistra, più misterioso rimane invece il significato della zucca che pende in primo piano a destra. Per godere dell'incisione però non sono necessarie tante interpretazioni.

Artisticamente l'invenzione più felice sono i due grandi finestroni sulla sinistra, da cui entra una grande luce, i cui effetti sono studiati su tutti gli oggetti della stanza. La scelta della luce determina anche l'impostazione dell'immagine; infatti le linee prospettiche hanno il loro fuoco non al centro della scena, ma sul margine destro, in modo che il finestrone capeggia a sinistra ed è studiato persino nel riflesso dei vetri sullo spessore del muro. Tutta l'incisione è realizzata con un bulino sottilissimo; i tratti spesso si riducono a brevi trattini oppure sono alternati con punti o addirittura sostituiti dal punteggiato. Così le forme, alle quali la prospettiva ha dato rilievo e la luce ha dato vita, acquistano una precisione ed un'evidenza indimenticabili. L'importanza dell'opera è dimostrata anche dall'alto numero di copie che di essa sono state fatte ancora nel corso del Cinquecento. In *Illustrated Bartsch* ne troviamo elencate 13. Sono in generale molto accurate e quindi ingannevoli per chi non è esperto. Di una di esse Adam Bartsch, nel suo *Le Peintre Graveur*, vol. VII p. 37 n. 60, avverte che per distinguerla dall'originale bisogna osservare l'unghia del dito mignolo della zampa anteriore sinistra del leone, che nell'originale è leggermente ombreggiata, mentre nella copia è bianca.



Albrecht Dürer, *Ritratto di Federico di Sassonia* (n. 4)



Marcantonio Raimondi, *Baccanale* (n. 6)

**4. Albrecht Dürer** (Norimberga, 1471 – 1528)

*Ritratto di Federico di Sassonia*

Incisione a bulino di mm 190x123, da disegno originale. L'immagine presenta sulla sinistra, a mezza altezza, il monogramma dell'artista, che poi si firma per esteso nell'epigrafe in basso, in cui troviamo anche la data 1524.

Il nome del Grande Elettore Federico di Sassonia è ben noto a chi studia la Riforma Protestante ed anche il Dürer lo esalta per la sua religiosità. Era però anche un mecenate ed aveva favorito in varie occasioni il Dürer, che qui ce lo presenta autorevole e pieno di dignità. Il ritratto dunque – poco o tanto - deve essere idealizzato, ma questo elemento non si nota, tanta è la vitalità che l'artista sa dare alla figura.

L'uso del bulino è variato a seconda delle realtà da rappresentare: il feltro del cappello, la pelle del viso, la barba, il collo di pelo dell'abito e la stoffa sottile della camicia. Nella regolarità dei riccioli della barba si nota la difficoltà del bulino nel disegnare linee curve sul rame. Il particolare più felice, quello che rimane indimenticabile di questa incisione, è il disegno degli occhi, entro i quali vediamo riflessa addirittura la crociera della finestra che essi hanno di fronte.

**5. Marcantonio Raimondi** (Bologna, 1480 ca. – Roma o Bologna, 1527-1534 ca.)

*Marte, Venere e Amore*

Incisione a bulino di mm 295x210, firmata col monogramma consueto dell'artista: MAF, e datata “1508 16 D[dicembre]” .

Il Raimondi è il caposcuola dell'incisione italiana della prima metà del Cinquecento. Si formò a Bologna alla scuola del Francia, poi, attorno al 1506, fu a Venezia dove conobbe le incisioni del Dürer e ne copiò varie, nel 1508 fu a Firenze ed infine nel 1510 passò a Roma dove divenne l'incisore di Raffaello e realizzò le sue opere migliori. Sembra che egli abbia perso tutti i beni nel corso del sacco di Roma del 1527 e che sia ritornato a Bologna, dove avrebbe reinciso i suoi rami di maggior successo. Non abbiamo però alcuna notizia certa su quest'ultimo periodo della sua vita.

Questo foglio è forse il più importante tra quelli incisi prima del perfezionamento alla scuola di Raffaello. Lo si è supposto realizzato su un disegno del Mantenga, ma non se ne vedono le ragioni; la figura di Marte piuttosto ricorda un cartone di Michelangelo e nel paese sullo sfondo a destra risulta evidente l'influenza del Dürer. La tecnica dell'incisione presenta caratteri arcaici: il contorno delle figure è ancora predominante ed è persino rafforzato dall'ombreggiatura; quest'ultima è realizzata con tratti sottili e quasi rettilinei, che non sempre si preoccupano di seguire le forme raffigurate: si veda a questo proposito come sia innaturale l'ombreggiatura della gamba destra di Marte.

**6. Marcantonio Raimondi** (Bologna, 1480 ca. – Roma o Bologna, 1527-1534 ca.)

*Baccanale*

Incisione a bulino di mm 145x512, firmata col monogramma MAF sulla base dell'erma di sinistra. Da un bassorilievo antico.

L'opera, molto rara, visto che contiene particolari lascivi, ha un fascino particolare rispetto a tutte le altre del Raimondi, poiché si ha veramente l'impressione di vedere il metallo inciso. Dato che l'originale era un bassorilievo, tutta la scena è in primo piano e le figure si stagliano chiare su un fondo scuro, a ricordo della tecnica del niello.

L'artista muove qui il suo bulino con piena padronanza e scioltezza; il disegno riproduce senza incertezze l'eleganza classica ed i corpi non hanno in nulla la rigidità del marmo, anzi



sembra che l'artista cerchi di risalire dalla scena in marmo a quella reale, ridonando ai corpi la morbidezza della carne e le ombre naturali. Il foglio presenta alcune mutilazioni restaurate in antico, ma è ugualmente prezioso, poiché è di ottima tiratura. Per tutte le opere del Raimondi il problema della tiratura è rilevante. Esse infatti devono aver avuto un grande successo per cui furono tirate nel giro di pochi anni fino all'usura completa della lastra. Così alla metà del secolo esse furono ritoccate o addirittura reincise, principalmente ad opera del Salamanca. Questo però aveva un gusto ed uno stile ormai diversi, per cui, ritoccandole, ne tradì lo spirito più di quanto non possa apparire a prima vista. Per questo, per giudicare dell'arte del Raimondi, bisogna esaminare esemplari di prima tiratura, che però in Italia sono quasi introvabili, visto che, quando nel Settecento esplose il collezionismo di stampe, l'Italia era povera e fu depredata dalle altre nazioni europee.

**7. Marcantonio Raimondi** (Bologna, 1480 ca. – Roma o Bologna, 1527-1534 ca.)

*Il satiro e il fanciullo.*

Incisione al bulino di mm 126x96, siglata nell'ang. inf. sin. col monogramma MAF. Da un disegno di Raffaello.

Il Bartsch giudica questa stampa: "pezzo superbo e molto raro". In effetti l'incisione ha tutta l'armonia, la compostezza, la dignità, la luce e l'atmosfera del nostro Rinascimento. Il soggetto è gentile: il putto sta offrendo al satiro un acino d'uva, ed è trattato con delicatezza adeguata. I segni infatti sono più distanziati del solito e soprattutto sono più morbidi, poiché la mano dell'artista affonda variamente il bulino nel metallo e sa incurvare i segni quel tanto che basta a togliere ogni rigidità alla raffigurazione e a dare naturalezza a tutti i particolari.

**8. Cornelio Cort** (Hoorn, 1533 – Roma, 1578)

*Paesaggio con S. Francesco che riceve le stigmate*

Incisione a bulino di mm 415x545; da un disegno di Gerolamo Muziano; datata 1567 ed edita nello stesso anno a Roma da Antonio Lafrery. Esemplare di primo stato, avanti l'apposizione della firma del Cort.

Il Cort venne a Roma poco dopo la metà del sec. XVI e vi compì varie opere importanti. Con lui giunge a compimento l'evoluzione della tecnica del bulino, di cui abbiamo visto le prime tappe e di cui riesamineremo sul foglio del Goltius che segue - più significativo di questo - alcuni momenti. In questa stampa ne vediamo le caratteristiche principali: i tagli sono più profondi e distanziati e si incurvano seguendo la superficie dell'oggetto rappresentato; l'intensità dei tagli, cioè il loro spessore, varia a seconda dell'intensità di luce o di ombra che si vuol rappresentare; per le ombre più intense si usano fasci di tagli che si incrociano con regolarità.

**9. Hendrich Goltzius** (Venlo, 1558 – Haarlem, 1616)

*La caduta di Fetonte*

Incisione a bulino; tondo con diametro di 309 mm, esclusa l'iscrizione; da disegno di Cornelis Cornelisz., firmata in basso al centro col monogramma HG.

Il Goltius è il caposcuola dell'incisione fiamminga della fine del Cinquecento e sfrutta con estrema abilità e con evidente manierismo le novità introdotte dal Cort nell'uso del bulino.

Egli maneggiava il bulino con tanta facilità che riusciva a incidere con un unico movimento anche i tagli più lunghi e poi toglieva dalla punta del bulino il sottile filo di rame formatosi non col quarto o quinto dito della stessa mano, come era d'uso, ma con la barba. Così in que-

sta rimanevano residui di fili di rame, che, durante le cene con gli amici a lume di candela, mandavano bagliori dorati. Per questo gli amici lo chiamavano barbadoro. Questa lastra ci indica nel modo più evidente le caratteristiche del bulino in generale, e di quello tardo cinquecentesco in particolare. I tagli iniziano con una punta sottilissima e poi s'ingrossano a piacere, per poi concludersi di nuovo a punta. 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.

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. Per aumentare l'intensità delle ombre si usano fasci di tagli equidistanti tra loro che si incrociano con altri tagli ugualmente equidistanti e poi, per sfumare le ombreggiature, si inserisce un punto in ogni quadrilatero prodotto dall'incrociarsi dei tagli. Vedremo anche, in altre lastre, come un incisore mutasse la natura delle ombre cambiando l'angolo secondo il quale incrociava i tagli.

In sostanza, come si nota a prima vista, la mano del Goltzius traccia con assoluta precisione dei tagli potenti che scavano il metallo e si stagliano sulla carta con grande vigore, s'incurvano per accentuare l'evidenza dei muscoli del giovane e si uniscono in fasci che s'incrociano secondo angolature ben calcolate. L'intensità del nero è massima nella massa dei capelli, che sembrano veramente metallo fuso.

La stampa è significativa anche perché realizza in modo molto evidente 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'artista sviluppa con attenzione questo procedimento attenuando progressivamente i toni col succedersi dei monti in lontananza.

#### 10. **Agostino Carracci** (Bologna, 1557 – Parma, 1602)

*Mercurio e le tre Grazie*

Incisione a bulino di mm 190x253, assegnata dalla critica al 1589; da un dipinto del Tintoretto, firmata in basso a destra con le iniziali A.C.

Agostino Carracci è la figura di maggior rilievo dell'incisione italiana del secondo Cinquecento. Anch'egli segue la lezione del Cort e la fa sua con l'eleganza e la nobiltà del gusto classico. Se si confronta quest'incisione con il dipinto che essa riproduce si nota come in antico gli incisori non si sentissero obbligati a ripetere con esattezza documentaria il disegno dell'originale, ma si ritenessero autorizzati a modificarlo secondo il proprio gusto o secondo l'esigenze della tecnica, così diverse da quelle della pittura. Nel nostro caso, mentre nel dipinto i margini erano stretti attorno alle figure, tanto che rimanevano tagliati - in alto a sinistra - il cappello di Mercurio e - a destra - il braccio sinistro dell'ultima delle Grazie, il Carracci ha dilatato lo spazio attorno alle figure, aggiungendo un albero a destra ed il caduceo ed uno scorcio di paesaggio a sinistra. Le figure quindi non incombono più sullo spettatore, ma sono



Hendrich Goltzius, *La caduta di Fetonte* (n. 9)

inserite armonicamente in un paesaggio. Dunque l'incisore ha sostituito la sua sensibilità a quella della pittura originaria.

Questo problema del rapporto tra un'incisione di riproduzione ed il quadro da cui deriva va tenuto presente per tutti i secoli in cui l'incisione di riproduzione è stata praticata. In generale si può dire che, dalla libertà originaria, ci si è mossi verso una sempre maggior fedeltà all'originale, fino ad arrivare ai fac-simile dei disegni, per i quali, tra Settecento e Ottocento, gli incisori escogitarono espedienti tecnici perfetti.

#### 11. **Agostino Carracci** (Bologna, 1557 – Parma, 1602)

*Martirio di Santa Giustina*

Incisione a bulino su due lastre con immagine di mm 445x595 circa ognuna. Nel margine inferiore dedica a Giacomo Contarini datata 1582 e firmata in origine dagli "addictissimi" editori Luca Bertelli e socio; nel foglio che presentiamo (che è di terzo stato) questa firma è stata sostituita da quella del nuovo editore: "*Iacobus Franco excudit in Frezzaria*". Nell'angolo destro la firma: "*Aug.s Car. Fe.*"

La stampa riproduce un dipinto di Paolo Veronese nella chiesa di Santa Giustina a Padova. La sua importanza è sottolineata dal numero singolarmente alto di sovrani dai quali è stato ottenuto il privilegio; in basso si indicano il Papa, la Cesarea Maestà (l'Imperatore del Sacro Romano Impero), il Re Cattolico (la Spagna) ed il Senato Veneto.

Il Longhi, nella sua *Calcografia* già citata, loda nel Carracci l'originalità del tratteggio per il chiaroscuro. Notiamo infatti che qui Agostino, dopo aver riprodotto perfettamente il disegno, non segue con i tratti del chiaroscuro l'andamento delle superfici, ma esigenze più pittoriche di luce e ombra. E in qualche caso, in particolare negli abiti, l'artista col tratteggio non indica le ombre, ma le differenze nei colori.

Nella lastra superiore notiamo un fenomeno che ritroviamo anche in altre lastre di grandi dimensioni del Carracci, che, sottoposte ad alte tirature, finivano per crepare sotto la pressione del torchio; anche qui, lungo il lato sinistro, a mezza altezza, si sta creando una crepa che, trattenendo inchiostro, produce una fastidiosa linea nera. Nel corso della stessa tiratura si formeranno altre due crepe più corte sotto a questa.

#### 12. **Scelte Adams à Bolswert** (Bolsward, 1586 – Anversa, 1659)

*Sileno ubriaco*

Incisione a bulino di mm 410x304, firmata sotto a sinistra; da un dipinto di A. van Dyck, edita ad Anversa da Cornelis Galle.

Bolswert, Vorstermann e Pontius furono gli incisori principali della bottega di Rubens. Lavorando per anni esclusivamente su suoi disegni, essi furono profondamente influenzati dal suo gusto e crearono le opere più "magnifiche", cioè magniloquenti e sontuose dell'incisione a bulino del Seicento, anche quando, come in questo caso, essendo morto il maestro, passarono a riprodurre opere di altri pittori.

Importantissima caratteristica della bottega del Rubens è il fatto che in essa si cominciò a porre esplicitamente il problema della resa, attraverso l'incisione in bianco e nero, dei colori dei quadri, o almeno dei loro effetti. Ne è un esempio assai evidente, in questo lavoro, la successione dei tre volti, uno nero tra due bianchi, dietro le spalle di Sileno. Il problema consisteva nel distinguere l'effetto delle ombre da quello prodotto dalla varia intensità dei colori. Lo si risolveva cambiando il modo di condurre i tagli. Qui, ad esempio, l'ombra del mantello della prima figura a sinistra è in primissimo piano ed è realizzata con tagli molto violenti ed incrociati. La pelle della seconda figura invece, per necessità di prospettiva aerea, deve essere di un

nero più diffuso, ma meno brillante, per cui è realizzata con tagli incrociati più sottili e ravvicinati. Sulla pancia del vecchio Sileno infine, la cui pelle si presume cotta dal sole e dagli anni, all'interno dei riquadri prodotti dai tagli incrociati viene aggiunto un puntino, in modo da evitare che il contrasto netto tra bianco e nero produca effetti troppo brillanti. Questo problema del colore si intrecciava con quello di rendere anche la natura delle superfici raffigurate, per cui vediamo che sulla pelle della donna a destra, che deve essere ovviamente femminile, cioè più delicata e liscia di quella maschile, l'artista ricorre a tagli più sottili e riduce al minimo l'uso dei tagli incrociati.

**13. Claude Mellan** (Abbeville, 1598 – Parigi, 1688)

*Il velo della Veronica col volto di Cristo*

Incisione a bulino di mm 432x318, firmata in basso a sinistra e datata 1649.

Il Mellan elaborò uno stile molto originale, che consisteva nel realizzare le incisioni unicamente con tagli paralleli, senza mai usare tagli incrociati. Per realizzare le ombre e le luci quindi egli doveva affondare o assottigliare i tagli con grande precisione, a seconda delle necessità. Per questa via egli è arrivato ad ideare questa incisione, che è famosa proprio per la sua singolarità tecnica, dato che è realizzata con un'unica linea. Il Mellan ha tracciato una spirale partendo dalla punta del naso e così ha coperto tutta la lastra, poi ha realizzato la figura e persino le iscrizioni unicamente affondando più o meno quell'unico taglio.

A questo si riferisce il motto che leggiamo in basso: “*FORMATVR VNICVS VNA*” cioè: L'Unico (Cristo) è raffigurato con una sola linea.

**14. Marco Pitteri** (Venezia, 1702 – 1786)

*Sanctus Ioseph*

Incisione a bulino di mm 430x338, da un dipinto da Gio. Battista Piazzetta.

La stampa è artisticamente di grande interesse, poiché l'incisore è riuscito a mantenere in modo molto efficace il tipico gioco di luce del Piazzetta.

La lastra è notevole anche per la tecnica. Il Pitteri ha ripreso l'uso del Mellan di procedere solo con tagli paralleli, poi ha aggiunto di suo l'espedito di intervenire con una punta sui singoli tagli in modo da produrre lungo i tagli stessi e a breve distanza dei punti più dilatati. Con questo egli intendeva ottenere gli effetti del disegno a carboncino. Era l'epoca infatti nella quale era al massimo l'interesse per i disegni e per la loro riproduzione. Per questo le tecniche d'incisione furono sollecitate a ricercare nuove vie per riprodurre gli effetti delle varie tecniche del disegno.

## L'INCISIONE ALLA PUNTASECCA

L'incisione 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 punta secca, scavando il solco, per il principio che nulla si crea e nulla si distrugge spinge il metallo ai lati del taglio, se è usata dritta, su un lato solo se è usata inclinata. 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 banco, ritenevano la barba un difetto e prima di inchiosturare liscivano 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.

Il taglio della puntasecca è spesso libero come quello dell'acquaforte, tanto che, se con l'uso le protuberanze si sono schiacciate (cosa che avviene presto), è difficile riconoscerlo ed un giudizio in proposito può essere contestabile. Di regola, poiché la punta dell'acquaforte si muove liberamente nella cera, mentre quella della puntasecca deve penetrare faticosamente nel rame, i segni di quest'ultima sono più rigidi, ma anche più energici. D'altra parte, la puntasecca può essere affondata in vario modo nel metallo, come il bulino, per cui può essere confusa anche con questo, anche se non riesce ad uguagliarne l'intensità dei segni.

**15. Lodovico Carracci** (Bologna , 1555 – Parma, 1619)

*Madonna col Bambino e S. Giovannino*

Incisione alla puntasecca di mm 185x135, firmata in basso a destra e recante la data 1604 in basso a sinistra. Nel margine inferiore di ulteriori mm 21 una preghiera in quattro versi e l'indicazione dello stampatore: Pietro Stefanoni.

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

Visto che sono molto rare le prove buone, 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.

**16. Raffaello Morghen** (Napoli, 1758 – Firenze, 1833)

*Autoritratto*

Incisione alla puntasecca di mm 90x80 circa, che il primo biografo del Morghen, il Palmerini assegna agli anni 1787-1790.

Per la valutazione del foglio è preziosa l'iscrizione sottostante (che secondo il Palmerini è stata aggiunta dal Puccini): “*Raffael Morghen Incise se mede.º alla Punta secca in segno d'Amicizia per il Sig.r Tommaso Puccini dell'Arte Amantissimo*”

Il segno della puntasecca è particolarmente riconoscibile nei capelli; per il resto l'opera parrebbe a prima vista una normale incisione a tecnica mista; in realtà, anche i segni dell'ombreggiatura sulla spalla, che sembrerebbero normali tagli al bulino, hanno delle piccole ondulazioni che il bulino non otteneva. L'incisore Giuseppe Longhi, nel suo volume *La Calcografia* (pag. 178), afferma che quando il Morghen usa la puntasecca “non teme confronto in questo genere di lavoro”. Come vediamo da questo foglio, egli usava la puntasecca secondo il metodo tradizionale, eliminando accuratamente tutte le barbe. In ogni caso questo ritratto dimostra che egli meritava l'apprezzamento del Longhi.



Raffaello Morghen, *Autoritratto* (n. 16)





Nina Ferrari, *Ritratto di bambina* (n. 82)

## 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. E' evidente infatti che è necessario che l'acido corroda in profondità, non lateralmente, poiché in tal caso il segno si deforma o addirittura si spaccano gli interstizi tra un segno e l'altro. Ci possono essere però anche artisti che volutamente deformano i segni con l'acido, in modo da dare loro un ulteriore significato.

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 (spesso citata semplicemente come «cera»), poi con una punta qualunque si esegue il disegno sulla vernice, in modo che la punta scopra il metallo 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.

La nuova tecnica fu sperimentata anche dal Dürer, che ci ha lasciato alcune lastre interessanti, ma fu il Parmigianino, se non l'inventore, come è stato detto, almeno colui che ne comprese le potenzialità e realizzò i primi capolavori.

Presto inoltre gli incisori scoprirono l'utilità di usare su una lastra entrambe le tecniche, a seconda degli oggetti che dovessero rappresentare o degli effetti che volessero ottenere, ed iniziò la produzione di incisioni a tecnica mista, su cui ritorneremo. Il bulino però fu sempre considerato lo strumento principe dell'incisione, per cui spesso lo si imitò anche con l'acquaforte. Così solo con una lente si individua la tecnica con cui è stata realizzata un'incisione; infatti i tratti al bulino iniziano sottilissimi e vanno ingrossando, sono continui e regolari e possono essere variamente assottigliati o ispessiti, mentre quelli dell'acquaforte sono all'inizio tondeggianti, sono mossi o vibranti e sono sempre uguali a se stessi. Questo ovviamente se non si vogliono fare imitazioni; altrimenti basta prendere una punta ovoidale e ruotarla leggermente mentre si traccia il segno; così si falsifica il bulino.

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, cioè a rendere la percezione dello spazio e dei vari piani dell'immagine. La prospettiva aerea – come abbiamo già detto a proposito della stampa del Goltzius (cfr. il n. 9) - si basa sul fatto che, per l'interporsi dell'atmosfera, con l'aumentare della distanza tra l'occhio dell'osservatore e la realtà osservata i colori si attenuano e le forme risultano più sfumate. In un'acquaforte le parti più leggere, cioè le meno morsurate, risultano all'occhio più lontane, le più intense vengono sentite come in primo piano. La cosa è verificabile sperimentalmente da chiunque; basta osservare su una stampa i neri: se sono vivi e luminosi, istintivamente li giudichiamo in primo piano, se sono incerti e grigiastri sono lontani da noi. Per converso, se un artista raffigura con un nero brillante un oggetto sullo sfondo, commette un errore di prospettiva aerea.

Con tutto questo l'acquaforte è la tecnica di gran lunga preferita dagli artisti moderni, da quando almeno si è cessato di pensare che il proprio dell'arte sia la rappresentazione della bellezza e si è ritenuto che il suo valore di fondo stia nella creatività e nell'originalità dell'artista. Così oggi con l'acquaforte si cercano gli effetti più svariati e originali e spesso la si contamina con altre tecniche, principalmente l'acquatinta.



Parmigianino, *Deposizione*, particolare (n. 18)

**17. Albrecht Dürer** (Norimberga, 1471 – 1528)

*L'angelo che solleva il velo della Veronica; in basso quattro angeli coi simboli della Passione.*

Incisione all'acquaforte su lastra d'acciaio di mm 182x132; lungo il margine destro, verso il basso, un piccolo cartiglio con la data 1516 ed il monogramma dell'artista.

L'incisione ha la vivacità e l'immediatezza di un disegno a penna ed è incisa con un'unica punta, per cui i segni sono tutti uguali. Essa quindi si presta bene ad individuare le caratteristiche del segno all'acquaforte. D'altra parte l'incisore non è ancora scaltrito nella ricerca degli effetti propri della nuova tecnica, per cui mancano le gradazioni tonali e domina un grigio un po' monotono.

**18. Francesco Maria Mazzola detto il Parmigianino** (Parma, 1503 – Casalmaggiore, 1540)

*Deposizione*

Incisione all'acquaforte di mm 279x205, da disegno originale; anepigrafe.

Questa incisione ha avuto grande fortuna, tanto che è stata copiata anche da grandi artisti, il che ha complicato la sua storia. Il Bartsch (nel suo *Peintre graveur*, vol. XVI, p. 6 n. 5), classificando le lastre del Parmigianino, ha ritenuto che questo foglio fosse una copia del Reni e che l'originale fosse un altro foglio, pure anonimo, che è in controparte e che presenta come variante principale il fatto che Giuseppe d'Arimatea, in piedi a destra, sostiene con la mano protesa la corona di spine, che qui invece è appoggiata a terra e sarà sostituita da un cespuglio. La critica moderna ritiene invece che entrambe le lastre siano del Mazzola e che questa sia certamente la prima, che poi sarebbe stata reincisa dall'artista o perché scontento dei risultati o perché la lastra era stata rovinata dall'acido, come si vede dal nostro esemplare. Questa inoltre sarebbe una delle prime acqueforti del Parmigianino, che ha completato il suo lavoro anche con la puntasecca, cosa che si nota in varie linee di contorni, in particolare dei volti. Evidentemente non aveva ancora piena padronanza della nuova tecnica.

L'acquaforte è stata realizzata con una punta più sottile di tutte le altre del Parmigianino; forse per questo la morsura è stata più difficoltosa ed alcune parti sono evanescenti. Tuttavia presenta una luminosità ed un senso dello spazio, pur in una composizione così serrata, che appaiono sorprendenti e che spiegano come il Parmigianino sia stato ritenuto il vero iniziatore dell'incisione all'acquaforte, nonostante gli esperimenti precedenti, compresi quelli del Dürer che avevano lasciato insoddisfatto lo stesso autore.

Viste le macchie di acido che presenta, il nostro foglio va ritenuto di secondo stato; ha il pregio della rarità: prima d'ora se ne conosceva un solo esemplare.

**19. Tiziano Vecellio** (Pieve di Cadore, 1489 – Venezia, 1576) attribuita a

*Paesaggio con un pastore che suona il flauto.*

Incisione all'acquaforte di mm 304x437, da un disegno di Tiziano; anepigrafe.

Esistono alcune stampe che recano il nome di Tiziano, altre anonime gli sono state attribuite. Non esistono però documenti che attestino una sua attività anche come incisore in rame e le stampe che gli sono state assegnate sono di mani diverse e alcune palesemente false. E' quindi più prudente ritenere che agli non abbia mai usato la punta (ha invece prodotto alcune importanti xilografie); se però si vogliono mantenere delle attribuzioni, questo foglio è quello che gli può essere assegnato con più ragione. Si tratta di un'acquaforte eseguita con un'unica punta ed un'unica morsura, che rivela un forte senso della composizione e rende assai bene, per quanto con povertà di accorgimenti, il senso dello spazio. Della sua importanza è prova il fatto che è stata ripetutamente copiata nei secoli successivi.

**20. Federico Barocci** (Urbino, 1535? – 1612)

*S. Francesco riceve le stigmate*

Incisione all'acquaforte terminata al bulino, di mm 230x144, leggermente mutila sulla destra, firmata in basso con le iniziali *F. B. V. F.* (cioè: *Federicus Barocius Urbinas Fecit*).

Il Barocci è autore di quattro sole stampe, tutte di grande pregio. E' ritenuto l'inventore delle morsure multiple per ottenere la prospettiva aerea, o almeno è colui che per primo le ha usate. Di solito però l'uso di morsure successive non è sufficiente a definire armoniosamente gli spazi, per cui viene integrato con interventi alla puntasecca o al bulino. Così fa il Barocci nelle altre stampe, ma non in questa. Qui infatti la lastra è stata sottoposta ad una sola morsura ed il primo piano è stato re inciso al bulino. Il Barocci però non era un bulinista, per cui i tagli al bulino sono tutti rettilinei e a volte sgraziati, come quelli dell'ombra dietro al Santo. Per di più i segni all'acquaforte sono di per se stessi più deboli di quelli del bulino, per cui con il progredire dell'usura della lastra essi si fanno sempre più leggeri, mentre gli altri rimangono vigorosi. Così si crea uno stacco eccessivo tra le parti incise con l'una o con l'altra tecnica, ovvero, nel nostro caso, tra il primo piano e lo sfondo. La lastra è nota in quest'unico stato, per cui è certo che non si tratta di interventi posteriori, ma così ha operato l'artista.

**21. Michelangelo Merisi da Caravaggio** (Caravaggio, 1562 – Porto Ercole, 1609)

*S. Pietro rinnega Gesù*

Incisione all'acquaforte di mm 110x142, tirata in seppia, firmata nell'angolo sup. sinistro: "*Caravaggio F. Roma 1603*". Incisione ad una sola morsura; per allargare alcuni segni l'artista non ha variato la punta, ma ha accostato due tratti.

Questa è una delle due incisioni certe del Caravaggio. Essa ha tutti i caratteri del bozzetto disegnato di getto da un pittore con un'unica punta ed un'unica morsura, senza la ricerca di effetti particolari e persino senza un'esperienza adeguata del linguaggio proprio di questa tecnica. Infatti risulta viva e ben disegnata solo la figura di S. Pietro, mentre le altre sarebbero riuscite col colore, mentre qui appaiono difettose, poiché realizzate solo con i tratti incisi. Nel giovane ad esempio il cappello è troppo largo, poiché i capelli biondi, che in pittura lo sosterebbero, qui sono evanescenti e la bocca è deforme, poiché le labbra si confondono con l'ombreggiatura che hanno ai lati; così nella serva a destra la schiena sembra il petto (principalmente per un errore nel disegno della spalla) e l'ombreggiatura sul braccio sinistro è irrazionale.

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

*Adorazione dei pastori*

Incisione all'acquaforte di mm 104x129, da disegno originale; firmata in basso al centro "*Rembrandt f.*".

La punta disegna con assoluta originalità e rifinisce in piena libertà, senza seguire schemi o tradizioni. La scena è rivissuta con un tono affettuoso ed intimo e presentata con un senso di umanità, di vita e di realtà indimenticabile. 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. 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.

**23. Giovanni Benedetto Castiglione** (Genova, 1610 circa – Mantova, 1665)

*Circe coi compagni d'Ulisse cambiati in animali*

Incisione all'acquaforte, datata dalla critica 1650-51, firmata nell'angolo inf. destro: “G. Bened. Castilionvs Genvensis [in.] Pin.”; la parte finale della firma è alterata, sembra per una ditata in sede di tiratura.

Il soggetto può essere variamente interpretato; in passato, come troviamo ad esempio nel Bartsch, il foglio aveva come titolo: *La Malinconia*. La stampa si colloca negli anni in cui l'artista si trovava a Roma ed era sotto l'influsso del classicismo di Nicola Poussin e della filosofia stoica, allora in voga tra gli artisti, che lo spingeva a preferire soggetti classici assai colti, rielaborati con fini moraleggianti (la vanità delle cose, la caducità della vita...).

Nello stile del Castiglione si rileva principalmente l'influsso del Rembrandt, che l'artista sviluppa con originalità adeguandolo meravigliosamente ai suoi soggetti e alla sua vena pittorica. L'immagine è realizzata con tagli molto brevi, liberi e variati, che si affollano e si diradano fino a diventare punti nelle armi al centro, realizzando un gioco di luci e di ombre assai armonioso. Questo tratteggio, che riesce ad essere tanto intenso, è perfettamente rispondente al soggetto raffigurato ed al suo significato morale che l'artista vuole universalizzare: la stoltezza umana di fronte alla seduzione delle cose è qui presentata in un passato senza tempo, in cui i ruderi sono corrosi dalla punta impietosa dell'artista e lo sfondo è schiacciato dall'oscurità. Circe stessa, che mostra impietosamente agli animali le armi che hanno tradito, è la bellezza presente e inafferrabile, che poggia i piedi su un antico libro di magia e che, realizzata con un tratteggio così leggero e sfumato, sembra sottrarsi al nostro sforzo di possederla.

**24. Guido Reni** (Bologna, 1575 – 1642)

*Sacra Famiglia*

Incisione all'acquaforte di mm 216x147, firmata sotto a sin.: “Guido Reni fecit”.

La stampa è esemplare del gusto e dello stile del Reni, che s'impose come caposcuola dell'incisione bolognese del suo secolo.

La scena è classicamente impostata, non solo nei particolari dello sfondo, ma anche nella compostezza, equilibrio e nobiltà delle figure. L'artista riduce al minimo i segni con cui comporre la figura, ma con questo stesso fatto esalta in modo meraviglioso le possibilità dell'acquaforte di esprimere la luce e l'atmosfera. Sebbene subito dietro le figure ci sia una struttura architettonica che sembra chiudere la scena, esse sono ariosamente inserite nello spazio e sembrano permeate della stessa atmosfera luminosa che le circonda.

**25. Giuseppe Ribera** (Valenza, 1588 – Napoli, 1652)

*Martirio di S. Bartolomeo*

Acquaforte di mm 299x236; al di sotto dedica, data 1624 e firma “Iusepe de Riuera spañol”.

Il Bartsch (vol. XX, p. 48 n. 6) giudica questa lastra la più bella del Ribera ed afferma che essa è “un vero capolavoro dell'arte; è impossibile spingere a più alto grado di verità l'espressione della testa del Santo e di quella del carnefice”. Il Ribera, per quanto avesse studiato i grandi maestri italiani, da Correggio a Caravaggio, rimase spagnolo nella sua sensibilità, caratterizzata da un aspro realismo e da una fede violenta. Così anche questo lavoro vive del contrasto tra

quel povero corpo di vecchio nudo sottoposto a martirio e la figura del carnefice, insensibile e truculenta non solo nel volto, ma anche nell'artificiosità barocca dell'abito. L'artista è del tutto originale anche nel tratteggio: dei segni brevi e variati che non solo disegnano perfettamente, ma anche scavano dolorosamente una realtà cruda e drammatica.



Guido Reni, *Sacra Famiglia* (n. 24)

**26. Antonie Waterloo** (Lilla, 1610 ca – Utrecht 1690)

*Paesaggio.*

Incisione all'acquaforte rifinita alla puntasecca, di mm 218x284, firmata sotto a destra: “*Antoni Waterloo fe.*”; il numero 6 sotto sin. indica che appartiene ad una serie.

Nella storia dell'acquaforte europea ha una grande importanza l'incisione di paesaggio olandese, che nel Seicento conobbe una produzione assai abbondante e di altissimo livello, con artisti che vanno da Segers a Rembrandt, da Berghem a Ruisdael. Per non trascurarla, esponiamo un foglio di Antonie Waterloo, artista singolare, che amava ritrarre paesaggi boscosi e che si riconosce a prima vista per l'originalità del suo segno.

Egli usava morsure multiple per la prospettiva aerea, poi rifiniva le incisioni con la puntasecca, graffiando con tratti leggeri il cielo e rafforzando i segni dei particolari in ombra (principalmente i tronchi degli alberi). Così nelle prove tarde (facili a trovarsi, poiché le sue tante lastre furono molto tirate) si nota facilmente un fenomeno tipico nell'uso di tecniche diverse: i tratti dell'acquaforte sono molto impalliditi, per cui quelli più resistenti della punta secca risaltano eccessivamente ed alterano l'armonia dell'insieme.

**27. Stefano Della Bella** (Firenze, 1610 – 1664)

*La perspective du Pont Neuf de Paris*

Incisione all'acquaforte di mm 329x680, da disegno originale, firmata sotto al centro e datata 1646.

Incisione di grandissimo impegno per l'artista, che ha realizzato un visione prospettica grandiosa e poi l'ha popolata di una quantità di figure di tutti i tipi ed in tanti atteggiamenti diversi. E' stato solo rimproverato all'autore un difetto di prospettiva aerea, poiché gli edifici dello sfondo sono incisi in modo troppo vigoroso e non danno l'impressione dello spazio realmente esistente, indicato anche dalla prospettiva lineare. Nonostante questo la stampa è forse la più ricercata dai collezionisti tra quelle del Della Bella, vista la sua imponenza e la ricchezza e la vivacità delle figure.

Il nostro foglio presenta una particolarità singolare, che non si trova indicata nei repertori: sul cielo, quasi al centro, poco sopra l'edificio del Louvre è stata tracciata con una punta una parola poco decifrabile, che, rovesciando la stampa, può essere letta: “ano”. Si tratta evidentemente dell'intervento di uno sconsiderato. Visto che il nostro foglio è di buona tiratura, è logico ritenere che l'aggiunta sia stata subito cancellata e che si sia ripreso a tirare normalmente la lastra.

**28. Jacques Callot** (Nancy, 1592 – 1635)

*I due pellegrini*

Incisione all'acquaforte con lastra di mm 146x90, da disegno originale.

Dalla serie: *Les Gueux* (i pitocchi) di 25 tavole. L'incisione è realizzata con tre morsure successive: due molto leggere per lo sfondo e per pochi particolari del primo piano, ed una terza molto forte per le due figure. Per realizzare queste incisioni così caratteristiche, il Callot si era provveduto di una punta particolare. Egli aveva tagliato diagonalmente un normale ago da acquaforte, in modo che questo presentava all'estremità il bordo obliquo di un ovale; così ruotando leggermente la punta, poteva allargare o restringere a piacere il suo segno. Questo procedimento produceva effetti particolarmente felici nelle figure piccolissime degli sfondi, nelle quali il Callot era maestro, che stupivano gli amatori perché erano ottenute con pochissime linee, che, opportunamente sagomate, producevano sia il disegno che l'ombreggiatura.





Jacques Callot, *I due pellegrini* (n. 28)

**29. Stefano Della Bella** (Firenze, 1610 – 1664)

*Veduta del tempio della Concordia [o meglio, di Giove Tonante] e del Foro romano*

Incisione all'acquaforte a morsura multipla, di mm 270x270, firmata sotto a destra molto leggermente: “*SDBella*” (con le iniziali in monogramma).

Questo splendido lavoro sembra una sintesi di tutta l'arte del Della Bella. Egli era il più grande incisore “in piccolo” italiano e ci ha lasciato molte incisioni di formato ridotto, vere miniaure, con paesaggi, animali, elementi decorativi..., ma era anche pittore e scenografo, e qui tutte queste doti si assommano per realizzare un “grande” paesaggio. In primissimo piano vi è un rialzo del terreno molto scuro, come una ribalta, che dà inizio allo spazio attorno alla scena principale. Le colonne del tempio si alzano maestose davanti allo spettatore, solenni nella loro vetusta bellezza, ma anche più grandi del reale per la sproporzione voluta con le figure che l'artista pone attorno a loro. Al di là delle colonne vi è uno spazio amplissimo, chiuso in fondo da una casa bianca che sembra la siepe dell'*Infinito* leopardiano, quella che fa immaginare “interminati spazi” fino al profilo dei monti all'orizzonte. Tutti i particolari sono aggraziati e l'acquaforte dà loro una levità aerea.

Le grandi strutture sono inserite in una visione delicata e affettuosa di vita quotidiana. Altri artisti hanno rappresentato spesso il Foro romano dei loro tempi, coi ruderi così gloriosi contaminati da una quotidianità plebea, e spesso hanno satireggiato più o meno moralisticamente sull'accostamento di rozzi pastori e di colonne gloriose. Il Della Bella colloca in primo piano dei putti che giocano, una madre col bambino, una donna che distende molto semplicemente i panni ad asciugare con un senso affettuoso delle cose ed un messaggio positivo sulla vita.

Se si vuol trovare in altri artisti qualcosa di valido come questa stampa bisogna fare un salto fino a Piranesi.

### 30. Giuseppe Maria Mitelli (Bologna, 1634 – 1718)

*Allegoria sulla costruzione della pace*

Incisione all'acquaforte di mm 214x313, firmata e datata in basso a destra: "G. M. Mitelli I[nventò]. F[ecit]. 1698.". L'incisione dunque è originale anche nell'invenzione.

Il Mitelli, artista originalissimo, si stacca da tutti gli altri incisori italiani dell'epoca sia per le sue invenzioni che per il suo stile. Egli è il poeta di Bologna, nella sua vita quotidiana e nei riflessi della grande storia, nei suoi costumi e nei suoi difetti, nei suoi giochi e nella sua saggezza bonaria. Erano gli anni delle grandi guerre di Luigi XIV, ma anche della clamorosa sconfitta dei Turchi sotto Vienna, tutti avvenimenti che suscitavano nell'opinione pubblica un fortissimo interesse e le reazioni più varie, che troviamo satireggiate in altri fogli dell'artista.

La nostra lastra, datata 1798, segue di poco la pace di Ryswyk e costituisce un'amara riflessione sulla fragilità della pace (che in effetti durò solo tre anni). Siamo in una "Fornace da vetri" ed un vetraio, soffiando nel suo cannello, sta costruendo la statua della pace. Assistono all'operazione quattro personaggi in diversi costumi, che simboleggiano gli stati europei. Sulle figure si leggono didascalie che spiegano e commentano il lavoro; sulla Pace: "Fatta di vetro io son, e son di soffio"; sulla bocca dei quattro personaggi: "E' difficile a farla", "Mà facile a romperla", "Si vedrà alla fin dell'opra", "Io osservo".

Visto l'intento morale con cui lavora, all'artista interessa più l'evidenza del disegno che la ricerca di effetti pittorici, per cui, anche coll'acquaforte, segue principalmente i modi del bulinista, si accontenta di un chiaroscuro essenziale e non rifinisce lo sfondo.

### 31. Marco Ricci (Belluno, 1676 – Venezia 1730)

*Rovine classiche con statua equestre e tempio rotondo*

Incisione all'acquaforte di mm 391x308, firmata sul rudere in basso a sin. col monogramma MR. Nel margine inferiore si legge una dedica firmata da Carlo Orsolini con la data MDCCXXX e di nuovo la firma dell'Autore: "Marcus Ricci Inu. et fec.". La data è quella dell'edizione, non dell'esecuzione dell'acquaforte; infatti dopo la morte dell'artista l'Orsolini ne raccolse i 20 paesaggi principali e li pubblicò.

La stampa è considerata uno dei capolavori del Ricci. Nel volume di Succi, *Da Carlevarijs ai Tiepolo* (pag. 335) si legge questo giudizio: "La visione, fissata in una dimensione sorda e misteriosa, è impregnata dell'alito caldo di un'aria gonfia di umidità nella quale si disciolgono i volumi degli edifici e il pittoresco groviglio degli antichi rottami. Mai come in questo foglio l'impeto creativo di Marco si compone in effetti di accorato lirismo e di lucidità visionaria".

Tecnicamente il Ricci è semplice nel tratteggio, che non segue schemi, ma si adegua con spontaneità all'effetto ricercato; usa raramente tuttavia il tratteggio incrociato, e preferisce le linee parallele, vibranti e libere, in una ricerca tutta veneta dell'atmosfera e della luminosità.

### 32. Giambattista Tiepolo (Venezia, 1696 – Madrid 1770)

*Filosofo in piedi con un gran libro*

Incisione all'acquaforte su lastra di mm 135x175, firmata in basso al centro: "Tiepolo".

Il foglio fa parte della serie dei dieci *Capricci*, realizzata nel 1738-39 circa e pubblicata in tre successive edizioni nel 1743, nel 1749 e nel 1785. Il titolo della serie allude a composizioni puramente fantastiche, nella quali la creatività dell'artista può muoversi liberamente, guidata solo dall'estro pittorico

Del tutto libero è anche il segno inciso, che si rompe in mille modi inseguendo le strane forme di una corrosa realtà. L'incisione vive della figura del filosofo, a cui le forme circostanti

fanno solo da cornice, e del grande cielo sulla sinistra, che impregna di luce tutta la scena. Le due figure quasi a mezzo busto sulla sinistra suggeriscono un legame con quelle di Salvator Rosa.

**33. Antonio Canal detto il Canaletto** (Venezia, 1697 – 1768)

*Veduta fantastica di S. Giacomo a Rialto*

Incisione all'acquaforte di mm 139x212; esemplare di II stato: è stata cancellata la firma sotto al centro: "A. Canal f."

Secondo il gusto antiquario di cui si considera caposcuola il Pannini, il Canaletto aggiunge qui alla veduta della chiesa veneziana il rudere con una statua e tre colonne romane. Questo foglio ci offre un bell'esempio dell'estrema semplicità del linguaggio incisivo con cui il Canaletto costruisce la magia delle sue visioni. Lo scorcio cittadino che qui vediamo non ha nulla di documentaristico, ma è tutto rivissuto in un'atmosfera vibrante di lontananze lagunari ed esaltato da una luce intensa. In queste acqueforti il segno non è quasi mai incrociato e men che meno ha la rigidità del disegno architettonico: si tratta sempre di segni fluidi, liberi e vibranti, che si interrompono e si riprendono e a volte svirgolano in un improvviso, inavvertito ritorno, che tolgono alle cose il loro peso, ma rispettano la loro vetusta superficie. Anche nel cielo, che può sembrare monotono, i tratti sono molto meno continui di quanto appare a prima vista e ci donano un azzurro vivo anche senza nuvole; e nella chiesa la precisione dei particolari fa solo da contorno alla facciata che, realizzata con pochi, sottilissimi tagli orizzontali si avvanza maestosa tra le ombre liquide che la incorniciano.



Antonio Canal, *Veduta fantastica di S. Giacomo a Rialto*, particolare (n. 33)

**34. François Boucher** (Parigi, 1704 – 1770)

*La tortorella messa in gabbia*

Incisione all'acquaforte di mm 184x142, firmata in basso a destra: "boucher". Esempio di II stato su 4 con l'indirizzo dell'editore Odeuve.

Il Boucher ha inciso parecchie lastre; la maggior parte però sono opere giovanili da disegni del Watteau, di cui era scolaro, e dimostrano uno stile poco personale. Il foglio che presentiamo invece è da disegno originale e ci documenta il lavoro dell'artista maturo, il famoso creatore di immagini di putti. Anche il segno del Boucher è quanto mai libero, personale e brioso. Solo sulla carnagione degli amorini, che si vuole liscia e delicata, accenna ad usare i tagli incrociati del bulino. Dopo aver visto la stampa del Tiepolo, ci sembra che il Boucher difetti nel chiaroscuro, dato che mancano i neri intensi, per cui la scena rimane inserita in una luminosità diffusa e poco significativa. Forse il Boucher è stato influenzato dall'uso di altri pittori francesi suoi contemporanei, che incisero all'acquaforte allo stesso modo, ma poi diedero le loro lastre da ultimare, principalmente nel chiaroscuro, a dei bulinasti di professione, come si vede nel *Trionfo di Galatea* del Coypel (cfr. il n. 44).

**35. Francesco Bartolozzi** (Firenze, 1728 – Lisbona, 1815)

*Madonna col Bambino*

Incisione all'acquaforte, non riquadrata; lastra mm 240x216; firmata sotto "F. Bartolozzi [sic] fecit" e con la data di edizione "Pub.d Nov.r 5.tb 1782".

Il Bartolozzi fu un mirabile interprete dei disegni del Guercino e fu chiamato a Londra ad incidere i disegni del Re proprio per le prime lastre da Guercino che aveva prodotte a Venezia. In questo foglio delizioso vediamo che egli usa l'acquaforte in un modo nuovo, con tagli molto liberi e variamente sagomati per il disegno e con una fitta trama di tagli sottili e paralleli per il chiaroscuro. L'effetto generale che egli ricerca ed ottiene in modo mirabile è quello del disegno a penna. In effetti a quel tempo si stava imponendo l'uso di riprodurre i disegni in facsimile, cioè imitando non solo il disegno in sé, ma anche gli effetti della tecnica con cui era stato realizzato. Su questo fenomeno torneremo parlando dell'incisione a punti.

**36. Giandomenico Tiepolo** (Venezia, 1727 – 1804)

*Il trionfo di Ercole*

Incisione all'acquaforte di mm 665x510, da un dipinto dello stesso incisore.

Abbiamo qui un bellissimo esempio dei famosi soffitti tiepoleschi. Che si tratti di un soffitto è dimostrato dal fatto che le figure in alto sono capovolte. Al centro vediamo Ercole su un carro tirato da quattro centauri, sotto a destra Marte, sopra di lui la Fama, lungo il margine superiore, capovolti, Giove, Mercurio, Minerva, ovunque putti e figure allegoriche: la Gloria che incorona Ercole, l'Aurora davanti a Marte...

Sebbene siano tante, non sono le figure a dominare la scena: l'elemento fondamentale è il cielo col suo continuo variare di luci e di nubi, col suo simbolo astrale della fascia dello Zodiaco, con la sua capacità di riassorbire o di far emergere le figure come un mare magnifico e terribile per la sua vastità ed il suo movimento. L'abbandonarsi al mito vuol dire lasciar libero campo alla fantasia e al sogno. Qui l'immaginazione e l'estro sembrano muovere anche la mano dell'acquafortista, che varia continuamente i segni, dà loro l'incessante e libero muoversi dell'atmosfera, li rompe, li infittisce, li dirada secondo un inafferrabile, continuo variare dei piani ed in ossequio ad una luce prorompente e diffusa.

**37. Giovanni Battista Piranesi** (Mogliano Veneto, 1720 – Roma, 1778)

*Veduta delle cascatelle a Tivoli*

Incisione all'acquaforte di mm 470x704, da disegno originale, eseguita, secondo lo Hind, nel 1769. Esemplare di primo stato recante, oltre al titolo, solo la firma: “*Cavalier Piranesi del. e inc.*”

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 chiaro-scuro e più appassionata la visione.

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.

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.

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.



Giambattista Piranesi, *Veduta delle cascatelle a Tivoli*, particolare (n. 37)

## DUE TECNICHE A CONFRONTO: IL BULINO E L'ACQUAFORTE

Cerchiamo di completare l'esame che abbiamo condotto sulle due tecniche classiche fondamentali, l'acquaforte ed il bulino, mettendo direttamente a confronto alcuni pezzi significativi.

Si tratta innanzitutto del *Perdono d'Assisi*, opera capitale all'acquaforte del Barocci, e della sua copia pressoché coeva e molto fedele eseguita a bulino dal Villamena. Questo ha ripetuto con precisione anche i singoli tagli dell'originale e solo in qualche caso ha apportato dei mutamenti, indice o di diversa scelta artistica o di necessità tecnica. L'accostamento delle due opere quindi è molto significativo. È evidente infatti che l'acquaforte vive di un'atmosfera propria, più morbida nelle forme, più briosa nelle fisionomie, più pittoresca nel chiaroscuro; il bulino è netto nel disegno, evidente nei volumi, rigoroso nel definire gli spazi, più povero di colore e più duro nel definire le superfici, in particolare i panneggi.

Accanto a queste due lastre presentiamo quattro ritratti o presunti tali, pressoché coevi, che ci documentano lo sviluppo delle due tecniche nella prima metà del Seicento.

Il ritratto era considerato un genere particolarmente impegnativo, vista la complessità di soluzioni tecniche che imponeva. Il bulinista infatti, che alle origini si era preoccupato di incidere con esattezza i contorni delle figure, poi si era occupato del chiaroscuro, poi aveva cercato di seguire coi tagli l'andamento delle superfici, poi di variare il sistema di tagli per esprimere la diversa natura ovvero la diversa materia delle superfici, infine aveva cercato di variare le ombreggiature in modo da non riprodurre solo il chiaroscuro, ma anche la variazione dei colori, di fronte ad un ritratto incontrava la necessità di variare continuamente il tratteggio e di trovare tante nuove soluzioni tecniche, poiché la pelle è altra cosa rispetto alla stoffa dell'abito e, nella pelle, è ben diversa quella di un bambino rispetto a quella di un vecchio, e quella dell'uomo rispetto a quella della donna; così negli abiti un tessuto di seta è totalmente diverso da un pizzo o da un velluto o da un collo di pelliccia. Si arrivò a tale ricerca di perfezione tecnica, che alcune stampe rimasero famose per un solo particolare, che sembrava perfetto e veniva assunto per citarle; così vi era *La nappe*, cioè a tovaglia, del Masson (in realtà un Cristo in Emmaus), *La robe*, cioè il vestito di seta di una ragazza di spalle di Jean George Wille (dal titolo: *L'éducation paternelle*) ed *Il cavallo* del Morghen (*Il ritratto equestre di Francesco di Moncada*). Bisogna però riflettere che questo insistere sui problemi tecnici è fuorviante se si cerca una migliore comprensione artistica; ne sono esempio questi fogli, che, sebbene sapientissimi, sono dei capolavori. In essi la sapienza tecnica è rimasta solo come strumento di una realizzazione artistica personale. Il *San Paolo* del Goltzius ha una maestosità barocca innestata su una nobiltà, compostezza e dignità classica. Evidentemente si tratta di un volto idealizzato, ma questo non danneggia la sua umanità. Gli occhi hanno una vivacità insuperabile e di fronte alla morbidezza della barba si pensa che col bulino non si possa andare più in là. Analoga è la valutazione del *ritratto di Henricus van Baelen*, così barocco in quella maestosa manica chiara che esce da una giubba di un nero scintillante. Il bulino, nonostante la relativa rigidità dei suoi movimenti, non ha difficoltà nemmeno a suggerire i particolari del volto, che, almeno all'apparenza, riesce a mantenere un'assoluta aderenza al reale. Marginalmente si può notare che sul tratteggio che rende l'ombreggiatura della guancia vi è una serie di brevi tagli a virgola che ci suggeriscono la presenza di un velo di barba.

I due ritratti all'acquaforte ci portano in un'altra atmosfera, che per noi moderni è ancora più entusiasmante. Sono di due grandissimi artisti, il van Dyck e il Castiglione, e significativamente sono solo due teste, o meglio, solo due volti. Ai due autori non interessano i virtuosismi nel disegno delle figure; essi si concentrano sui volti e con una punta leggerissima scolpiscono due personalità. La diversità di stile, se da una parte è manifestazione di due diverse personalità artistiche, dall'altra ci prova le infinite possibilità dell'acquaforte, che risponde con più docilità, rispetto al bulino, al mutar degli impulsi di una mano ispirata.

**38. Federico Barocci** (Urbino, 1535? – 1612)

*Gesù fiancheggiato dalla Madonna e da S. Agostino appare a S. Francesco (Il Perdono d'Assisi)*

Incisione all'acquaforte con interventi al bulino, di mm 535x320, centinata in alto; firmata in basso a destra: “*Federicus Baroccius Vrbinas Inuentor incidebat .1.5.8.1.*”, subito sotto a questo: “*Gregorii XIII privilegio AD .X.*” (cioè col privilegio di Gregorio XIII per 10 anni). In basso a sinistra due distici latini indicano il soggetto del quadro: “*Ostendit Christus sese. Franciscus adorat / Atque animae hic poscit sit sua cuique salus. / Annuit ...*” (cioè: “Cristo si mostra. Francesco lo adora e chiede che qui [nella chiesetta della Porziuncola] ognuno ottenga la salvezza per la sua anima. Acconsente...”).

Esemplare di primo stato, avanti l'aggiunta, in basso a destra sotto il privilegio, dell'indirizzo dell'editore: “*Steffano Scolari forma in Venetia*”.

**39. Francesco Villamena** (Assisi, 1566 circa – Roma, 1624)

*Gesù fiancheggiato dalla Madonna e da S. Agostino appare a S. Francesco (Il Perdono d'Assisi)*

Incisione al bulino di mm 530x 318, copia molto fedele, nello stesso verso e delle stesse dimensioni dell'acquaforte del Barocci, firmata sotto a destra: “*Federicus Baroccius Vrbinas Inventor [con le lettere ENT in monogramma]. Franciscus Villamena Fecit. 1588*”; in basso a sinistra gli stessi versi dell'originale.

L'esecuzione al bulino è molto curata. Il Villamena è giudicato il miglior incisore italiano a bulino della fine del Cinquecento dopo Agostino Carracci. Per la tecnica incisoria entrambi si rifanno al Cort.

**40. Hendrick Goltzius** (Venlo, 1558 – Haarlem, 1616)

*S. Paolo*

Incisione al bulino, di mm 121x100, da disegno originale, firmata in basso al centro: “*HG [monogramma] fe.*”. Il Santo si identifica sia per i due attributi del libro e della spada, sia per l'iscrizione sottostante: “*Nam mihi vita Christus est, & mors lxxviii.*”

**41. Paul Pontius** (Anversa, 1603 – 1658)

*Ritratto di Henricus van Baelen*

Incisione al bulino di mm 217x154, firmata sotto a sinistra: “*Ant. Van Dyck pinxit. / Paul du Pont sculp.*”

**42. Anton van Dyck** (Anversa, 1599 – Londra, 1641)

*Ritratto di Franciscus Franck*

Incisione all'acquaforte di mm 204x155, firm. sotto a sinistra: “*Ant. Van Dyck fecit aqua forti*”. Stato IV/VI col nome dell'effigiato scritto *Vranx* anziché *Franck* e con le iniziali dell'editore Gillis Hendricx. Il disegno dello sfondo col pilastro sulla destra è stato aggiunto al bulino, presumibilmente per iniziativa dello stesso Van Dyck, dato che compare già nel secondo stato della lastra, stato antecedente alla prima edizione (il primo stato è costituito da una prova dell'artista, con ritocchi a mano). Proprio al di sopra della testa è rimasta una piccola zona bianca, su cui si intervarrà ancora posteriormente.

**43. Giovanni Benedetto Castiglione** (Genova, 1610 circa – Mantova, 1665)

*Presunto ritratto del Bernini*

Incisione all'acquaforte, da disegno originale, su lastra di mm 187x136, firmata in alto a sinistra: “*GB [monogramma] Castilionis / Genovese. Fe.*”



Federico Barocci, *Il Perdon d'Assisi* (n. 38)





Francesco Villamena, *Il Perdono d'Assisi* (n. 39)

## LE INCISIONI A TECNICA MISTA

Già in qualche caso, in precedenza, abbiamo dovuto precisare che una data lastra, sebbene incisa prevalentemente con una data tecnica, aveva però subito interventi anche con tecniche diverse.

In effetti gli artisti di regola non si sentivano vincolati all'uso di questa o di quella tecnica, ma le contaminavano a piacere. 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 alternasse le due tecniche.

Nel Settecento poi, prevalentemente in Francia, si diffuse l'uso che pittori-incisori incidessero all'acquaforte un'immagine, e poi consegnassero la lastra ad un bulinista perché ne completasse il chiaroscuro. Spesso la cosa è indicata esplicitamente nelle firme (vedi il nostro n. 44). La fusione delle due tecniche di solito è perfetta.

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.

Ovviamente questa commistione di tecniche si complicherà man mano che saranno scoperte o usate tecniche nuove. 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.

Con questo emerge un problema: per definire un'incisione dobbiamo individuarne esattamente la tecnica o dobbiamo indicare l'effetto che l'artista ha voluto conseguire? Data la mentalità moderna, che pone al vertice la precisione scientifica, oggi si opta per la prima soluzione, ma, visto che in ultima analisi si tratta di comprendere una creazione artistica personale, forse non sarebbe male tornare alla seconda.

Per quanto riguarda poi la puntasecca, ne abbiamo già indicato l'uso trattando specificamente di questa tecnica. Si deve comunque 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.

**44. Antoine Coypel** (Parigi, 1661 – 1722) in collaborazione con **Charles Simonneau il vecchio** (Orléans, 1645 – Parigi, 1728)

*Il trionfo di Galatea*

Incisione al bulino e all'acquaforte di mm 422x568, da disegno originale, eseguita nel 1695.

La firma, sotto a sinistra, contiene un'indicazione importante: "*Inventé, peint et gravé a l'eau forte par A. Coypel C.P.R. [Cum Privilegio Regis] et terminé au burin par Ch. Simonneau l'Ainé 1695*".

Dunque il Coypel, che era pittore, ha inventato, dipinto ed inciso all'acquaforte l'immagine, poi l'ha passata al Simonneau perché la terminasse al bulino. In altre parole, il pittore ha disegnato con la punta la scena, il bulinista ne ha curato il chiaroscuro. Purtroppo non conosciamo nessuna prova alla sola acquaforte, per cui non sappiamo quanto dell'effetto finale sia dovuto al pittore e quanto al bulinista; probabilmente è colpa di quest'ultimo il peso dello sfondo, con l'incombere a sinistra di un Etna grigio e monotono. In ogni caso la paternità di stampe di questo genere è assegnata al pittore. Certo è il suo gusto quello che prevale: lo si può rilevare confrontando questo foglio con l'altro, ugualmente significativo, del Morghen con *Il carro del Sole* dal Reni, che è tanto composto e regolare, anche nel segno, quanto questo è mosso e brillante.

L'immagine presenta al centro Galatea, una nereide, sul suo carro tirato verso sinistra da due delfini; dietro di lei un amorino le indica Imene con la fiaccola (in alto a destra) circondato dall'allegoria dei venti; tutt'attorno nereidi e tritoni; nello sfondo a sinistra, sulle pendici dell'Etna, Polifemo che si innamora di Galatea. Il Coypel fu accusato di deviare troppo spesso con la sua attenzione sugli amori di satiri e ninfe: anche qui il posto centrale della composizione è conteso a Galatea da un'altra nereide, intenta ad occuparsi delle attenzioni di un tritone e le altre due nereidi a sinistra stanno proprio curiosando sui fatti di questa coppia.

A parte questo, il gruppo centrale è pieno di movimento, di grazia, di luce e di colore. Il Coypel usa molto il punteggiato su tutte le figure, poi per rendere i corpi femminili e quelli dei putti in piena luce si limita ai soli punti e aggiunge tratti leggeri al bulino per ombreggiarli, per il colore e le ombre dei tritoni usa abbondantemente il bulino.

**45. Martino Rota** (Selenico, 1520 circa – Vienna, 1583) attribuita a

*Paesaggio con pastore e rudere*

Incisione al bulino e all'acquaforte di mm 260x370. La lastra è del tutto anonima, ma è oggi attribuita a Martino Rota.

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. Ad esempio: 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.

**46. Michel Dorigny** (Saint Quentin, 1617 – Parigi, 1665)

*Paesaggio con Cibele e amorini.*

Incisione all'acquaforte e al bulino, di mm 250x202, da un dipinto di Simon Vouet, firmata sotto a destra: "*Mic. Dorigny Scul.*" e datata 1644.

L'incisione è tutta rifinita al bulino, ma, vista la ricerca degli effetti pittorici, rimane prevalente la qualità dell'acquaforte.

**47. Pellegrino Dal Colle** (Belluno, 1737 – Venezia, 1812)

*L'Etude des Gravers [sic] en taille douce*

Incisione al bulino e all'acquaforte, di mm 336x432, da un dipinto di Francesco Maggiotto, firmata sotto a destra ed edita a Venezia dal Cavalli.

Nell'esecuzione prevale l'uso del bulino, anche se non è ben chiaro quali tratti siano veramente al bulino e quali siano imitati con l'acquaforte. L'incisore in ogni caso non è abbastanza vigoroso nel chiaroscuro, per cui l'immagine risulta piuttosto piatta, povera di vita e di spazio. E' invece molto interessante il soggetto: vediamo l'interno di un laboratorio d'incisione. A sinistra vi è una figura che sta incidendo al bulino con la lastra appoggiata su un cuscino di pelle perché sia possibile ruotarla a piacere; la finestra è protetta da uno schermo, in modo che sulla lastra giunga luce diffusa e non si producano riflessi dannosi per la vista. Subito dietro vi è un inserviente che mostra i risultati di uno dei fogli stesi ad asciugare dopo la tiratura. Sullo sfondo vediamo di spalle un incisore all'acquaforte, che protegge la lastra dal contatto della mano con un telo. Sulla destra vediamo l'operazione successiva della morsura, che qui viene realizzata non immergendo la lastra, ma facendovi colare sopra l'acido.

**48. Robert Strange** (Orkneys, 1721 – Londra, 1792)

*Danae*

Incisione al bulino e all'acquaforte, di mm 354x467, da un dipinto del Tiziano, firmata sotto a destra: “R. *Strange Neapoli delin[eavi]t A[nn]o 1762 Atque A[nn]o 1768 Aere incidit Londin?*”, dove l'autore si vanta d'aver eseguito egli stesso il disegno sull'originale in Napoli nel 1762 e di averlo poi inciso a Londra nel 1768. In effetti l'autore compì un viaggio in Italia, in occasione del quale eseguì vari disegni dei capolavori italiani, che poi incise una volta tornato in patria con estrema cura e vera maestria.

Siamo ormai nell'epoca del “bel taglio”, cioè di un'incisione molto regolare ed elegante nella quale l'acquaforte viene finalizzata alla perfezione del bulino e gli artisti vanno a gara per trovare sempre nuove soluzioni tecniche. A questo proposito 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. 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 drappoggio a destra. Così il drappoggio nello sfondo è di un nero intenso, ma non brillante, altrimenti la prospettiva aerea lo porterebbe in primo piano. 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.

**49. Angelica Kauffman** (Chur, 1740 – Roma, 1807)

*Simplicity*

Incisione all'acquaforte e al bulino di mm 248x193, firmata sotto a sin.: “*Ang. Kauffman pinx.*” e a destra: “*Eadem et Jos. Zucchi sculpser[un]t?*”. Ciò vuol dire che la Kauffman ha dipinto questo soggetto e poi lei stessa (eadem) e Giuseppe Zucchi lo hanno inciso.

Anche qui dunque abbiamo un esempio di una lastra incisa all'acquaforte da un pittore e poi rifinita al bulino da un incisore professionista, quale era lo Zucchi. In questo caso è facile, con una buona lente e un po' di pazienza, scoprire il lavoro dello Zucchi, ma è molto difficile ricostruire l'immagine originaria della Kauffman, visto che il bulinista è tornato sui segni all'acquaforte e questi rimangono individuabili solo in alcuni casi.

**50. Raffaello Morghen** (Napoli, 1758 – Firenze, 1833)

*Il carro del Sole*

Incisione al bulino e all'acquaforte di mm 440x903, da un dipinto di Guido Reni, edito a Roma vivente ancora il Volpato (che firma la dedica) e quindi ante 1803. Esemplare di III stato su V.

Il Morghen fu colui che fece trionfare in Italia il gusto del “bel taglio” e ne fu il caposcuola, grazie alle sue eccezionali doti di incisore. La nuova maniera era stata iniziata a Parigi dal Wille, che pur continuando ad usare contemporaneamente l'acquaforte ed il bulino, subordinava la prima al secondo per cui le stampe erano dette semplicemente bulini. Si riprendeva così la tradizione che aveva avuto come massimo rappresentante Gérard Edelinck alla fine del Settecento, ma poi aveva lasciato il posto ad una tecnica mista più pittorica, e quindi in prevalenza all'acquaforte.

Questo nuovo stile era in accordo col gusto del Neoclassicismo, che amava le raffigurazioni composte e solenni e quindi dava prevalenza alle figure sul paesaggio e sottolineava l'importanza del disegno sul colore. Ebbe grande successo fin verso la metà dell'Ottocento, ma poi fu rapidamente abbandonato e disprezzato e lasciò il posto all'acquaforte moderna.

**51. Mauro Gandolfi** (Bologna, 1764 – 1834)

*La magicienne Circé*

Incisione al bulino e all'acquaforte di mm 282x229 da un dipinto del Guercino. Al di sotto leggiamo non solo il nome del pittore e dell'incisore, ma anche quello del disegnatore, cioè di colui che ha eseguito il disegno appositamente per l'incisione.

La ricerca di perfezione tecnica era tale, che ormai erano diventati determinanti anche i disegnatori, e persino i calcografi, poiché con la stessa cura con cui erano studiati ed incisi i tagli, così dovevano essere resi in sede di tiratura.

L'incisione è stata eseguita per il *Musée Français*, edito a Parigi tra il 1803 e il 1811. L'opera grandiosa, realizzata con la collaborazione dei migliori bulinisti europei, celebrava la magnificenza del Museo del Louvre, così come era diventato dopo gli arricchimenti, ovvero le rapine, napoleoniche. Con questo foglio siamo ormai nella prima metà dell'Ottocento, l'epoca nella quale il bel taglio, come strumento supremo per la riproduzione dei dipinti, raggiunse il massimo successo e la massima espansione.



Robert Strange, *Danae* (n. 48)

## 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 coprirlo 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 ovviamente è la tecnica fondamentale; nella realtà gli artisti elaborarono propri sistemi per annerire la lastra e forse usarono anche strumenti meccanici, sia nella preparazione, sia nel corso dell'esecuzione.

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.



Mario Avati, *Montone*, particolare (n. 89)

**52. James MacArdell** (Dublino, 1710 circa – Londra, 1765)

*Rubens con la seconda moglie e il figlio*

Incisione alla maniera nera di mm 470x355. Esemplare di prova, coi margini ancora da ripulire e avanti ogni lettera.

Trattandosi di un esemplare di prova, abbiamo qui il miglior esempio degli effetti di questa tecnica. L'elemento principale è l'intensità del nero, profondo e vellutato.

**53. Edward Fisher** (Dublino, 1722 – Londra, 1785 circa)

*Hope nursing Love*

Incisione alla maniera nera di mm 495x355, da un dipinto di Joshua Reynolds; al di sotto, oltre alle firme, si annotano, secondo la legge inglese, l'indirizzo dell'editore e la data precisa di pubblicazione: “*Publish'd according to Act of Parliament 25 July 1771, and sold by E. Fisher, at the Golden Head in Leicester Square.*” Il titolo è aggiunto sotto a matita.

Il fatto che una stampa, come in questo caso, sia edita dallo stesso incisore, è importante sia perché ci indica che non si tratta di un'edizione postuma, sia per il fatto che l'artista, pubblicando personalmente il suo lavoro, ne ha in qualche modo garantito la validità.

Questo foglio ci mostra anche come la maniera nera fosse particolarmente indicata per la riproduzione dei dipinti; col che si comprende come tale tecnica sia stata in gran parte abbandonata quando l'invenzione della fotografia la sostituì in questa funzione.

Abbiamo qui inoltre un bell'esempio dello stile inglese dell'epoca, che sapeva unire con grande efficacia la grazia settecentesca con l'eleganza neoclassica e con il sentimentalismo del nascente Romanticismo.

**54. 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*”.

**55. Charles Turner** (Woodstock, 1773 – Londra, 1857)

*Miss Bowles*

Incisione alla maniera nera di mm 153x120, da un dipinto di Joshua Reynolds; firmata sotto a destra: “*Engraved by C. Turner Mezzotinto Engraver in Ordinary to His Majesty*”.

Sebbene la stampa abbia l'aspetto della maniera nera tradizionale, in realtà l'artista contamina la tecnica ricorrendo spesso all'aggiunta di punti per rinforzare le ombre e precisare il disegno.

**56. Samuel Cousins** (Exeter, 1801 – Londra, 1887)

*Nature*

Incisione alla maniera nera e a tecnica mista, di mm 185x175, da un dipinto di Thomas Lawrence, edita nel 1835.

Nell'Ottocento terminò l'uso della maniera nera tradizionale e si ricorse normalmente all'acquatinta per preparare la lastra con più rapidità; in questo modo però i neri risultavano piatti e sordi, per cui si ricorreva di necessità ad altre tecniche per rinforzarli e per precisare le forme. In questo caso l'abilissimo artista ha annerito inizialmente la lastra forse alla maniera nera o forse all'acquatinta, certamente è poi intervenuto sulle due figure con leggerissimi in-



terventi alla puntasecca e colla stessa tecnica ha realizzato quasi esclusivamente le capigliature, infine è intervenuto sul paesaggio e la cornice sia con la puntasecca sia con l'incisione a punti. I risultati in questo caso sono ottimi, ma più spesso si ottenevano opere monotone e prive di originalità.



John Smith, *Ritratto di John Sheffield* (n. 54)

**57. Louis Philibert Debucourt** (Parigi, 1755 – Belleville, 1832)

*La mariée*

Incisione all'acquatinta imitante la maniera nera, di mm 562x751, da un dipinto di Duval – Le Camus, eseguita nel 1823 ed edita a Parigi da Ch. Bance e Aumont.

L'incisione alla maniera nera fu presto sostituita, principalmente in Francia, da quella all'acquatinta, ma con risultati molto meno interessanti. Presentiamo questa incisione accanto a quelle alla maniera nera poiché sono simili negli effetti e possono creare difficoltà in chi voglia individuarle. D'altra parte i fogli di questo genere sono numerosi, per cui un amante di incisioni deve saperli valutare

Il Debucourt è stato definito l'incisore dell'eleganza francese. Ha inciso più di cinquecento acquatinte con scene di genere, momenti di vita quotidiana, feste, scene galanti, figure caratteristiche e soldati. Le sue stampe più interessanti e ricercate però sono quelle settecentesche, dato che in seguito egli è diventato un po' ripetitivo e ha perso di vivacità. Anche nel nostro caso sembra che gli abiti delle figure rappresentate siano più importanti della caratterizzazione dei personaggi.

Tecnicamente però egli era molto abile: anche qui tutta la scena sembra realizzata alla sola acquatinta – cosa non facile - anche con morsure molto violente. Egli però risente direttamente del gusto delle maniere nere contemporanee ed interviene anche col brunitoio per modellare la corrosione dell'acquatinta, in modo che il risultato finale può essere scambiato per una maniera nera.



Samuel Cousins, *Nature* (n. 56)

## L'INCISIONE A PUNTI E LA MANIERA CRAYON

Per certi aspetti l'origine dell'incisione a punti è legata a quella delle altre tecniche classiche, poiché è abbastanza naturale che un artista, oltre a tracciare sulla lastra delle linee o dei trattini, fosse portato ad incidere anche dei punti. Agli inizi del Cinquecento troviamo addirittura Domenico Campagnola che incide a punti un'intera lastra. 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, le scienze e le tecniche entrarono di prepotenza a far parte del bagaglio del "filosofo", cioè dell'uomo di cultura, e 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, in cui si proposero ritrovati di ogni genere. Ricordo di aver visto un foglio importante, nel quale i punti erano ottenuti con l'acquaforte, col risultato di produrre un'immagine troppo evanescente. Così ho visto una carta geografica ottenuta tipograficamente, che aveva anche ricevuto un premio importante come nuova invenzione. L'autore infatti si era costruito dei caratteri mobili sui quali vi erano delle linee curve che volevano dire montagne o dei semicerchi che volevano dire insenature marine. Così aveva ottenuto il prodotto più antiscientifico possibile in un'epoca in cui ormai la correttezza scientifica era di rigore. Queste stranezze però erano solo le scorie di un movimento per tanti aspetti fecondo, anche per lo sviluppo dell'incisione.

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 però 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 potrò 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). Di entrambe si ritiene iniziatore a Parigi Jean Charles François, ma ottennero subito un largo impiego; la maniera a punti fu portata in Inghilterra da William Winne Ryland e ottenne il massimo successo col Bartolozzi; la maniera crayon ottenne piacevolissimi risultati col Demarteau e poi anch'essa col Bartolozzi.

In pratica si tratta di lavorare su una matrice coperta con una vernice dura; su questa si provocano i punti con rotelle o con arnesi a più punte. Solo nei tratti più delicati e importanti, come i par-

ticolari 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 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.

I migliori artisti hanno ottenuto in questo modo risultati assai piacevoli, però queste tecniche sono adatte ai mezzi toni, ma sono deboli nei valori più intensi. Così, per valutare una stampa, è importante averne una prova molto buona, quando i neri hanno ancora vigore.



Francesco Bartolozzi, *The Fair Alsacien* (n. 59)

**58. Gilles Demarteau** (Liegi, 1722 – Parigi, 1776)

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

Maniera crayon di mm 210x170, da un disegno di François Boucher, firmata sotto a destra: “Demarteau l.ne [cioè l'ainé] Sculp.”.

Ottima prova di incisione assai ben disegnata; il contrasto così vivace del chiaroscuro tuttavia è stato ottenuto rinforzando con la puntasecca le ombre più intense.

**59. Francesco Bartolozzi** (Firenze, 1728 – Lisbona, 1815)

*The Fair Alsacien*

Incisione a punti, ovale di mm 185x147, da un dipinto di Angelica Kauffman, edita dallo stesso Bartolozzi a Londra nel 1779.

L'incisione è molto ben riuscita e documenta il massimo degli effetti ottenibili con questa tecnica; però anche in questo caso l'incisore, per rinforzare i toni più scuri di quello strano copricapo e del corpetto della ragazza, è dovuto intervenire con tratti dissimulati di puntasecca.

**60. Francesco Bartolozzi** (Firenze, 1728 – Lisbona, 1815)

*Miss Farren*

Incisione a punti con interventi alla puntasecca nella parte inferiore, particolarmente intensi in primissimo piano; mm 495x315; da un dipinto di Thomas Lawrence, firmata sotto a destra: “F. Bartolozzi sculp.t R. A. [Royal Artist] Engraver to his Majesty”. Stato IV su VI.

È questo uno dei ritratti femminili più apprezzati del Bartolozzi, sebbene abbia una storia piuttosto singolare. Nei primi due stati infatti la lastra presenta la firma: “C. Knight Sculp.t 1791”. Evidentemente il Bartolozzi ha acquistato la lastra, l'ha rifinita e poi l'ha ripubblicata soltanto col suo nome.

Questo pone il problema delle collaborazioni di cui il Bartolozzi si servì per realizzare le sue incisioni. Leggiamo sul De Vesme – Calabi, *Francesco Bartolozzi*, Milano 1928, che quando egli raggiunse il successo a Londra e l'incisione a punti era al massimo della voga, egli aveva circa 50 collaboratori ed allievi che gli preparavano le lastre ed eseguivano parti più o meno importanti delle incisioni, che poi uscivano con la sola firma del Bartolozzi.

Questo problema si ripete un po' per tutti i grandi incisori dell'epoca: le tecniche si erano così raffinate ed esigevano interventi tanto complessi, che gli artisti arrivati affidavano ad oscuri collaboratori la parti di routine. Quanto questa prassi influisca sul risultato finale dipende ovviamente dall'entità e dalla qualità degli interventi rispettivamente dei collaboratori e del maestro e quindi va giudicato stampa per stampa. Il problema tuttavia va tenuto presente, principalmente quando si deve esaminare una stampa di un artista molto fecondo.

Questo fatto poi non va confuso con altri analoghi, come quando, ad esempio, un editore disinvolto ripubblicava una vecchia lastra e, per facilitarne le vendite, sostituiva la firma originaria con quella di un incisore famoso.



Gilles Demarteau, *La pipée* (n. 58)



Francesco Bartolozzi, *Miss Farren* (n. 60)

## LA VERNICE MOLLE

Anche questa tecnica è stata ideata per imitare il disegno a carboncino. E' così chiamata poiché richiede innanzitutto che si stenda sulla lastra una vernice più morbida e appiccicosa del normale. Sulla lastra così preparata si stende un foglio di carta sul quale si esegue a matita il disegno. La pressione della matita fa sì che la vernice si attacchi alla carta; così quando, terminato il disegno, si stacca la carta, la lastra rimane scoperta in corrispondenza dei segni della matita e questi hanno la rugosità della carta interposta. Quindi un artista, volendo riprodurre un disegno, dovrà cercare non solo la matita, ma anche la carta più adatta a rendere l'effetto dell'originale. Dopo di che si procede come con le acquaforti normali.

Questa tecnica, ancor più dell'incisione a punti e a crayon, ha il difetto di produrre immagini un po' smorte, poco rilevate, monotone nel chiaroscuro.

Si può osservare che tutte le stampe di questa bacheca sono tirate con un inchiostro colorato: nessuna è in bianco e nero. Questo non è un caso. Il colore infatti serve proprio a dissimulare la mancanza di nerbo dei singoli fogli, anche se abbiamo scelto i fogli migliori. In particolare la *Madonna e Santi* del Rosaspina tirata con inchiostro nero farebbe una meschina figura, nonostante la bravura del disegnatore e sebbene questo abbia compiuto interventi ulteriori con l'acquaforte nei punti più importanti.



Francesco Rosaspina, *Due putti* (n. 61)



**61. Francesco Rosaspina** (Montescudo, Rimini, 1762 – Bologna, 1841)

*Due putti*

Incisione alla vernice molle con ritocchi, ovale, di mm 157x115. La lastra fu incisa nel 1796 ed edita dal Bodoni nel 1800; fa parte della serie: *Pitture di Antonio Allegri ... esistenti in Parma nel Monastero di S. Paolo*.

Poiché i fogli non presentano l'impronta della lastra, è stata scritto che essi sarebbero "incunaboli della litografia". In realtà era il Bodoni che eliminava volutamente l'impronta facendo "rullare" la carta ancora umida. In ogni caso quest'errore ci dice come queste tecniche spesso si confondano tra loro, specie quando sono contaminate con interventi di altro genere.

**62. Francesco Rosaspina** (Montescudo, Rimini, 1762 – Bologna, 1841)

*Madonna col Bambino e Santi*

Incisione alla vernice molle con interventi all'acquaforte, di mm 303x235, da un disegno del Parmigianino.

L'incisione presenta una particolarità, ed è strano che l'autore non l'abbia eliminata intervenendo a punti. Nelle parti più scure si notano delle righe chiare quasi orizzontali distanti tra loro circa 25 mm. Evidentemente il Rosaspina, per ottenere linee con una grana piuttosto notevole, ha dovuto usare una carta abbastanza spessa, nella quale i filoni, cioè i fili del telaio con cui si fabbricava la carta perpendicolari alle vergelle, avevano prodotto nella carta un leggero incavo; essendo la carta sostenuta, questo incavo non è stato schiacciato e non ha staccato la vernice dalla lastra, per cui alla fine l'acido non ha corrosa abbastanza. Questo difetto per noi è una fortuna, poiché ci dà la prova che la tecnica usata è la vernice molle.



Francesco Rosaspina, *Madonna col Bambino e Santi*, particolare (n. 62)

## 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'inchiostatura trattengano l'inchiostro. 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.

### 63. Jean Charles François (Nancy, 1717 – Parigi, 1769)

#### *Venere e amorini*

Incisione all'acquaforte e al *lavis*, centinata su tre lati, di mm 215x255, da un disegno di François Boucher. In basso vediamo, appena graffiato con la puntasecca, a sin.: “*B. del.*”, a destra il monogramma dell'autore: *JCF* seguito da *F[ecit] C[um] P[privilegio] R[egis]*. Subito sotto l'immagine si legge ancor più malamente: “*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.



Jean Charles François, *Venere e amorini*  
particolare (n. 63)

## 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 seguì 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.

In ogni caso 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) dei passaggi netti nei valori luministici.

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.

**64. 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 di mm 204x145, da un disegno di François Boucher.

In questo foglio vediamo bene sia la caratteristica dell'acquatinta di produrre campi con corrosione uniforme sia l'uso di 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.

**65. Angelica Kauffman** (Chur, 1740 – Roma, 1807)

*Nozze mistiche di Santa Caterina*

Incisione all'acquaforte e all'acquatinta, con interventi al bulino, di mm 130x175, da un dipinto del Correggio, edita nel 1780.

Il Bartsch, a proposito di questa stampa, parla di interventi al lavis; sembra però più esatto parlare di acquatinta. In ogni caso l'artista ha prodotto corrosione su tutta la lastra, risparmiando le parti più in luce. Questo procedimento sarà ripreso dagli acquafortisti moderni; risultati analoghi si ottengono anche semplicemente intervenendo sulle velature in sede di tiratura.

**66. Società parmigiana degli incisori all'acquerello** (op. a Parma dal 1807 al 1809)

*Sacra Famiglia con S. Giovannino e angeli.*

Incisione all'acquaforte e all'acquatinta di mm 231x325, da un disegno di Biagio Martini.

La Società Parmigiana degli Incisori all'Acquerello [cioè al Lavis] fu fondata a Parma nel 1807 per iniziativa di Tommaso Gasparotti, erudito e restauratore, e riuniva tre incisori: Isac, Raggio e Toschi; nel 1808 si aggiunse il conte Linati. Il nostro foglio è firmato: "Gravé par GTR [?] en 1807". Se la nostra lettura del monogramma è giusta, si tratta del Gasparotti, del Toschi e del Raggio (o anche dell'Isac?); non risulta però che il Gasparotti abbia mai inciso.



Jean Baptiste Le Prince, *La maitresse d'école* (n. 64)

## 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, 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. Ci si può chiedere innanzitutto se sia legittimo forzare la tecnica al fine di ottenere il colore. 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.

Con tutto questo riteniamo opportuno più segnalare che risolvere il problema, quindi presentiamo prima di tutto una lastra tirata sia in nero sia in colore, sia varie lastre che ci documentano quali risultati si ottengano con le varie tecniche.



Richard Earlom, *Ragazza a mezzo busto con ampio cappello*, particolare (n. 73)

**67. 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.

**68. Francesco Bartolozzi** (Firenze, 1728 – Lisbona, 1815)

*The freeing of amoret*

Stessa lastra della precedente, nello stesso stato, ma tirata a colori, ossia colorata in lastra.

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.

Questo foglio e il precedente presentano sotto al centro, in ossequio alla legge inglese del tempo, l'indicazione di editore e la data esatta dell'edizione. Su entrambi si legge: "*London. Published Feb.y 20. 1792. by Tho.s Macklin, 39 Fleet Street.*", appartengono cioè alla medesima edizione. Possiamo quindi concludere che per l'editore si trattava solo di presentare sul mercato lo stesso prodotto nella versione di lusso e in quella economica. Sul piano artistico questo è legittimo? I risultati sono molto differenti, ma quali valori sono in gioco per preferire una soluzione o l'altra?

**69. Giovanni Volpato** (Bassano, 1733 – Roma, 1803)

*L'Orso, che balla*

Incisione all'acquaforte, colorata a mano a tempera, di mm 330x270, da un disegno di Francesco Maggiotto, edita a Venezia da Nicolò Cavalli.

Abbiamo qui un esempio di stampa tirata normalmente in nero e poi colorata a mano. Distinguere una coloritura in lastra da una a mano è molto semplice: nella prima il colore è nei tagli incisi, nella seconda i tagli rimangono tutti della stessa tinta ed il colore appare negli interstizi che originariamente erano bianchi. Ovviamente tra le due tecniche la più pregiata è la prima; bisogna però tener presente che il colore veniva dato per iniziativa dell'editore (presumibilmente su indicazioni dell'artista) e ad opera di professionisti, che nel Settecento erano detti "miniatori". Si tratta dunque in ogni caso di opere pregiate, naturalmente se la coloritura è coeva. Purtroppo qualche decennio fa le stampe a colori conobbero un boom nelle vendite è così migliaia di fogli sono stati colorati da aspiranti pittori, da dilettanti volenterosi o addirittura dagli stessi commercianti, con risultati dai quali è bene tenersi lontani.

**70. Francesco Rosaspina** (Montescudo, Rimini, 1762 – Bologna, 1841)

*Il cavaliere e la dama, ovvero il Parmigianino e la modella*

Incisione alla vernice molle di mm 365x245, da un disegno del Parmigianino.

In basso si notano delle linee bianche parallele e verticali, che altro non sono che la traccia dei filoni della carta impiegata, prova certa del fatto che la lastra è incisa alla vernice molle. Sopra e sotto poi, subito fuori dall'immagine, al centro, la lastra presenta due fori, che si notano poiché dentro di loro è rimasta traccia dell'inchiostro; questo ci indica che la lastra è stata

predisposta per essere tirata assieme ad altre lastre, dato che in essi si introducevano le punte fissate sul piano del torchio calcografico per far combaciare le singole immagini.

**71. Francesco Rosaspina** (Montescudo, Rimini, 1762 – Bologna, 1841)

*Il cavaliere e la dama, ovvero il Parmigianino e la modella*

Incisione a tre lastre: la prima col disegno alla vernice molle, le altre due con le ombreggiature all'acquatinta; mm 367x252, da un disegno del Parmigianino, firmata sotto a destra: "F. R. f."

Vediamo qui ultimata la stampa di cui abbiamo appena presentato la prova della prima lastra. Definirne la tecnica è meno facile di quanto sembri. Visto che le zone bianche sono di due nature diverse, bisogna pensare che la lastra all'acquatinta, tirata in verde scuro, presentasse già le lumeggiature risparmiate, ma che, per rinforzarle e per produrre l'effetto dei colpi di biacca, il Rosaspina abbia inciso una terza lastra da inchiostrire in bianco; queste due sono state tirate prima di quella col disegno. In quest'ultima poi è stata incisa una pesante linea di riquadro, che in realtà serve anche per dissimulare i due fori che abbiamo descritto nella scheda precedente.

**72. Richard Earlom** (Londra, 1743 – 1822)

*Ragazza a mezzo busto con un ampio cappello*

Incisione alla maniera crayon, di mm 263x193, da un disegno di Gio. Battista Cipriani; colorata in lastra; edita a Londra dai fratelli Boydell nel 1787.

Sul foglio rileviamo facilmente alcuni elementi tipici del genere : l'incisione è alla maniera crayon, ma il volto è rifinito a punti; l'uso delle rotelle qui è sistematico e non è dissimulato da interventi ulteriori; questa tecnica si presta molto bene ad essere colorata in lastra. Il quanto dipendeva dal calcografo: abbiamo visto esemplari sui quali la ragazza aveva gli occhi azzurri o altri in cui erano colorati anche i fiorellini che essa tiene in mano.

**73. Gilles Demarteau** (Liegi, 1729 – Parigi, 1776)

*Due putti con dei grappoli d'uva*

Incisione a crayon a tre o quattro lastre, di mm 280x366, da un disegno di François Boucher.

Quello che sembra il colore della carta è invece un fondino prodotto con una lastra apposita con lumeggiature risparmiate, poi si è intervenuti col colore bianco per rinforzare le lumeggiature sotto il putto, quindi è stata tirata la lastra con i particolari a sanguina ed infine quella col disegno in nero. La necessità di stampare per ultimo il disegno derivava dal fatto che si usavano colori non trasparenti, che fra l'altro non permettevano di realizzare le tricromie coi colori fondamentali, sebbene i principi relativi fossero già conosciuti. Il foglio è di ottima tiratura: lo dimostra l'intensità dei neri.

**74. Thomas Ryder** (Londra, 1746 – 1810)

*L'imperatore Carlo V consegna la corona a Filippo II*

Incisione a punti di mm 460x617, con interventi all'acquaforte di scarso rilievo, colorata in lastra; edita a Londra da S. Watts e dall'autore nel 1803.

Il colore qui è dato con molta cura in tutti i particolari, cosa singolare in una stampa così grande; in qualche caso si notano interventi posteriori a mano, ma sempre su zone che avevano già la stessa tinta. L'unico caso di colore dato su una zona grigia è costituito da quelle pennellate di beige sul tappeto sotto i piedi di Carlo V.

A prima vista si sarebbe tentati di paragonare questa stampa a un quadro; si tratta invece di realtà molto differenti: un'incisione, che vive di segni intagliati nel metallo, ha sempre una nettezza di disegno che al quadro manca. Per questo chi, per adornare le sue pareti, mettesse un'incisione in pendant con un quadro, s'accorgerebbe subito che assieme stonano.



Gilles Demarteau, *Due putti con grappoli d'uva* (n. 73)



## L'INCISIONE MODERNA

di Chiara Panizzi

Fin qui abbiamo avuto modo di constatare quanto la storia dell'incisione debba alla sperimentazione tecnica fin dai suoi esordi. E' grazie alla creatività di intere generazioni di artigiani e di artisti che le tecniche incisorie sono nate, continuano ad affinarsi, a modificarsi, a correggersi, in risposta al mutare degli obiettivi, del contesto culturale, delle esigenze di ricerca, della poetica, del gusto.

Fino alla metà dell'Ottocento, gli incisori, continuamente alla ricerca di nuove soluzioni, hanno piegato le tecniche e sfruttato tutte le loro potenzialità con l'obiettivo di ottenere una maggiore aderenza al vero, sia che si trattasse di imitare il dato naturale o l'opera pittorica e grafica di altri artisti, sia che si trattasse di raccontare fatti storici, mitologici o letterari.

Dopo l'invenzione (1839) e l'affermazione della fotografia l'incisione perde la sua vocazione all'imitazione, alla rappresentazione, alla traduzione, all'illustrazione e acquista valore come espressione del mondo interiore dell'artista che grazie alle potenzialità della tecnica lo trasferisce prima sulla lastra e poi sul foglio. Abbandonata la stampa di traduzione, che ebbe la sua stagione gloriosa nelle scuole del bulino classico della prima metà dell'Ottocento, sopravvive d'ora in poi solo la stampa originale, cioè realizzata dall'autore in base ad un proprio disegno, concepito per l'incisione e per soli fini artistici.

Siamo alle soglie di un grande mutamento della funzione stessa dell'arte che si compirà del tutto nel secolo ventesimo e che vedrà cambiare l'approccio dell'artista all'opera d'arte e la fruizione dell'opera da parte del pubblico.

Ciò che cambia nell'arte contemporanea è l'obiettivo: l'opera è sempre meno la rappresentazione di ciò che è esterno all'artista, ma diventa il filtro di un sentire, il tracciato di un'esperienza interiore, o mentale, a volte tormentata e dolorosa, a volte poetica e lirica, a volte lucida e razionale. L'opera può diventare un campo di battaglia, uno specchio, un interlocutore con cui l'artista stabilisce un rapporto intimo e personale. La tecnica non è più solo un mezzo, diventa un'azione che provoca ed eccita l'immaginazione dell'artista, che lo sorprende nel procedere del lavoro, lo porta ad esiti non sempre previsti, può essere concitata e violenta, oppure paziente e meticolosa, può essere risolta in un gesto oppure durare degli anni.

Questa nuova inquietudine è già presente nel lavoro di tanti artisti europei che hanno operato tra la seconda metà dell'Ottocento e gli inizi del secolo ventesimo e trova terreno particolarmente fertile proprio nell'arte dell'incisione che più di ogni altra accoglie la dimensione più intima e personale dell'artista, lontana dai clamori del grande pubblico. Spesso le incisioni prodotte in questi anni sono conosciute in poche prove di stampa o sono state divulgate post mortem, frutto di una ricerca che sta a margine rispetto all'opera pittorica o scultorea di un artista, ma ne è un interessante e rivelatore completamento.

Come appare evidente da alcuni dei fogli che abbiamo esposto, queste opere sono spesso il risultato di un lavoro complesso, che solo apparentemente sembra semplice ed immediato, mentre si avvale di più tecniche, dirette e indirette, di molti passaggi e di un approccio sperimentale che prelude alle ricerche più spregiudicate del secolo successivo. Diventa particolarmente importante per il risultato finale la fase di stampa in cui le figure dell'artista e dello stampatore, quando non siano la stessa persona, lavorano comunque in perfetta sintonia cercando le sfumature giuste, gli

inchiostri adatti, le velature, le monotipature necessarie. Si lavora, si prova, si riprova, anche a distanza di anni, si aggiungono o si tolgono particolari, si scurisce un dettaglio, si illumina un particolare, si prova un nero più caldo, un colore, si lavora con le dita, coi solventi con le garze, la lastra diventa il luogo che accoglie i ripensamenti e i pentimenti.

Col secolo ventesimo questa voglia di sperimentare si accresce e, se da un lato porta alle estreme conseguenze le possibilità espressive delle tecniche tradizionali, dall'altro lato fa esplorare sentieri nuovi come ad esempio quelli della serigrafia, del carborundum, della collografia, del frottage-rabbing, della mixografia, per arrivare alle tecniche offset, al digitale, che escono però dall'oggetto della nostra mostra.

Non sappiamo quale evoluzione avrà in futuro l'arte dell'incisione; rimane solo da considerare che, come in tutti i tempi, l'artista è il detentore di quella libertà di espressione che gli permette di sperimentare continuamente, di essere sempre alla ricerca di linguaggi nuovi, congeniali non solo alla sua poetica, ma anche ai cambiamenti dell'ambito culturale e sociale in cui vive.



Francisco José De Goya y Lucientes, *Tristi presentimenti...* (n. 76)

**75. Eugène Delacroix** (Charenton Saint Maurice, 1798 – Parigi, 1863)

*Leonessa che lacera il petto a un arabo.* 1849

Vernice molle, 213x282 mm (in questa, come nelle schede seguenti, viene sempre indicata la misura dell'impronta del rame)

Capofila del Romanticismo storico francese, Delacroix eseguì in campo incisario soprattutto delle litografie, mentre le acqueforti, le acquatinte e le vernici molli come questa, sono meno note, ma ugualmente significative sia di una tecnica ineccepibile e sapiente, che del temperamento vigoroso dell'artista, che lo porta ad adottare uno stile un po' retorico e a scegliere per lo più soggetti storici e letterari; anche quando si rifà alla natura, prediligendo il tema degli animali, ne ritrae più spesso l'aspetto dinamico e violento della lotta, così lontano dallo sdolcinato sentimentalismo di tanti autori romantici successivi. In questo gli viene in aiuto l'uso delle tecniche incisive che più si avvicinano all'immediatezza del disegno, che sono la litografia e la vernice molle. La velocità di esecuzione e il segno sgranato e spezzato, simile a quello della matita, aumentano la sensazione realistica dello schizzo abbozzato dal vivo, nel momento stesso in cui sta avvenendo l'azione cruenta che abbiamo davanti.

**76. Francisco José DeGoya y Lucientes** (Fuente de Todos, 1746 – Bordeaux, 1828)

*Tristi presentimenti di quanto sta per accadere,* 1808-1820

Acquafornte, 175x217 mm

Tratta dalla serie di 83 tavole dedicate a "I disastri della Guerra", 1808-1820

Goya è un artista che segna il passaggio tra passato e presente, dapprima pittore accademico e ritrattista di corte, poi sempre più testimone e accusatore, soprattutto nella sua opera incisoria (quasi 300 opere), della malvagità, della supertizione e della grettezza umana. Frutto di un rapporto più intimo e sincero con l'opera d'arte, l'incisione rappresentava per Goya il momento della riflessione sulla sua vera concezione del mondo; all'immagine, privata così di ogni piacevolezza o amabilità, viene spesso affidato il compito di esprimere i suoi sentimenti di rabbia, sfiducia, avvilitamento e solitudine. Nel 1808 era scoppiata la rivoluzione spagnola contro l'invasione delle truppe napoleoniche: Goya realizza, tra il 1808 e il 1820, 83 tavole dedicate ai "Disastri della Guerra" in cui vengono portati alla ribalta tutti gli orrori del conflitto che non conta né vinti né vincitori, ma solo dolore e distruzione. In questa che è la prima tavola della serie e funge da frontespizio, un uomo in ginocchio, derivato dall'iconografia del Cristo nell'orto degli ulivi, esprime la doppia condizione di supplice e di rassegnato di fronte a ciò che lo attende: un destino oscuro che prende forma nella minacciosa macchia scura del fondo ottenuto con insistiti incroci all'acquafornte rafforzati dall'uso dell'acquatinta. La tecnica diventa più immediata e diretta, il segno affidato all'acquafornte, è funzionale ad esprimere sentimenti che non abbisognano di troppe spiegazioni e si concretizza in immagini che sembrano i fotogrammi allucinanti di un resoconto dal vivo. Grazie alla continua necessità di sperimentare, che lo porta a mescolare in modo libero le tecniche sulla stessa lastra Goya riesce in questa, come in molte altre tavole della stessa serie, a potenziare il tratto più espressionista dell'acquafornte con quello più drammatico dell'acquatinta, raggiungendo una potenza che viene ulteriormente amplificata dal significato conciso e brutale del titolo.

**77. Jean François Millet** (Grucy, 1814 – Barbizon, 1875)

*La Bonille,* 1861

Derivata da un dipinto dello stesso Millet. Acquafornte con ritocchi alla puntasecca, 213x160 mm. Esemplare in IV stato su sei, pubblicato sulla rivista "Gazette des Beaux-Arts" a Parigi



Jean François Millet, *La Bouille* (n. 77)

Il tema degli umili e dei contadini è caro agli esponenti del realismo naturalista francese, di cui Millet fu uno dei maggiori e più poetici rappresentanti.

Il tratto grafico a maglie larghe così simile a quello del disegno diventa quindi molto adatto ad esprimere la tenerezza e l'intimità di questo frammento di vita domestica.

La sensazione di un bozzetto tratteggiato di getto sulla lastra per cogliere l'immediatezza di una realtà ritratta dal vivo, si coniuga con un uso sapiente della tecnica che non lascia niente al caso; dell'incisione esistono infatti sei stati, frutto di continui ripensamenti dell'artista affidati alle rimorsure nell'acido e ai ritocchi alla puntasecca.

Henri Beraldi, nel suo repertorio *Les graveurs du XIX.e siècle*, vol. X, p. 64 dice: "on ne prononce pas devant l'exécution décidée et brève de ces superbes eaux-fortes, le mot, dont on use trop facilement 'd'improvisation sur cuivre'. Le travail des eaux-fortes de Millet est très médité et très voulu"

**78. Edouard Manet** (Parigi, 1832 – 1883)

*Jeanne (o la Primavera)*, 1882

Acquafornte, 240x180 mm. Stato IV/IV.

Pubblicata nel III stato in “Gazette des Beaux-Arts”, Paris, 1902

E' l'ultima acquafornte incisa da Manet, che ha prodotto in tutto 88 lastre eseguite negli ultimi vent'anni della sua vita, precisamente tra il 1861 e il 1882.

La stampa è indicativa del modo di procedere dell'artista: il segno, immediato, veloce ed essenziale, che ricorda lo stile del bozzetto annotato su un block notes, indicativo di una lunga affezione al disegno, non farebbe pensare ad una lastra rimaneggiata più volte, come è invece in questo come in tanti altri casi della produzione incisoria di Manet, di cui esistono più stati e diverse varianti, che modificano a volte in modo sostanziale l'equilibrio delle masse e i contrasti chiaroscurali.

L'autore intende la lastra quale un supporto su cui annotare l'idea, per poi ritornarvi più volte, aggiungendo, togliendo, modificando, e registrando così quell'irrequietezza che è espressione di un rapporto intimo dell'artista con l'opera e di una ricerca insistita sugli effetti della luce, dell'atmosfera, della composizione, pur restituendo l'idea di un'immagine catturata all'istante.

**79. Mosè Bianchi** (Monza, 1840 – 1904)

*L'enfant de choeur (Italie)*. Ante 1872

Acquafornte e acquatinta, 298x230 mm

Pubblicata sulla rivista “L'Illustration Nouvelle”, da A. Cadart, nel 1880.

L'autore deriva l'incisione da un proprio dipinto per pubblicarla su una delle riviste che all'epoca, sia in Francia che in Italia, ebbero il compito di divulgare tramite l'incisione le novità in campo pittorico. Veniva comunque considerata originale in quanto realizzata dallo stesso artista del dipinto da cui era tratta. La tecnica è mista perché Mosè Bianchi cerca un effetto che riproduca la pennellata rapida tipica del suo stile pittorico. Il disegno all'acquafornte è abbozzato e scorre veloce sulla cera; poi la lastra viene “morsurata” dall'acido più volte per ottenere con l'acquatinta gli effetti luministici; infine con l'uso delle rotelle addensato attorno ai tratti dell'acquafornte in molti particolari sia della figura che dello sfondo toglie incisività al “segno” per darne di più al “tono”, ottenendo così un maggiore senso pittorico del bozzetto.

**80. Giuseppe De Nittis** (Barletta, 1846 – Saint Germain, Parigi, 1884)

*Derrière l'éventail*. 1875

Acquafornte e ritocchi a puntasecca, 285x217 mm. Stato III/III

Il tema delle donne in abito da sera che frequentavano i salotti dell'élite parigina dell'epoca è caro a De Nittis sia pittore che incisore. L'inquadratura di spalle, del tutto anticonvenzionale, dà maggiormente risalto all'acconciatura dei capelli e al ricco nodo dell'abito: questo permette a De Nittis di uscire dal genere del ritratto, di fare un'annotazione di costume, un omaggio all'eleganza femminile. Il segno è veloce e vibrante, i tagli incrociati si addensano solo nel nastro del collo, nel ventaglio e nello sfondo appena accennato. Questa economia del segno, che non indugia sui particolari, restituisce bene la percezione di un momento effimero e delicato, quasi una visione. Nelle sue incisioni De Nittis fece spesso uso di tecniche miste e di velature in fase di stampa. I ritocchi alla puntasecca nella spalliera del divano e in alcuni particolari della figura femminile, uniti all'espedito del “retroussage” che permette di ottenere una inchiostatura maggiore in alcuni punti piuttosto che in altri, ottengono quegli effetti pittorici tanto ricercati dai pittori-incisori della seconda metà del Novecento.

**81. Antonio Fontanesi** (Reggio Emilia, 1818 – Torino, 1882)

*La colazione.* 1874

Acquaforte, 212x165 mm

Stato II/II pubblicato a Torino dalla Società degli Acquafortisti Italiani.

Fontanesi ha realizzato una quarantina di acqueforti nell'arco di nemmeno vent'anni, tutte caratterizzate dall'uso di una tecnica abbastanza complessa, che risente delle sperimentazioni già avvenute in ambito francese ad opera degli artisti della Scuola di Barbizon, Daubigny in testa ma anche della collaborazione con l'amico incisore Ferdinando Di Breme, duca di Sartirana che in quegli anni svolgeva analoghe ricerche tecniche e stilistiche.

Quasi mai le sue lastre si fermano allo stato di "morsura piana", cioè realizzate con una sola morsura d'acido, perché l'artista interviene anche a distanza di anni con ulteriori interventi che possono consistere in rimorsure, riprese alla puntasecca, mutamenti compositivi, utilizzo di brunitoi, raschiatoi, rotelle. Interessante l'uso che fece dell'acquatinta, presente nei primi stati e poi man mano alleggerita con brunitoi, con un procedimento "a levare" che toglieva dalla penombra le luci solo in un secondo momento e rendeva leggere le velature d'inchiostro sotto le fitte trame dei tratti all'acquaforte.

In questo caso gli interventi sono funzionali soprattutto ad un ripensamento della composizione; la lastra infatti è in II stato rispetto alla versione di una decina d'anni prima che portava come titolo "*Giannina e il suo pollame*": è stata ridotta l'immagine nella parte superiore e nel lato destro, ma è stata ampliata sotto; è stato inscurito il cielo e sono state accentuate le ombre, sia con nuovo tratteggi all'acquaforte che con l'utilizzo di rotelle nelle zone più scure, così che ora la figura femminile è al centro sia della scena che dell'attenzione.



Antonio Fontanesi, *La colazione* (n. 81)

**82. Nina Ferrari** (Reggio Emilia, 1878 – Parma, 1926)

*Ritratto di bambina (Vera Camorali)*. Ante 1916

Puntasecca, 220x125 mm. Presentata alla Esposizione d'Incisione Italiana, a Londra nel 1916

Considerata a suo tempo una delle migliori artiste alla puntasecca, tecnica che padroneggiava anche in ragione della sua abilità nel disegno, la reggiana Nina Ferrari eseguì più di 50 lastre tra il 1912 e il 1926, anno della morte. Maestra nel genere del ritratto, era interessata a cogliere i segni della realtà fisica e psicologica delle persone che incontrava appartenenti a tutte le classi sociali, dalle signorine della borghesia cittadina ai popolani segnati da una vita di duro lavoro. La delicatezza con cui è inciso il viso di questa bimba, dallo sguardo intenso e pulito, è dovuta allo sfumare dei tratti sottilissimi, leggeri e graffiati delle zone più in luce, in quelli più pesanti e decisi delle zone d'ombra, il tutto ammorbidito dall'uso di un inchiostro seppia in sostituzione al nero e uniformato da una sapiente velatura di inchiostro che spesso la Ferrari lasciava sulle lastre.

**83. Tito Corbella** (Pontremoli, 1885 – Roma, 1966)

*Nobildonna con copricapo di piume*

Puntasecca, foglio 502x395 mm

Tito Corbella fu famoso come illustratore soprattutto di cartoline popolari negli anni '20 e '30 del secolo XX. Il suo soggetto preferito erano le signore della borghesia, eleganti e raffinate, ispirate pare ad una sola modella, la moglie. Allora le copertine furono gli strumenti di comunicazione che fecero viaggiare i sentimenti d'amore di un'intera generazione; oggi sono interessanti documenti dei modelli di costume e di comportamento che rispecchiano il fermento sociale e culturale di un'epoca di grandi cambiamenti. Anche l'elegante signora ritratta in questa incisione fa parte di quel mondo; la sua figura è resa ancora più elegante e raffinata dalla morbidezza e intensità dei tratti realizzati alla puntasecca, più leggeri, appena graffiati, nell'abito e nel viso, più decisi, profondi e ravvicinati nel fiocco e nelle piume del copricapo. L'autore ha sfruttato appieno tutte le potenzialità della tecnica affidando alle "barbe" del metallo il compito di trasferire sulla carta il nero vellutato dell'inchiostro.

**84. Luigi Conconi** (Milano, 1852 – 1917)

*L'onda*. 1896

Acquaforte e monotipo, 543x463 mm

Luigi Conconi appartiene a quella stagione culturale che segna il passaggio dall'esperienza milanese della Scapigliatura a quella del Simbolismo, movimento di respiro europeo nato ufficialmente in Francia nel 1886 per esprimere in arte (pittura, musica, poesia) quel valore spirituale che è presente nella realtà, ma non è direttamente visibile dall'occhio umano e dev'essere colto e suggerito dall'artista in modo simbolico ed evocativo.

La figura femminile in particolare diventa oggetto di forte idealizzazione e può esprimere sensualità, eleganza, mistero. La sensibilità spesso crepuscolare, quando non lugubre o macabra, di Luigi Conconi ci restituisce questa forma sinuosa di una donna che fluttua in uno spazio notturno suggerito dalla presenza di un pipistrello anch'esso simbolo della notte e metafora della morte sia fisica che interiore. La lastra all'acquaforte è in uno stato unico, ma le varianti conosciute sono tante, dovute all'utilizzo del monotipo che fa di ogni prova un esemplare unico. Il monotipo è una tecnica che viene realizzata in fase di stampa. La figura viene "dipinta" direttamente sulla lastra con l'inchiostro che viene steso a pennello o col rullo e poi schiarito a zone con puliture o solventi, grazie all'ausilio delle garze, delle dita, di stecchetti di le-

gno o quant'altro. Ad ogni passaggio di torchio la lastra va dipinta di nuovo. L'incisore interviene dunque in tutte le fasi di realizzazione dell'opera.

*“Aveva un torchio enorme che protendeva le lunghe sue braccia al di sopra del caotico e polveroso disordine del suo studio; e con questo, aiutato da qualche amico robusto, tirava le prove delle acquaforti, dopo aver volta per volta inchiostro personalmente con cura amorosa e paziente il ramo, ove con pochi tratti incisi aveva abbozzato la composizione”* (Amalia Mezzetti, *L'acquaforte lombarda nella seconda metà dell'800*, Milano, 1935, p. 98).

Gli esemplari che si ottengono sono tutti diversi, frutto di una continua ricerca delle possibilità espressive della tecnica che mira a suggerire effetti pittorici e, come in questo caso, fortemente evocativi.

Presso la Raccolta Bertarelli di Milano, ad esempio, esistono due prove: in una l'inchiostro del monotipo è stato steso in abbondanza sullo sfondo, anche con le dita, per fare risaltare la figura che è stata invece schiarita e tratteggiata con leggere velature a pennello; nell'altra invece abbondanti schiariture sul fondo suggeriscono il fluttuare della figura tra le nuvole del cielo. Nel nostro esemplare la tecnica del monotipo è utilizzata diversamente: sulla pesante inchiostatura del fondo l'autore è intervenuto asportando gli eccessi con una garza e sottolineando alcuni particolari direttamente col solvente su uno stecchetto. Con questo espediente ha “risparmiato” anche la scritta, che ci rende nota la sua intenzione di utilizzare questa incisione come frontespizio per una raccolta delle sue stampe.

#### **85. Giovanni Fattori** (Livorno, 1825 – Firenze, 1908)

*Bovi*, 1900 ca.

Acquaforte, 198x199 mm

Fattori è il principale esponente del movimento toscano dei Macchiaioli, pittori che traducono la realtà giustapponendo macchie colorate e contrapponendo zone di ombra e di luce, in contrasto con la tradizione figurativa toscana basata fin dal Cinquecento sul valore del disegno. Uno dei loro soggetti preferiti è la natura, non quella idilliaca ed arcadica, ma quella segnata dal passaggio dell'uomo; è la vita agreste coi suoi contadini, i suoi animali, i suoi strumenti di lavoro, con la sua poetica ma anche con la sua fatica.

In questa acquaforte l'intenzione dell'artista è quella di astrarre l'immagine dei buoi da qualsiasi contesto ambientale, così che campeggino maestosi con le loro forme e diventino l'unico vero protagonista dell'immagine. Per ottenere questo Fattori utilizza un segno grafico spezzato, potente e fortemente “morsurato” in primo piano, dove delinea la materia aspra e cruda della terra e fittamente incrociato nello sfondo, per ottenere un'astrazione spaziale; su questo nero del fondo, aiutato anche da sapienti giochi di velature d'inchiostro, si stagliano in tutta la loro solennità le figure dei buoi bianchi maremmani aggiogati, figure primordiali, quasi umanizzate, belle nella loro maestosità al di là di ogni canone estetico, perchè simbolo del duro lavoro della terra e metafora della condizione umana.

#### **86. Carlo Erba** (Milano, 1884 – Monte Ortigara, 1917)

*Trottole del villaggio*, 1915 ca.

Acquatinta e acquaforte, 240x436 mm

Carlo Erba realizzò solo 27 incisioni, tirate e pubblicate dalla Calcografia Nazionale di Roma solo dopo la sua morte. Incise questa lastra nel momento della sua adesione al gruppo “Nuove Tendenze” (1914) volto a recuperare, dopo la breve parentesi del periodo futurista, la rappresentazione figurativa del reale, pur secondo nuovi canoni di semplificazione formale.





Giovanni Fattori, *Bovi* (n. 85)



Félicien Rops, *Curiuse* (n. 87)

La sintesi luministica e spaziale è ottenuta da Carlo Erba proprio grazie alle caratteristiche della tecnica scelta: un abbinamento dell'acquatinta, che gli permette di ottenere una grande sintesi formale, grazie all'alternarsi di macchie più o meno scure, con il segno dell'acquaforte ridotto quasi solamente ai contorni. Interessante è quella sottile linea bianca lasciata a margine delle figure, che viene in aiuto alle lunghe ombre a suggerire il controllo della rappresentazione, controllo che nel dipinto ad olio da cui proviene (1915) è ottenuto sfruttando i contrasti del colore.

**87. Félicien Rops** (Namur, 1833 – Essonnes, 1898)

*Curieuse*, 1885

Vernice molle, acquaforte e effetti d'acquatinta ottenuti con uso di rotelle, 336x240 mm.  
Stampata con particolari a colori.

Autore molto particolare che indaga sugli aspetti più sensuali e lascivi dell'animo femminile, Félicien Rops lega la sua esperienza artistica alle ricerche di tipo simbolista, con un linguaggio che risente fortemente di suggestioni poetiche e letterarie; non per niente diverse sue incisioni si sono ispirate ad opere di scrittori appartenenti al suo stesso clima culturale, come Charles Baudelaire, i fratelli Goncourt, Paul Verlaine. Questa incisione, nata come frontespizio per l'opera "Curieuse", di Joséphin Péladan, autore che gli ispira le riflessioni sull'uomo posseduto dalla donna e sulla donna posseduta dal diavolo, ci mostra una figura femminile che abbraccia con sensualità l'erma di un satiro, di cui sembra essere la versione vivente.

La scelta della vernice molle, così affine al linguaggio del disegno, gli è congeniale perché gli permette di addensare le ombre e di suggerire atmosfere torbide e avvolgenti. Ma la tecnica è complessa. Vi troviamo interventi all'acquaforte che, grazie al segno più scuro e deciso, attira lo sguardo su particolari dal forte significato evocativo (si veda ad esempio l'indumento che scivola dal corpo); vi scopriamo delicati passaggi chiaroscurali dovuti all'utilizzo di rotelle, strumento che, tramite una piccola ruota dentata, ottiene sulla lastra piccoli punti accostati; a seconda del tipo di dentatura della ruota e della sovrapposizione dei passaggi, è possibile ottenere segni sgranati simili a quello del disegno, oppure zone in cui i punti minuti si leggono solo con la lente, mentre l'effetto ad occhio nudo è quello dell'acquatinta o della maniera nera, quindi dell'acquereello.

Si noti infine come la sensazione che la donna sia la versione vivente della statua che sta abbracciando, metafora del ricongiungimento di elementi contrari ma complementari, sia suggerita proprio dall'opposizione di bianco-nero e colore.

**88. Vincenzo Stanga** (Milano, 1874 – 1922)

*Viale di cipressi dietro un cancello barocco.*

Vernice molle, lavis e acquaforte, 510x733 mm

Le tecniche utilizzate dall'autore in questa splendida incisione sono tante, e perfettamente in armonia tra loro: il cancello è all'acquaforte, così che si crei profondità tra il primo piano più scuro, più deciso e le cose che digradano verso il fondo. Tutta la vegetazione al di là del cancello è trattata alla vernice molle (sono evidenti i segni lasciati dalle vergelle della carta che ha filtrato il disegno sulla lastra), con segni a tratti vigorosi, a tratti più sfumati, per rendere i passaggi d'ombra; il cielo è tutto al lavis, tecnica che, grazie ad una acidatura a pennello direttamente sulla lastra permette, al contrario dell'acquatinta, di ottenere sfumature e passaggi graduati proprio come in un acquereello. L'effetto finale è di grande suggestione.

La Raccolta "Angelo Davoli" della Biblioteca Panizzi, conserva 33 incisioni di Vincenzo Stanga, tutte provenienti dal fondo del calcografo che le stampò; trattandosi dunque di prove di tiratura, sono particolarmente interessanti circa i procedimenti tecnici sperimentati oltre

che dall'incisore, dal calcografo in fase di stampa. Si può infatti dire che una bella incisione è sempre il risultato della bravura dell'incisore e della maestria dello stampatore. In particolare ciò è vero nella produzione milanese di acqueforti originali della seconda metà dell'Ottocento, da cui deriva l'esperienza di Vincenzo Stanga. Si noti ad esempio la qualità dell'inchiostro, che esce dal nero e si assesta su quella tonalità verde-azzurra molto scura che suggerisce atmosfere notturne, crepuscolari. Inoltre lo stampatore lascia quella leggera velatura che ammorbidisce i passaggi chiaroscurali e avvolge le cose nell'oscurità della notte.



Vincenzo Stanga, *Viale di cipressi* (n. 88)

**89. Mario Avati** (Principato di Monaco, 1921 – Parigi, 2009)

*Montone*, 1970

Maniera nera, 210x210 mm. Realizzata per il libro figurato *Noah's Ark*. Ten mezzotints by Avati, New York, Aquarius Press, 1971.

Molto utilizzata soprattutto in Inghilterra nel corso del XVIII secolo per ottenere effetti pittorici di particolare delicatezza, la maniera nera è una tecnica intransigente e meticolosa praticata oggi da pochi artisti anche in ragione della grande difficoltà di esecuzione.

Mario Avati dichiarò ancora in vita che gli ci volevano 36 ore per preparare una lastra col berceau, per ottenere il nero di fondo. Il berceau è uno strumento che deve graffiare la lastra secondo tutte le traiettorie, verticale, orizzontale, diagonale, per riuscire ad ottenere quel nero morbido e vellutato che è tipico della tecnica ma che nelle sue opere raggiunge risultati altissimi. E' solo in un secondo momento che l'artista, schiacciando col brunitoio la superficie ruvida della lastra, fa emergere le luci dal buio, rivelando così le forme e gli oggetti. Ciò è evidente nella matrice corrispondente che viene esposta accanto all'incisione: le zone più opache e scure sono quelle ruvide che danno i neri, mentre le zone più lucide e levigate sono quelle che sono state schiacciate e restituiscono le forme degli oggetti.

Le immagini delle incisioni di Avati bloccano in una dimensione di sogno quasi metafisica oggetti e cose d'uso quotidiano che assumono così il sapore senza tempo dell'eternità.

**90. Antonio Ligabue** (Zurigo, 1899 – Gualtieri, Reggio Emilia, 1965)

*Cavallo*

Puntasecca, 297x425 mm

L'incisione non è firmata sotto a matita, ma è di prima di tiratura come indicato dal n. dell'esemplare "1/6", e dal segno ancora vigoroso della puntasecca.

Tale incisione permette di constatare come la puntasecca si presti a diverse modalità espressive a seconda del modo in cui è interpretata dall'artista: se infatti la si confronta col *Ritratto di signora*, di Tito Corbella presentato al n. 82, si possono notare delle differenze sostanziali. Se là l'autore cercava la sinuosità del segno e sfruttava appieno gli effetti vellutati lasciati dalle barbe, in questa incisione Ligabue usa la punta spezzando il segno e graffiando con decisione la lastra, con uno stile decisamente espressionista. Le barbe lasciano infatti addensamenti di inchiostro che, lontani da ogni senso di morbidezza e di eleganza, sembrano più che altro delle vere e proprie ferite.

**91. Rina Ferri** (Reggio Emilia, 1924 – 2006)

*Composizione 1; da "I giardini del sogno"*, 1967

Acquatinta stampata a secco, 400x250 mm

L'autrice reggiana Rina Ferri è stata sempre molto attratta dalle possibilità di sperimentazione applicabili all'incisione su metallo, soprattutto riguardo ai meccanismi dell'acidatura. E' frequente trovare nella sua ricca produzione incisoria, delle opere di grande potenza espressiva dovuta all'uso di pesanti acidature che rendono i segni quasi materici. In quest'opera ad esempio, stampata a secco, cioè senza inchiostro, il disegno è leggibile in controluce perché l'artista ha acidato le zone scoperte dalla cera con tempi talmente lunghi da ottenere delle profonde corrosioni; queste, a contatto con carte a mano particolarmente pesanti e sotto l'azione del torchio calcografico, restituiscono un'immagine a rilievo.

**92. Alberto Manfredi** (Reggio Emilia, 1930 – 2001)

*Ex cantante*. 1983

Puntasecca, 130x105 mm

Tiratura di 35+X esemplari a cura della Saletta Galaverni di Reggio Emilia

**93. Arnaldo Pomodoro** (Morciano di Romagna, 1926)

*Senza titolo*. 1993

Incisione su rame, 340x275 mm. Realizzata per il volume *La gioia delle rose e del cielo*, con quattro incisioni di Arnaldo Pomodoro e quattro poesie di Attilio Bertolucci. Belluno, Edizioni Colophon, 1993.

La libertà che l'artista contemporaneo sente di aver guadagnato riguardo al modo per trattare una lastra e predisporla per la stampa è ben evidente, in questa incisione di Arnaldo Pomodoro, che scolpisce il metallo come fosse un'opera scultorea e poi, grazie all'uso di carte a mano particolarmente adatte a modularsi su superfici concave e convesse, ne trae esiti grafici il cui risultato ben corrisponde alla sensibilità plastica dello scultore. La resa volumetrica delle superfici che gli antichi incisori ottenevano tramite la calibratura di zone più o meno ombreggiate, grazie all'uso di tratti più o meno incrociati, di morsure più o meno insistenti, qui trova forza ed evidenza nella volumetria stessa della lastra che prende una sua forma tridimensionale e la restituisce al foglio.

**94. Davide Benati** (Reggio Emilia, 1949)

*Fiore*. 2010

Acquatinta a colori, 585x755 mm.

Tiratura di 30 esemplari a cura del Laboratorio di Arti Grafiche di Modena

Benati sposa l'acquatinta per realizzare tutte le sue opere grafiche, perché è la tecnica che più di ogni altra gli permette di cercare gli stessi effetti trasparenti e delicati dei suoi dipinti. Le incisioni di Davide Benati inoltre rappresentano uno di quei casi in cui l'apporto del lavoro dello stampatore diventa quanto mai fondamentale, per ottenere il risultato finale, soprattutto per ciò che riguarda la fase di inchiostatura dell'unica lastra con diversi colori che vengono sapientemente sfumati l'uno nell'altro.