Miscellanea di storia dell'incisione calcografica.

Edizione elettronica a cura: www.tonipecoraro.it

INDICE

Artioli Romolo, Il Gabinetto Nazionale delle Stampe a Roma (Terza esposizione), 1898.

Artioli Romolo, Arte retrospettiva: quinta esposizione del Gabinetto delle Stampe a Roma. Alberto Dürer, 1900.

Artioli Romolo, Arte retrospettiva: sesta esposizione del Gabinetto delle stampe di Roma. I chiaroscuri, 1901.

Assente, Stampe lombarde del Rinascimento, 1942.

Bartolini Luigi, Artisti contemporanei: Morandi incisore, 1940.

Bartolini Giuseppe, Presentazione delle mie acqueforti, 1940.

Bassi Elena, Problemi dell'incisione veneta del Settecento, 1944.

Bertarelli Achille, Il Gabinetto delle Stampe del comune di Milano e la mostra cartografica, 1927.

Bertarelli Achille, I libri italiani figurati del Settecento, 1927.

Bertarelli Achille, I libri italiani figurati del Settecento. La scuola lombarda, 1928.

Bertarelli Achille, I libri italiani figurati del Settecento. Parma e la toscana, 1928.

Bertarelli Achille, La Remondiniana di Bassano Veneto (contributo alla storia delle calcografie italiane), 1928.

Bovero Anna, Rivedendo Piranesi, 1662.

Burti Virgilio, Le imprese personali e gli ex libris, 1907.

Burti Virgilio, I primi periodici illustrati, 1908.

Calabi Augusto, Da Venezia a Padova in "Burchiello". (Un libro di stampe del Settecento), 1915.

Calzini Raffaele, Un giovane acquafortista italiano: Giovanni Greppi, 1911.

Calzini Raffaele, Esposizioni e Concorsi: la Mostra Nazionale dell'Incisione, 1915.

Calzini Raffaele, L'Esposizione dell'Associazione italiana acquafortisti e incisori a Londra, 1916.

Calzini Raffaele, Enrico Vegetti acquafortista e il mistero del paesaggio, 1924.

Candelari Romeo, Le novità della scienza. Fotografia ed incisione telegrafica, 1895.

Chiarelli Renzo, Disegni di Tintoretto e incisioni del Dürer agli Uffizi, 1958.

Chiminelli R., Acqueforti ed acquefortisti: Emanuele Brugnoli, 1922.

Copertini Giovanni, Contributo alla storia dell'incisione italiana, 1928.

De-Mauri, L., *L'amatore di oggetti d'arte e di curiosità*, Milano, Hoepli, 1922.

De Witt Antony, Signorini incisore, 1936.

De Witt Antony, Luigi Sabatelli incisore, 1937.

Delfino Carlo, Bassano: Incisioni di Giulio Carpioni, 1962.

Di Giacomo Salvatore, La stamperia Remondini di Bassano e le carte di Varese, 1924.

Disertori Benvenuto, La Regia Calcografia. I. Le stampe del secolo XVI, 1922.

Disertori Benvenuto, La Regia Calcografia. II. Il primo secolo dell'incisione all'acquaforte, 1922.

Disertori Benvenuto, La Regia Calcografia. Alcuni ultramontani di scuola italiana, 1922.

Disertori Benvenuto, La Regia Calcografia. Antichi vedutisti e paesisti, 1923.

Disertori Benvenuto, Un incunabolo dell'incisione (Opus Interrasile) scoperto alla R. Calcografia, 1923.

Disertori Benvenuto, La Regia calcografia. I Carracci e i caracceschi, 1923.

Disertori Benvenuto, Maestri incisori dei secoli XV-XVIII, 1924.

Disertori Benvenuto, Incisioni dei secoli XV-XVII, 1925.

Disertori Benvenuto, Fra incisori antichi e stampe rare. Il sogno di Raffaello ossia la vita del saggio, 1926.

Disertori Benvenuto, La Regia Calcografia. VI- Il Guercino e gli incisori suoi nel Secento, 1927.

Disertori Benvenuto, Cronache varie. Una vendita eccezionale di stampe giapponesi a Berlino, 1928.

Disertori Benvenuto, Ragionamento sopra le stampe del Re di Sassonia, 1928.

Disertori Benvenuto, Antiche stampe nordiche, 1929.

Disertori Benvenuto, Stampe dei vecchi maestri, dal secolo XV al XVIII, 1929.

Disertori Benvenuto, Cronache estere. Una vendita di stampe preziose, 1930.

Disertori Benvenuto, Doppioni dell'Ermitage all'asta, 1930.

Disertori Benvenuto, Cronache estere. Una grande vendita di stampe, 1930.

Disertori Benvenuto, Cronache estere. Stampe dell'Ermitage in vendita, 1930.

Disertori Benvenuto, Cronache estere. Stampe di vecchi maestri, 1931.

Disertori Benvenuto, Cronache estere. Antiche stampe nordiche, 1932.

Disertori Benvenuto, Cronache estere. Stampe primitive della raccolta Northwick, 1933.

Disertori Benvenuto, Cronache estere. Stampe di vecchi maestri, 1933.

Donati-Petténi Giuliano, Tra libri e stampe di un amatore del Tasso, 1926.

Fanciulli Giuseppe, Un maestro dell'acquaforte: Felice Melis Marini, 1925.

Fava Onorato, Fabriano e le sue cartiere, 1897.

Feo Marco, *Tecniche dell'incisione*.

Foglia Patrizia, Gli strumenti bibliografici a supporto della individuazione e conoscenza del mondo delle stampe e della grafica.

Fragonara Marco, *Luoghi di luce*.

Franceschini Giovanni, Arte retrospettiva: Jacques Callot, l'illustratore dei pitocchi, 1912.

Gelli Jacopo, Gli ex-libris, 1903.

Ghisleri Arcangelo, Gli ex libris tedeschi, 1897.

Ghisleri Arcangelo, Gli ex-libris inglesi, 1900.

Giovanola Luigi, Acqueforti ed acquafortisti: Vico Viganò, 1912.

La Farina, di Giuseppe, *La China considerata nella sua storia, ne' suoi riti ne' suoi costumi nella sua industria, nelle sue arti*, Volume III, Firenze, Bardi, 1846.

Lanzi, Luigi, *Origini e Progressi della Incisione in Rame e in Legno*, 1834.

Labò Mario, La mostra xilografica di Levanto, 1912.

Lancellotti Arturo, La Roma moderna vista da un acquafortista italiano. (Antonio Carbonati), 1918.

Levi Ezio, Le stampe popolari italiane, 1931.

Maraini Antonio, *Adolfo De Carolis silografo*, in «DEDALO», 1921-1922. Anno II, vol. II, pp. 333-351.

Marchiori Giuseppe, Le acqueforti di Luigi Bartolini, 1936.

Mellerio Andrea, Il rinnovamento della stampa, 1897.

Modigliani Ettore, Tessere artistiche del Settecento. I. Biglietti da visita - Partecipazioni - Carte d'invito, 1906.

Modigliani Ettore, Tessere artistiche del Settecento. II. Tessere teatrali e Benefit Tickets, 1906.

Modigliani Ettore, Tessere artistiche del Settecento. III. Biglietti commerciali e carte d'ammissione, 1906.

Motta Enrico, La mostra degli incisori veneti del Settecento, 1941.

Mottini Edoardo Guido, Gustavo Doré, 1932.

Maestri, Pietro, *DELL'INDUSTRIA MANIFATTURIERA IN ITALIA, Calcografia — Litografia — Fotografia — Stampa della Musica — Carte da giuoco e da tappezzeria*, 1859.

Masia Elena, *Appunti sull'incisione nel Veneto nella seconda metà del Novecento*.

Mistrali Emilio, *L'opera di Parmigianino incisore.*

Novati Francesco, La storia e la stampa nella produzione popolare italiana, 1906.

Ojetti Ugo, Le litografie di Joseph Pennell e l'arte della litografia, 1913.

Olschki Cesare, Le magnificenze di Roma di Giuseppe Vasi, 1926.

P. F., L'arte della stampa al Giappone, 1895.

Pantini Romualdo, Le acqueforti di J. M. N. Whistler, 1921.

Papini Roberto, L'incisione moderna alla I Esposizione di Bianco e Nero a Firenze, 1914.

Papini Roberto, Stampe moderne d'ogni Paese alla mostra di Firenze, 1927.

Pazzi Gianna, Le xilografie di Luigi Servolini, 1923.

Petrucci Alfredo, Incisioni di Giuseppe De Nittis, 1934.

Pica Vittorio, Attraverso gli albi e le cartelle. (Sensazioni d'arte). I. Redon - Rops - De Groux – Goya, 1896.

Pica Vittorio, Attraverso gli albi e le cartelle. (Sensazioni d'arte). II. Gli albi giapponesi, 1896.

Pica Vittorio, Attraverso gli albi e le cartelle. (Sensazioni d'arte). IV. I cartelloni illustrati in Francia, 1896.

Pica Vittorio, Attraverso gli albi e le cartelle. (Sensazioni d'arte). V. I cartelloni illustrati in America, in Inghilterra, in Belgio ed in Olanda, 1897.

Pica Vittorio, Attraverso gli albi e le cartelle. (Sensazioni d'arte). VI. I cartelloni illustrati in Germania, in Austria, in Russia, in Scandinavia, in Ispagna, in Italia ecc., 1897.

Pica Vittorio, Taccuino dell'amatore di stampe, 1900.

Pica Vittorio, Taccuino dell'amatore di stampe, (1900).

Pica Vittorio, L'esposizione di bianco e nero a Roma, 1902.

Pica Vittorio, Arte contemporanea: acquafortisti olandesi, 1903.

Pica Vittorio, Arte contemporanea: acquafortisti belgi, 1903.

Pica Vittorio, I moderni incisori su legno: Félix Vallotton, 1905.

Pica Vittorio, I moderni incisori su legno: William Nicholson, 1905.

Pica Vittorio, Vitalini (Francesco), 1905.

Pica Vittorio, L'arte dell'estremo oriente al Museo Chiossone. I. Le pitture e le stampe, 1906.

Pica Vittorio, L'Italia nelle stampe dei moderni incisori stranieri, 1907.

Pica Vittorio, Il decano degli incisori belgi: Auguste Danse, 1907.

Pica Vittorio, Stampe e libri illustrati, 1908.

Pica Vittorio, Un illustratore italiano di Edgar Poe, 1908.

Pica Vittorio, Due maestri nordici dell'incisione (Anders Zorn e Frank Brangwyn), 1908.

Pica Vittorio, Artisti contemporanei: Théophile-Alexandre Steinlen, 1908.

Pica Vittorio, Alberto Martini pastellista e litografo, 1915.

Pica Vittorio, Le acqueforti e i disegni di Mariano Fortuny, 1916.

Pica Vittorio, I disegni di un poeta e le acqueforti di un romanziere (Victor Hogo - Jules de Goncourt)

Pica Vittorio, I disegni di un poeta e le acqueforti di un romanziere (Victor Hogo - Jules de Goncourt)

Pica Vittorio, Un fantasioso rievocatore del vecchio Parigi, 1916.

Pica Vittorio, Le acqueforti di un chirurgo inglese (Francis Seymour-Haden), 1916.

Pica Vittorio, Le acqueforti, le litografie e le silografie di due giovani artisti italiani. (Benvenuto Disertori e Giuseppe Ugonia), 1917.

Pittaluga Mary, Le acqueforti di Marco Ricci, 1946.

Polidori Gian Carlo, Ettore Di Giorgio, 1932.

Puliti Giulio, Centenario di Giovanni Gutenberg inventore della stampa a Magonza, 1900.

Servolini Luigi, *Un incisore del Cinquecento: Cherubino Alberti, in «DEDALO»*, Anno XII, vol. III, pp. 753-770, 1932.

Trentin Giorgio, *Introduzione*.

V. F., Antonio Discovolo, la litografia, il gruppo de "L'Eroica" alla mostra di Levanto, 1912.

Verga Ettore, L'Esposizione Cartografica di Milano, 1901.

Zava Boccazzi Franca, Di alcune poco note acqueforti di Andrea Schiavone, 1963.

Vannucci, Atto, *calcografia e litografia,* 1857.

Vitali, Lamberto

- Elogio dell’incisione, «Domus», 27, marzo 1930
- L’incisione italiana dell’Ottocento, «Domus», 28, aprile 1930
- L’incisione italiana dell’Ottocento, «Domus», 29, maggio 1930
- L’incisione italiana dell’Ottocento, «Domus», 32, agosto 1930
- L’incisione italiana del Novecento, «Domus», 34, ottobre 1930
- L’incisione italiana del Novecento. I Selvaggi, «Domus», 35, novembre 1930
- L’incisione italiana del Novecento. I Selvaggi. Giorgio Morandi, «Domus», 36, dicembre 1930
- L’incisione italiana del Novecento. I Selvaggi. Carlo Carrà, «Domus», 37, gennaio 1931
- L’incisione italiana del Novecento. Luigi Bartolini, «Domus», 39, marzo 1931
- L’incisione italiana del Novecento. Arturo Tosi, «Domus», 40, aprile 1931
- L’incisione italiana del Novecento. Salietti, Funi, Sironi, «Domus», 42, giugno 1931
- L’incisione italiana del Novecento. Wildt, Casorati, Egger Lienz, Garbari, De Fiori, «Domus», 43, luglio 1931
- L’incisione moderna in Italia. De Chirico, Severini, Campigli, «Domus», 44, agosto 1931
- L’incisione moderna in Italia. De Chirico, Severini, Campigli, «Domus», 45, settembre 1931
- L’incisione d’illustrazione in Italia, «Domus», 49, gennaio 1932

INCISIONE
Definizione dell'incisione

Testo tratto dal sito: Internet Archive:

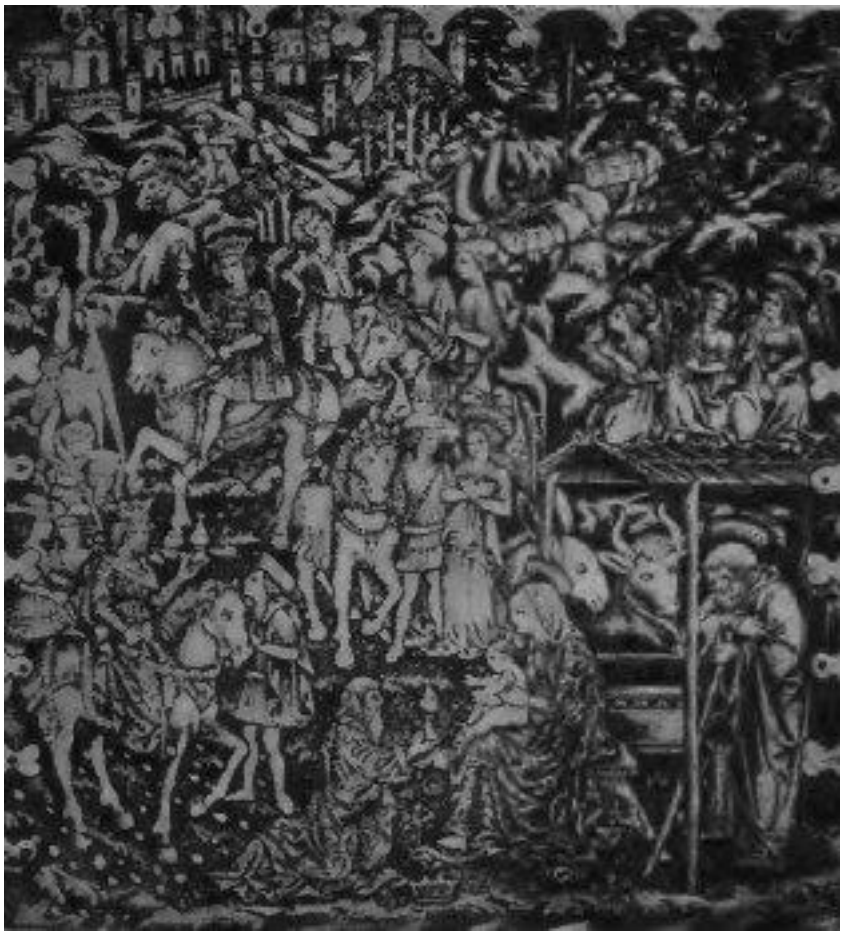
De-Mauri, L., L'amatore di oggetti d'arte e di curiosità, Milano, Hoepli, 1922.
Da pag. 459 a pag. 502, Luglio 2011.

Dicesi Incisione l'arte la quale per mezzo del disegno e di tratti lasciati in rilievo, oppure in incavo nelle materie dure come il legno ed i metalli, (e, tra gli altri, il rame e l'acciaio), riproduce le forme, i lumi e le ombre degli oggetti visibili, e moltiplica queste imitazioni col mezzo della impressione che si fa sopra la carta o altra materia atta a ricevere, massime allorché è umida, tutti i segni dell'inchiostro che sono rimasti nelle parti rispettate dal bulino e quindi in rilievo, se si tratta di incisione in legno, oppure nei tagli, o sia negli incavi, se si tratta di incisione su metalli. — Le copie di un disegno così ottenute si dicono *Stampe.*
Dagli antichi si è solamente conosciuta l'incisione di rilievo e d'incavo ne' cristalli e nelle pietre; e deve parerci veramente strano com'essi, avendo trovato il modo d'intagliar sul marmo e sul bronzo le loro leggi e le loro iscrizioni, non abbian tentato d'intagliar sul rame le più eccellenti pitture. Chi può descrivere i vantaggi che ne sarebbero derivati? Ma tale scoperta era riserbata agli artisti del Rinascimento delle arti ed ai moderni.

Esistono più maniere di incisione, cioè in *Legno*,
Rame ed *Acciaio*. Qui di seguito discorreremo di ognuna.

Origine dell'incisione in legno

A malgrado che siansi fatte continue ricerche e molto siasi scritto sulle sue origini, nulla di positivo si può dire a questo riguardo. Alcuni pretendono di trovare l'origine di quest'arte nelle carte da giuoco che essi affermano già essere in uso in Francia sotto il Re Carlo V; altri ammettendo tale origine, sostengono essere state le carte da giuoco conosciute in Germania molto prima del 1300, altri hanno creduto di trovare i più antichi saggi dell'incisione su legno in Ravenna verso il 1285; ed altri ancora la fanno risalire ad un'epoca ben più antica attribuendone l'invenzione ai Chinesi. La storia di quest'antichissima gente quando ci sarà maggiormente nota, forse



Maso Finiguerra: *L'adorazione dei Magi* (Niello)

darà ragione a questi ultimi. — Noi, per ora senza entrare in disquisizioni, e limitandoci a parlare solamente dell'Europa, ricorderemo che — (se i tedeschi attribuiscono a sé l'invenzione dell'incisione, perché un'incisione loro su legno, *« San Cristoforo »* porta la data del 1423, o una *« Passione »* ha la data del 1446, cioè non precede che di sei anni la *« Pace »* famosa di Maso Finiguerra) — appena la stampa dei libri s'introdusse in Italia, gli artisti Italiani non tardarono ad ornarli di lettere iniziali, di figure e di composizioni incise in legno, come avvenne *nelle Meditazioni del card. Turrecremata,* stampate in Roma nel 1467, e nel *Valturio* di Verona del 1472. I Tedeschi pure adottarono subito questo metodo, e l'opera del Boccaccio, *De Claris Mulieribus*, stampata dallo Zainer nel 1473, ricca di figure incise in legno, n'è prova. Citansi fra i primi artefici in questo genere *Matteo Pasti*, che lavorò le stampe del *Valturio, Alberto Duirer, Luca Cranach, Mecherino da Siena, Domenico delle Greche, Domenico Campagnola* ed altri, sino ad *Ugo da Carpi*, che ebbe ad imitatori il *Boldrini, Antonio da Trento, Fantuzzi, Giuseppe Nicola da Vicenza, Andrea Andreani di Mantova, Gallus, ecc*.

Origini dell'incisione in rame

Ma il **niello**, (in latino *nigellum*) assai frequentemente usato sino al secolo XII per ornamento dei calici, dei reliquari, delle coperte degli evangeliari ecc., poi lasciato cadere in trascuranza fino al secolo XV in cui risorse, doveva necessariamente portare all'incisione in metallo. Poiché i niellatori per giudicare della esattezza del loro lavoro, prima di riempire di niello i cavi costumavano tirarne la prova, ossia improntarli con terra, con zolfo liquefatto, o anche con carta umida, passandovi sopra un rullo, per il qual mezzo si ottennero disegni che sembravano fatti a penna. Nacque da questo principio l'incisione in rame, e quindi i primi incisori furono niellatori, come *Maso*

Finiguerra, il *Baldini*, il *Botticelli*, il *Pollajuolo* ed altri di Firenze, *Peregrini da Cesena*, il Raibolini *detto il Francia*, L'Aretino Folgore Spinelli, il Caradosso e l'Arcioni da Milano, il Cellini, il Dei, il Forzone, il Torcini, ecc. Quest'invenzione passò di là in Roma al *Mantegna*, ed in Fiandra, per quanto si crede, a *Martino Cleef.*

Ma l'Italia alla gloria del ritrovamento della stampa dall'intaglio per opera del Finiguerra poté aggiungere pur quella del Parmigianino che primo aveva fatto conoscere i deliziosi effetti dell'*acquaforte*, e con successo ben diverso da quello ottenuto dai primi tentativi del Dürer.

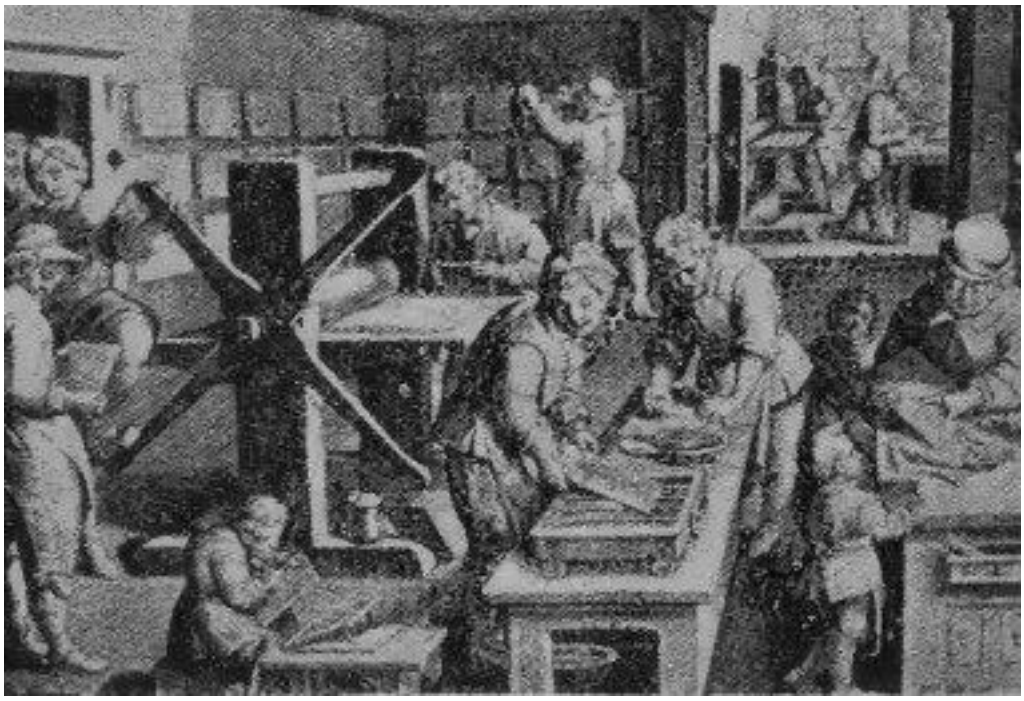
Ricercatissime sono al giorno d'oggi dagli Amatori le stampe dei niellatori, alcune delle quali sono di recente scoperta e se ne scoprono tutt'oggi ancora nelle diverse raccolte antiche, ove trovansi talvolta confuse coi disegni a penna. Esse sono di *piccole dimensioni* e di *taglio nettissimo* e *finissimo*. Il f*ondo* è sempre, o quasi sempre, *nero*, e quando portano *iscrizioni*, queste sono sempre all'*incontrario*, trovandosi regolarmente diritte nella lamina metallica incisa; e ciò è naturale, perché tali lamine non erano appositamente fatte per trarne stampe su carta; ma s'imprimevano su carta solo per osservare come procedeva il lavoro. Di qui il fatto che è caso raro che si incontrino più esemplari di uno stesso niello.

Il numero dei nielli (o stampe tratte dai nielli) a tutt'oggi noti si calcolano a circa 1200. Le collezioni più ricche sono quelle del British Museum di Londra, del Barone Edmondo Rothschild di Parigi e del Gabinetto di Dresda. *I nielli italiani sono di gran lunga superiori a quelli tedeschi* ed assai più cercati. Gli Amatori, ancora, debbono sapere che l'inchiostro dei nielli *non è fisso*, e quindi mai si debbono mettere in acqua per pulirli, come si può fare per altre stampe. Non solo in Toscana fiorirono niellatori insigni, ma anche in Lombardia e nel Veneto, ed a questi appartengono pure molte stampe tratte dai nielli. Allora ebbe principio *un nuovo periodo* per l'incisione: se prima erasi cominciato a lavorare sull'argento e sullo stagno, come materia più molle, ben presto si passò al rame; ed al rullo o al torchio imperfetto, si aggiunse l'applicazione di panni bagnati, e poscia del feltro. Si usò in principio una tinta azzurrognola, ed infatti in questo colore sono stampate le celebri cinquanta carte che diconsi del *Mantegna*, ma che forse non furono mai lavorate da quell'artista; poi si usarono altre tinte.

Quest'arte nobilissima del niello rimase, poi, in Italia per lungo tempo come spenta. Uno dei primi che pensò a farla rinascere fu il Cav. Filippo Pasini (n. a Ferrara il 26 maggio 1792, m. il 2 genn. 1854) distinto archeologo e raccoglitore di cose d'arte, il quale chiamò a sé l'incisore Michelangelo Vignocchi e l'orefice Badalini che, valendosi dei suoi insegnamenti, produssero lavori da poter stare a pari degli antichi. Questi due artisti da Ferrara passarono poi a Venezia, vendendo i loro lavori ai negozianti di antichità. Seguirono poi il Bernasconi di Milano ed Alfio Cònsoli incisore Siciliano, nel 1871, che collo studio degli antichi maestri riuscirono ad eseguire lavori di tanta perfezione che dagli stessi intelligenti venivano comprati per originali. Anzi più di una volta alcuni antiquari fecero fare, specialmente dal Cònsoli alcune *paci* del Finiguerra, per ispeculazione commerciale.

Si ornarono di incisioni in rame anche i libri; e quindi il *Monte Santo di Dio*, ed il *Dante* di Firenze, le cui tre prime figure, o due almeno, sono opera di *Sandro Botticelli*; e carte geografiche impresse in rame comparvero nelle due edizioni della Geografia di *Tolomeo*, fatte in quel tempo in Bologna ed in Roma, e poscia nella geografia medesima messa in versi dal *Berlinghieri*. Per incidenza nominiamo una curiosa mappa o carta cosmografica, intagliata, però, in legno, che trovasi in fine di una rarissima edizione di *Pomponio Mela*, fatta da *Erardo Ratdolt* e *Giacomo Pittore* nell'anno 1478 in Venezia.

Finalmente un *terzo periodo* dell'incisione incomincia, allorché, trovato già il torchio e l'inchiostro da stampa, l'artifizio pricipiò a rendersi perfetto. In quell'epoca fiorirono *Marc'Antonio Raimondi, Agostino Veneziano e Marco Ravignano*, i quali intagliarono



Un'officina di Incisione e stampa nell'epoca del Rinascimento

quasi tutte le cose disegnate o dipinte da *Raffaello*. Quest'arte acquistò maggior facilità di metodo sotto il *Parmigianino*; e *Agostino Caracci* ed altri molti, come si è detto, la portarono al più alto grado di perfezione.
I Tedeschi citano stampe in rame del 1411 e del 1455; ma queste sono sospette. *Martino Schòn*, morto nel 1486, è il primo incisore tedesco che si conosca, e dopo di esso fiorirono *Meckeln*, V*an Bockold* e *Michele Wolgemuth*, maestro di *Alberto Dürer*. Quindi gli Italiani risalgono colla storia al 1440, mentre i Tedeschi non arrivano colle congetture se non fino al 1450.
L'incisione andò sempre, dopo quel tempo, estendendosi e perfezionandosi in ogni suo genere. S'inventarono nuovi metodi, e si videro sorgere in tutti i paesi, ma specialmente in Italia, in Germania, e poi in Francia ed Inghilterra (1) i più famosi artisti. Sono celebri i nomi degli Italiani di *Marc'Antonio Raimondi, di Agostino Veneziano*, del *Bonasone*, di *Enea Vico*, di *Giacomo Caraglio*, di *Martino Rota*, di *Giambattista Franco*, di *Battista Vicentino*, dei *Ghisi* di Mantova, del *Golzio*, del *Wagner*, del *Volpato*, del *Bartolozzi*, ecc. E famosi sono pure *Luca di Leida*, *Bloemaert, Vorstermann, Bolswert, Rembrandt,* ecc. I Francesi si gloriano particolarmente dei nomi di *Bosse*, che scrisse anche dottamente sull'arte sua, di *Audran, Poully, Dorigny, Boulanger*,

(1) Non è noto in qual tempo l'incisione sia stata introdotta in Inghilterra. L'incisione in legno, come nelle altre scuole, precede quella in rame. Hollar fu il primo che formò allievi in questo genere.

Picart, Masson, Chéron, Coypel, Drévet, Audry, Cousin, Balechou, ecc. Gli Inglesi più tardi hanno pure avuto grandi artisti, tra i quali *Faythorn, Smith, Bickhan, Vertue, Strange, Rylandd, Woollet,* ecc.; non hanno, però, mai lasciato di richiamare ed accogliere artisti forestieri, e massime Italiani, i quali con tutta la spontaneità latina sempre furono larghi del loro contributo di sapere.

Origini dell'incisione in acciaio

L'incisione in acciaio, posteriore all'epoca in cui visse e lavorò Marc'Antonio Raimondi, è dovuta agli Inglesi che in breve spazio di tempo la portarono al più alto grado di perfezione.
L'acciaio per la sua estrema durezza si presta meglio che il legno ed il rame a tirature numerosissime senza che nulla perda della sua freschezza. — Ma se questo metodo davanti alla

civiltà ha il grande merito di permettere la divulgazione in numero infinito dei capolavori dell'arte, conta però pochi raccoglitori, appunto perché questi sono sempre indotti a cercare le cose rare od accessibili a pochi.

Di altri sistemi d'incisione

Oltre ai citati sistemi d'incisione l'età nostra altri ne ha inventati, quali sarebbero la litografia e la zincoincisione, nonché i diversi metodi atti a produrre stampe che han per base la fotografia. Ma se queste stampe raggiungono talvolta un grado di bellezza assai elevato, sono sempre, però, di genere puramente industriale ed economico, quale richiede l'attuale furia di produrre che ovunque si manifesta; quindi non entrano nel vero campo dell'arte e non ci riguardano.

MANIERE DIVERSE D'INCISIONE

Ora che abbiam parlato delle origini dei varii generi d'incisione, è necessario che c'intratteniamo alquanto intorno alle diverse maniere con cui questi si compiono, seguendo sempre l'ordine di tempo delle loro origini.

Incisione in legno, — Questa maniera d'intaglio che è la più antica, consiste nel tracciare un disegno sopra un pezzo di legno duro, indi nell'asportare tutte le parti lasciate bianche incavandole col bulino, rispettando tutte le parti disegnate, le quali rimarranno in rilievo e dovranno ricevere l'inchiostro per l'impressione.
I legni usati dagli incisori antichi sono il pero, il melo ed il sorbo; i legni usati al giorno d'oggi sono i citati ancora, ma solo pei lavori di minore importanza e pei quali si vuol conciliare l'economia; mentre pei lavori delicati si usa il bòssolo, la cui compattezza ed eguaglianza permette un taglio cosi fine e netto, che talvolta pareggia i lavori in taglio dolce. Il legno da incisione vien resecato in linea orizzontale al tronco, o per *rizoma*, poiché così non avendosi la continuità della fibra, il taglio del bulino risulta nitido, il che non avverrebbe se fosse tagliato pel lungo del tronco, come si usa per far assi da lavoro. Talvolta non trovandosi pezzi di legno (specialmente parlandosi del bòssolo, abbastanza grandi, da abili artefice sono connessi diversi pezzi fra loro alla perfezione, e cosi si ottengono superfici grandi a volontà. Esso legno, poi, deve avere la massima levigatura, ed esser sano in tutte le sue parti. Sonvi anche oggidì abilissimi preparatori di questi legni in quasi tutte le principali città, i quali li mettono in commercio calcolandone il prezzo a un tanto per centimetro quadrato.

Incisione in rame. — Questa maniera d'intaglio è fondata su di un principio opposto a quello che regola l'incisione in legno. In quella su legno sono le parti che rimangono in rilievo che ricevono l'inchiostro, in questa su rame, invece, sono le parti incavate. Parecchie sono le *suddivisioni* di questa maniera.
I. Incisione a bulino. — Si eseguisce in questo modo: presa una lamina di rame purissimo e perfettamente levigato, si spalma di un leggerissimo strato di vernice sulla quale si disegna il soggetto che si vuole. Stabilito così il disegno, col bulino s'incide questo disegno nel rame contornando dapprima tutte le parti, a riserva della forza, che si lascia per ultima cosa, come se si volesse che l'opera rimanesse così. Ed infine si allargano e fortificano i lineamenti seguendo in modo perfetto il disegno.
L'uso del bulino richiede in chi lo maneggia una mano sicura e leggiera, una profonda conoscenza del disegno e delle leggi che regolano la luce e le ombre degli oggetti, ognuno dei quali esige un modo speciale di lavoro.
Questa maniera è pure detta a *punta secca.*
II. *Incisione ad acquaforte*. — Prima del secolo XV non si aveva nessuna cognizione di questa maniera d'intaglio. Andrea Mantegna, pittore di questo tempo, fu il primo che tentò d'intagliare con

questo sistema sullo stagno: poscia Alberto Dürer continuò gli esperimenti, usando il rame. Ecco in qual modo si opera: s'intonaca un rame ben preparato con un leggiero strato di vernice molle a base di cera, e dopo di averlo annerito col fumo di una candela o di una lampada, qualora non sia nera la vernice medesima, vi si delinea il soggetto e poi si toglie con punte di varie grandezze la vernice da tutti i lineamenti, lasciando nudo il rame: dal che ne risulta che tutte le parti che sul rame si voglion bianche rimangono coperte dalla vernice, mentre tutte le linee che si vogliono incise dall'acqua forte rimangono scoperte. Ciò fatto, s'innalza intorno alla tavola una sponda di cera da modellare atta a formare una specie di conca, nella quale si versa l'acquaforte o *acido nitrico*, diluito, che morde ed intacca il rame nei luoghi soltanto lasciati dalla punta scoperti. Quando, poi, si vuole che l'acquaforte non morda soverchio alcuni punti, vi si mescolano materie oleose che ne ritardano l'azione. — Due specie di dette *acqueforti* si conoscono dagli artisti e dagli Amatori: le prime sono quelle dei *pittori*, i quali con questo metodo facile e pronto gettano, per così dire, sul rame i loro pensieri, i loro disegni, i loro schizzi; applicano l'acquaforte, né più ritoccano il lavoro che si diffonde nelle loro stampe originale quanto nei loro disegni; le altre sono le acqueforti degli *incisori*, i quali tornano sul loro lavoro e lo ritoccano, finché l'opera non sia ridotta a modo loro. Si sono, poi, in seguito riuniti questi due metodi, l'incisione ad acquaforte e l'incisione a bulino, perché gli incisori, affine di accordare meglio le parti, o di ammorbidirle, hanno trovato opportuno di ritoccare spesse volte col bulino le incisioni fatte da prima all'acquaforte. In questo modo fecero del loro ingegno splendide prove, glorificando le scuole a cui appartennero, i Caracci, Guido Reni, il Quercino tra i Bolognesi; il Tempesti e Stefano Della Bella tra i Fiorentini; Salvator Rosa, Luca Giordano, lo Spagnoletto, tra i Napoletani; il Cambiaso, i due Castiglioni, Biscaino, Piola, Podestà, Bracelli, tra i Liguri; Benasco, Pietri, Falda, Longhi, tra i Subalpini; e all'estero *Vischer, Audran, Frey, Woollet, Morghen,* ecc.

Il rame che si usa nell'incisione è rosso ed è preparato appositamente. È purissimo, ossia non contiene materie eterogenee, poiché se fosse impuro, l'acido mordendo inegualmente le diverse sostanze mescolate nel rame, non permetterebbe quella rigorosa eguaglianza e regolarità di tagli che l'incisore si prefigge nel mettersi all'opera. È messo in commercio cosi preparato pei bisogni dell'artista.

III. *Incisione a maniera nera*. — L'incisione detta alla *maniera nera*, in inglese *mezzo tinto*, in tedesco Schabkunst, (e da alcuni anche, ma impropriamente, a *fumo*), mentre veramente dovrebbe chiamarsi *Incisione Inglese*, fu inventata da Siegen di Sechten, di origine tedesco, ma nato in Olanda nel 1609, morto circa il 1680. Egli l'inventò verso il 1640 e fu sfruttata dal Principe Ruperto. In questo genere d'incisione più agevole e spedito, si pratica tutto all'opposto di quello che si fa coll'acquaforte e col bulino. In questo si passa dai lumi alle ombre, dando a poco a poco un chiaroscuro al rame. In quelli, all'incontro, si passa dalle ombre ai lumi, ed il rame a poco a poco si schiarisce. Il rame viene preparato granito in nero per mezzo di uno strumento chiamato *berceau* di forma circolare, armato di denti piccoli e finissimi, che si passa e ripassa in sensi diversi sulla lamina di rame, sino a che non siasi ottenuta una superficie granulosa, eguale e vellutata in tutte le sue parti. Però oltre al tempo che questa operazione richiede, offre grandi difficoltà. Sul rame in queste condizioni si delinea, o si calca il disegno, e con un altro strumento detto *grattatoio* (racloir), che opera sul rame come se fosse una matita bianca su di una carta nera, a poco a poco si asportano, raschiandoli o schiacciandoli, i grani in quella parte che si vuole di quel fondo nero granito, in proporzione della maggior o minore luce che si desidera dare alla stampa. L'arte vuole ancora che si conservi in questa specie d'intaglio un leggier vapore di grana a riserva dei lucidi. Però, questo metodo dando ai lavori una morbidezza eccessiva, serve più specialmente per rappresentar le carnagioni ed i panni. Di più, queste stampe sono di minor durata e più delicate, poiché è ben difficile che su esse si possa passare il dito senza che ne rimanga tinto. Ma assai si conviene alla rappresentazione degli effetti artificiali, quali sarebbero quelli di una lampada, di una lucerna, del fuoco, e degli effetti di notte in generale. A ciò dimostrare stanno le stampe di *Rembrandt.*

Il procedimento di Siegen, come avviene di ogni nuova invenzione, in quel tempo non trovò grande favore, e non fu che dopo cent'anni che cominciò ad essere rimesso in voga, particolarmente in

Inghilterra: il che fe' chiamare *Inglese* questa *maniera*. È specialmente dal 1750 al 1810 che in Inghilterra toccò il suo apogeo. Fra tutte le scuole si possono contare ad un dipresso 350 artisti che usarono questo procedimento; e di essi una sessantina usarono monogrammi i quali spiccano sempre in *bianco* nell'incisione. Oltre alle stampe rarissime di Siegen, indicate nell'*Elenco degli Incisori*, che qui segue, crediamo opportuno indicarne qui alcune altre di somma rarità: Sir Thomas Isham, incisione di *David Loggan*, da *Lély*. — Barbara, duchessa di Cleveland e sua figlia, di *Enrico Cascar*. - Principessa Anna-Sofia di Hanover di *Bernardo Lens.*

Questo metodo ha dato origine ad un altro che è quello di incidere a *colori*, cioè: l'artefice formava nella *maniera nera* tre tavole in rame, poscia a ciascuna applicava uno dei tre colori rosso, giallo ed azzurro. Ma in seguito si aumentò il numero dei rami a seconda del bisogno, e i lavori così ottenuti sono di molta figura, ed ancor più lo sono quelli risultanti da rami su cui siasi applicato uno strato di colore leggiero ad olio, cosa che pei primi fecero pure gli Inglesi. Si è anche cercato di imitare colla incisione i disegni a matita, e si applicò a quest'uso una punta che s'investiva nel rame coll'opera di un piccolo martello, e ne fu inventore Gio. Lutma di Amsterdam verso il 1648. A questo metodo si sostituì uno strumento fatto a guisa di una lima di varie forme, il quale passando sul rame, vi lascia quel tocco granito e morbido, che è caratteristico della matita. In questa sorta di lavori si abbozza coll'acquaforte, e si ritocca quindi il lavoro col detto strumento per addolcirlo ed accordarne le parti.

IV. Incisione punteggiata o a granito. — Così dicesi una maniera di incidere che si eseguisce collo strumento, come nella precedente, ma armato solo di punte e non di tagli. Si lavora con questo sulla vernice, e vi si applica l'acquaforte; in seguito conviene ritoccare il tutto col bulino, e massime colla punta per rendere il punteggio in ogni parte uniforme. In questa maniera fu sommo il Bartolozzi; ed in Inghilterra fu usata con molto onore.

V. Incisione ad acqua tinta. — Dicesi una maniera praticata specialmente dagli Inglesi, e si opera come segue: s'incidono dapprima i contorni colla punta, poi, invece di vernice, si applicano al rame alcune sostanze ridotte in polvere, come il mastice, la colofonia, il sale, la sabbia, ecc., ed attraverso a queste sostanze si lascia passare, dove si vuole, l'acquaforte molto diluita, e si lascia mordere per brevissimo tempo. Con questo mezzo si ottengono lavori che sembrano fatti ad inchiostro di china, e ad acquarello.

VI. *Stampe a colori*. — Havvi ancora un metodo particolare di colorire alcune stampe fatte espressamente per ricevere i colori. L'opera partecipa della incisione e della pittura. In questo caso le incisioni sono fatte leggerissimamente coll'acquaforte. Il metodo usato nell'Inghilterra più specialmente, è lo stesso che il *mezzotinto*, dando, però, leggermente una sfumata a olio sopra la lastra, che si lascia per qualche tempo cosi preparata. Per tal mezzo si concilia alla impressione la morbidezza ed un tono più gradevole al tutto insieme. Si opera come nella maniera a *granito*, e vi si riesce assai bene con un sol rame, senza quei pezzi che esigono maggior cura, ed hanno insieme annessa una non ordinaria difficoltà. Data che siasi alla lastra di rame una tinta generale, oscura e pulita, colla punta delle dita si vanno applicando diversi colori nei luoghi richiesti: più temperato nelle guancie, il turchino, il giallo, ed altri nei panni, i diversi verdi nelle piante, e così via, colle volute degradazioni ad imitazione della natura. Si ripuliscono e si fondono poi diligentemente ancora, e si procura che ogni colore non si estenda oltre il luogo a cui è destinato; poi, come nelle altre maniere si passa al torchio.

E sono state fatte collo stesso metodo le stampe *Inglesi* e *Francesi* degli ultimi del secolo XVIII e dei primi del XIX che ora tanto ammiriamo sotto la denominazione di «*Stampe colorate al torchio*». Esse sono tenute dai Collezionisti in grandissimo pregio, e raggiungono ai dì nostri notevoli prezzi. Bellissime, tra le altre, sono quelle dello *Smith*, del *Debucourt*, di *Le Grand*, e degli Italiani *Bartolozzi* e *Schiavonetti*, che operarono in Inghilterra e furono considerati artisti sommi in tal genere. Notevoli, sono in questo genere, alcune vedute della Svizzera dell'*Aberli*.

. VII.^ *Stampe a chiaroscuro in legno*. — Si è anche
inciso sul legno con due, tre ed anche quattro tavole
per ciascuna stampa, una delle quali porta i contorni,
la seconda le ombre forti, e la terza le mezze tinte.

Queste stampe furono dette di *chiaroscuro*, e se ne fa inventore *Ugo da Carpi*. Si distinsero in quest'arte, all'epoca di Ugo, Domenico Beccafumi, (n. ad Ancaiano presso Siena nel 1484, m. nel 1551) e Antonio da Trento, allievo del Parmigianino, e, più tardi, Bartolomeo Coriolano (n. a Bologna nel 1590, m. nel 1654), e Antonio Maria Zanetti (n. a Venezia nel 1680 m. nel 1766).
Si è pure talvolta inciso simultaneamente in legno ed in rame, lavorando profondamente i contorni su di una tavola di rame, ed intagliando le ombre forti e le deboli, su due od anche tre tavole in legno. — Questo metodo diede poi origine alla stampa delle tappezzerie in carta e delle stoffe.
VIII. *Stampe alluminate*. — Sono così dette quelle colorite a mano col pennello. I collezionisti le stimano poco, perché han perduto il loro carattere risultandone offuscato il disegno, l'accordo e tutto il tono dell'intaglio. Noi abbiamo sempre considerato questo lavoro come un atto vandalico. Tutt'al più, questo metodo potrà usarsi per le stampe di storia naturale, a scopo d'insegnamento, e mai per soggetti artistici.

Tutti i modi accennati di incisione sono di molto inferiori a quelli all'acquaforte ed a bulino. Si è procurato di rendere l'arte più facile, ma quanto più agevole si è l'esecuzione, tanto meno durevole è il rame. Il lavoro col bulino e coll'acquaforte esige maggior tempo e fatica, ma il rame ben lavorato produce un molto maggior numero di stampe, il che non può avvenire con gli altri metodi.

Incisione in acciaio. — Questa maniera si può considerare affatto moderna, e l'invenzione è dovuta agli Inglesi. Essa si compie nel modo seguente: mediante il fuoco si addolcisce l'acciaio al punto che permetta all'incisore il lavoro col bulino. Compiuto il lavoro, gli si ritorna la durezza primitiva colla tempera. Circa la vernice si opera sull'acciaio come si è detto pel rame, e la corrosione coll'acquaforte si opera pure a parecchie riprese, ottenendosi lavori la cui finezza non lascia nulla a desiderare. Infine, col bulino si compie l'incisione della lamina che può dare per una tiratura comune da 30 a 40 mila copie senza subire evidenti alterazioni. Il lato che talvolta fa preferire l'acciaio è appunto questo della forte tiratura. Si usò, quindi, in modo speciale per le illustrazioni dei libri.

TECNICA DELL'INCISIONE

Si è col mezzo dei tagli e dei punti disposti variamente con sapere ed arte che si ottengono le differenti forme e, direi quasi, la modellazione del soggetto: e l'artista deve usare un taglio speciale e una maniera propria per ogni cosa.
Col bulino, il taglio principale dev'esser fatto nelle carni secondo la direzione del muscolo: nei panneggiamenti deve seguire le pieghe, e così nelle differenti ineguaglianze dei terreni dev'essere a vicenda verticale, inclinato ed orizzontale.
Nelle colonne il taglio deve seguire la lunghezza; cosi in una fabbrica se si vede fuggente, i tagli debbono seguire la linea prescritta dalla prospettiva; possono solo essere orizzontali, se la fabbrica si vede di facciata. Negli scorci, il taglio deve seguire la legge imposta dalla prospettiva medesima. *Audran* ed *Agostino Caracci* sono stati rigorosi nei tagli principali; *Rembrandt*, *Della Bella, Melan, Pitteri*, ecc., si sono pigliate alcune licenze. — I primi piani debbono essere più sentiti che non i secondi e i più lontani; le ombre più forti esigono un lavoro più profondo, più *nutrito* che non le mezze tinte; questo prova che non si può sempre adoperare una stessa punta, che in alcun luogo richiedesi più forte, in altro più delicata.
Siccome la stampa deve rappresentare i colori dei quadri dei quali essa è priva, così un solo ordine di tagli non basta ad esprimere tutti i toni diversi che debbono entrare nella stampa, come nel quadro. Il primo ordine deve essere attraversato da un secondo ed anche da un terzo e da un quarto, dal che risulta quell'aspetto granito che imprime una varietà ed un carattere agli oggetti. — Nelle carni, nei panneggiamenti e in tutte le parti trasparenti, il primo ed il secondo taglio formano d'ordinario dei rombi, e le carni più morbide, come quelle delle donne, richieggono rombi perfetti. Il quadrato si riserba solo per le materie inflessibili. Per giungere dolcemente al lume, si comincia più

da lontano con linee minutissime, e si termina con punti rotondi; ma questi debbono essere situati in continuazione dei tagli, cosicché un taglio punteggiato corrisponda al bianco del taglio punteggiato superiore od inferiore. I punti messi con disordine, i tagli corti, incerti, interrotti e ineguali, convengono solo ad alcune parti, ai tugurii, alle capanne, e ad alcune mezze tinte ed ai riflessi.
Le nuvole, gli steli nodosi degli alberi, le corteccie screpolate, o muscose, i peli lunghi e ricci degli animali e le piume, non possono bene esprimersi se non con preparazione all'acquaforte; i metalli, esigendo un lavoro fermo e risplendente, chieggono l'opera del bulino. Quanto più i tagli sono ristretti fra loro, tanto più spingono avanti gli oggetti; quindi possono adoperarsi nei primi piani, e più larghi debbono essere nei fondi e nelle lontananze.
L'incisore di figura deve cambiare di stile, allorché cambiano gli originali che egli coll'arte sua traduce, e solo con questo mezzo l'incisore può esprimere il disegno, il carattere, lo stile del pittore.
Queste sommarie indicazioni bastano per far comprendere che l'incisore dev'essere artista vero e completo, poiché con un solo colore deve riprodurre le cose che il pittore eseguisce avendo a sua disposizione tutta una tavolozza ricca quanto egli lo vuole.

SCUOLE D'INTAGLIO D'INCISIONE

Alla pagina 53 già è spiegato il senso della parola *Scuola* in relazione colle arti del disegno. Qui, aggiungeremo che alcuni hanno straordinariamente moltiplicato il numero delle scuole d'intaglio, fondandosi non solo sul principio dell'origine e del carattere degli artisti, ma su quello ancora dei diversi maestri. Però la serie delle scuole d'intaglio dovrebbe piuttosto restringersi che ampliarsi, limitandoci a quelle sole nazioni che maggiormente si segnalarono nell'esercizio di quest'arte. Potrebbero, quindi, ridursi a *cinque*, cioè *Italiana*, *Francese, Tedesca, Fiamminga* (comprendente il Belgio e l'Olanda) ed *Inglese*, che massime dopo l'istituzione dell'Accademia di Londra negli anni 1766 e 1769 si è grandemente resa chiara per l'eccellenza e la finitezza de' suoi lavori, dovuta in gran parte agli insegnamenti ed agli esempii del nostro *Bartolozzi.*
Secondo l'ordine di queste scuole, dunque, può essere disposta una collezione di stampe, operando, per meticolosità, se si vuole, una distinzione fra le scuole antiche e le moderne. Come noi Italiani potremmo dividere, secondo il Lanzi, la scuola Italiana nelle seguenti sottoscuole: Fiorentina, Sienese, Romana, Napoletana, Veneziana, Lombarda, Bolognese, Ferrarese.
L'oggetto più importante di una collezione fatta con intelligenza, sarebbe quello di *far vedere l'origine ed i progressi dell'arte in ciascuna scuola presso ciascuna nazione, nei gradi diversi che l'hanno portata verso la sua perfezione*. In una collezione di questa natura ciascuna stampa presenterebbe un fatto o un'epoca, e nella diversa maniera del lavoro offrirebbe l'idea di un dato progresso della incisione, o di una data cosa che non si troverebbe per avventura nelle stampe precedenti.
È però impresa superiore alle forze di un privato, quella di voler abbracciare tutte le scuole, tutte le maniere, tutti i diversi gradi dell'arte. Si sono quindi moltiplicate le raccolte parziali che comprendono le stampe di un sol genere, o di una sola scuola, o, ancora, di un solo maestro.
Alcuni si limitano ai soggetti storici che si distinguono come modelli per l'invenzione o per la disposizione; altri alle stampe nelle quali la distribuzione dei lumi e delle ombre è più felice, altri ai ritratti, ai soggetti di caccia, pesca, mitologia, musica, curiosità, ecc., ed un'infinità di cataloghi di stampe incontransi, composti su questo principio.
Un privato può ragionevolmente dedicarsi alla riunione di alcune delle più belle stampe di ciascuna scuola, o anche di ciascun maestro; collegare l'antico col moderno, onde avere sott'occhio a grandi tratti la storia dei progressi dell'arte; ma in questo caso *le stampe debbono essere scelte con intelligenza, le prove distinte per bellezza ed esattezza della loro tiratura.*
L'Amatore non segua i capricci della moda, sappia moderare i suoi desiderii, non comperi di primo impeto, ma le prove che compra siano realmente belle e quindi degne di figurare nella sua collezione: non guardi alla quantità, ma alla qualità soltanto.
Alle grandi collezioni invece è lecito unire l'ottimo al mediocre, e quindi raccogliere le incisioni in

volumi in quantità infinita, dopo aver fatto delle medesime altrettante divisioni e suddivisioni per ordine di data, di luogo, di scuola, di materia e soggetti coi rispettivi indici, a norma del fine che le regge e per cui furono istituite; non escludendo i libri illustrati che possono formare un sol tutto colle incisioni isolate raccolte in volumi.

CONSIDERAZIONI, CONSIGLI PRATICI

Nozioni varie.

Non vi ha materia nelle arti a cui maggiormente si convenga il nome di *classico* che alle stampe. La stampa può essere *classic*a: per *l'età sua*, come classici sono i frammenti anche male accozzati dei più antichi scrittori, mercè i quali salirono in onore le lettere; per il maestro dal quale deriva; per *l'eccellenza del disegno*, della *invenzione*, dell'*esecuzione*, quand'anche sia opera di artista moderno o vivente; come classiche diconsi le sculture del Canova e le pitture dell'Appiani.

Ora le sole stampe *classiche* per qualcuno dei detti titoli o per la grande loro *rarità* sono quelle che un privato Amatore deve studiarsi di raccogliere, il che può compiere con fatica non grande, né con gravoso dispendio. Basterà ch'egli si procuri le stampe che diconsi capitali, o le migliori di ciascuna scuola, di ciascun maestro, senza che si perda nelle serie infinite delle opere di pregio ineguale; che scelga *le prove più perfette, più belle, meglio tirate*; che impari a *guardarsi* dalle *contraffazioni*, dalle *prove ritoccate* o *lavate*, e dalle *copie*; e non si perda né dietro i capricci delle piccole ed inconcludenti varietà delle aggiunte, né dietro le *prove*, cosi dette, degli incisori o intagliatori, né dietro il lusso sovente ingannatore delle prove *avanti lettera*, il quale alcuna volta non serve che a pascere l'avidità dei mercanti, e non a guarentire l'anteriorità né la squisitezza delle prove medesime. Poiché ben pochi sono gli artisti che abbiano spinto o spingano lo scrupolo di coscienza al punto da imitare il *Desnoyers*. Questi non ha mai fatto che duesorta di prove: 1° quelle nelle quali il titolo è inciso colla punta *dopo il perfezionamento dell'opera,* le quali prove tengono il luogo di quelle dette *senza lettere o avanti lettere*; 2° le prove nelle quali le lettere si trovano piene ed ultimate col bulino. Da questo risulta che le prove *senza lettere, ne titolo* non sono pel Desnoyers se non di esperimento o di saggio, le quali mostrano il lavoro più o meno avanzato, ma non mai terminato. Egli sempre distrusse colla maggiore sollecitudine quelle prove *imperfette* perché non voleva tradire l'altrui fiducia. Se alcuna ne esiste, è a credersi che gli sia stata carpita, infedeltà, di cui ebbe sempre sospetto riguardo alle stampe della *Bella Giardiniera* e del *Belisario*. Ciò non prova solamente la sua delicatezza, ma anche un modo di vedere vantaggiosissimo per l'arte, per gli Amatori e pel commercio. Poiché in tal modo tutte le prove si sosterrebbero rispetto al prezzo allo stesso livello presso a poco; non sarebbero più stimate sull'*etichetta*, ma bensì secondo i lumi acquistati, ed il merito particolare di ciascheduna, invece d'essere stimate sulla base di marche o segnali, i quali attestandone la priorità, fanno prova della loro imperfezione. Qui piacemi narrare, in merito, un aneddoto.

Beauvarlet, non meno valente intagliatore che speculatore, lagnavasi un giorno di non poter soddisfare a tutte le domande che gli venivano fatte di prove *avanlettera* di un'incisione che stava per pubblicare. Eccovi in grande imbarazzo, gli disse motteggiando un Amatore che se n'era avveduto: su via, amico, fate tirare tutte le stampe avanti lettera, ed in tal modo potrete soddisfare a tutte le richieste, oltre che risparmierete la spesa dell'incisore di caratteri.

La cronaca riferisce che Beauvarlet aveva trovato assai comodo il consiglio, e che lo metteva d'ordinario in pratica.

Vorremmo veder proprio convinti gli Amatori della fallace ed inconcludente pratica delle prove con *etichetta*, le quali quantunque sieno non alterate, riusciranno sempre dannose alla convenienza degli artisti ed all'onestà del commercio. L'Amatore non avrebbe più, in tal modo, a saziare l'ingorda sete di tanti usurai speculatori, quali furono sovente i possessori di molti rami stati fatti in Francia, in Inghilterra ed in Italia. Potremmo citare molti esempi, ma accenneremo solo a quello della stampa di Santa *Genoveffa* di *Balechou*, della quale si son vedute in commercio dieci prove, una diversa dall'altra, non solo di prove naturali non alterate, ma anche di falsificate: eccone la nota: 1 prova con il collare bianco della Santa; 2 con tocchi e prove di bulino nel margine; 3 avanti il

termine della veste al basso della stampa; 4 con margine netto; 5 col solo stemma; 6 con le lettere; 7 con le linee sopra le lettere; 8 con il tutto cancellato; 9 con prove di bulino sopra il margine, e così tornando ai primi segni alterati.
La *Morte del gen. Wolff* intagliata dal *Woollet*, ebbe egual sorte, e cento altre incisioni eseguite da bravi artisti furono trattate in egual modo, cioè furono *alterate* prima e dopo consumati i rami ed anche ritoccati, e cosi pure furono trattate molte altre intagliate alla maniera nera.
Gli Amatori, quindi, delle prove *avanlettera, prove d'autore*, ecc., non debbono arrestarsi a queste note fantastiche, né far conto di queste ridicole frascherie, acquistando prove *avanlettera* qualunque esse siano, ma abbiano *buon occhio*, osservino attentamente, prima di passare all'acquisto di stampe, quali esse siano realmente, cercando che siano buone prove, di *taglio nitido, eguale e non mancante principalmente ne tagli leggieri dell'aria, delle carni, delle capigliature*; si assicurino che siano di una *perfetta eguaglianza e di un perfetto accordo armonico*, e altresì che non sieno troppo forzati e ineguali, giacché in questo caso **potrebbe temersi** che il rame fosse stato ritoccato, per il che l'opera viene a perdere l'originalità, il merito ed il valore.
L'Amatore stia pure attento alla carta: talvolta si rimettono in opera rami antichi stampandoli su carta nuova che poscia viene abbrunita o sporcata appositamente per dare all'incisione carattere originale. D'ordinario per questa operazione, fatta sempre abilmente (non trascurando nemmeno di fare qua e là qualche macchia per ingannare sempre più l'inesperto), si usa l'acqua di cicoria. Però, basterà sempre umettare l'incisione in qualsivoglia punto con un po' di saliva e, qualunque sia la tintura, si formerà una macchia bianchiccia che tradirà la gherminella.
Si osservi pure la vergatura e la filigrana della carta. Queste talvolta bastano da sole ad attestare l'epoca della tiratura e lo stato dell'incisione.
Non si comprino poi mai incisioni in quadro, sotto vetro, senza averle prima tolte dalla cornice per esaminarle attentamente: la luce, il riflesso ed il sudiciume del vetro possono nascondere i difetti e gli eventuali ritocchi.
Anche le prove mancanti o di metà del lavoro, di un terzo, di un quarto, di una testa, del fondo, di qualche parte, o di qualche controtaglio ai piedi, al collo, agli occhi, o di un'ombra riportata, ecc., prove che si cedono con *finto sacrificio* agli Amatori contro una data somma, son cose tutte contrarie al buon senso, all'onestà ed alla civiltà del giorno d'oggi.
L'incisore di un'opera d'impegno, nel corso del lavoro deve necessariamente fare stampare otto, dieci, ed anche più prove, onde vedere se il lavoro eseguito sopra carta produce l'effetto che cerca; ma queste prove non presentano utilità se non, forse, ad altri incisori, o più a coloro i quali copiassero perfettamente quella stessa incisione, onde regolarsi del modo con cui fu condotta. La sola prova di acquaforte è utile agli artisti, ma per gli Amatori non presenta interesse. Cosi dunque, allorché gli incisori non si determinassero a distruggere le prove delle loro opere non finite, dovrebbero almeno essere più discreti per il loro interesse medesimo nell'assegnare a quelle il prezzo, e non togliere per tal modo il credito ed il merito alle loro opere compiute.
In questo caso non intendiamo parlare delle stampe incise tutte ad acquaforte, o acquaforte e punta secca unita, nella *maniera* che vien detta *libera*, le quali possono valere più o meno secondo il merito e la celebrità dell'artista che la ha eseguite, come sarebbero le stampe di *Rembrandt*, di *De Boissieu*, ecc.
Altro punto importante dobbiamo toccare, ed è che tra gli Amatori vive un pregiudizio, cioè quello di professare una cieca venerazione, per alcuni artisti, e di ricercare con grandissimo studio le opere loro solamente a cagione del maestro. Questo indusse il celebre *Picart* ad imitare coll'acquaforte lo stile di varii di quei maestri per ingannare i curiosi; egli riuscì a contraffare, sovra le altre, alcune opere di *Rembrandt*, e dopo la morte di lui fu pubblicata quella serie sotto il nome di *Imposture innocenti*.
Altro inganno degli Amatori è quello di giudicare del merito di una incisione dalla rarità delle prove o dalla difficoltà di rinvenirle; per questo si comprano a grandissimo prezzo le stampe nelle quali dopo un certo numero di prove si è fatto alcun cambiamento. Per tal modo si accresce straordinariamente il dispendio di una raccolta, senza che questa diventi in sé stessa più pregevole o

più istruttiva. Si corre altresì il pericolo talvolta di comperare le copie per originali, giacché le stampe dette *capitali* dei grandi maestri, specialmente ad acquaforte, sono state per una gran parte copiate, ed alcune lo furono tanto felicemente, che non riesce difficile l'ingannarsi.
Però l'Amatore deve sapere che è assai raro il vedere trasportato nelle copie lo spirito dell'originale, poiché il timore di allontanarsi dal medesimo comunica una specie di stento e durezza al lavoro. La differenza si scorge allorché si confrontano le copie cogli originali. — Certo *Ragot* ha copiato le più belle stampe di *Bolswert*; *Frey* ha ben tradotto in questo modo la *Sacra Famiglia di Raffaello* intagliata dall'*Edelinck*; la *Morte del Generale Wolff* è stata ben copiata dal *Falheisen*, e così si potrebbe dire di altre; ma l'occhio bene avvezzo sa distinguere. Una cura speciale devesi pure usare nell'esaminare le prove, che talvolta sono *mal tirate per vizio del calcografo*, e nel riconoscere le *stampe tratte da rami ritoccati.*
La maggior diligenza poi devesi praticare intorno alle stampe lavorate nella *maniera nera*, perché queste non hanno più alcun valore allorché il rame dal lungo uso è consunto, e specialmente quando fosse stato ritoccato.

Le incisioni debbono cercarsi a *margine intatto*; il margine guasto o ritagliato toglie parte del loro pregio. Tuttavia è da notare che nelle *stampe antiche* difficilmente si potrà avere il bel margine. Allora l'Amatore non dovrà pretendere che la *buona conservazione*.
Tutte le osservazioni date riguardo alle stampe si estendono ai *legni* ed ai *rami* che talvolta l'Amatore può trovar ad acquistare; se non rispondono a tali requisiti, raramente possono aver valore. Le stampe incollate su cartone o su tela anch'esse perdono molto del loro valore. Spesso per effetto della pasta o colla con cui sono applicate han subito danno dal tarlo, da macchie o da antipatica colorazione; ed è sempre difficile staccarle e nettarle. L'Amatore eviti questi acquisti.

La maniera nera inglese, o mezzotinto caratterizza in modo speciale la *Scuola Inglese* del secolo XVIII.
Il bello e brillante periodo di questa maniera va da 1750 al 1810, a un dipresso. Mac Ardel fu il primo incisore che ritornò in onore questo procedimento, e Samuele Cousin fu l'ultimo che ne fece uso.
Tutti i *primi stati*, o *fior di rame*, sono stampati in nero. Le prove di primo stato non sono mai più di 30 a 40. Allorché il rame comincia a stancarsi, si passa alla tiratura a colori, atta maggiormente a nascondere tale difetto.
Gli Amatori cercano e pagano assai cari i *ritratti* in nero, mentre non cercano i soggetti di fantasia, quali *Scene pastorali, Soggetti di cavalli, Ritratti di personaggi sotto aspetto di divinità mitologiche*, che a colori.
La Scuola Inglese di detto secolo fece ritratti meravigliosi di uomini e donne a mezzo busto ed a corpo intiero aventi per isfondo deliziosi giardini, vaste campagne, edifizi grandiosi a colonne, di gran buon gusto, in nero ed a colori. Oggi questo genere è assai cercato, ed i pezzi migliori salgono a prezzi favolosi.

Piccoli Maestri. — Si sogliono chiamare *Piccoli Maestri* della Scuola di Norimberga e della Bassa Germania gli artisti seguenti: Aldegrever, Altdorfer, Hans Sebald Beham, Barthélémy Beham, Jacob Binck, Virgile Solis, Henri Goerting, e Pencz. Questi sono i principali: ma ad essi se ne possono aggiungere molti altri, di cui alcuni non sono noti che pei loro monogrammi.
Erano detti Piccoli Maestri, perché imitavano i grandi maestri, ed anche perché riducevano assai di formato i pezzi ch'essi imprendevano a riprodurre, o ad originalmente incidere.

L'incisione classica od a bulino che ancora pochi anni fa formava oggetto di raccolte, ora non è più cercata che da rari Amatori. Ed anche questo fatto ha un logico motivo. La monotona ed arida regolarità del lavoro a bulino ed il lungo tempo che l'artefice deve impiegare nel condurre a termine l'incisione, gli tolgono ogni scintilla di fuoco, ogni spiritosità, ogni artistica ispirazione. L'artista in

un giorno non può eseguire che una parte del suo lavoro. Deve riprenderlo il giorno dopo, e così via fino al termine. Le sensazioni sue del giorno prima sono diverse da quelle dei giorni successivi, per la materialità stessa della vita, così che viene a mancare all'opera la continuità di esecuzione desiderabile in quest'arte.
Un tempo in cui non esistevano altri mezzi per far conoscere i quadri dei grandi autori per lo studio, tali raccolte erano utili; ma ora che la fotografia è giunta a tale perfezione che trae dai quadri, anche più scuri, particolari che l'occhio nostro non vede, detto metodo di incisione è passato addirittura in seconda linea. E rimane spiegato come più nessuno cerchi quelle grosse raccolte, quali sono «La Galleria di Torino» di Roberto D'Azeglio, «Le Gallerie di Firenze», ecc.

L'Incisione ad acquaforte, invece, forma, ed a ragione, l'amore dei veri intenditori. In essa trovi il getto primo e spontaneo del pensiero, lo spirito, l'anima dell'artista espressi con pochi, rapidi, nervosi tratti segnati sulla vernice e solcati nel rame da un mordente.
Oramai in ogni città un po' importante fioriscono pittori che si dedicano o per diletto o per professione all'incisione. Per la storia futura dell'arte insistiamo ancora nel consigliare agli intenditori ed Amatori di raccogliere singolarmente l'opera di tali artisti loro concittadini, non solo, ma anche notizie sui medesimi, che potranno avere dagli artisti stessi, se vivi, o dai rispettivi parenti od amici, se morti, unendovi, possibilmente, pure il ritratto. Solo così facendo, col tempo, potremo avere una vera storia di questa nobile arte.

Litografia, — Quest'arte è del tutto moderna. *L'età d'oro* della medesima è quella dei *primi litografi* che erano veramente artisti, e disegnavano liberamente sulla pietra come sulla carta, e pure dei Romantici che maneggiavano la matita in modo grasso da abili coloristi.
Tali possono dirsi, per citarne solo alcuni veramente grandi, Carle, Horace Vernet, Charlet, Gros, Géricault, Prud'hon.
Molti abilissimi incisori su pietra hanno lavorato su giornali, almanacchi, ecc. tirati in grandi quantità: ma il riunire queste pubblicazioni è più cosa da bibliofili che da Amatori di stampe. Questi debbono convergere le loro ricerche solamente sulle *prove di saggio avanlettera*, o *fior di pietra*, di tali artisti, che per lo più non sono copiose, e quindi rare, e staccate dai giornali o libri.
Nei primordii di questa invenzione molti privati conoscitori del disegno si dedicarono per diletto alla litografia. Fra essi molti nobili, ed è nota la passione che ebbe la principessa Carlotta Bonaparte, figlia del re Giuseppe e maritata a Luigi Napoleone. Anche
questi pezzi possono essere bell'ornamento di una raccolta, quale curiosità.
Noi vediamo con vero compiacimento come l'amore per le raccolte delle litografie si vada estendendo. Lasciando da parte la considerazione che molti di tali lavori assurgono a vere altezze d'arte quando sono opera di abili disegnatori, basta il pensare alla importanza ch'essi acquistano inquanto spesso riproducono costumi, personaggi, fatti storici, satire, caricature, tutte cose che si connettono alla storia. E l'Amatore anzi che per sé deve sempre lavorare per la storia.

Stampe vestite di stoffe. — Durante i secoli XVI e XVII si usò ritagliare ritratti incisi, vestendoli poi di ricchissime stoffe secondo i costumi dei tempi. Servivano di figurini di mode; erano opera di abili sarti ed anche di dame, e venivano inviati in dono da una corte all'altra.
La raccolta della nobile famiglia Barolo di Torino ne possiede ventidue esemplari dei più belli che si conoscano.
Una di queste incisioni rappresenta il *Re Sole*. Egli è vestito con una minuziosa eleganza di particolari. In testa, sopra la parrucca, ha il cappello a tre punte, di panno nero, con galloni d'argento e piume bianche; al collo un colletto di seta bianca con pizzi; in dosso un giubbone di broccato cilestre laminato d'oro e d'argento con molti alamari, grandi bordi alle larghe maniche, a cui fanno finimento i polsini di pizzo. Il *gilet* lungo è pure in broccato con fascie di seta rossa. Una tracolla di seta azzurra gli regge la spada. Nella destra mano tiene lo scettro ricamato e nella sinistra una mazza di legno giallo con ghiera d'argento e pomo d'oro con nodo di color amaranto. Alle gambe

l'incisione è ritagliata ed una stoffa di seta nera finge le calze, che hanno giarrettiere di argento. Le scarpe hanno solo i risvolti e i tacchi di stoffa bianca.
Un'altra rappresenta *Maria Luisa Gabriella* di Savoia, moglie di Filippo V di Spagna. Porta ampio manto di broccato cremisi con risvolti d'ermellino. La stoffa è veramente bella e ben conservata. Ha veste di seta cilestre e bordi e frange d'oro alternate; il corsetto è d'oro con pizzi alle maniche ed al collo, preziosi e rari.
Renato de Fraulay conte di Tessè, maresciallo di Francia, che è raffigurato in altra incisione, porta corazza di vero argento inciso ed un'uniforme di broccato d'argento: mirabile lavoro di pazienza e di abilità di sarto.
Di meravigliosa fattura sono il vestito di broccato laminato d'oro, il manto reale di seta rossa trapuntata in oro, l'acconciatura della testa in penne argentate e di struzzo, della *Regina di Polonia*, la quale tiene nelle mani.... di carta un ventaglietto minuscolo a stecche nere e stoffa dipinta.
Né meno belli sono gli indumenti che vestono *Anna Maria Stuarda e Maria Adelaide di Savoia*, e di squisita fattura sono i pizzi che adornano la culla di monsignore il *Duca di Brettagna.*
Le altre incisioni non meno belle, sono dedicate a *Filippo V*, alla *Duchesse de Lorraine*, alla *Principessa di Bade*, la quale porta un'elegante mantiglia di peluche cremisi e un manicotto ch'è un miracolo di eleganza, alla *Duchessa di Borgogna*, figlia di Vittorio Amedeo II, che ha l'abito costellato di diamanti falsi, al *Delfino di Francia*, al principe *Luigi di Bade*, a *Luigi Alessandro di Bourbon*, al *Duca di Borgogna*, generalissimo dell'armata francese, al maresciallo *de Marcin.*
Ma per lo più il pregio di questi oggetti non consiste nell'incisione, bensì nella magnificenza degli abbigliamenti. Qui ne abbiam voluto parlare solamente a titolo di curiosità rara.

Gli incisori usarono apporre sulle loro stampe la loro *firma*, o le *iniziali* del loro nome distinte o combinate in monogramma, o una *marca*. Nei tempi recenti per regola costante il *nome* dell'incisore è in calce a destra della stampa, e il nome dell'Autore del quadro o del disegno a *sinistra*.
Spesse volte l'incisore aggiunse al proprio nome la parola latina *sculpsit* che significa incise, corrispondente al *gravé* dei francesi, all'*engraved* degli inglesi ed al *gestochen* dei tedeschi.
La parola *excudit* che leggesi frequentemente nelle stampe, come p. e. *Mariette excudit*, si riferisce allo stampatore o all'editore che ne curò la *tiratura* (*Exudere* in latino significa *tirar fuori, trarre*), E talvolta incisori stessi, come i *Sadeler*, comprarono e radunarono rami di altri incisori, e dopo ritoccati li tirarono ponendone le stampe in commercio, sulle quali si vede aggiunta la parola *excudit*. In questi casi l'incisore si fa editore.
Stampe ritoccate. — L'incisione in legno è più durevole che quella su rame poiché resiste a maggior tiratura.
Quando il legno o il rame sono consumati, l'incisore *ritocca* la piastra col bulino per ridonarle la freschezza di prima, ma è operazione molto difficile, e le stampe vengono sempre a perdere la forza primitiva e l'originale precisione di disegno. Gli incisori coscienziosi hanno sempre apposto alle stampe ritoccate la parola *Formis*: gli altri, no.
Stampa Originale è detta quella che l'artista ha inciso da un disegno originale, senza giovarsi di altra stampa già nota. Questa originalità è assoluta se all'artista è dovuta l'*invenzione*, il *disegno* e l'*incisione*. È *relativa* quando l'artista incide da un quadro o disegno di altri. *Copia* è detta la riproduzione di un'altra stampa. Quindi la stampa *originale* è la *vera*; la copia è la *falsa*. — Con questo, però, non intendiamo dire al Raccoglitore di escludere le copie dalle loro collezioni. È necessario distinguere il buono dal cattivo. Anzi, taluni alla stampa originale sogliono far seguire le copie.
La carta nel conoscere le stampe ha la sua importanza. La carta variò di secolo in secolo per *sostanza* della composizione *(pasta), spessore, purezza, filograna, formato, tinta generale*. Anzi, variò da nazione a nazione, regione a regione. Orbene, essendo logico che l'incisore siasi servito delle carte del suo tempo, se incontreremo un'incisione di autore antico riprodotta su carta che non corrisponda al tempo in cui egli visse, è segno che non è autentica.
L'autenticità spesso si riconosce da certe macchie che il tempo cagiona sulla stampa. Ma un buon

modo per accertarla è quello di confrontare la carta dell'incisione con quella dei libri della stessa epoca, della stessa data, della stessa regione o città in cui vide la luce. L'occhio, poi, e la pratica che ne viene dall'esercizio faranno il resto.

Compilazione del Catalogo. — Le stesse considerazioni esposte a pagina 91 sulla *Maniera di analizzare e descrivere i quadri* sono applicabili alle incisioni; ed in più occorrerà si accenni ancora, oltre che al nome dell'incisore, a quello dell'inventore quando non trattasi di opera originale, che si riproduca ogni altra iscrizione portata dalla stampa, che si indichi la misura della sola incisione e poi la misura dell'incisione con quella del margine, che si facciano note le diverse prove conosciute e si esponga ogni altra cosa che si sappia di positivo relativamente alle stampe più stimate. Indi accennare allo stato della stampa, se perfetto o no, a margine intatto, o
no, ecc.
Partendo dal principio generale che consiglia a raccogliere, che è *far vedere l'origine ed i progressi dell'arte* per opera degli artisti delle epoche diverse, noi crediamo che nel catalogare debbasi partire dal cognome e nome dell'incisore, facendo poi seguire tutte le altre considerazioni coll'ordine che si crederà più opportuno, usando una scheda per ognun d'essi. E, ancora, mai dimenticandone la *bibliografia*.
Mettendo, quindi, tutte queste schede in strettissimo ordine alfabetico per cognome e nome d'incisore, si otterrà un catalogo che permette al Raccoglitore di aggiungere e togliere schede in ogni momento coll'aggiungere e togliere che fa di pezzi alla sua collezione, come spesso accade dover fare per nuovi acquisti o cambi, senza che l'ordine alfabetico di esse venga disturbato: il che non sarebbe possibile quando il catalogo invece che su schede si compilasse
su di un libro legato.
Al catalogo compilato in questa maniera, si potrà annettere un Indice od anche più *Indici Analitici*, prendendo per base di ognun d'essi e rispettivamente la *data* in cui ogni incisione fu eseguita, il *luogo di origine dell'incisore*, la scuola, la *maniera*, la *materia* su cui si è inciso, il soggetto rappresentato da ogni incisione, ecc., atti sempre più ad agevolare lo studio di quest'arte, nonché le eventuali ricerche. Mai ci stancheremo dal ripetere ai nostri Lettori: in tutte le vostre compre attenetevi alle opere di vero merito: non riempitevi la casa di oggetti senza valore intrinseco: pensate sempre che domani forse una necessità, una disavventura, vi costringerà a vendere quello che con tanto amore, con tante fatiche avete accumulato. Ebbene, se dovrete compiere
questo sacrificio, almeno ne avrete un utile dall'avere raccolto bene: venderete onorevolmente le vostre cose. Se ciò non farete voi, avrete la soddisfazione di poter dire: lascio ai miei eredi (parenti o musei) una eredità vera.
La Stampa, poi, a fianco delle grandi manifestazioni dell'arte (quadri, statue, monumenti), ha una missione anch'essa, modesta, ma più duratura di quelle. Nel volgere degli anni che rimarrà di noi? Della società in mezzo alla quale noi viviamo? tutto passa, tutto scompare, ma la stampa rimane più resistente del bronzo, come rimane il libro. Ed il raccoglitore di stampe senza accorgersi compie opera di storico, elevatissima sopra tutte le altre.

Luoghi di luce

Marco Fragonara

Testo tratto dal sito:

http://www.a14.br.com/wp-content/files_mf/1288165185Luoghidiluce.pdf

Dicembre 2013

Una certa letteratura, a dire il vero un po' sdolcinata e intrisa di sentimentalismi, vede nella stamperia, il luogo dove si compie un'azione puramente artigianale più o meno ripetitiva, e nello stampatore, una figura di semplice artigiano-esecutore che mette in quello che fa, quel tanto di mestiere e passione che basta, se ancora ci riesce.

Da tempo immemorabile, nella stamperia c'è particolare profumo o odore d'inchiostro che può attrarre o respingere, ci sono le lastre pronte per essere messe a registro e i fogli inumiditi sapientemente, si dice così chissà perché, che attendono di passare sotto la pressione del torchio. C'è perfino chi si aggira indaffarato nei locali, con le mani sempre sporche. E' ovviamente lo stampatore o qualche suo assistente.

Ma in una stamperia non c'è solo questo. Certo, pare quasi ovvio scriverlo, una stamperia d'arte è un luogo dove si stampano cose d'arte. Ma non solo.

Ritornano, infatti, alla mente le stamperie di un tempo, quelle, per intenderci, che si sono affermate in Europa nel corso dei secoli. Chi avrebbe il coraggio di dire che nell'atelier *In de Vier Winden*, vale a dire, *Ai Quattro Venti*, aperto da Jeronimus Cock ad Anversa nel 1549, si sia solo stampato? Proprio per questa ragione si deve intendere la stamperia in modo molto diverso. Certo, nella stamperia si stampa, si stampa da sempre. Ma l'atelier di Cock era soprattutto un luogo di scambio e di cultura. Un sapere pratico e tecnico, s'intende, ma pur sempre un sapere. *Ai Quattro Venti* giungono, infatti, artisti da ogni parte d'Europa, per incidere e per stampare, naturalmente, ma anche per approfondire e affinare i propri contenuti. Lo stesso nome dell'Atelier allude, infatti, all'apertura verso idee sempre nuove di Cock, che sa scegliere di fronte alle molteplici possibilità editoriali, senza avere preclusione di sorta, purché in nome dell'arte.

E' così, ad esempio, che il tema del paesaggio italiano si modifica notevolmente, assumendo caratteri fiamminghi, una volta che da Anversa hanno fatto ritorno artisti come Giorgio Ghisi, che là ha lavorato a fianco di altri incisori non italiani, e a contatto dei lavori di Pieter Bruegel che, sempre in quegli anni, continua a fornire all'atelier di Cock i propri disegni, affinché siano incisi sulla lastra.

E come in uno scambio reciproco, il senso della razionalità classica dell'arte italiana incomincia anche ad influire sul gusto e sull'arte di quei Paesi, soprattutto nell'abilità di ritrarre la figura umana e il nudo. Ma non solo.

Proviamo ad andare ancora indietro nel tempo, poco più di una ventina d'anni addietro della fortunata impresa commerciale di Anversa. Sì, proprio commerciale e finanziaria, dato che una stamperia, ieri come oggi, deve anche produrre per far vivere lo stampatore e i suoi dipendenti.

Siamo a Roma nel 1527, dopo che una masnada di Lanzichenecchi mette a ferro e a fuoco la città.

L'episodio diviene famoso con il nome di Sacco di Roma, appunto. Dalla città sono fuggiti tutti, soprattutto gli intellettuali e gli artisti l'hanno abbandonata e le cose non vanno bene per niente.

Ma ecco che un giovane milanese, un certo Antonio Salamanca, che si è stabilito nell'Urbe, incomincia a raccogliere dalle stamperie, ormai chiuse, le lastre incise che altrimenti sarebbero andate perdute.

In tal modo recupera, lui stampatore di professione, un patrimonio che l'incuria e la guerra

avrebbero inevitabilmente disperso. Non solo. Nel 1553, stipula un contratto con Antonio Lafrery, un altro stampatore, francese di Besançon, che nel frattempo vive a Roma.

I due danno origine a una delle più grandi imprese editoriali del tempo che dura per una decina d'anni. In tal modo i due stampatori, oltre a essere attenti agli autori a loro contemporanei, riportano alla luce le opere di Marcantonio Raimondi, Marco Dente, Agostino Veneziano, Beatricetto, il Maestro del Dado e molti altri legati alla figura di Raffaello, le cui opere altrimenti avremmo forse dimenticato.

Tutto questo a testimonianza di come uno stampatore, oltre ad essere un imprenditore e promotore di cultura, possa divenire anche custode e conservatore del passato.

E' accaduto anche due secoli dopo i fatti raccontati, con i De' Rossi, una famiglia romana di stampatori, con bottega in Piazza Navona, che ha avuto tra le mani molte delle lastre, salvate dal Salamanca e che ha deciso di vendere nel 1738 alla Calcografia della Reverenda Camera Apostolica dello Stato Pontificio, l'intera raccolta di rami, che nel 1870 passa allo Stato Italiano e, infine, nel 1945 va a costituire parte del patrimonio della Calcografia Nazionale.

E di nomi di stampatori del passato e del presente se ne potrebbero aggiungere altri, di famosi e meno noti, d'italiani e di stranieri, accomunati, dalla passione per la cultura, per l'arte, per il commercio e la conservazione della stampa d'arte.

Tutto questo è reso quindi possibile grazie all'esistenza di persone con una particolare sensibilità, ma anche dalla presenza di uno spazio, la stamperia, luogo deputato non solo all'attività commerciale, ma al dialogo, allo scambio d'impressioni, di sperimentazioni di nuovi linguaggi e di tecniche che sempre nel mondo dell'arte si rinnovano.

E' proprio sulla spinta dell'innovazione, che rispetta sempre la tradizione, che nasce l'unione di due

stamperie contemporanee, l'Atelier 14 di Daniela Lorenzi e la Grafica Upiglio 22250 di Daniele Upiglio.

Le due cifre corrispondono, l'uno al numero civico dello spazio, dove si trova la stamperia, in via S. Gottardo 14 a Milano, l'altro alla tabella merceologica italiana, che non sa definire meglio l'attività dello stampatore d'arte se non con la dicitura di "altre attività connesse alla stampa". Come se la stampa non fosse, all'origine, un prodotto prima di tutto artistico, e poi divulgativo della parola e dell'immagine, che in tal modo hanno iniziato ad avere largo consumo.

E' in questo spazio, frequentato da artisti italiani e stranieri, molti dei quali provengono dal Brasile, dal Messico e dall'ex Jugoslavia e quindi di differente formazione artistica e culturale, che la stampa d'arte, così spesso trascurata da noi in Italia, vuole affermarsi come vera espressione d'arte, com'era d'altro canto un tempo e com'è ancora oggi in molte altre parti del mondo. E' qui che gli artisti non giungono solo per stampare le proprie lastre, ma anche per incidere, lavorare e dialogare tra loro.

E' in questo luogo che si sperimenta secondo tradizione e che vengono alla luce opere a stampa che parlano della contemporaneità e ad essa si rivolgono.

Un'acquaforte è sempre un'acquaforte, da quando è stata inventata nel XV secolo per decorare le armature o da quando nel 1524 il Parmigianino l'ha preferita ad altri linguaggi, dando inizio alla grande stagione che ha visto molti artisti impegnati ad esprimersi con una lastra di rame, una cera coprente e dell'acido per la morsura.

Ma quante possibilità espressive l'acquaforte può ancora oggi offrire. In stamperia, infatti, si riprendono sempre le medesime tecniche calcografiche del passato.

E' solo l'utilizzo da parte dell'artista che rende nuova una tecnica, là dove egli riesce ad esprimere contenuti ancora non detti.

Soprattutto oggi, che in campo artistico si è soliti sperimentare tecniche diverse, dato che i mezzi espressivi sono profondamente mutati rispetto al passato. Occorre quindi uscire dalla concezione che considera incisore e stampatore semplici artigiani che fanno leva solo sulla loro manualità.

Per essere artista occorre ben altro, per essere artigiano può essere sufficiente, invece, la sola perizia tecnica.

Anche lo stampatore non è, infatti, solo un artigiano, che compie una serie di azioni ripetitive, quali inchiostrare, ripulire la lastra, e effettuare una tiratura di un rame o di uno zinco.

E' piuttosto l'interprete dei segni incisi da un altro artista. Lo stampatore è quindi come un direttore d'orchestra, che sa leggere lo spartito musicale di un autore e, se dotato di una grande capacità, comprendere e indagare la lastra incisa.

E' quindi artista lui stesso. Solo in questo senso la figura dello stampatore ha ragione d'esistere.

La mostra delle opere di venti artisti che gravitano attorno all'Atelier 14 è qui pronta a dimostrarlo. Per l'occasione è stato scelto il piccolo formato del foglio, non più di venti centimetri per venti, quasi per richiamarsi nuovamente al passato, quando l'incisione nasceva per accompagnare la parola scritta, all'interno del libro e doveva necessariamente essere di ridotte dimensioni, ma non per questa ragione era meno artistica. Anche se siamo convinti che non sia il formato dell'opera a determinarne il valore e il senso. Accanto a queste incisioni, sono presentate anche le numerose edizioni dell'Atelier 14 e della Grafica Upiglio 22260, cartelle e libri d'artista a testimonianza di come parola e immagine possano convivere e nello stesso tempo essere autonome ed indipendenti.

E', infatti, il libro a contare più di ogni altra cosa. Il libro inteso come soggetto e non come un semplice oggetto commerciale. E anche il libro o la cartella vedono la luce, come si diceva un tempo, nella stamperia d'arte. Anche la grande industria editoriale confeziona libri, ma spesso brutti. Non tanto perché siano scritti male, accade anche questo, ma sono brutti soprattutto esteticamente. Sono brutti al tatto, alla vista e spesso persino all'olfatto.

Il libro è in tal modo ridotto ad un puro oggetto d'uso, la cui veste esteriore sembra avere poco peso.

Questo fenomeno si accompagna ad un decadimento del gusto, tanto che oggi i libri non permettono più di "scorgere i confini dello spazio e del tempo, (né di) riflettere sulle cose inesistenti non meno che su quelle che esistono, come in uno specchio dell'eternità". Le parole sono di Riccardo da Bury, che di libri se ne intendeva, essendo uno dei primi collezionisti europei quando ancora la stampa non esisteva.

Lui, vescovo inglese, nato nel 1287 e morto nel 1345, ha scritto il *Philobiblon*, o dell'amore per i libri, un titolo, che oggi sembra risuonare male, dato che tutto è divenuto opzionale.

La nostra è, infatti, l'era dell'optional e dell'indistinto, anche in campo culturale. Di tutto un po', di tutto di più. Di tutto un po' più inorganico. E' l'epoca del supermarket, del frullato, dell'omogeneizzato. Ed è per questo che è ancor meno facile comprendere un luogo come la stamperia e ciò che in essa si compie.

Eppure, da più parti nel mondo sembra che il libro d'arte sia proprio rinato, come quello di un tempo, con tanto di incisioni e equilibrio nella veste editoriale.

E' certo che per continuare a capirlo occorre cultura, gusto e sensibilità. La mancanza di questi tre elementi porta, al contrario alla morte stessa del libro d'arte e per evitare che questo accada sono necessari luoghi che favoriscano l'incontro tra le persone, stimolino la discussione e, perché no, favoriscano anche l'acquisto di cose d'arte.

Non importa a quale genere esse appartengano, dato che le arti sono tra loro, da sempre, sorelle.

"Venti Correnti" è perciò un luogo che nasce con l'intento, di parlare alla contemporaneità. E' qui

che, tra le altre attività di questo spazio espositivo, si privilegia il diffondersi delle edizioni d’arte, come un tempo, neppure tanto lontano, quando è rinato il gusto per il libro d’artista. E’ questa una tendenza che incomincia, a farsi sentire soprattutto a partire dal 1874, anno in cui viene fondata a Parigi l'associazione *Les Amis des Livres*, che invita a collaborare artisti, autori, stampatori e rilegatori al fine di offrire un prodotto raffinato, diretto a un nuovo collezionismo. L'organizzazione di esposizioni e l'aprirsi di molti circoli librari danno pertanto origine a un nuovo mercato, che si era assopito nel corso dei secoli.

E alla rinascita di questo gusto antico collaborano rilegatori-artisti del calibro di Trautz, Cuzin, Amand, Marius-Michel e Charles Meunier, che sanno catturare l’immaginazione del pubblico, rinnovando un’arte che nel tempo era stata dimenticata.

E si torna a parlare di stamperie, di stampatori, di artisti, di spazi espositivi singolari e anche di opere d’arte come incisioni, cartelle, edizioni e libri d’artista.

E questo potrebbe dare un nuovo senso alla nostra modernità.

Tecniche dell'Incisione

Prof. Feo Marco

Testo tratto dal sito:

http://www.marcofeo.it/dispense/incisione.pdf

Novembre 2013

La storia della carta

Dal greco *chartes* deriva la parola italiana carta e dal latino *papyrus* derivano *paper* in inglese, *papier* in francese e *paper* in tedesco.

Il papiro, usato come supporto per la scrittura, è l'antenato della carta, la sua utilizzazione risale intorno al tremila a.C. e si diffuse rapidamente anche per opera di Alessandro Magno; ricordiamo la celebre biblioteca fondata ad Alessandria nel 300 a.C. da Tolomeo Sotero. Essa conteneva cinquecentomila rotoli di papiri e fu distrutta da un incendio al tempo della conquista dell'Egitto da parte di Giulio Cesare intorno al 50 a.C.

Verso il sesto secolo il papiro si diffuse in Grecia e nel secondo secolo a.C. a Roma.

I fogli di papiro sono ottenuti da piante graminacee *"cyperus papyrus"* che crescono prevalentemente sulle rive paludose del Nilo e dell'Eufrate.

Plinio nella sua *"Naturalis Historia"*, voI. XIII, 11/13, descrive la tecnica egiziana per la fabbricazione dei fogli di papiro.

La storia dell'Incisione

La prima forma di incisione che troviamo nella storia dei popoli è la xilografia, ovvero incisione su tavola di legno. Le prime tavole di legno destinate alla stampa su carta vennero elaborate in Cina tra il secondo e il terzo secolo dopo Cristo, poco dopo che vi aveva fatta la sua prima apparizione la carta. Ne abbiamo notizie in testi dell'epoca e nelle enciclopedie successive, ma non esempi.

Abbiamo poi delle tavole di legno appositamente eseguite per la stampa su carta, risalenti al Ve VI secolo dopo Cristo, ma sono del tutto scomparse le immagini stampate di tale epoca. Il più antico libro stampato che sia giunto fino a noi è la Sutra di Diamante (Londra British Museum) che risale al X secolo, ma abbiamo anche immagini staccate, e brevi preghiere, sia cinesi che Giapponesi, collocabili tra il VII e il IX secolo.

La tecnica della xilografia, unitamente a quella per la fabbricazione della carta, venne insegnata dai cinesi agli arabi quando questi conquistarono, nel 712, Samarcanda.

Solo allora il mondo islamico conobbe la stampa xilografica in cui abbiamo frammenti di Corano che risalgono al IX - X secolo.

Tuttavia i mussulmani, individualisti ed esteti, preferirono le immagini dipinte e i testi scritti a mano, per cui non diedero un grande impulso alla stampa, ma la diffusero ugualmente nei paesi

dell'Europa che avevano conquistato. Dalla Spagna e dalla Sicilia, cominciarono ad esportare nell'Europa cristiana la carta e la stampa.

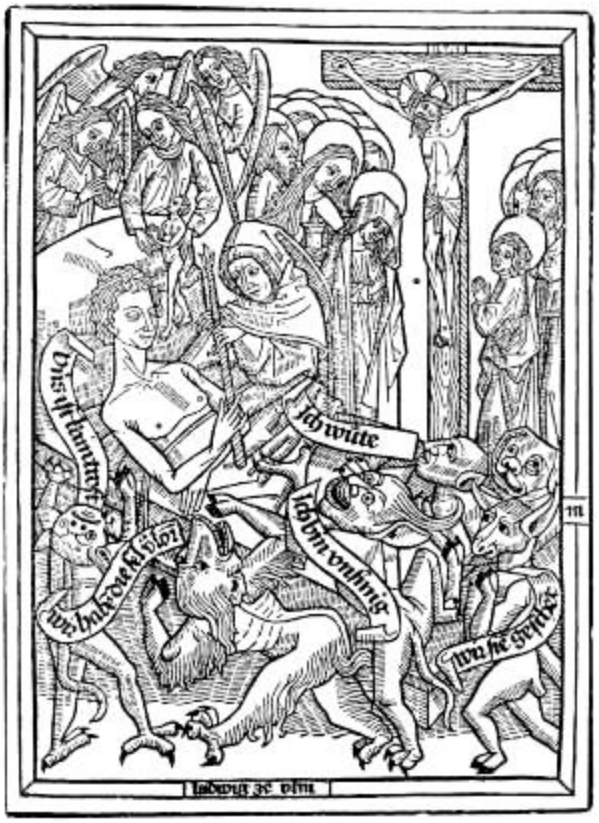
Circa a metà del Quattrocento in Germania venne fatta una scoperta tecnica di enorme importanza, destinata a esercitare un effetto decisivo sul futuro delle immagini per centinaia di anni. Era la stampa di Gutenberg. Ma già prima venivano stampati volantini con figure di santi e testi di preghiere da distribuire ai pellegrini per privata devozione. Il metodo usato in questo caso era abbastanza semplice: lo stesso che venne usato più tardi per la stampa dei caratteri. Bastava prendere un pezzo di legno e ritagliarne tutte le parti che non dovevano risultare nella stampa. In altri termini, tutto ciò che doveva rimanere in bianco doveva essere scavato, in modo che quanto doveva riuscire in nero formasse un sottile rilievo. Esteriormente, il legno inciso somigliava a qualsiasi timbro di gomma oggi in uso: per la stampa si procedeva praticamente nello stesso modo, spalmando l'intera superficie di inchiostro tipografico, composto di olio e fuliggine, e premendo quindi lo stampo sul foglietto. La stessa matrice in legno serviva per un gran numero di stampe prima di logorarsi.

Questa tecnica elementare per la stampa di immagini si chiama xilografia. Era un metodo poco costoso che diventò ben presto popolare. Un certo numero di matrici in legno potevano servire per una piccola serie di immagini che venivano stampate e rilegate insieme come un libro. I libri stampati in tal modo venivano chiamati incunaboli.

Tra il 1340 e il 1380 si stamparono in Europa delle immagini sacre e delle carte da gioco, ma non si poterono ancora stampare libri con testo, perché il potente sindacato degli amanuensi aveva fatto promulgare dai re e dai governi delle leggi severissime contro la stampa, perché questa costituiva un serio pericolo per la loro corporazione. I primi libri vennero stampati fra il 1380 e il 1430 nei conventi, perché queste comunità religiose sfuggivano spesso al controllo del Governo.

Si trattava di testi interamente incisi su una tavola di legno; metodo lungo, che venne scalzato dall'introduzione in Europa dei caratteri mobili inventati da Gutenberg, la cui tecnica era già usata in Estremo Oriente da più di cento anni; innovazione del tutto europea è l'utilizzo del torchio da stampa, ideato sempre da Gutenberg tra il 1440-1450. Fu così che dal 1450 in poi la stampa, grazie anche alle nuove leggi, si diffuse per tutta Europa.

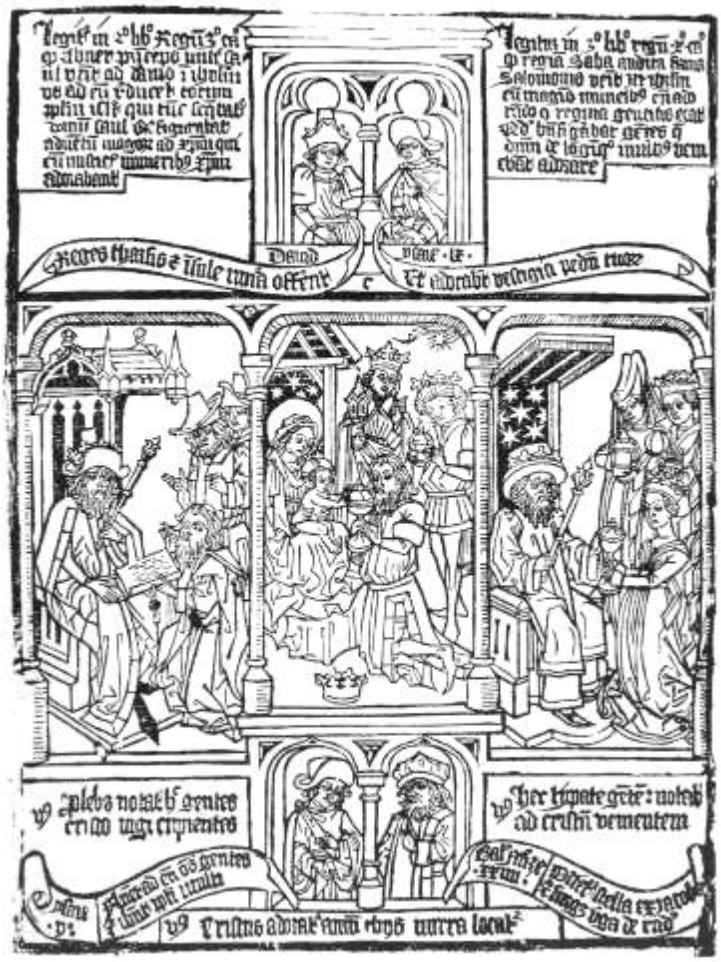
Xilografie e incunaboli furono presto in vendita a prezzi popolari (se consideriamo come venivano fino ad allora prodotti i libri, veri e propri pezzi unici, elegantemente rifiniti e rilegati), nello stesso modo furono stampate carte da gioco, caricature e immagini religiose.



”L’agonia del giusto” 1470 ca.

Nell’esempio riportato vediamo un incunabolo il cui scopo era di rammentare al fedele l'ora della morte e di insegnargli - come dice il titolo - *“L'arte di ben morire”*. La xilografia rappresenta il giusto sul letto di morte col monaco vicino che gli mette in mano una candela accesa. Un angelo riceve la sua anima, che gli esce dalla bocca sotto forma di figurina orante. Nello sfondo Cristo e i santi, ai quali il morente dovrebbe volgere il pensiero, in primo piano uno stuolo di demoni nelle forme più brutte e fantastiche, e sui cartigli che escono dalle loro bocche si legge: «Fremo di rabbia», «Siamo disonorati», «Sono fuori di me», «Non c'è requie», «Abbiamo perduto la sua anima». Vane sono le loro contorsioni grottesche: l'uomo che possiede l'arte di ben morire non deve temere le potenze infernali.

In chiesa venivano utilizzati come sermone figurato. Da questi incunaboli nascerà anche la *“biblia pauperum”*, progenitrice in qualche modo dei nostri attuali fumetti. Era una specie di "libro dei poveri" a uso degli illetterati, che narrava i principali episodi della vita di Gesù Cristo, messi in relazione con quelli dell'Antico Testamento, servendosi di illustrazioni ognuna delle quali era commentata da un versetto della Bibbia o da una didascalia in latino o in volgare.



”Biblia Pauperum”

Quando Gutenberg con la sua grande invenzione sostituì alle matrici in legno caratteri mobili tenuti insieme in un riquadro, gli incunaboli caddero in disuso. Ma ben presto si scoprì il modo di combinare un testo stampato con una matrice in legno per le illustrazioni, e molti libri della seconda

metà del Quattrocento furono illustrati con xilografie. L’invenzione di Gutenberg, pur apportando una grandissima diffusione della cultura, aveva per sempre interrotto quel magico rapporto che vi era fino ad ora stato inscindibile fra testo e disegno. Una forma di espressione unica e continua che usava le caratteristiche della parola scritta insieme a quella della sintesi illustrativa, senza apparentemente disgiungerle, ma anzi sfruttandone le caratteristiche che nascevano da questa osmosi. Separandone tecnicamente la fase realizzativi il testo diventerà pian piano predominante come importanza e l’immagine sempre più mera illustrazione di corollario. Ma soprattutto si perderà il ritmo e la forza che insieme potevano creare, esattamente come nel fumetto.

Per quanto utile, la xilografia era pur sempre un mezzo piuttosto rozzo di riprodurre immagini. È vero che la sua rozzezza ha talora una certa efficacia (lo vedremo soprattutto nell’Arte Espressionista). Queste stampe popolari del tardo medioevo ci ricordano i nostri migliori cartelloni pubblicitari: sono a linee semplici e si valgono di mezzi economici. Ma i grandi artisti del tempo nutrivano ambizioni diverse alle quali mal si adattava la xilografia: volevano ostentare la loro maestria nel particolare e la loro capacità d'osservazione. Scelsero perciò un altro mezzo, che permetteva effetti più raffinati: invece del legno impiegarono il rame. Il principio su cui si basava la

calcografia è un po' diverso da quello della xilografia. Nella xilografia si scava il legno tutt'intorno alle linee che devono venire impresse. Nell'incisione su rame si adopera invece uno strumento speciale, detto bulino, la cui punta incide, premendola, la lastra di rame. La linea così tracciata sulla superficie del metallo tratterrà il colore o l'inchiostro da stampa che vi è stato versato sopra, dopo di che resta solo da pulire la superficie. Se poi valendosi di un torchio si preme la lastra su un foglio, l'inchiostro rimasto nelle righe scavate dal bulino scenderà sulla carta e la stampa sarà pronta. In

altre parole, l'incisione in rame è il negativo della xilografia. La xilografia si ottiene dando rilievo alle linee, l'incisione, invece, incidendole nella lastra. Ora, per arduo che sia maneggiare con fermezza il bulino e controllare la profondità e la larghezza delle linee tracciate, è chiaro che, una volta impadronitici dell'arte, con l'incisione su rame possiamo ottenere una maggiore abbondanza di particolari e un effetto più raffinato che con la xilografia.

Incerte sono le origini della stampa calcografica, che sembra essere nata in Germania verso il 1430, quando si può supporre fosse conosciuto l'uso del torchio a cilindri in sostituzione del torchio verticale fino allora usato per la xilografia.

A Basilea dal 1430 al 1445 operò un incisore noto come: *«il Maestro delle carte da giuoco»* ed a lui sono attribuite le prime stampe calcografiche reperibili.

Il Vasari attribuisce a Maso da Finiguerra (1426-1464) la scoperta dell'incisione, asserendo che con un processo di stampa calcografico questi trasferiva su carta l'impronta dei suoi nielli per giudicarne lo stato di finitura e forse per conservarne l'immagine.

Uno dei maggiori e più famosi incisori del Quattrocento fu Martin Schongauer (1453?-1491), vissuto nell'alta Renania, a Colmar, nell'odierna Alsazia. La figura sotto ci mostra la sua incisione della Natività, interpretata secondo lo spirito dei grandi maestri dei Paesi Bassi. Come quelli, Schongauer si sforzò di fissare ogni particolare della scena, anche il più insignificante, tentando di farci sentire la materia e le superfici stesse degli oggetti. Che egli raggiungesse il suo intento senza il sussidio del pennello e del colore e senza l'aiuto dell'olio, pare quasi miracoloso. Le sue incisioni si possono studiare con la lente e si può osservare come vengano riprodotte pietre e mattoni rotti, i fiori negli interstizi, l'edera che arrampica sulla volta, il pelo degli animali e i capelli e le barbe dei pastori. Ma non basta ammirare la sua pazienza e la sua tecnica. Possiamo ammirare la sua Natività senza preoccuparci delle difficoltà del lavoro di bulino. Ecco la Vergine inginocchiata nella cappella in rovina usata come stalla, che adora il Bambino posato con cura sopra un lembo del suo manto, mentre San Giuseppe, con una lanterna in mano, la guarda con espressione ansiosa e paterna. Il bue e l'asino partecipano alla scena. Gli umili pastori stanno per varcare la soglia: uno di essi, nello sfondo, accoglie il messaggio dall'angelo. Nell'angolo superiore destro intravediamo il coro angelico che canta: «Pace in terra». Sono motivi profondamente radicati nella tradizione dell'arte cristiana, ma tipico di Schongauer è il modo di disporli e combinarli sulla pagina. I problemi della composizione hanno aspetti comuni sia nella stampa sia nella pala d'altare. In entrambi i casi il problema della resa spaziale e della fedele imitazione del vero non deve turbare l'equilibrio dell'insieme. È solo tenendo presenti questi problemi che possiamo valutare in pieno la conquista di Schongauer e comprendere perché egli abbia scelto come cornice una rovina: essa li consentiva di inquadrare solidamente la scena con le macerie attraverso cui guardiamo. Gli permetteva inoltre di dare spicco alle figure collocandole su uno sfondo nero, così che nessuna parte

del 'incisione restasse vuota o priva di interesse. Vediamo infine come abbia tracciato attentamente il piano della sua composizione, tirando sulla pagina due diagonali che si incrociano sulla testa della Vergine, il vero centro dell'incisione

Martin Schongauer "Natività" 1470-73

Certo è che a Firenze questa tecnica trovò un terreno assai fertile data la presenza in quell'epoca di

maestri quali Botticelli, Verrocchio, Lippi e altri che ispirarono con le loro opere il lavoro di molti bulinisti.

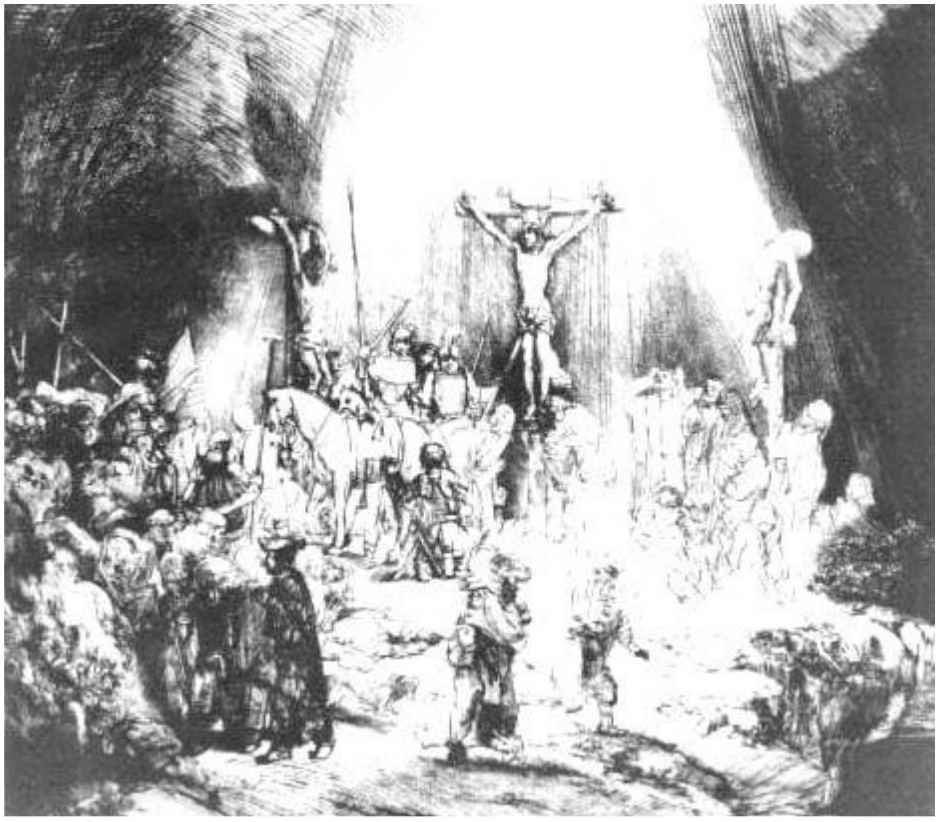
L'arte della xilografia e dell'incisione su rame si diffuse ben presto in tutta Europa. Troviamo incisioni alla maniera di Mantegna e del Botticelli in Italia e di altro tipo nei Paesi Bassi e in Francia. Queste stampe diventarono inoltre un nuovo mezzo di cui gli artisti d'Europa si valsero per uno scambio reciproco di idee. A quel tempo non era ancora considerato un disonore prendere da un altro artista un'idea o un'intera composizione, e molti maestri minori usavano le incisioni come testi da cui trarre i loro scambio delle idee senza le quali la Riforma avrebbe anche potuto non prodursi mai, così la stampa delle immagini assicurò il trionfo dell'arte del Rinascimento italiano nel resto

d'Europa. Fu una delle forze che misero fine all'arte medievale nel Nord, provocando una crisi che solo i più grandi maestri riuscirono a superare.

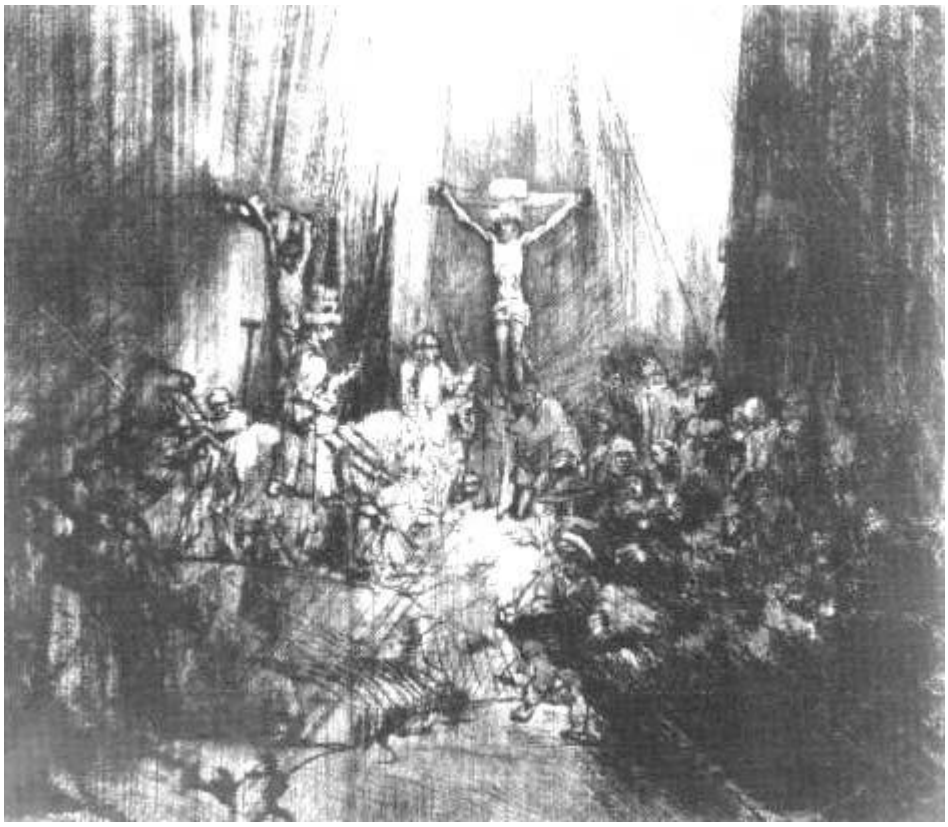
Agli inizi del XVI secolo l'incisione tedesca raggiunge il suo massimo splendore con l'opera di Dürer. Affermatosi come disegnatore di legni per xilografia (che sembra non abbia mai inciso personalmente) passò ben presto al metallo sul quale pare sia stato uno dei primi ad usare l'acquaforte, insieme a Daniele Hopfer, mentre il Parmigianino (1508-1540) è considerato il primo artista che, capite le possibilità dell'acquaforte, l'abbia utilizzata come mezzo espressivo.

Il diffondersi delle tecniche dell'acquaforte libera gli artisti dalla mediazione dell'artigiano che al bulino ricopiava le loro opere. Con l'acquaforte possono loro stessi disegnare la lastra e la qualità dell'opera ne guadagna in freschezza e spontaneità. La figura dell'artista e dell'incisore si fondono così in una sola persona.

Rembrandt (1610-1669) ottiene con l'incisione meravigliosi risultati lavorando il rame con particolare disinvoltura, incidendo, cancellando, correggendo fino al raggiungimento degli effetti voluti. La libertà e la spontaneità del segno, la forza espressiva delle luci e delle ombre così egregiamente distribuite dall'incisore olandese ancora oggi sono di stimolo per l'opera di tanti artisti. Nella sua Crocifissione (di cui vediamo sotto il Primo stato e il quarto stato) vediamo come non solo le possibilità espressive che la tecnica dell'incisione permette all'artista ma anche la libertà di cui gode lo stesso di avere dei ripensamenti, potendo modificare totalmente alcune zone dell'opera, ridisegnandole dopo aver cancellato parte dell'incisione precedente.



Crocefissione 1° stato

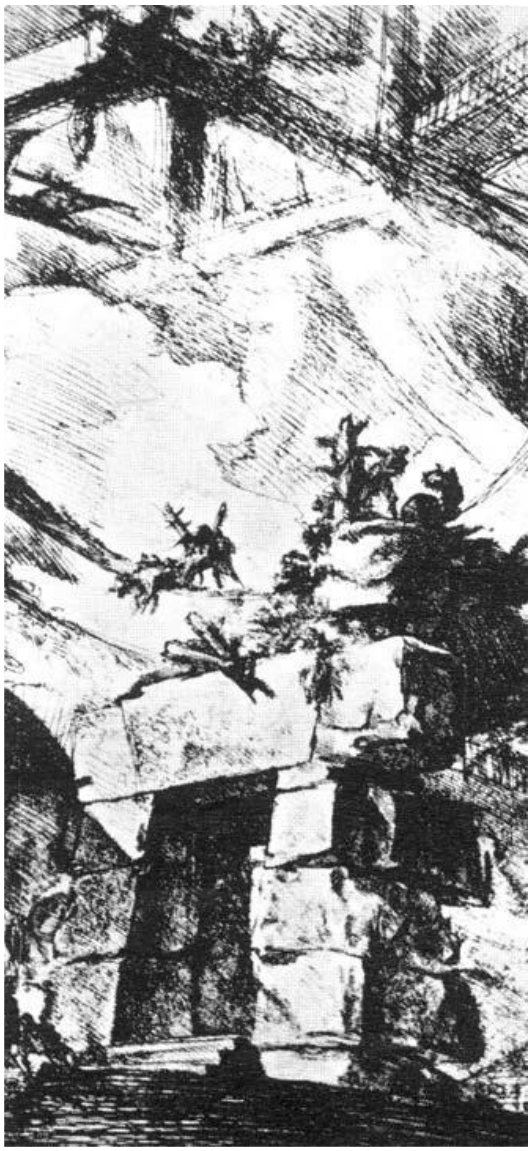


Crocefissione 2° stato

Anno dopo anno vengono scoperte nuove tecniche che mettono a disposizione degli artisti sempre più possibilità espressive. Nel 1768 J. B. Le Prince in Francia perfeziona la tecnica della acquatinta che sembra sia stata sperimentata precedentemente dal François e da Charpentier.

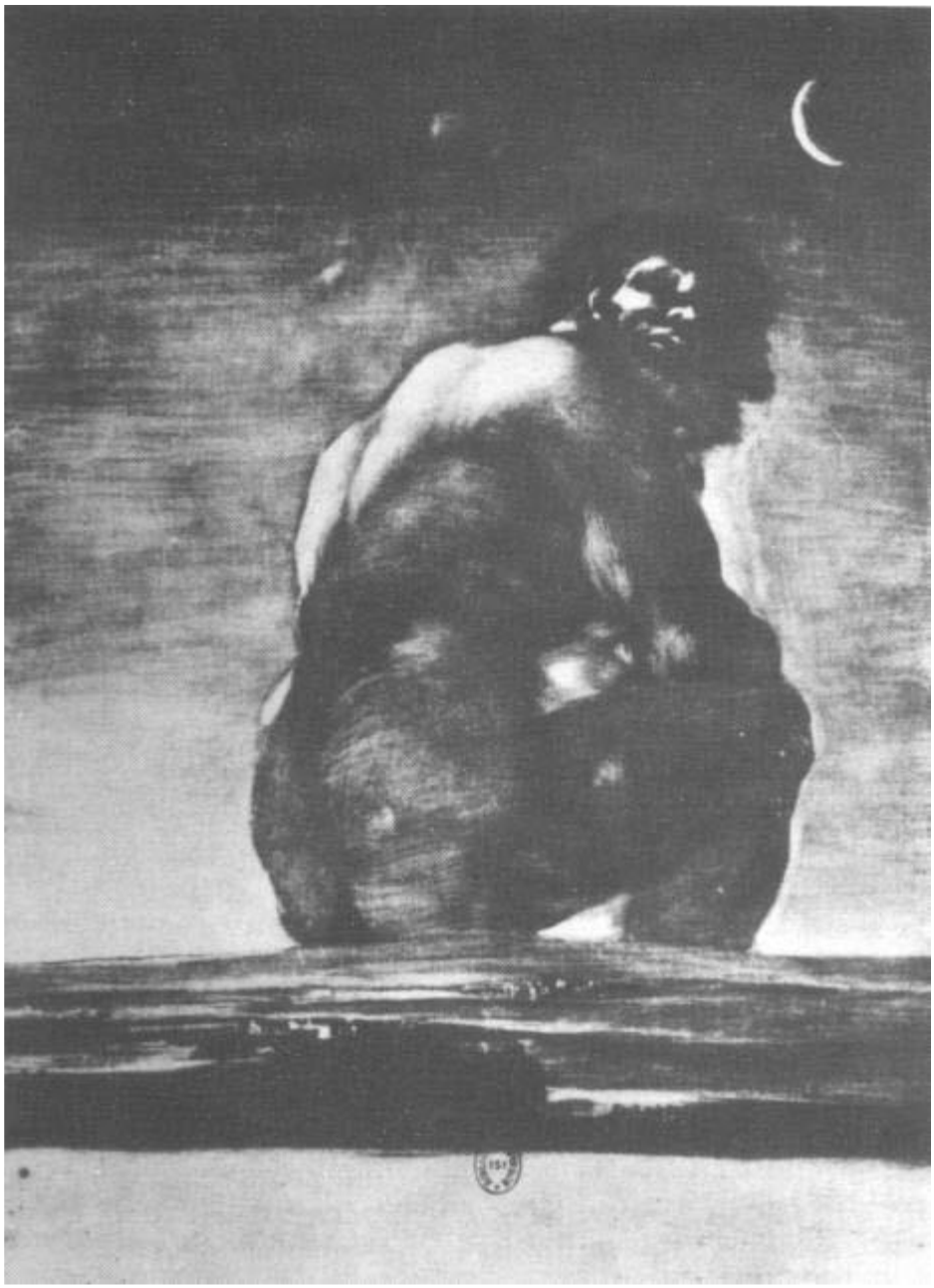
Nell'Italia del '700 grandi nomi come il Tiepolo, Canaletto, e Piranesi si distaccano per la qualità delle loro opere da quella miriade di artigiani che con enorme raffinatezza ma senza calore riproducono le opere di grandi maestri o stampano minuziose illustrazioni di monumenti, palazzi, fontane e giardini. L'opera incisoria del Tiepolo (1696-1770) rispecchia la sua pittura estrosa, rapida e piena di luce.

Giovan Battista Piranesi
Veduta di piazza Navona sopra le rovine del circo Agonale (1773) Acquaforte da: Le vedute di Roma



Giovan Battista Piranesi *Tavola XI da: Invenzioni capricci di carceri* (1745) Acquaforte

Verso la fine del XVIII e gli inizi del XIX secolo è la volta di un altro grande genio dell'incisione: Francisco Goya (1746-1828) immediato nel segno, geniale nella utilizzazione delle acquetinte, dimostra le enormi possibilità pittoriche del mezzo tecnico da lui utilizzato con tanta naturalezza.



F. Goya, *El Coloso*, 1815

Metodi di stampa e autenticità dell'opera

In passato la si chiamava incisione, o più genericamente stampa, ma con un valore intrinseco più alto rispetto a quello di oggi, proprio perché, si effettuava senza intervento di macchine, era il bravo artigiano che interpretava e riproduceva, ricordiamo Marcantonio Raimondi (1480-1534 ca.),

allievo del Francia e amico di Raffaello, incisore di grande talento e virtuoso nel copiare Dürer e i maestri del Rinascimento.

Oppure il grande maestro che creava le matrici e le incideva, ricordiamo, come esempio, Albrecht Dürer (1471-1528), Rembrandt (1606-1669), Goya (1746-1828).

Nel primo Ottocento, con il progresso tecnico della stampa e della fotografia, si comincia a classificare le stampe d'invenzione (Dürer, Rembrandt, Goya) e riproduzione (Marcantonio Raimondi).

Nel 1798 Giovanni Alois Semfelder realizza i primi esperimenti litografici.

Nel 1813 J.N. Nièpce perfeziona i primi studi dell'applicazione dell'immagine fotografica direttamente sulla lastra senza l'intervento dell'incisore.

Tra il 1822 e il 1826 si hanno le prime eliografie.

La tecnica fotografica viene sempre più utilizzata per la formatura delle matrici in:

Fotoincisione o rilevografia (cliché di metallo stampato tipograficamente);

Verso la metà dell'Ottocento la stampa d'arte, di riproduzione, viene affidata alle macchine.

Il grande progresso tecnico porta molti artisti, anche di fama, ad autorizzare editori e mercanti a far riprodurre, con il sistema fotomeccanico, i loro dipinti e disegni, firmandoli poi come se fossero incisioni "originali", eseguite cioè di loro pugno.

Successivamente, abusi e scorrettezze sempre più gravi sulla "originalità" della stampa e sulla tiratura quasi illimitata e non controllata, con mezzi tecnici assai sofisticati, hanno portato alla necessità di chiarire in maniera definitiva i problemi di un mondo così confuso che dava adito anche a sospetti di imbrogli e di vere e proprie truffe.

In Francia si è cercato di contrapporre al termine Stampa (estampe) la parola incisione (gravure), comprendendo anche la litografia che, nella realtà, è una stampa piana e non un'incisione.

In Inghilterra e negli Stati Uniti al generico print è stato anteposto il termine fine, "fine print", in Germania si definisce Kunstdruck, o Kunstgraphik, per sottolineare la differenza tra Druk e Graphik; ancora in Francia diversi mercanti adottano il termine marchand des gravures anzichè d'estampes.

I curatori dei musei, molti artisti e tutti coloro che hanno un interesse, un vero interesse, per le opere create direttamente dall'artista incisore, si sono riuniti per dare finalmente una definizione chiara che escludesse possibilità di equivoci, e la definirono stampa originale.

Nel 1960, a Vienna, al Terzo Congresso delle Arti Plastiche fu formulata la prima proposta sui canoni che regolano la definizione di "stampa originale".

1) Scelto il procedimento tecnico spetta solo all'artista di fissare il numero degli esemplari da tirare;

2) la stampa per essere considerata originale deve portare, oltre alla firma dell'artista, la numerazione progressiva e totale;

3) a tiratura esaurita la matrice dev'essere distrutta (biffata, cancellata) o, almeno deve portare un chiaro segno inciso che indichi che l'edizione è stata ultimata (un buco, un numero o un'annotazione incisa);

4) quanto sopra si riferisce a opere grafiche considerate originali, che l'artista stesso abbia inciso o disegnato sulla matrice, altrimenti la stampa dev'essere considerata riproduzione;

5) non ci sono regole o norme per le riproduzioni. Comunque le opere debbono portare un segno distinto se tali sono, soprattutto se di elevata qualità, per cui l'artista, riconoscendo il contributo dello stampatore, crede opportuno di firmarle.

Successivamente il Print Council of America, nel dicembre del 1964 a New York, ha dato maggiore libertà all'artista incisore attenuando la rigidità delle norme definite a Vienna. Lo statuto per qualificare una "stampa originale" è il seguente.

1) Solo l'artista crea il disegno di invenzione sopra, o nella lastra (pietra, legno o altro materiale) con il proposito di fare la stampa;

2) la stampa è tratta dal suddetto materiale dall'artista o da chi esegue il lavoro attenendosi alle sue direttive;

3) la stampa viene ultimata dall'artista.

Lo Zigrosser rende più elastica la definizione americana:

1) si ammette nella stampa l'uso di nuovi ritrovati tecnici

(sicchè questa può, al caso, diventare tridimensionale), benché il mezzo fotomeccanico non sia visto con simpatia dagli incisori;

2) è ammesso l'ausulio dello stampatore professionista o dell'allievo (lo era, del resto, già nel passato), purchè non manchi la sorveglianza dell'artista. Se è quest'ultimo a curare personalmente l'impressione, è consigliabile l'aggiunta dell'imp (ressit) dopo la firma apposta in matita;

3) le prove sperimentali (cioè i primi tentativi per giungere all'originale perfetto) dovrebbero venire contrassegnate come tali;

4) le cosidette "prove d'artista" dovrebbero essere limitate;

5) l'edizione non deve necessariamente essere limitata, come non lo fu in passato quando la tiratura era più numerosa di quella moderna. Ma se è limitata deve esserlo effettivamente, perciò ogni stampa dovrebbe avere l'indicazione del numero complessivo degli esemplari tirati;

6) è consigliabile che l'incisore cancelli o biffi il disegno a edizione ultimata;

7) l'indicazione della data dell'incisione è un requisito apprezzabile.

L'ultima definizione di originalità è stata data con spirito estremamente razionale dal Comitè National de la Gravure nel 1964.

Sono stati definiti "originali", le incisioni, le stampe e le litografie disegnate, le prove tirate in nero e a colori di una o più lastre, interamente concepite ed eseguite di propria mano dal medesimo artista, qualunque sia la tecnica impiegata, ad esclusione dei procedimenti meccanici o fotomeccanici. Solamente le stampe che corrispondono a questa definizione hanno diritto alla denominazione di "stampe originali".

Questi requisiti sono stati anche riportati in *"Nouvelle de l'Estampe"* nel febbraio del 1965.

Oggi è contemplato anche l'impiego delle tecniche fotomeccaniche quando vengono adoperate in maniera creativa e non a fine di una riproduzione di un lavoro già esistente come un quadro o un

disegno.

AUTENTICITA' DI UNA STAMPA

La tiratura *(edition, tirage, ausgabe).*

Nel passato il numero delle stampe era a volte condizionato dalla matrice di base, dalla profondità del segno, dalla tecnica impiegata e da altri fattori più o meno casuali. Alcune matrici di Dürer, del Mantegna e di Rembrant vennero stampate anche nei secoli successivi e non si sa in che numero.

C'è la tiratura coeva, quando l'artista era ancora in vita, e c'è la tiratura antica, cioè postuma e di ristampa. Si può stabilire un certo ordine approssimativo di date dal tipo di carta, dalla filigrana, dalla qualità delle stampe e dal sigillo di collezione *(collector's mark, marque de collection, Sammlungstempel*: sul retro della stampa il collezionista metteva un timbro o una firma come segno di proprietà). Non sempre l'artista si interessava della tiratura.

Con la scoperta di Giovanni Alois Senefelder (1771-1834) del sistema litografico di stampa (1796-1798) e del processo elettrolitico dell'acciaiatura (1800) perfezionata dal fisico Michael Faraday nel 1832, che protegge dall'usura la lastra incisa di rame o di zinco, si hanno buone stampe anche ad alte tirature. E' tuttavia a metà dell'800 che ha inizio la produzione tecnicamente di buona qualità della moderna incisione anche a tirature elevate.

Il valore commerciale è in rapporto con il numero di copie stampate; più basso, naturalmente, è il numero delle copie, più alto è il loro valore.

Prima della tiratura definitiva di una matrice esistono diversi passaggi che vanno dalle prove sperimentali alle prove di stato e d'artista.

Primo stato assoluto, è la prima prova di stampa che l'artista fa, dopo aver tracciato solo il disegno, per controllare l'incisione durante la lavorazione. Spesso si tratta di opere qualitativamente meno belle perché incomplete, tuttavia assai ricercate dai collezionisti per la loro unicità.

Prove di stato (state, etat, Zustand). Una incisione può avere un solo stato ed è la prova che fa l'artista per controllare il risultato dell'incisione prima della tiratura. Si chiama anche monostampa, monoprint.

Va contrassegnata per esteso "prova di stato" per non confondersi con p.s. (prova di stampa).

Nel XVII e XVIII secolo la prova di stampa del solo disegno senza la didascalia (littera) veniva chiamata "Ante litteram". Anche allora era ricercata dai collezionisti per la sua unicità.

A volte l'incisione può avere diversi mutamenti; ogni mutamento corrisponde a uno stato: ricordiamo come esempio le "Tre Croci" di Rembrandt riprese e modificate a distanza di anni, le "Carceri d'invenzione" di Piranesi, i venti stati diversi dell'acquaforte e acquatinta "Au Louvre: la peintura" di Edgar Degas (1834-1917) e le undici prove diverse della litografia "Le taureau" del 1945-46, di Pablo Picasso.

Ogni stato può avere una sua tiratura.

Prove di stampa (print, estampe, druck):

sono le prove per il controllo del tipo di carta, della carica d'inchiostro, della pressione, eccetera, e si contrassegnano con le lettere p.s.

Prova d'artista o d'autore (artist's proof, eprouve d'artiste)

sono le prove che si fanno per la ricerca del colore, quindi possono avere colorature diverse. Queste prove l'artista le può considerare anche come prove di stampa. Da una di queste l'autore sceglie il campione della tiratura che si chiama "bon à tirer" e lo sigla a matita con b.a.t.

Queste stampe hanno spesso una quotazione più alta.

A volte l'artista trattiene per se cinque, o al massimo dieci, esemplari che contrassegna con p.a. (prova d'artista); a.p. in inglese; e.a. in francese, che resteranno di sua proprietà.

Tiratura (edition, tirage, Ausgabe): è il numero dichiarato delle copie che sono state stampate. La numerazione va posta in basso a sinistra sotto l'incisione, sul margine bianco. Il primo numero indica l'ordine progressivo della stampa, il secondo, dopo la barra, il totale delle copie: 1/100, 2/100, 3/100, eccetera, fino a 100/100.

A volte, oltre alla numerazione in caratteri arabi, si editano 20-25 fogli contrassegnati da numeri romani: I/XXV, II/XXV, III/XXV, eccetera; o da lettere alfabetiche: A/Z, B/Z, C/Z, eccetera. Ultimata la tiratura, la matrice viene biffata con segni incrociati a X, con un buco o un numero.

La matrice litografica si cancella con una leggera acidatura e poi si riutilizza, dopo averla sottoposta a una nuova granitura.

La firma

Anticamente gli artisti incidevano sulla lastra il loro nome, in maniera speculare, cioè al rovescio, anche sotto forma di anagramma. Nel '600 e nel '700 venivano stampati i nomi degli

esecutori alla base dell'incisione.

Alla fine dell'800 l'artista incisore ha cominciato a firmare a mano e a matita ogni sua stampa. La firma è quasi sempre collocata in basso a destra, sotto l'incisione, allo stesso livello della numerazione, posta, come abbiamo detto, a sinistra. L'autenticità di una stampa è garantita dall'artista che numera la tiratura e firma in calce tutti gli esemplari come si trattasse di un

documento legale. Con la sua firma egli attesta quindi che l'incisione è stata realizzata secondo le regole ufficiali di originalità.

Dallo stampatore, o editore, che formula una scheda tecnica chiamata anche colophon o justification (con il titolo dell'opera, le misure della lastra, il numero delle lastre, le tecniche incisorie usate, con quale torchio è stata tirata e il tipo di carta).

Suddivisione tipologica:

Le tecniche impiegate si suddividono in tre classi e prendono il nome dal materiale delle matrici impiegate:

XILOGRAFIA, (II-I II sec. d.C.) dal greco Xilon (legno) + grafia, incisione su tavoletta di legno di filo o di testa.

CALCOGRAFIA (sec. XV), dal greco chalcos (rame) + grafia, incisione su lastra di rame (o altra lastra di metallo: zinco, ferro, ottone, eccetera...).

LITOGRAFIA (1796-98), dal greco lithos (pietra) + grafia, su pietra litografica.

A sua volta il processo di stampa si suddivide in tre classificazioni basate sull'inchiostrazione e sulla trasmissione del disegno sul foglio:

STAMPA IN RILIEVO o xilografia, stampata con torchio tipografico; è la superficie della matrice che riceve l'inchiostro, i segni incisi rimangono bianchi. Questo processo di stampa raggruppa

altre tecniche:

xilografia su legno di filo, xilografia a colori: chiaroscuro tedesco e chiaroscuro italiano chiamato in francese camaieu, tecniche in taglio di risparmio: criblè e opus interassile, acquaforte in rilievo, la nuova silografia su legno di testa, cromoxilografia orientale e occidentale, linoleografia,

cartogravura e le nuove tecniche xilografiche

STAMPA IN CAVO o calcografica, stampata con torchio calcografico; i segni scavati ricevono l'inchiostro e la superficie rimane bianca. Questo processo di stampa raggruppa altre tecniche che si

suddividono in tecnica diretta (è la forza della mano che con l'aiuto di bulini, punte, ecc. incide e asporta il metallo) e indiretta (è l'acido che corrode, scava e incide il tratto del disegno).

TECNICA DIRETTA: bulino maniera fine e maniera larga, maniera a punti o opus mallei, maniera lapis con rotelle, puntasecca, maniera nera e mezzotinto o fumo o inglese, ecc.

TECNICA INDIRETTA: acquaforte, maniera a zucchero, cera o vernice molle, maniera lapis; acquatinta negativa; con polveri di bitume e di resine, a cassone, a grana libera, con acido diretto,

maniera pittorica, maniera nera con graniture, all'aerografo. Acquatinta -positiva: con sale, sabbia, zucchero, polvere di colofonia, allo zolfo, con carte vetrate, con polvere di carborundum, eccetera. Impronte, frottage, ecc.

TECNICHE MISTE: resine sintetiche e vinaviliche in pasta e in polvere, collagraph, embossed, carborundum, eccetera.

STAMPA PIANA o Litografia: stampata con la pressa litografica; è il disegno saponificato" che riceve il grasso dell'inchiostro. Tecniche: lapis, inchiostri, maniera nera, impronte, lavis,

frottage, aereografo, acido diretto, punte, spruzzature con gomma arabica, inchiostro, ecc.

L'immagine di una incisione in rilievo, in cavo e in piano, è sempre speculare (al rovescio) sulla matrice in modo che poi risulterà diritta sul foglio di carta.

STAMPA PERMEOGRAFICA o Serigrafica: permeare (passare attraverso un corpo) + grafia.

La serigrafia, dal latino sericus, seta più grafia, utilizza le forme di stampa permeografica per trasferire un disegno su un qualsiasi supporto (carta, tessuto, vetro, resine sintetiche, legno, ecc.) La matrice è costituita da un telaio di legno schermato con tessuto di seta, di fibre sintetiche o di fili metallici; il disegno da riprodurre viene eseguito a mano o fotograficamente. La serigrafia costituisce la parte più consistente dell'arte moltiplicata: da un prototipo creato dall'artista si ricavano in serie un numero di copie uguali nella forma e nel colore.

Gli strumenti bibliografici a supporto della individuazione e conoscenza del mondo delle stampe e della grafica

Patrizia Foglia

Testo tratto dal sito:
http://www.cultura.regione.lombardia.it/shared/ccurl/155/193/Patrizia%20Foglia_Gli%20strumenti%20bibliografici%20a%20supporto%20della%20individuazione%20e%20della%20conoscenza%20del%20mondo%20delle%20stampe%20e%20della%20grafica.pdf
Gennaio 2014

Le stampe antiche e la grafica moderna: tra valori di prodotti di valori culturali
e il valore di mercato. Il valore del libro 2

Milano, 4 ottobre 2012
Castello Sforzesco- Biblioteca Trivulziana/Raccolta delle Stampe A. Bertarelli

La letteratura artistica dedicata all’incisione conobbe alcuni casi isolati prima del XVIII secolo ma sarà a partire dalla metà del Settecento che si avrà un fiorire di testi teorici sul tema.
Tra le pubblicazioni più antiche ove si trovano notizie citiamo:

LE VITE
DE' PIV ECCELLENTI PITTORI,
SCVLTORI, E ARCHITETTORI
Scritte
DA M. GIORGIO VASARI PITTORE
ET ARCHITETTO ARETINO,
Di Nuouo dal medesimo Reuiste
Et Ampliate
CON I RITRATTI LORO
Et con l'aggiunta delle Vite de' viui, & de' morti
dall'anno 1550 infino al 1567.
Prima, e Seconda Parte.

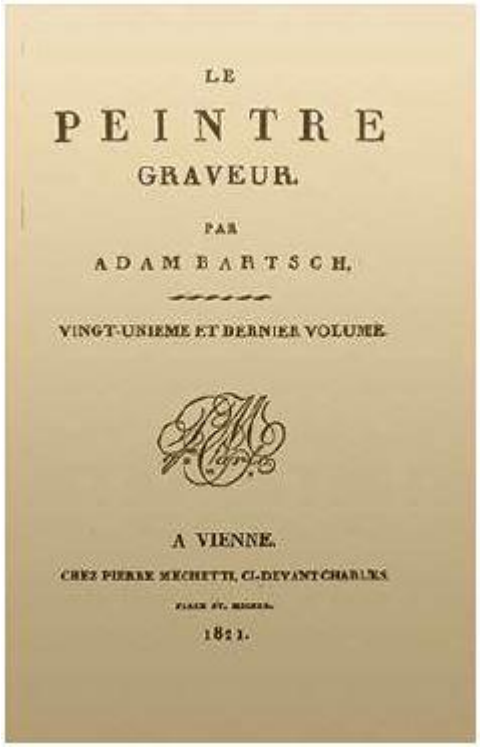
Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori italiani…* Firenze, 1 ed. 1550 (presso Lorenzo Tormentino), 2 ed. 1568 (con aggiunte e ritratti in xilografia degli artisti)

In Vasari le notizie relative all'attività incisoria degli artisti sono per lo più marginali. All'opera di Vasari hanno fatto seguito altri testi, con biografie di artisti anche incisori, come ad esempio i testi di G. Baglione (Roma 1645), G.P. Bollori (Roma 1672), G.P. Passeri (circa 1678, edito però solo nel 1772). Va ricordata anche la *Felsina Pittrice* di C. Malvasia (Bologna 1678), che contiene interi capitoli dedicati agli incisori.

• A. Bosse, *Traité des manières de graver en faille-douce*, Parigi 1645. Si tratta di un manuale sui procedimenti calcografici, la prima pubblicazione ad essere completamente dedicata all'incisione.

• Filippo Baldinucci, *Comminciamento e progresso dell'arte dell'intagliare in rame colle vite di molti de' più eccellenti maestri della stessa professione...*, Firenze, nella Stamperia di Pietro Martini, 1686. Si tratta di un testo significativo per varie notizie e riferimenti.

Un nuovo tipo di catalogazione viene però introdotta da Adam Bartsch (Vienna 1757: all'inizio del XIX secolo pubblicò 21 volumi dell'opera le *Peintre-Graveur* (1803-1821). L'origine dell'opera è da far risalire alla ricca collezione di stampe e volumi del Principe Eugenio di Savoia. Alla sua morte (1736) parte della raccolta venne dispersa e parte invece confluì nella Biblioteca Imperiale di Vienna, della quale Bartsch era assistente.


LE
PEINTRE
GRAVEUR.
PAR
ADAM BARTSCH.
VINGT-UNIEME ET DERNIER VOLUME.
A VIENNE.
CHEZ PIERRE MECHETTI, CI-DEVANT CHARLES
1821.

Il primo volume della sua immensa opera uscì a Vienna nel 1803, con testo in francese. Gli altri volumi uscirono a cadenza annuale sino al 1821: vi sono descritte le vite degli antichi maestri incisori e tutte le loro opere conosciute fino all'anno 1800.
"La presente opera è un catalogo sistematico delle stampe dei pittori-incisori di tutte le scuole, dall'origine dell'arte incisoria ai nostri giorni; non segue un criterio cronologico o di scuola, ma sceglie gli artisti le cui stampe sono più ricercate ed i cataloghi esistenti meno soddisfacenti … La vita di ogni artista è descritta rifuggendo da aneddoti.. ad ogni opera è dato un numero ed una denominazione particolare corrispondente al suo soggetto…"
Tra il 1860 e il 1864 usciva un altro importante repertorio dovuto a J.D. Passavant, *Peintre Graveur*, inteso come completamento-revisione dell'opera del predecessore. Vi figurano le opere citate da Bartsch ed altre più rare, inedite, notizie biografiche sconosciute al B. o da lui tralasciate.
L'opera è composta da 6 volumi.
L'importanza del repertorio di Bartsch è attestata anche dalla pubblicazione, in tempi recenti, di un altra opera in più volumi e in continuazione **The illustrated Bartsch**, con immagini di corredo e testi di commento. Si tratta di una collezione monumentale, basata su una campagna fotografica compiuta dall'Istituto Warburg di Londra, con originali del dipartimento di stampe e disegni del British Museum, delle collezioni di Amsterdam, Parigi, Rotterdam, Vienna, New York etc.. Il piano generale si compone di 164 volumi, di cui oltre 100 già pubblicati. Si suddivide in tre sezioni principali:
Picture Atlas, con tutte le illustrazioni delle stampe descritte da Bartsch nei suoi cataloghi
Commentary Volumes, contengono i testi dei cataloghi riveduti, redatti da alcuni tra i maggiori esperti di grafica
TIB Supplement, comprende volumi che trattano artisti che non erano inclusi nel Bartsch, le cui incisioni spesso non sono mai state precedentemente catalogate o illustrate.

Altro imprescindibile repertorio utile per studiosi e appassionati di incisione è l'**HOLLSTEIN**. Si tratta di volumi, suddivisi in due serie:
1. GERMAN
2. DUTCH AND FLEMISH
Prende il nome da Friedrich Wilhelm Hollstein (1888-1957) un mercante di stampe costretto

durante la seconda guerra mondiale a lasciare Berlino e a rifugiarsi in Olanda, ad Amsterdam. Attento conoscitore e ricercatore, studiò molto le opere che andava raccogliendo così da attirare l'interesse di un editore, Menno Hertzberger. Nel 1949 usciva il primo volume della serie *Hollstein's Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts ca. 1450-1700*, seguito nel 1954 dalla serie parallela *German Engravings, Etchings and Woodcuts ca. 1400-1700*. Si tratta di veri e propri cataloghi ragionati: di solito, un catalogo Hollstein contiene una descrizione della produzione complessiva in ordine alfabetico che segue in nomi degli incisori.
All'Hollstein si fa riferimento, così come per il Bartsch e il TIB, nei cataloghi ragionati e in quelli di vendita. I dati fanno riferimento a tutte le principali collezioni europee, fornendo una copertura eccezionale. Al primo editore seguì K.G. Boon del Rijksmuseum; da allora sono state apportate migliorie volte a far conoscere anche autori di riproduzione, disegnatori da cui sono tratte le incisioni etc. E' un vasto e approfondito strumento di studio. Per maggiori informazioni si può visitare il sito: www.hollstein.com.
Esistono poi altri strumenti di indagine, dizionari biografici, cataloghi ragionati etc.

• lo studio dell'incisione non può prescindere per la natura stesa dell'oggetto da quello della carta, sulla quale l'opera è impressa, così come da quello della storia di ogni singolo esemplare, da tutti quei dati che permettono la sua datazione, l'individuazione delle collezioni presso le quali l'opera fu conservata etc.

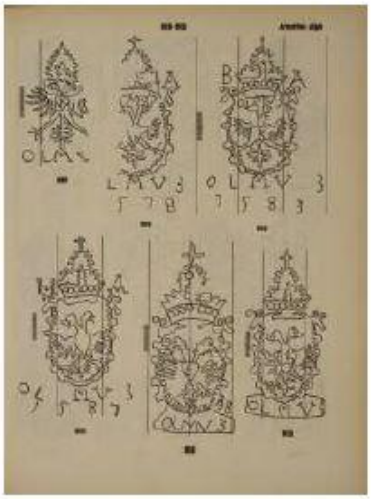
• Lo studio della carta significa quindi, al di là di possibili indagini di carattere diagnostico, analizzare le filigrane, la cui indagine permette di datare il foglio ad esempio, di indicare l'area di circolazione etc.

• importanti strumenti bibliografici sono:

• 1. **C.M. Briquet, Les filigranes. Dictionnaire historique des Marques du papier dès leur apparition verso 1282 jusqu'en 1600, Lipsia 1907 (con successive ristampe) in 4 volumi (16112 filigrane)**

• **W. A. Churchill, Watermarks in the XVII and XVIII Centuries, Amsterdam 1935 (ristampa 1985**)

• interessanti però anche i cataloghi ragionati dei singoli artisti piuttosto che lavori sistematici su filigrane legate alla produzione di alcuni incisori, come ad esempio il caso di Rembrandt con lo studio di **Erik Hinterding, Rembrandt as an etcher, Ouderkerk aam den Ijssel, Sound and Vision, 2006 (2 volumi: 1. watermarks and appendices - text; 2. illustration**)



per i marchi di collezione invece l'opera cui si fa rifermento è
Frits Lugt, Les marques des collections de dessins & d'estampes, I, Amsetrdam 1921 (San Francisco 1975, L'Aja 1956).
Essa comprende la maggior parte dei marchi di collezione antichi rinvenuti su incisioni e disegni. Vengono fornite informazioni su marchio, sul proprietario e sugli anni di attività. da consultare anche la versione on line del catalogo
http://www.marquesdecollections.fr/

Cataloghi on-line
• Roma, ING (Istituto Nazionale per la Grafica/CAlcografia NAzionale) Le collezioni dell'ING conservano stampe, disegni, matrici incise, opere fotografiche, documentate da circa 190.000 schede e 70.000 immagini. E' possibile consultare in modo distinto i dati relativi alle opere di ciascuna collezione e navigare successivamente tra tutte le opere dell'ING relazionate.
• indirizzo:
http://calcografica.ing.beniculturali.it/calcografica/

IMAGO- catalogo regionale di opere grafiche e cartografiche

Catalogo promosso dalla **Regione Emilia Romagna** dedicato alle opere grafiche (stampe, disegni, manifesti, locandine pubblicitarie, figurine, fotografie, cartoline) e cartografiche. Nasce da un censimento compiuto nel 1986 dalla Soprintendenza per i Beni Librari, arricchito poi negli anni.

Consta attualmente di un milione di informazioni bibliografiche relative ad opere appartenenti alle seguenti istituzioni:

•Piacenza: Biblioteca Comunale “Passerini-Landi”

•Parma: Archivio Storico del Teatro Regio
Biblioteca Palatina- Gabinetto Disegni e Stampe
Museo “Renato Bozzi” Traversatolo
Archivio Giovannino Guareschi, Roncole Verdi

•Modena: Biblioteca comunale di Storia dell’Arte “Luigi Poletti”
Museo della Figurina

•Bologna: Biblioteca Comunale dell’Archiginnasio – Gabinetto dei disegni e delle stampe
Museo Internazionale e biblioteca della Musica di Bologna
Biblioteca del Museo Civico del Risorgimento
Fototeca “C. Volpe”, Dipartimento Arti Visive Università degli Studi di Bologna
Biblioteca Comunale “A. Majani-Nusica”, Budrio
Biblioteca Comunale Imola
Musei civici d’arte antica di Palazzo Bonacossi, Ferrara

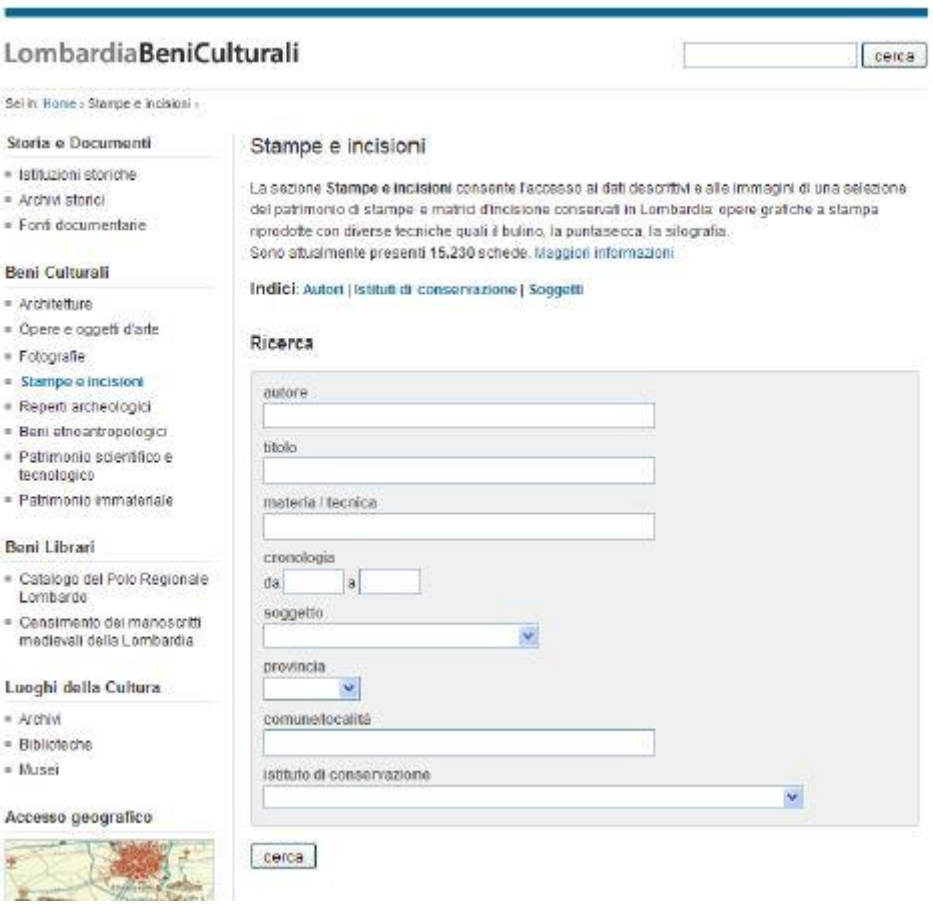
•Ravenna: Centro Culturale “Le Cappuccine”- Gabinetto dei disegni e delle stampe, Bagnacavallo
Biblioteca Comunale Manfrediana di Faenza
Biblioteca Classense
Museo d’Arte della città di Ravenna- Pinacoteca

•Forlì-Cesena: Centro Culturale S. Biagio, Cesena
Istituzione Biblioteca Malatestiana, Cesena
Biblioteca comunale “A. Saffi”, Forlì
Fondazione “Tito Balestra”, Longiano
Biblioteca della Rubiconda, Accademia dei Filopatridi, Savignano sul Rubicone

•Rimini: Biblioteca Civica Gambalunga
Il catalogo è accessibile attraverso l’OPAC Sebina IMAGO, dal portale per le arti grafiche IMAGO PLUS e dal sito della Bibliothèque nationale de France.

Indirizzo web: http://polorer.sebina.it

SIRBeC
Sistema Informativo dei Beni Culturali della Regione Lombardia
Sistema di catalogazione del patrimonio culturale lombardo diffuso o conservato in musei, raccolte e altre istituzioni culturali. Tra le categorie di beni schedate figura la voce “Stampe e incisioni”. Il catalogo viene implementato attraverso campagne di catalogazione condotte sul territorio da parte dei vari soggetti coinvolti (province, comuni, comunità montane, diocesi, musei, raccolte e istituzioni culturali, università e istituti di ricerca, associazioni e fondazioni). Ogni soggetto realizza precisi progetti di catalogazione che vengono co-finanziati dalla Regione Lombardia.
Vengono forniti degli applicativi software predisposti e distribuiti dalla Regione o si utilizzano applicativi informatici compatibili. I dati così prodotti confluiscono in un sistema centrale dopo un controllo da parte di un gruppo di verifica.
Il SIRBeC è nato nel 1992 per la valorizzazione e la tutela del patrimonio culturale regionale. Dal 1998 il sistema è stato allineato agli standard catalografici nazionali elaborati dall’Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione. Tra il 1992 e il 2005 sono stati realizzati quasi 350 progetti di campagne di catalogazione. Adesso sono catalogati oltre 500.000 beni mobili e oltre 12.000 beni immobili.



http://www.lombardiabeniculturali.it/stampe/

Catalogo Gabinetto stampe Davoli- Panizzi Reggio Emilia
Sito della biblioteca:
http://cataloghi.comune.re.it/Cataloghi/Zetesis.ASP?WCI=Generic&WCE=MENU&WCU=html/inci_i.htm

Nel Gabinetto delle Stampe “A. Davoli” è conservato il patrimonio grafico della biblioteca, costituito da circa 50.000 incisioni antiche e moderne. Gli eredi di Angelo Davoli, appassionato collezionista e studioso reggiano, hanno voluto donare la collezione alla città a condizione che venisse pubblicato il catalogo. La catalogazione informatica va di pari passo con la pubblicazione, prevista in dieci volumi, del catalogo a stampa. Si tratta di un utile strumento di ricerca per stampe anche poco note.

BAgnacavallo (RA) – Gabinetto Stampe Centro Culturale Le Cappuccine

Catalogo BNF- Biblioteca nazionale di Parigi
Indirizzo web: http://catalogue.bnf.fr (vi si accede dal sito della BNF)

• Catalogo on line del British Museum di Londra
www.britishmuseum.org , selezionando il dipartimento "prints and drawings

• collezioni del Victoria&Albert Museum:
http://collections.vam.ac.uk/

• catalogo delle collezioni del Musée d'Orsay

• http://www.musee-orsay.fr/it/collezioni/catalogo-delle-opere

• sono consultabili anche le collezioni del MOMA di New York, della National Gallery of Art di Washington (sezioni dedicate alle opere su carta e alla fotografia)
nell'era post-gutemberghiana il libro come strumento di ricerca ed indagine anche nel nostro ambito culturale resta un elemento importante e dal punto di vista filologico insostituibile. La possibilità però di ricerca attraverso il web, i cataloghi online, digitalizzati è oltremodo auspicabile e da incentivare, poiché permettono ricerche incrociate, la possibilità di vedere le opere anche in remoto e così via. Per lo storico dell'arte e lo storico dell'incisione in particolare tuttavia l'analisi diretta del documento resta un momento importante per la sua comprensione

Testo tratto dal sito Google libri:

La Farina, di Giuseppe, *La China considerata nella sua storia, ne' suoi riti ne' suoi costumi nella sua industria, nelle sue arti*, Volume III, Firenze, Bardi, 1846.

Da pag. 261 a pag. 279. Marzo 2011

INCISIONE

Incisione sopra legno è arte antichissima nella Cina; non cosi quella sul rame, la quale pare sia molto recente. Il P. Benoist dice peraltro che molto prima della sua entrata nella Cina (1744) l'arte dell'incisione in rame era stata quivi introdotta dagli Europei. E certo che la carta generale dell'Impero stata fatta dai Gesuiti, fu incisa in rame per ordine dell'imperatore Kan-hi; ma pare che quest'arte sia stata presto dimenticata. Kien-long bramava che fossero incisi in rame sedici magnifici disegni delle sue conquiste in Tartaria, opere degli artisti europei Sikelbart, Castiglione e Attiret gesuiti, e di fra Damasceno agostiniano scalzo. La mancanza d'incisioni in rame persuase l'Imperatore ad inviare questi disegni in Francia nel 1766, ove Luigi XV s'incaricò della spesa delle incisioni, la cui direzione fu data al Cochin, ch'ebbe per collaboratori Le Bas, Saint-Aubin, Prevost, Delaunay, Nee, Aliamet e Chauffart. I rami con dugento esemplari tirati furono mandati in Cina in due spedizioni, e giunsero a Peking nel 1772 e 1774. Ciascun rame aveva due piedi e nove pollici di lunghezza, ed un piede e sette pollici di larghezza (1).

Il P. Benoist, quantunque non incisore, per volere di Kien-long, fece eseguire sotto la sua direzione una gran carta dell'Impero, contenente centoquattro fogli, ciascuno largo due piedi e due pollici, ed alto un piede e due pollici di misura cinese.

Gli artisti del palagio imperiale hanno quindi inciso sopra rame le battaglie che precederono la sommissione de' Miaosse, ed esse se non possono sostenere il confronto delle stampe europee, sono però molto belle per un paese ove l'incisione in rame era affatto ignorata. Il P. Bourgeois, in una sua lettera del 21 giugno 1789, annunzia una nuova intrapresa della calcografia cinese, quella di venti grandi stampe, rappresentanti i palazzi europei de'giardini di Yuen-min-yuen. «Queste incisioni, egli dice, sono opere di due o tre cinesi: essi si son fatti degli strumenti da loro stessi; e, ricevendo solo qualche suggerimento, han fatto da loro tutto quanto bisognava. Quando essi ebbero ordine dall'Imperatore d'incidere, discussero accuratamente ciò che dovevan fare, e trovarono da loro un metodo che fu messo in pratica con buon successo. Uno di noi fu consultato per sapere se il metodo fosse buono: s'insegnò loro a tenere un po' meglio il bulino, e non vi fu bisogno di altro. A poco a poco essi si son formati da loro stessi.... L'Imperatore era entrato nell'impegno di fare eseguire dai suoi artisti ciò che veniva dall'Europa: essi san bene di non aver raggiunto la perfezione

(1) Più tardi , nel 1765, se ne fece in Francia una riproduzione in un sesto più piccolo .

europea; ma l'Imperatore è lieto d'avere avviato in quest'arte i suoi sudditi. Egli ha fatto anche imitare a Su-tsceu le belle tappezzerie di Gobelins, stategli inviate dalla Francia, or sono venti anni circa».

Carta

Antichissimamente scrivevano i Cinesi sopra tavolette di legno e di bambù, per mezzo di uno stile appuntato. Di queste tavolette, che poste le une sulle altre si legavano per mezzo di correggiola, l'uso determinava la grandezza: le tavolette, dette *tse*, erano lunghe due piedi e quattro pollici, ed erano destinate alla descrizione delle opere di grande importanza: quelle dette *tu*, destinate alle opere di minore importanza, erano lunghe un piede e due pollici. Allorché i primi imperatori della dinastia Han pubblicarono le loro leggi, le fecero scrivere sopra tavolette di due piedi di lunghezza, non volendo, per rispetto, che le loro leggi fossero scritte su tavolette *tse*, ch'eran quelle destinate alla trascrizione de'king, o libri canonici.

Più tardi i Cinesi incominciarono a scrivere sulla tela e sulle stoffe di seta; ma nell'anno 95 di Gesù Cristo, regnando Ho-ty della dinastia Han, un mandarino, detto Tsay-lun, immaginò una materia novella di più facile uso per la scrittura. Egli prese della scorza d'albero e degli stracci, li fece macerare e bollire fino a ridurli in pasta, e formò la carta, la quale dal suo nome fu detta *tsai-lun*, o seta di Lun (1).

La finezza della carta cinese fece credere lungo tempo in Europa ch'essa fosse fatta di seta; ma questo è un errore, giacché il filo di seta, quantunque possa macerarsi, battersi e bollirsi, non si disfà mai abbastanza, perché possa formarsene una pasta liquida ed uniforme, come bisogna per la fabbricazione della carta.

I Cinesi traggono la materia della loro carta dal bambù, dalla pianta del cotone, dalla scorza del tsciu-ku, e da quella del gelso, dalla paglia di riso, e da molte altre sostanze vegetali. La più parte delle carte cinesi fabbricate con scorze d'alberi, hanno lo svantaggio d'essere molto suscettibili d'umidità e facili a tarlarsi. La carta fatta col cotone è la migliore e per la bianchezza e per la durata. La carta di Corea, della quale si fa grande uso in Cina, è ancor essa fabbricata col cotone.

I Cinesi non l'adoperano per scrivere, ma per riparare le loro finestre, resistendo al vento e all'umidità molto meglio della loro carta. L'adoperano anche i sarti, dopo d'averla tanto maneggiata da darle la morbidezza della tela, della quale ha la forza e la consistenza: essi se ne servono per foderare. Questa carta è sì grossa che può facilmente dividersi in due ed anche in tre strati, e conservare ancora forza maggiore della migliore carta cinese.

Le numerose sostanze dalle quali traggono la loro carta i Cinesi dà una grande varietà alle sue specie. Il P. Parrenin

(1) De Guignes mette l'invenzione della carta nell'anno 150 di Gesù Cristo: Grosier nell'anno 105 avanti Gesù Cristo; ma tutti e due sotto il regno di Ho-ty della dinastia Han. Ora Ho-ty, XVII imperatore di quella dinastia, regnò verso

l'anno 95 di Gesù Cristo. Nell'anno 150 di Gesù Cristo regnava Huan-ti, e l'anno 105 avanti Gesù Cristo regnava Tsciao-ti.

ne annovera più di quaranta specie diverse, tutte degne di considerazione per le loro qualità particolari. Qualcuna delle carte cinesi è osservabile per la sua grandezza straordinaria: vedonsi fogli di dodici e quindici piedi di lunghezza e di quattro o cinque piedi di larghezza. L'imperatore Kan-hi ha fatto fabbricare dei fogli lunghi venti piedi. Questa carta, detta pe-lutsci è particolarmente destinata a parare le stanze. La carta di bambù si fabbrica nel seguente modo.

Si tagliano i giovani bambù e si legano in piccoli fascinotti, quindi si mettono in una gran vasca di pietra o di fabbrica. Si copre il fondo della vasca con uno strato di calce, sul quale si mette uno strato di bambù; e così alternativamente fino a che tutta la capacità della vasca sia occupata: allora si riempie d'acqua. Si lasciano così fermentare questi bambù, e quando si giudicano sufficientemente macerati, si ritirano dalla vasca, e si battono con mazze di ferro per spogliarli della corteccia verde, la quale si butta via. Quando il bambù non offre più che una sostanza bianca e legnosa ridotta a filacce, si fa seccare al sole.

Quando le filacce sono ben secche, si ripongono altra volta nella vasca, a strati alternati con strati di calce, e la vasca si riempie d'acqua come si fece co' bambù.

Dopo questa seconda macerazione queste filacce, si mettono in grandi caldaie, ove si fan bollire per ventiquattr'ore. Giunte al giusto punto di cottura, si tolgono e si lavano parecchie volte in acqua fresca, per spogliarle di ogni residuo di calce.

Dopo che le filacce son ben lavate, si rimettono nelle caldaie, e si fan bollire in un ranno di cenere di paglia di riso: quindi si lavano altra volta coll'acqua fresca, e si depositano in una fossa, umettandole a quando a quando coll'acqua. Da ultimo si pestano in grandi mortai con grossi pestelli di legno, che due uomini fan muovere per mezzo di un basculo, e così si riducono in pasta. Le forme o gradelle, delle quali si servono i Cinesi, son formate di sottilissime bacchettine di bambù, legate con seta cruda.

Quando i fogli si cominciano a consolidare e a seccare, si mettono in pressa alternate con lastre di metallo: pressate che sono, si fanno asciugare interamente su di una stufa a leggiero calore.

I Cinesi per dar l'allume alla carta fanno sciogliere in dieci pinte d'acqua sei once di colla di pesce ben chiara e ben bianca con dodici once d'allume, e v'immergono i fogli che dopo lasciano bene asciugare.

INCHIOSTRI E PENNELLI

Non abbiamo bisogno di descrivere l'inchiostro della China, persuasi che i nostri lettori avranno avuto parecchie volte occasione da vedere quelle sue eleganti bacchettine, stampate con lettere e con fregi cinesi ed olezzanti di muschio: diremo piuttosto del modo di farlo e di adoperarlo nello scrivere.

L'inchiostro ordinario è composto di fumo, prodotto dalla combustione del legno di pino, intriso con un po' di gomma distemprata. Se ne fa di qualità sopraffina con fumo più sottile, prodotto da

lucignoli accesi ed alimentati con olio. Vi si aggiunge un po' di muschio per darvi un grato odore; e quando la pasta acquista un po' di consistenza, si fa scorrere entro le forme. Il migliore inchiostro si fabbrica in Hoei-tsceu-fu, città nelle vicinanze di Nan-king: quivi se ne fa tutti gli anni una certa quantità, che serve per l'Imperatore e per la sua corte; ma i Cinesi contraffanno il marchio dell'inchiostro di Hoei-tsceu-fu, e vendono in sua vece inchiostro di cattiva qualità.

Per conoscere se l'inchiostro è buono, bisogna spezzare la bacchettina, e vedere se la spezzatura riman liscia e lucente, ovvero macinare l'inchiostro del quale si vuol servirsi su di un piano verniciato, che s'empie poscia con dell'acqua: quello il cui colore si accosta più alla vernice è il migliore; se è bigio, è di qualità inferiore. Il buono inchiostro della China si scioglie bene nell'acqua e sotto il pennello, ed ha un odore molto soave; ma l'odore solo non è una prova della sua bontà, giacché v'è dell'inchiostro ordinario che ha un odore eccellente.

La qualità d'inchiostro più pregiata alla Cina è quella composta, non con gomma, ma con una colla di pelle d'asino, detta ngo-kiao; ma questa è rarissima e costa molto, come abbiamo detto in altro luogo.

I Cinesi ordinano quelle loro bacchettine d'inchiostro in scatolette leggiadrissime verniciate e dorate. L'inchiostro della China deesi ben difendere dall'umidità; ma se ne contraesse, non bisogna esporlo al sole, perché tutte le bacchette si screpolerebbero.

II calamaio cinese è una lastra di pietra dura ben pulita, con in un canto una piccola fossettina ripiena d'acqua ben chiara. Volendo scrivere, prendono un bastoncello d'inchiostro, l'intingono nell'acqua e lo fregano sulla lastra, e ne fanno quella tinta più o meno scura che ad essi fa di bisogno. Allorché i Cinesi finiscono di scrivere, han cura di lavare la lastra per non lasciarvi sopra alcuna traccia d'inchiostro; la più piccola porzione servirebbe a sciupare la pietra, ch'è d'una qualità particolare.

Gli scrittoi cinesi sono delle forme le più varie e le più leggiadre. Se ne vede di pietra varia colorata, ornati di vaghi fregettini, e muniti di piccoli serbatoi in forma di conchiglie, o di calici di fiori, per ricevere l'inchiostro, non che di parecchie scanalature sulle quali si dispongono i pennelli. Alcuni di questi scrittoi sono di una certa pastiglia odorosa, altri di legno prezioso, sui quali è incontrata la lastra per dissolvere l'inchiostro, e in diversi compartimenti per tutti i piccoli utensili che possono contribuire alla proprietà e alla perfezione dello scritto.

I Cinesi scrivono con pennelli fatti di pelo di coniglio, e ne hanno di ogni grossezza: il manico è di bambù. I migliori pennelli sono quelli di Hu-tsceu; ma sono anche molto pregiati quelli della Corea, fatti di pelo di coda di lupo.

I Cinesi, scrivendo, tengono il pennello perpendicolarmente fra il pollice e le due prime dita, e lo appoggiano sul quarto: il dito mignolo non tocca la carta, ma rimane unito all'anulare: il polso serve di punto d'appoggio, e tutta la mano rimane in aria.

I buoni calligrafi cinesi tracciano i loro caratteri con una celerità singolare e con mirabile leggerezza di mano. Quantunque la loro carta sia sottilissima, vedonsi de' Cinesi prendere un foglio per l'estremità superiore, tenerlo sospeso in aria, e scrivere su di esso con tal facilità e rapidità, come se fosse posato su di uno scrittoio. Peraltro, coloro i quali vogliono scrivere accuratamente, adoperano una regola o di legno o di metallo, che posano sul foglio per tenerlo fermo, e che trasportano da destra a sinistra dopo aver compito una delle loro linee verticali. Scrivendo essi dall'alto al basso, e da destra a sinistra, ad ogni cambiar di linea vengono a ricoprire colla mano ciò che hanno scritto, e

son quindi obbligati ad alzarla interamente se vogliono leggere le ultime parole; ma il loro inchiostro si asciuga subito, e quindi l'inconveniente non è molto grave.

STAMPA

L'Arte della stampa, scrisse il De Guignes, non fu inventata in China che sotto gli Han posteriori, 950 anni dopo Gesù Cristo. Il Grosier conviene che a quella dinastia, o per meglio dire agli uomini di quel tempo, debbasi questa grande scoperta; " ma, aggiunge egli, come mai l'autore ha potuto ignorare che la dinastia degli Han posteriori è cominciata l'anno 221 dell'era nostra, e non è durata che 43 anni? Non adunque nel 950 di Gesù Cristo, ma sette secoli innanzi l'arte della stampa è stata conosciuta dai Cinesi. Quando si ha la mania presuntuosa di voler distruggere la storia cinese, mi pare, si dovrebbe cominciare dallo studiarla, e dal conoscere almeno le epoche le più importanti quali sono quelle delle dinastie».

Eppure non è il De Guignes, come osservava il Remusat, ma il Grosier che ha il torto, il quale rimproverando a quello di non conoscere la storia cinese, mostrò davvero d'essere ben poco al fatto di essa.

La dinastia degli Han posteriore, della quale qui si tratta, non è quella fondata nel 221 da Tsciao-lie-vang e ch'ebbe due soli imperatori; ma un'altra dinastia Han fondata nel 946 da Kao-tsu, e che durò soli cinque anni. Il De Guignes s'era poco allontanato dal Duhald, il quale inette l'invenzione della stampa sotto il regno di Ming-tsung della dinastia Thung posteriore (926-33), quantunque egli stesso, poche pagine prima, la mettesse cinquant'anni circa avanti l'era volgare.

«Il testo della storia, dice il Remusat, toglierà ogni incertezza. Secondo gli Annali delle cinque dinastie posteriori, il celebre Fung-tao (ministro che mori nell'età di settantatrè anni, dopo aver servito dieci principi di quattro diverse dinastie), ed uno de'suoi colleghi detto Li-iu, nel secondo anno tsciang-hing del regno dell'imperatore Ming-tsung della dinastia di Tang posteriore (931), chiesero il permesso necessario perché una edizione de' nove King, ad uso degli allievi del Collegio Imperiale, fosse i*ncisa, stampata*, e venduta al pubblico. L'Imperatore approvò; e nel secondo anno kuang-sciun del regno di Tai-tsu, della dinastia di Tsceu posteriore (952), fu pubblicata la edizione de'nove King, *stampata con tavole di legno*; vera edizione *principe* che fissa l'epoca dell'introduzione dell'arte tipografica nella China. Si aggiunge che Fung-tao è adorato dagl'incisori di lettere come la divinità tutelare della loro professione, in memoria della premura ch'egli si diede per rendere pubblica la nuova invenzione».

Dugald Stewart, nella sua opera sulla filosofia dello spirito umano, considera l'invenzione della stampa, più come il risultato di cause generali, onde il progresso della società dee dipendere, che come il semplice effetto del caso. Se questa osservazione è giusta, come a noi pare, bisogna convenire la civilizzazione cinese del X secolo fosse non solo molto più avanzata di quella europea contemporanea, ma anche di quell'antica de' Romani e de' Greci. Senza peraltro spingere il raziocinio a queste ultime conseguenze, è certo che la stampa, avendo per oggetto di moltiplicare le copie di uno stesso scritto, non può nascere che in una società, in cui vi sieno molti lettori. Il numero di questi lettori si accresce senza dubbio coll'introduzione della stampa; ma ove questo numero non fosse stato molto considerevole l'invenzione sarebbe stata inutile, forse anzi impossibile.

La stampa cinese è molto diversa dalla nostra, perché i Cinesi adoperano, non già come noi dei caratteri mobili, ma delle tavolette incise. Quando si vuole stampare un'opera, si fa trascrivere da un buon calligrafo su fogli sottili e trasparenti. L'incisore incolla il foglio rovescio sopra una tavoletta

di pero o melo, piana e liscia quanto più far si possa: la, tavoletta è grande per due pagine; quindi collo scalpello e con altri ferri a ciò adatti scolpisce i caratteri, traendo loro d'attorno e di mezzo il legno, tal ch'essi soli risaltino. Nè in ciò fare abbisognano di gran fatica e gran tempo, anzi se ne spaccian più presto che gli stampatori nostri tra comporre e correggere. Il prezzo dell'incisione è vilissimo, e molto al di sotto di quello della sola composizione tra noi: esso è pagato dall'autore, il quale, finita la stampa dell'opera, rimane proprietario delle forme.

Oltre a questo in legno, ch'è il comune, v'è in qualche uso lo stampare in pietra; ma in questo caso i caratteri invece di lasciarsi in rilievo s'incavano, onde viene il campo nero e lo scritto bianco.

I Cinesi non han torchi: la loro carta tanto sottile è così pronta nell'assorbire l'inchiostro, riceve l'impressione per mezzo del più leggero contatto; una pressione un po' forte la

strapperebbe. Lo stampatore, dopo d'avere ben livellata la sua tavoletta, passa l'inchiostro con una spazzoletta e vi pon sopra il foglio, che stende e preme leggermente con un'altra spazzoletta più morbida della prima. In un giorno, con questo metodo, si tirano fino a 2000 esemplari. Siccome la carta è sottilissima non si stampa che da una sola parte: quando il foglio è asciutto si piega in mezzo, in modo che la piegatura resti al di fuori, e l'apertura dal lato ove si appunta. Per la piegatura il legatore è guidato da una linea nera che divide la marginatura delle due pagine, come tra noi dai due fori che vi lascia il torchio.

Per la stampa si fa uso di un inchiostro particolare un po' fluido, fatto con nero fumo macinato e passato per un setaccio finissimo; si stempra quindi nell'acquavite, vi si aggiunge della colla, un'oncia per dieci once di nero, ed il tutto si allunga coll'acqua.

Si è qualche volta creduto in Europa che i caratteri mobili fossero un'invenzione da preferirsi a quella stereotipa de' Cinesi; ciò starà bene per l'Europa, ma è un errore il credere che possa generalmente adottarsi in Cina. Se ogni carattere cinese è considerato come una lettera in un alfabeto, i caratteri mobili possono essere difficilmente adoperati nella stampa di una lingua, la quale, come la cinese, ha un numero immenso di caratteri. In una stamperia europea il compositore distribuisce le ventiquattro lettere dell'alfabeto nelle sue casse, ed egli sa regolarmente dove prenderle, le distingue a colpo d'occhio, conosce la loro posizione al tatto, e le di lui mani acquistano l'abitudine e la rapidità del suonatore di clavicembalo, che tocca colle dita i tasti mentre tien rivolti gli sguardi alla carta. Ma se il clavicembalo avesse molte migliaia di tasti, è evidente che tale abitudine sarebbe difficilissima ad acquistarsi, dirremmo anzi impossibile, se non foss'altro perché i tasti non potrebbero essere tutti a portata della mano.

Perché adunque i Cinesi dovrebbero adoperare i caratteri mobili, ottenendo col loro metodo più facilità, men tempo e meno spesa? Si aggiunga infine che l'immenso numero di esemplari che bisogna tirare per soddisfare alle dimande di una popolazione di più centinaia di milioni d'individui tutti leggenti, se non tutti parlanti la medesima lingua, è una ragione di più in favore della steriotipia.

Non credasi peraltro che i Cinesi ignorino affatto l'uso, de' caratteri mobili. Secondo scrive il Morrison, l'imperatore Khang-ki aveva de' caratteri mobili in bronzo ed in grandissimo numero, ma in un tempo in cui la moneta era molto rara, e' li fece fondere: ne fu dolente dappoi, e fece scolpire invece di essi 250,000 tipi in legno. Sotto la dinastia de' Sung, che vai quanto a dire dal X al XII secolo, i Cinesi usarono caratteri mobili in terra cotta. E conosciuto dai dotti in lingua cinese un dizionario in ventiquattro volumi, stampato in caratteri mobili; ma questa guisa è assai men bella della stereotipia cinese.

Sonvi tuttora delle opere per le quali si preferisce l'uso dei tipi mobili: il Libro Rosso, o Calendario di Corte, è tra queste. Ogni tre mesi se ne pubblica una nuova edizione; e come che sempre contiene i medesimi nomi di officii, di provincie, di città. ... si è preferito, e a ragione, l'uso de' caratteri mobili.

Si è avuto torto adunque di dire che la stampa in caratteri mobili sia sconosciuta a' Cinesi: essi se ne son serviti prima di noi, e solo vi han rinunziato, perché non rispondente alla natura della loro scrittura.

In China trovansi dappertutto incisori di caratteri e stampatori; qualunque cinese può metter bottega ed incidere e stampare quando possegga i mezzi e l'abilità necessaria. Pare peraltro che non vi sieno editori. Un uomo di lettere che compone un'opera e vuol pubblicarla, dee fare tutte le spese della stampa, a meno che non sia mandarino d'alto grado, perché in quest'ultimo caso presenta l'opera sua all'Imperatore, che la fa esaminare dai dottori del Collegio Imperiale di Peking; e se il loro giudizio è favorevole, il libro viene stampato a spese del governo. Ma che mezzi hanno di diffondere le loro opere gli scrittori? Come si procurano delle corrispondenze librarie in tutto quel vastissimo impero? Lo ignoriamo.

Diremo qualche cosa della rilegatura de' libri cinesi: la coperta comune di essi è una certa carta gialla brizzolata d'oro, ovvero un cartone bigio: quando si vuol rendere più elegante e ricca, si copre questo cartone di seta, di taffettà a fiori, o anche di broccato d'oro e d'argento. La coperta de' libri cinesi è priva di culatta: essa è composta di due risguardi separati e cuciti dal lato in cui i fogli rimangono aperti, giacché, come dicemmo, i fogli de' libri cinesi sono stampati da un solo lato, e le pagine rimangono congiunte a due a due dal lato per il quale si apre il libro, celando così la parte non stampata. La cucitura è fatta con un cordoncino di seta torta a colori, o bianca, che attacca e serra i fogli a spazii uguali, e che passando al di sopra della coperta, fa da sé una specie d'ornamento. I volumi non sogliono essere più alti di un pollice; e come questa forma di legatura lascia il dorso de' libri accessibile alla polvere, i Cinesi usano riunire molti volumi della medesima opera, o diverse opere sulla medesima scienza, ora in certi astucci aperti di sopra e di sotto, ora in una certa guisa di cartelle, sì gli uni che le altre, coperti quasi sempre di drappo di seta.

La legatura di que' bei volumi di stampe colorate, che vengono non di rado dalla Cina in Europa, è diversamente disposta. I fogli son tutti incollati di seguito, e si ripiegano l'uno sull'altro, come quelli di un paravento; onde non presenta che un solo e lungo foglio diviso in tanti compartimenti, de' quali il primo e l'ultimo, che sono rinforzati da un cartoncino e spesso coperti di seta, formano la coperta del volume. Ogni pagina ha alle volte una vaga bordura di carta d'oro: il tutto con tanta precisione e pulitezza da far meravigliare gli uomini del mestiere.

Testo tratto dal sito Google libri:

Lanzi , Luigi, Storia pittorica della Italia dal Risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo, Firenze, 1834. Da pag. 70 a pag. 97, Gennaio 2011.

Origini e Progressi della Incisione
in Rame e in Legno.

§• III

Il tema che prendo per mano dovria trattarsi con più studio che altra parte dell'opera. Il secolo in cui scrivo, è da alcuni chiamato il secolo del rame, perché è stato il men fecondo di grandi genii e di grandi opere pittoresche: ma, se io non erro, poté avere lo stesso nome dalle incisioni in rame, salite in questi ultimi anni al più grande onore. Il numero de' lor dilettanti è cresciuto oltre modo; ne sorgon nuovi gabinetti in ogni luogo; si aggravano a dismisura i lor prezzi; si moltiplicano i libri che ne discorrono; ed è gran parte della civile coltura sapere i nomi, discernere il taglio, individuar le opere più belle di ogn'incisore. Cosi fra la decadenza della pittura l'arte dell'intaglio in rame si è elevata; gl'incisori moderni in alcune cose o pareggiano o vincon gli antichi; il grido di essi, i lor premii, il pronto spaccio de' lor lavori alletta molt'ingegni nati per le belle arti, e con iscapito forse della pittura gli rivolge al bulino.

Incisione in legno.

A quest'arte cosi fece strada la incisione in legno, come nello stampar libri dall'uso del legno si passò all'uso l'uso del metallo. Son oscurissimi i principj della incisione in legno, pel cui ritrovamento han fra loro combattuto gli scrittori francesi e i tedeschi, ripetendola dalle carte da giuoco che i primi affermano esser trovate in Francia a' tempi del re Carlo V; i secondi sostengono essere state in moda molto prima in Germania o sia prima del 1300 (1). Contro queste opinioni insorse prima il Papillon nel *Trattato della incisione in legno,* rivendicando alla Italia tale scoperta, e trovandone i più antichi saggi in Ravenna circa l'anno 1285.La sua narrazione è riportata nella prefazione al V tomo del Vasari ristampato in Siena; ma è aspersa di cose sì dure a credersi, che ho per meglio il tacerne. Molto più plausibilmente ha scritto in favor dell'Italia il Cav. Tiraboschi (2). Circa le carte produce un MS. di Sandro di Pippozzo di Sandro, intitolato *Trattato del governo della famiglia.* Fu composto nel 1299, e vien citato dagli autori del Vocabolario della Crusca, che ne riferiscono fra le altre queste parole: *se giucherà di denaro, o così, o alle carte, gli apparecchierai ec.* Eran dunque conosciute fra noi le carte da giuoco prima che altrove; e se la invenzione della stampa in legno cominciò da esse, noi abbiam diritto a pretendervi. Ma più verisimilmente non cominciò si presto: le più antiche carte da giuoco dovean esser lavorate a penna, e colorite da' miniatori; usanza

(1) V. il Bar. d'Heineken; *Idèe generale d'une Collection* pag. 239 *ec.* V. anche lo stesso libro a pag. 150 per dovere diffidar *molto* dell'opera del Papillon. Conviene con l'Heineken il sig. Huber nel *suo Manuel* etc. a pag. XXXV.

(2) Storia Lettar. Tom. VI p. 1194.

primitiva in Francia, e non del tutto estinta in Italia ai, tempi di Filippo Maria Visconti duca di Milano (1). La prima indicazione che si trovi di carte da giuoco *stampate, è in un decreto* pubblico emanato in Venezia nel 1441; dove si dice che l'*arte et mestier delle carte et figure stampide che se*

fanno in Venezia era venuto meno *per la gran quantità de carte da zugar et figure depente stampide* che ne veniva di fuori; e si ordina che tale introduzione sia vietata per l'innanzi. Il sig. Zanetti (2), a cui dobbiamo questa notizia, riflette che mollo prima del 1441 dovean essere state in uso; perchè quell'arte vedesi fiorita ivi una volta, poi scaduta, e finalmente sollevata di nuovo dalla previdenza del principe. Tali vicende, che suppongono un lungo corso di anni, ci fan risalire almeno a' principii del secolo quintodecimo. E a questa epoca par da ridurre quelle antiche carte da giuoco; che nel ricco suo gabinetto avev'adunate il sig. co. Giacomo Durazzo già ambasciator cesareo in Venezia; passate ora in quello del sig. marchese Girolamo suo nipote. Sono di grandezza superiore d'assai alle odierne, e di assai forte impasto, simile alla carta bambagina de' codici antichi. Vi sono espresse le figure in campo d'oro nel modo che si è descritto a pag. 31, e sono tre regi, e in oltre due donne, due fanti, uno a cavallo: ed ha ciascuno o bastone o spada o denaio. Di coppe non vidi segno, o che allora in uso non fossero, o più verisimilmente perché un numero si ristretto di carte non può dare idea compiuta di tutto il giuoco. Il disegno molto avvicinasi a quello di Jacobello del Fiore; il lavoro a' periti è paruto a stampa, i colori dati per traforo. Monumento più antico non so in tal genere.

Frattanto introdotta già in Italia la stampa de' libri, s'introdusse anco luso di ornarli con figure in legno. Avean

(1) *Murat. Rerum Ital. Scriptores* Vol XX. Vita *Phil M. Visconti,* C. LXI.

(2) Lettere Pittoriche, Tomo V pag. 321.

i Tedeschi dato esempio d'incidere in legno immagini *sacre* (1). Lo stesso fecero in qualche lettera iniziale nei principii della tipografia; e si ampliò in Roma questo ritrovamento in un libro edito nel 1467, e in Verona in un altro dell'anno 1472. II primo contiene le meditazioni del card. Turrecremata con figure incise in legno e poi colorite; il secondo ha per titolo: *Roberti Valturii opus de re militari,* ed è ornato di assai figure, di macchine, di fortificazioni, di assalti; rara opera, che ho veduta in Bassano con altre moltissime del primo tempo acquistate dal sig. conte Giuseppe Remondini per la sua domestica libreria. E da avvertire, che il libro del Turrecremata fu impresso da Ulderico Han,quello del Valturio da Gio. da Verona, e che in questo le incisioni si ascrivono a Matteo Pasti amico del Valturio e buon pittore per quei tempi *(2).* Dopo tale avviamento la incisione in legno crebbe sempre e fu coltivata da sommi uomini; come da Alberto Duro o Dürerò in Germania, in Italia da Mecherino di Siena, da Domenico delle Greche, da Domenico Campagnola e da altri fino ad Ugo da Carpi, che in quest'arte segna nuovo periodo per una sua invenzione di che nella scuola modenese.

Se il progresso dello spirito umano nelle scoperte è comunemente questo, che le più facili lo guidino alle più difficili, dovria supporsi che la incisione nel legno aprisse la via a incider rami; e per avventura cosi intervenne in qualche luogo. Ma il Vasari che scrisse la storia de' professori toscani piuttosto che quella della pittura e delle

(1) Nell'antichissima Certosa di Buxheim si conserva un S. Cristoforo in *atto di* passare il fiume con Gesù sopra gli omeri; e vi *è ag*giunto un Romito che con una lanterna va facendogli lume. Vi legge *l'anno 1423.* Altredivote immagini si trovan raccolte in gran numero *nella* celebre biblioteca di Wolfenbultel, e in altre di Germania, stampate in legno come le carte da giuoco. Huber *Man.* T. I p. *86.*

(2) *V.* Alatici *Verona illustrata P*. III col 195 e P. II col 68 e 76.

arti, ne ripete la prima origine da' lavori di niello, artifizio antichissimo, frequentato nel secolo XV specialmente in Firenze, caduto in dimenticanza nel susseguente, malgrado le diligenze del Cellini per mantenerlo. Fu in uso ne' mobili d'argento e sacri, come sono i calici i messali e altri libri di religione, i reliquiarii, le paci; e profani ancora, come sono le impugnature delle spade, le posate da tavola, le fermezze e gli altri ornamenti donneschi. Molto anche si adoperò in certi scrigni di ebano, che a luogo a luogo si ornavano di statuette d'argento e di laminette niellate a figure, a storie, a

fiorami. E anche nel duomo di Pistoia un gran palliotto d'argento fregialo a luogo a luogo di tondi, ove son figurate a niello immagini ed anche storie di nostra religione. Su l'argento dunque intagliavasi col bulino la storia, il ritratto, il fiorame che si volea (1); e il cavo dell'intaglio si empieva poi di una mistura di argento e di piombo; che dalla nerezza fu dagli antichi detta *nigellum*, onde i nostri accordatamente fecero *niello:* cosi essa incorporata coll'argento a quella chiarezza facea gli scuri, e tutto il lavoro prendea sembianza quasi di un chiaroscuro in argento.

Molti furono i niellatori eccellenti Forzore fratello di

(1) La R. Galleria di Firenze nel 1801 acquistò una pace d'argento, fatta già per la compagnia di S. Paolo, e venduta nella soppressione di quella pia adunanza. Rappresenta la Conversione di S. Paolo: figure molte e ragionevoli, di autore ignoto, meno antico e men valente di Maso. L'aveva egli ornata di niello: ma per esplorare il lavoro del niellare, le fu tolto son già molt'anni , e ridotta la lamina quale uscì di sotto il bulino dell'argentiere. Si trovò che i suoi tagli o incavi eran poco profondi, e su l'andare di quegli che fanno nelle lamine di rame i nostr'incisori; su l'esempio de' quali la lamina d'argento fornita di tinta fu messa in opera; e ne furon cavate forse 20 prove assai belle. Una di queste è nella raccolta del Sig. senatore balì Martelli; e un dilettante estero vi scrisse, ch'era opera del Doni, non so su qual fondamento; se già Doni non fu error di memoria invece di Dei.
Parri Spinelli aretino, il Caradosso e l'Arcioni (i) milanesi, il Francia bolognese, Gio. Turini di Siena e i tre Fiorentini che competerono fra loro in S. Giovanni, Matteo Dei, Antonio del Pollaiuolo e Maso Finiguerra, delle cui paci intagliate con incredibile finezza si leggono grandi elogi.
Da Maso, dice il Vasari, esser venuto *il principio d'intagliare in rame*: della quale arte per chiarezza della trattazione io distinguo tre stati diversi; ed eccomi al primo. Costumò il Finiguerra di non empier di niello i cavi o sia gl'intagli preparati nell'argento, che prima non avesse fatta prova delle sue opere. *Le improntò con terra, e gettatovi sopra zolfo liquefatto vennero improntate e ripiene di fumo; onde a olio mostravano il medesimo che l'argento. Ciò fece ancora con carta umida e con la medesima tinta, aggravandovi sopra con un rullo tondo, ma piano per tutto: il che non solo le faceva apparire stampate, ma venivano come disegnate di penna (2).* Così il Vasari nel proemio della vita di Marcanionio. Aggiugne, che fu in ciò seguitato dal Baldini orefice fiorentino; dopo il quale nomina il Botticelli, e potea nominarvi anco il Pollaiuolo: conclude in fine che di là

(1) Di amendue scrive Ambrogio Leone *de nobilitate rerum cap.* 5:, e in arte di niellare singolarmente loda il secondo, che nella storia delle arti sì poco è cognito. V. *Morelli Notizia* ec. p. 204.

(2) 11 Vasari, non bene inteso da alcuni per la brevità, insinua le diverse operazioni di Maso, che procedeva così. Intagliata la lamina, prima di niellarla, ne facea l'impronta sopra una terra finissima, ed essendo l'intaglio a diritto e cavo, la prova in terretta riusciva a rovescio e di rilievo. Su questa gettava lo zolfo liquefatto, e cavavane la seconda prova, la quale dovea tornare a diritto, e da quel rilievo acquistare profondità. Sopra lo zolfo dovea mettersi la tinta di negrofumo in modo che riempiesse que'tagli o cavi che avean a fare lo scuro; poi si toglieva a poco a poco dal piano dello zolfo che dovea fare il chiaro; questo è il metodo che si tiene anco stampando in rame. L'ultima cosa dovea essere tornarvi sopra coll'olio, perche lo zolfo acquistasse lucentezza d'argento.

passò la invenzione in Roma al Mantegna, in Fiandra a Martino detto de Clef. Le prove del primo genere fatte dal Finiguerra sono perite in gran parte. Quelle che ne hanno in Firenze i PP. Camaldolesi gli si ascrivono, ma senza certezza (1). Spetta a lui lo zolfo della pace intagliata per S. Giovanni nel 1450; ove in molte e minute figure effigiò l'Assunzione di N. Signora. Fu già nel museo del proposto Gori che lo descrisse ne' suoi dittici (Tomo III p. 315), ed ora è nel gabinetto Durazzo con una memoria di pugno del Gori stesso, ove afferma di averlo confrontato coll'originale (2). Delle prove in carta non si sa

(1) Veggonsi in un altarino portatile; e dovean esser prove di qualche niellatore, che avesse fatte in argento quelle storie per ornar qualche simile altarino o stipo di sacre reliquie, se male non congetturo. Prima d'introdurvi il niello ne fece la prova in questi zolfi, incastrati poi con bella simmetria nel predetto mobile. Son di varie forme e grandezze, e secondano l'architettura

dell'altarino, adattati al timpano, a' sodi, a' pilastrini ec. Molti ne sono periti. Molli n'esistono; i più piccioli rappresentano per lo più fatti della Bibbia, i più grandi istorie evangeliche in num. Di 14, alte quasi un sesto di braccio.

(2) In questa ristampa deggio far menzione di un altro zolfo della pace medesima di S. Giovanni, posseduto da S. E. il Sig. senatore prior Seratti. Questo zolfo confrontato coll'esemplare corrisponde linea per linea; vi è espresso del tutto il tanto difficile carattere delle teste di Maso, e quel che più monta, è intagliato o sia ha cavità; come dovea succedere secondo il metodo descritto poc'anzi. Lo zolfo Durazzo (come apparisce dalla stampa) non corrisponde sì bene; vi mancano alcuni fiorellini, ornamento di vesti, non vi è ugual finitezza, sembra piano nella superficie. Ciò non deroga alla sua autenticità. D'una medesima pace si venivano facendo più prove a mano a mano che intagliavasi. Se manca nella prova Durazzo qualche maggior finimento, sarà indizio di esser fatta prima dell'altra; e se il taglio non vi comparisce come nell'altra, non posso mai supporre che non vi sia. Li zolfi de'PP. Camaldolesi già ricordati paiono, a vedergli, improntali e piani. Cadutone un frammento e ben pulito nella superficie, vi si è scoperto il taglio anche nelle linee più sottili, come fuor di loro aspettazione han veduto più professori e periti con certezza che ne avanzi pur una fuor dell'Assunta che nel gabinetto nazional di Parigi riconobbe il sig. ab. Zani, e pubblicò nel 1803; a cui aggiungo la Epifania di stile men grande, ma di più minuto lavoro, che ho veduta presso il sig. senator Martelli, e so esisterne replica presso S. E. Seratti: lo stile la fa credere del Finiguerra, e lavorata innanzi l'Assunta. Si è dubitato che ne abbia la R. Galleria; questione che lascio intatta a migliori penne. Di assai argentieri, tutt'incogniti, si veggon le prove nella raccolta Durazzo; e deesi la scoperta di molte al sig. Antonio Armanno grandissimo conoscitore di stampe, da ricordarsi altre volte. Egli su le tracce segnate dal Vasari nel citato passo, argomentò ch'elle potean essere state confuse co' *disegni a penna* per la somiglianza; le cercò in più raccolte di disegni, le riconobbe, le acquistò pel co. Giacomo, suo mecenate.

Molte di esse provennero dall'antichissima galleria Gaddi di Firenze; e sono di artefici inferiori al Finiguerra, eccetto due che non paiono indegne di sì accreditato bulino. A queste ne furono aggiunte poi non poche altre di diverse scuole d'Italia. Scuopre la loro origine talora il disegno; e con più certezza le iscrizioni ed altr'indizi meno equivoci. Per atto di esempio, in un Presepio si legge di carattere retrogrado *Dominus Philippus Stancharius fieri fecit;* ove la famiglia, che si nomina, ag-

dell'arte d'imprimere, i quali han creduto che quell'inganno all'occhio può provenire: 1. dalla sottigliezza del taglio fatto con lo stile, o se di bulino deggia credersi, scemato sempre passando dalla lamina alla terretta, e da questa allo zolfo: 2. dalla densità della tinta indurita poi entro i tagli o cavi dello zolfo; 3. da una patina di colore azzurrino data al lavoro di cui qua e là rimangon vestigi, e da quella che anche a'quadri e alle carte suol dare il tempo. Non dubito, che se nello zolfo Durazzo si faccia l'esperimento, il risultato sarà lo stesso. Le prove estrinseche della sua originalità addotte dal Gori, e l'aspetto istesso di quel monumento che ho presente alla memoria, non permettono che io sospetti di fraude

giunta ad altre circostanze, addita Bologna. Una stampina rappresenta una donna che volgesi a un gatto, e vi è scritto pure a rovescio *va in la caneva;* e in altra leggesi *Mantengave Dio;* l'una e l'altra lombarda o veneta, per quanto mostra il dialetto. Da tutto ciò può arguirsi, che le parole del Vasari, ove al Finiguerra ascrive la pratica di provare i suoi lavori prima di porvi il niello, non posson limitarsi a lui solo o alla sua scuola. Pare anzi che tal pratica tenessero e il Caradosso e gli altri migliori Italiani come una parte non picciola dell'arte loro; e che essi ancora da tali prove, e non dal caso, fosser diretti a perfezionare i lor nielli. Nè osta che il Vasari ne taccia. Assai ha parlato in più luoghi, ove si querela di non essere a sufficienza istruito su la storia de' Veneti e dei Lombardi; e se tante cose ignorò circa la lor pittura, dovette ignorarne molto più circa la loro incisione.

Adunque le prove de' niellatori in carta trovansi per tutta Italia, e si conoscono specialmente dall'andamento delle lettere, che scritte negli originali a diritto, nella impressione procedono come i caratteri orientali da destra a sinistra; e similmente il rimanente della stampa torna al contrario: per figura, sta a sinistra un santo che per dignità dee tenere la destra; e gli attori tutti scrivono, suonano

agiscono con la mano manca. Vi sono altri segni che le distinguono. Perciocché essendo tirate a mano o a rullo non lasciali solco ne' dintorni; nè può in esse sperarsi quella sottigliezza e precisione di linee, che il torchio mise poi nelle stampe. Oltre a ciò le distingue il colore, per cui si servirono di negrofumo e di olio, o di altra tinta leggerissima; ma e questo e il precedente son segni dubbi, come or vedremo. Si è congetturato (1) che simili prove si facessero dagli argentieri anche intorno a' lor lavori a graffito e ad altri non niellati. Che che sia di ciò elle si conservarono ne' loro studi e in quelli

(1) Il Sig. Heineken nomina generalmente le opere degli argentieri. *Idèe* ec. pag. 217.

de' loro scolari, a' quali poteano dar norma: per tal via ne son giunte alcune fino a' dì nostri.

Da questi principii si passo, pare a me, dove più e dove men presto a quello che io chiamo il secondo stato della impressione. Quando si vide il bell'effetto di quelle prove, venne idea di formare opere di quel gusto fine e delicato, e di valersene a quegli usi medesimi a' quali servito aveano fin allora le stampe in legno. Così nelle officine medesime della orificeria si preparò la culla alla calcografia; e i primi lavori furon eseguiti su l'argento, su lo stagno, o come si esprime il sig Heineken, *sur une composition plus molle* che non è il rame. Osserva (e notisi) che tal pratica tennero *gl'Italiani,* prima che in rame incidessero. Qualunque materia usassero que' primi orefici, fu agevol cosa per loro sostituire allo scuro che facea il niello, lo scuro del taglio, e incidere a rovescio perché la impressione tornasse a diritto. Si andò poi assottigliando sempre più l'arte. Usandosi allora o rullo o torchio imperfetto, per ben imprimere fermaron la lastra in un piano di legno con quattro piccioli chiodi perché non iscorresse; sopra essa collocaron la carta, e sopra questa un pannolino bagnato che poi calcavasi con forza: onde nelle stampe veramente prime ed antiche scuopresi nel rovescio l'impressione del pannolino: gli fu poi sostituito il feltro che di sè non lascia vestigio (1). Sperimentarono varie tinte; e prevalse a tutte quell'azzurrina, che colora la maggior parte delle stampe più antiche (2).

(1) Avverto, che qualche rame della prima antichità potè conservarsi e mettersi in opera dopo introdotto l'uso del feltro e del torchio; in tal caso non vi sarà l'impressione del pannolino, ma la stampa sarà assai stracca.

(2) Nelle stampe di Dante e d'altri libri fiorentini prevale il color giallastro; e vi si notano macchie di olio e sbavature verso l'estremità. Una tinta pallida e cinericcia fu in uso in Germania anche nelle stampe in legno, siccome nota il sig. Meerman che dice essersi *adoperata* per contraffare il color dei disegni.

Con tali metodi si fecero allora le cinquanta carte, che volgarmente si dicono il giuoco del Mantegna. Le conobbi la prima volta presso l'eccellentiss. maggiordomo del R. Sovrano di Toscana il sig. march. generale Manfredini, che ha un gabinetto di stampe tutte sceltissime. Altra copia ne vidi poi presso il sig. Ab. Boni, e so che un'altra, stata già del sig. Duca di Cassano, fu acquistata dal prelodato Sig. senat. prior Seratti, e inserita nella sua preziosa raccolta. Vi è una copia di questo giuoco in grande con alcuni cangiamenti (per esempio la Fede non ha una picciola croce come nell'originale, ma una grande), ed è molto posteriore. Ve ne ha pure una seconda copia meno rara e con più variazioni; ove la prima carta ha come per insegna il Lione Veneto, e le lettere C ed E unite. La carta del Doge è soscritta il *Doxe*; e così altrove si legge *Artixan, Fameio* e qualche simil voce di veneto idiotismo, per cui è certo almeno che l'autore di sì bella e sì vasta opera non de' cercarsi fuor di Venezia o del suo stato. Chi fosse è un vero mistero. Il disegno molto ha del mantegnesco e della scuola padovana; ma il taglio non è assolutamente di Andrea, nè di altro maestro cognito di quella età. Vi è stato pure osservato un far timido e diligente, che dà piuttosto indizio di copista degli altrui disegni, che di esecutore delle proprie invenzioni. Il tempo svelerà questo arcano.

Passando dalle carte a' libri, noti sono i primi tentativi di ornargli con incisioni di metallo. Sono i più celebri *il Monte Santo di Dio e la Commedia di Dante* impressi a Firenze, e le due edizioni della Geografia di Tolomeo, la bolognese e la romana; alle quali si dee aggiugnere la Geografia del Berlinghieri stampata in Firenze; tutt'e tre con tavole. Gli autori di tal incisioni non son pienamente

conosciuti; senonchè, leggendosi il Vasari, pare che al Botticelli se ne deggia la maggior lode. Esso figurò *l'Inferno e lo mise in istampa;* e le due istorie impresse da Gio. de Lamagna nel suo Dante han veramente tutto il disegno e la composizione di Sandro, da non poter dubitare che sian sue (1). Altre stampe si trovano *incollate* in certi esemplari della medesima edizione, dove più dove meno, fino al numero di 19; e sono *di maniera più rozza e cattiva* (2), come scrive il Sig. Cav. Gaburri che le avea nel suo gabinetto. Esse furon fatte da qualcbe debole bulinista, convenutone con lo stampatore il quale avea lasciato qua e là per l'opera varii spazii in bianco per collocarvi tali rami, non ancora pronti quando usci l'opera. Simili a costui sono altri anonimi di quel secolo; né altri si conosce veramente grande in incisione tra' Fiorentiui, toltone Sandro e il Pollaiuolo, di cui già scrissi. Della Italia superiore son noti oltre il Mantegna, Bartolommeo Montagna vicentino suo allievo, a cui alcuni aggiungono il Montagna di lui fratello; e Marcello Figolino loro concittadino, che altri volle che sia quel Robetta, o vogliam dire quegli che si soscrive *Robetta* o R. B. T. A. ma questi non dee rimoversi dalla scuola fiorentina ove lo colloca il Vasari, e vel conferma il carattere del disegno. Vi fu anche Nicoletta da Modena, e F. Gio. Maria da Brescia carmelitano, e il suo fratello Gio. Antonio. Aggiungono a questi Giulio e Domenico Campagnola padovani, e non pochi anonimi conosciuti solo per la loro maniera veneta o lombarda. Perciocché a coloro che fecero stampe a rullo fu familiare usanza o pretermettere ogni nome, o apporre il solo nome dell'inventore, o segnare il nome proprio per via d'iniziali oggidì non intese ed equivoche. Scrivean v. gr. M. F. che il Vasari spiega *Marcantonio Francia,* ed altri han letto *Marcello Figolino, ed* altri *Maso Finiguerra,* certo erroneamente; perciocché fatta ogni ricerca in Firenze dall'intelligentitfimo Cav. Gaburri, non si è trovata mai stampa di tale

(1) *Lett. Pittoriche* Tom. II. p. 268.
(2) *Ivi pag.* 269, Notisi che ora è anche nota la 20 acquistata dalla Libreria Riccardi in Firenze.

autore (1). Nella collezione Durazzo dopo dodici tavole che credonsi prove di argentieri impresse a rovescio, ve ne ha più altre delle prime stampe tirale a rullo e impresse a diritto; nel resto non molto dissimili dalle prove nel meccanismo della impressione e nella incertezza degli autori. Queste ed altre notizie su tal proposito deggio al ch. sig. Ab. Boni, che vivuto familiarmente col Sig. Co. Giacomo, va ora preparando una erudita illustrazione della sua raccolta. L'ultimo stato della impressione in rame chiamo quello in cui trovato già il torchio e l'inchiostro da stampa, l'artifizio di cui scrivo cominciò ad esser perfetto; e fu allora ch'esso quasi figlio adulto si separò dall'artifizio dell'orefice, e da sè apri studio e formò allievi. Non è facile in Italia a fissare un'epoca, onde ordire questa perfezione. Ella s'introdusse dove più presto, e dove più tardi. Gl'istessi artefici che avean usato il rullo, furon talora a tempo di usare il torchio; siccome Nicoletta da Modena e Gio. Antonio da Brescia, e il Mantegna istesso delle cui stampe si trovano due quasi edizioni, l'una a rullo con tinte deboli, l'altra a torchio con buon inchiostro. E fu allora che gl'intagliatori gelosi che altri non sottentrasse alla gloria loro, più frequentemente apposero all'opera il proprio nome, dapprima per iniziali, di poi stesamente. I Tedeschi ne avean dati i primi esempi. Gl'imitarono i nostri che ho già riferiti; e quegli che avanzò tutt'i passati, Marcantonio Raimondi o del Francia. Era bolognese di nascita; e da Francesco Francia fu istruito nell'arte del niellare, in cui divenne eccellente. Passando poi alla incisione de' rami, cominciò dall'intagliar qualche opera del maestro. Imitò il Mantegna dapprima, indi Alberto Duro; e si perfezionò dipoi nel disegno sotto Raffael d'Urbino. Questi gli porse altri aiuti; anzi

(1) *Lettere Pittoriche Tomo II* p. 267. Certo non parche vivesse tant'oltre; e le stampe di Dante inferiori a quelle del Botticelli gli furono ascritte solo per la loro rozzezza, come raccogliesi dal Gaburri.

per l'opera del torchio gli cedè il Baviera suo macinator di colori; onde Marcantonio, attendendo solo all'intaglio, poté pubblicare tante invenzioni del Sanzio, quante se ne veggon ne' gabinetti. Così fece di molte opere antiche e di non poche moderne or del Bonarruoti, or di Giulio Romano or del Bandinelli; nè poche son quelle delle quali fu egli l'inventore e l'incisore insieme. Omise talora ogni marca e ogni lettera; usò talora la tavoletta del Mantegna, quando con lettere e quando senza; in

alcune stampe della Passione contraffece non meno la incisione che la marca di Alberto Duro; spesso segnò per iniziali il nome di Raffaello Sanzio ed il suo, e quello di Michelangelo fiorentino nelle stampe cavate dal Bonarruoti. Due suoi scolari Agostin Veneziano e Marco Ravignano aiutaron lui e gli succedettero nella incisione delle opere del Sanzio; onde il Vasari poté scrivere nella vita di Marcantonio, che *fra Agostino e Marco furono intagliate quasi tutte le cose che disegnò mai o dipinse Raffaello.* Ve ne aggiunsero altre di Giulio. Operaron questi congiuntamente; poi si divisero, e segnò ciascuno i suoi lavori con due lettere iniziali del nome e della patria sua. Così la incisione nello studio di Raffaello per opera di Marcantonio e della sua scuola salì ad altissimo grado non molti anni appresso il suo nascimento. Dopo quel tempo non è sorto chi l'abbia trattata con più intelligenza di disegno, né con più precisione di contorni: in altre perfezioni ha acquistato molto dal Parmigianino che intagliò in acqua forte (1), da Agostino Caracci e da varii esteri, siccome furono nel secolo decorso Edelink, Masson, Audran, Drevet; e in questo non pochi Italiani e stranieri che non è di questo luogo andar ricercando.

Ben è di questo luogo esaminar brevemente la questione sì controversa, se il ritrovamento della stampa in

(1) Che fosse inventore di questa maniera d' incidere lo negano i dotti Tedeschi, dandone la gloria a Wolgemuth. V. Meerman, L. c *p. 256. St. Ptt. T.* I.

rame sia dovuto alla Germania o alla Italia; e quando alla Italia, se a Firenze o se ad altro luogo. Molto n'è stato scritto da varie penne oltramontane e nostrali; ma, se io non vo errato, non si è proceduto con una distinzione che basti a decidere con verità. Che in questo artifizio deggian separarsi tre stati o vogliam dire tre gradi, parmi per ciò che ne ho detto, già provato a bastanza. Dietro questa divisione si potrà stabilir meglio qual gloria sia dovuta ad ogni paese. Il Vasari e con lui il Cellini nel *Trattato della Orificeria*, e gli altri più comunemente, i principii dell'arte han ripetuti da Firenze e dal Finiguerra. Se n'è dubitato di poi; e il Bottari stesso autor si recente e fiorentino ne ha scritto come di cosa *non certa.* L'epoca di Maso fu per equivoco alterata dal Manni che il fece morto prima del 1424 (1)" È stata corretta in vigore de' libri autentici dell'arte de' mercanti, ove la pace che ricordammo si trova pagata al Finiguerra nel *1452.* Circa a questo tempo competè con lui in S. Giovanni Antonio Pollaiolo ancor giovane, siccome conta il Vasari nella sua vita: e poiché fin d'allora Maso ebbe *nome straordinario, dee* credersi che fosse già uomo provetto e consumato nell'arte. Possiam dunque supporre col Gaburri e col Tiraboschi, che avendo egli fatte prove di *tutte le cose che intagliò in argento,* tenesse quest'uso fin dal 1440, e forse qualche anno innanzi: ecco in Firenze i principii della calcografia dedotti dalla storia assai chiaramente (2). Ad epoca ugualmente antica non mi conduce in altro paese né la storia, né i monumenti, né il raziocinio. Veggiamolo prima della Germania. Ella non ha annali che salgano così in alto. Il credulo

(1) Note al Baldinucci Tom. IV. pag. 2.

(2) Si è osservato a p. 92 che la Epifania di Maso è anteriore all'Assunta; e chi sa di quanti anni. Il passaggio dallo stile minuto o sia diligente al grande non si fa che a poco a poco. La mia opera ne porge più esempi anche ne' più grand'ingegni, come sono il Correggio e Raffaello istesso.

Sandrart (1) pretese già di torci la mano per una stampina d'incerto autore, ove gli parve legger data del 1411 e per un'altra, ov'egli trovò l'anno 1455. Ma a questi giorni ne' quali Sandrart è scemato di autorità; e per le sue contradizioni, e per quel che oggidì chiamasi patriottismo è sospetto anche a' nazionali; quelle sue stampe son come due false monete da non poterci comperare tal gloria. I due rinomati scrittori, il sig. consiglier Meerman (2) e il sig. baron Heineken (3) le rifiutano concordemente. Essi non trovano in Germania incisore più antico di Martino Schön, da altri detto Bonmartino, e dal Vasari Martino di Anversa (4); morto nel 1486. A lui alcuni dan per compagni due fratelli d'ignoto nome; e in non grande distanza si conoscono Israel Meckeln (5), Van Bockold, Michele Wolgemuth maestro di Alberto Duro, e non pochi altri che toccarono il secolo sestodecimo. Si vuol nondimeno che la incisione in rame fosse in Germania anteriore a costoro: giacché si trovano stampe d'incerti autori che *hanno apparenza* d'esser più antichi. Il Meerman su le orme del

Christ (6) ne produce una con le

(1) Esempio della sua poca critica è ciò che scrive di Demone, che male intendendo Plinio credette non mica il Genio favoloso di Atene, ma un pittore in carne e in ossa, e ne diede il ritratto insieme con quel di Zeusi, di Apelle e di altri pittori antichissimi.

(2) *Origines Tipographicae* Tom. I. p. 254.

(3) *V. idee generale d'une Collection complete d'estampes* pag. 224 e 116, ove dà giudizio dell'opera di Sandrart. V. anche *Dictiotnnaire des Artistes* Vol II. pag. 331.

(4) Dice che la sua cifra fu M. C., che il P. Orlandi spiega *Martinus de Clef, o Clivensis Augustanus.* Ma egli non fu d'Anversa; fu anzi secondo il sig. Meerraan *Calembaco-Svevus Colmariae,* onde potria leggersi *Martinus Colmariensis.* In molte sue stampe leggesi *M. S.*

(5) Detto dai Lomazzo *Israel Metro tedesco pittore et inventore di tagliare le carte in rame, maestro del Bonmartino;* nel che pariliuni da seguire i dotti nazionali già citati, che questo nostro italiano.
(6) Diction. des Monogram. p. 67.

iniziali C. E. che ha l'anno 1365; e due ne riporta l'Heineken con l'anno 1466, la prima segnata *ft s,* la seconde *b x s,* artefici ignoti. Dice di non aver vedute con nome stampe più antiche (p. 230); osserva che han maniera simile a quella di Schön, ma più rozza, e perciò *sospetta* che questi fossero i suoi maestri (p. 220). Qualunque però gli sia stato maestro, egli dovea essere anteriore a lui almen di dieci anni, conchiude il Sig. Heineken; e cosi abbiam l'anno 1450, in cui sicuramente fu esercitata l'arte della stampa a bulino in Germania (p. 220). E perché ciò gli parve poco, soggiunse dopo quattro pagine, *di esser tentato a metter l'epoca di tale invenzione* almeno verso il 1440.

La causa è ben perorata, ma non è vinta.Confrontiam ragioni con ragioni. Gl'Italiani hanno in lor favore la storia, i Tedeschi l'han contro. I primi senza esitazione risalgono al 1440 e più oltre (1); i secondi a forza di congetture arrivano al 1450, e solo *son tentati* ad anticiparla di un decennio. I primi cominciali da Maso, non dal suo maestro; i secondi non da Schön, ma dal maestro di lui: la qual cosa o si vieta alla Italia, e si toglie la parità del confronto; o le si concede, e potrà anticipar d'un decennio anch'essa le origini della calcografia. Quegli conferman la storia loro con una quantità di monumenti sinceri, prove di nielli, prime stampe, progressioni dell'arte dalla infanzia alla età matura: questi suppliscono alla lor mancanza d'istoria con monumenti in parte convinti di falsità, in parte dubbi, e che agevolmente si convincono d'insufficienza. Perciocché chi ci assicura che le stampe del 1456 o 66 non sieno de' fratelli o de' discepoli di Schön, dopoché il Sig. Heineken confessa che posson essere di artefici contemporanei di lui, ancorché meno esperti? Non si è veduto anco in Italia che i continuatori del Botticelli son men periti, e parvero più antichi di lui? Chi ci assicura in oltre che a Schön si deggia dare

(1) Tiraboschi *Ist. Lett.* T. VI. p. 119.

un maestro della sua nazione, quando tutte le stampe che finora se ne son prodotte, sembrano già perfette in lor genere (1), nè si nominano in Germania prove di niello, o altri primi tentativi in metalli di più dolce tempera? E dunque più verisimile ciò che si è creduto' sempre, che la invenzione passasse d'Italia in Germania; e come cosa facilissima agli orefici subito vi foss'esercitata lodevolmente; anzi aggiungo io, vi fosse migliorata. Perciocché conoscendosi ivi il torchio e l'inchiostro da stampa, poterono aggiugnere al meccanismo dell'arte ciò che l'Italia ancor non sapeva. Io produrrò di ciò che dico un esempio assai convincente. La stampa de, libri fu trovata in Germania: lo dice la storia, lo confermano i monumenti che gradatamente passano dalle stampe tabellari ai caratteri mobili, ma di legno, e da essi a' caratteri di metallo. In tale stato la invenzione fu recata a noi; e presto l'Italia, senza passare per quei gradi d'imperfezione, stampò libri non solo con caratteri mobili di metallo, ma con tavole incise in rame, aggiugnendo così all'arte una perfezione che le mancava. Oppone il sig. Heineken che i Tedeschi a que' tempi non avean grande corrispondenza con le città italiane, da Venezia in fuori (pag. 139). Rispondo che le nostre università, Bologna Pisa e non poche altre erano a que' di frequentatissime dai giovani di quella nazione; e che per comodo de' forestieri e de' nazionali si stampò in Venezia nel 1475 e in Bologna

nei 1479 il dizionario della lingua tedesca; cosa che da sè sola prova commercio non comunale fra' due popoli. Vi sono in oltre tanti altri argomenti della comunicazione fra la Germania e l'Italia, e nominatamente fra la Germania e Firenze (2) intorno a quelli anni, che non può far ma-

(1) *Le stampe di Schön, anche quelle che rappresentati opere di orificeria, son eseguite con una intelligenza e una finezza ammirabile.* Huber. Tom. I. p. 91.
(2) I mercanti di Firenze ne' secoli XIV e XV, specialmente quelli che davano denaro a interesse, erari moltissimi in Germania.

raviglia se le arti dell'una passaron nell'altra. Ho anch'io perorata, come ho saputo il meglio, la causa nostra; né perciò ho potuto troncar la lite. Forse si scopriranno una volta in Germania ancor quelle prove e que' primi tentativi che niuno ancora ha prodotti. Forse alcuno di quegli scrittori che oggidì son tanti e sì dotti, promoverà il sospetto dell'Heineken (p. 139), che contemporaneamente i Tedeschi e gl'Italiani, senza sapere gli uni degli altri, trovassero la nuova arte. Che che sia per essere, io scrivo su le notizie che ho presenti.
Resta a vedere se, esclusa la Germania, possa qualche altra parte d'Italia aver prevenuto il Finiguerra nella invenzione di cui si tratta. Vi è stato chi a contrastarle con più ragiono gliene ha prodotto le impressioni de' sigilli di metallo, che che si trovano in pergamene italiane un da tempi antichissimi. Ciò prova che si è camminalo per più secoli su l'orlo di questa invenzione, com'è avvenuto di varie altre; non prova che la prima origine della invenzione debba ripetersi da' sigilli: altrimenti da' sigilli delle figuline, delle quali abbondano i musei, dovremo ordire la storia anche della moderna tipografia. Certi principii informi, anteriori ad ogni memoria, che per tanti secoli giacquer negletti né influirono alle invenzioni moderne, non deon aver parte nella storia loro: e questa della incisione, non dee cominciarsi fuor delle officine degli argentieri, ove nacque e divenne adulta. Adunque son da paragonare le prove rimase de' loro lavori, veder se altrove fossero in uso prima del Finiguerra. Due fili, dirò così, posson condurci a sciorre questo problema, finché non si abbia altronde notizia certa di anno; il carattere e il disegno. Il carattere in tutte le prove che mi son passate sott'occhio, non è punto (come di-

fino ad aver dato ad un borgo il nome di borgo fiorentino: così mi fece osservare il Sig. Dott. Gennari padovano, tolto non è gran tempo alle lettere. Quanti principi alemanni facessero in Firenze coniar moneta può vedersi nell'opera dell'Orsini e in altri scrittori delle monete moderne.

cesi comunemente) gotico; è tondo e latino; questo dunque, secondo la osservazione addotta a pag. 33, non ci guida ad età più antica del 1440. H disegno dà più sospetto. Nella raccolta Durazziana vidi prove di nielli di più rozzo disegno che non son le opere di Maso, e son forse di scuola diversa dalla fiorentina. Io non preverrò il giudizio di chi dee illustrare tai monumenti; nè del pubblico che su le incisioni fattene assai fedelmente dovrà darne sentenza definitiva. Ma, se io non erro, i veri conoscitori andranno a rilento a sentenziare. Non sarà loro difficile discernere un Bolognese da un Fiorentino nella pittura moderna, dopo che ogni scuola ha formato già il suo carattere e nel colorito e nel disegno: ma in prove di nielli (1) è ugualmente facile discernere scuola da scuola? Sebbene sappiasi certo, che una prova v. g. usci di Bologna; per esser più rozza di quella del Finiguerra, sarà più antica? Maso e i Fiorentini dopo Masaccio avean già ingentilito lo stile circa il 1440: possiam dir noi lo stesso delle altre scuole? Oltre a ciò è egli certo che gli argentieri, dalle cui mani uscirono quelle prove, cercassero i migliori disegnatari (2); e non copiassero, per figura, i Bolognesi una Pietà di Jacopo Avanzi, i Veneti una Madonna di Jacobello del Fiore? Adunque il più secco, il più rozzo, il più brutto non si adduca facilmente contro il Finiguerra per prova di antichità più remota; altrimenti noi cadremmo nel sofisma piacevole dello Scalza, che affermò es-

(1) 11 filo che in questo genere ci dà il sig. ab. Zani, è questo: *Le incisioni della scuola veneziana, generalmente parlando, sono di un taglio fino, dolce e pastoso; le figure ne sono grandiose e di poco numero, e sempre nell'estremità bellissime. Quelle della fiorentina hanno il taglio più largo, meno dolce, meno pastoso e qualche volta crudetto; le figure sono piccole, molte di numero, e le loro estremità meno belle. Materiali,* p. 57.

(2) Il Cellini nella Prefaz. al *Tratt. della orificeria* pretende che Maso istesso si valesse de' disegni del Pollaiuolo, opinione consatata vittoriosamente dal sig. ab. Zani (*Materiali* p. 40).

sere i Baronci i più antichi uomini di Firenze e del mondo, perch'erano i più malfatti (1). Resti dunque Maso nel suo possesso finché altri non produce prove più antiche delle sue carte e de' suoi zolfi.

Nel secondo stato della incisione non farò menzione de' maestri della Germania, circa i quali non ho dati che bastino; scriverò solo della Italia. Paragonerò fra loro il Vasari e il Lomazzo, l'un de' quali lo crede cominciato nella Italia inferiore, l'altro nella superiore. Il Vasari nella vita di Marcantonio dice che il Finiguerra *fu seguitato da Baccio Baldini orefice fiorentino, il quale non avendo molto disegno, tutto quello che fece con invenzione e disegno di Sandro Botticello. Questa cosa venuta a notizia di Andrea Mantegna a Roma fu cagione ch'egli diede principio a intagliare molte sue opere.* Or nella vita di Sandro nota precisamente il tempo in cui questi si applicò alla incisione. Ciò fu, quando compiuto il lavoro della Sistina tornato subitamente a Firenze *comentò una parte di Dante*, *e figuro l'inferno e lo mise in istampa, dietro il quale consumo molto tempo; per il che non lavorando fu cagione d'infiniti disordini alla vita sua.* Ecco dunque il Botticeli intagliatore dal 1474 in circa, in età di forse 37 anni; e il Baldini che tutto fece co' disegni di Sandro, incisore anch'egli. Al tempo di costoro, e con più fama d'ingegno si esercitò nella incisione anche Antonio Pollaiuolo. Pochissime stampe di lui ci restano, e fra esse la celebre battaglia de' nudi, ultimo e vicinissimo grado al fiero stile di Michelangiolo. L'epoca di questi lavori dee collocarsi intorno al 1480, perciocché per essi venuto in grido, circa il 1483 fu chiamato a Roma a fare il sepolcro a Sisto IV, morto in quell'anno. Il Mantegna poi, che in Roma dipinse la cappella d'Innocenzo VIII circa il 1490 (2), stando al Vasari, da questo

(1) Boccaccio, Decamerone. Giorn. VI nov. 6.

(2) Taia descrizione del palazzo Vaticano pag. 404

anno o dal precedente dovrà chiamarsi incisore, cioè dal sessantesimo anno in circa della sua vita. Egli dipoi ne visse altri sedici. E in questo tempo si dee creder da lui intagliato quel numero prodigioso di rami, che si fa salire intorno alla cinquantina (1) (e verso li trenta paiono incontrastabili), così grandi cosi pieni di figure, così studiati alla mantegnesca in ogni parte? E tale professione, che per l'affaticamento della vista e del petto è grave anche a' giovani, egli nuovo in essa, egli vecchio, egli fra le occupazioni ultime di Mantova che descriviamo a suo luogo, poté eser-

(1) Quaranta ne trovo citati, e ho notizia di qualche altro inedito. II *Sig. Ab.* Zani (p. 142) assicura, che *le stampe vere e reali che oggigiorno si conoscono incise dalle proprie mani del Mantegna non arrivano ad una ventina, e sono quasi tutte con poche figure.* Quest'asserzione non solo è giunta nuova a me, ma a quanti periti ho consultati a voce e per lettere. Né so come possa ammettersi dopo che lo Scardeone, cittadino e contemporaneo del Mantegna, e raccoglitore de' suoi rami, citato dal sig. Ab. Zani, attesta che il Mantegna incise *Romanos triumphos, et festa Bacchi, et marinos Deos: itemi depositionem Christi de cruce et collocationem in sepulcro,* stampe di più figure, e che van verso la dozzina: dopo la qual'enumerazione aggiunge l'Istorico *et alia permulta,* cioè *ed altre cose moltissime.* A confutazione di sì autorevole testimonio, il Sig. Ab. Zani non altra ragione adduce, fuor le parole del medesimo Scardeone che così continua: *Eae modo tabellae in maxima sunt estimatione et a paucis habentur novem tamen ex his apud nos sunt, omnes diversae.* — Cotesto scrittore dunque malgrado la sua espressione *et alia permulta,* confessa ch'egli non possedeva che soli nove rami del suo concittadino —. Sì, risponderei; egli confessa qui la sua povertà, ma contesta insieme la ricchezza che ne hanno altri gabinetti: e qual ragione abbiamo di creder la prima, e di discredere la seconda? Quanto a me io credo all'istorico: e se altri dubita di esagerazione forse per qualche diversità di stile che corre fra carte e carte, non concluderò da essa, ch'elle sian di mani diverse; ma che sian d'una stessa mano che in un modo incise ne' primi suoi lavori, e alquanto meglio negli ultimi. Quale artefice si mise ad un'arte nuova, e non procurò di coltivarla e di sempre renderla più perfetta? Basta che il gusto non sia affatto differente.

Citarla, e in sedici anni o in diciassette fare si grandi cose? O il Vasari non fece bene i suoi computi, o volle che a lui si credesse troppo. Molto diversamente ci fa pensare il Lomazzo, il quale nel suo *Trattato* alla p. 682 al nome del Mantegna aggiugne questo breve elogio: *pittore prudente e primo intagliatore delle stampe in Italia;* ove non lo nominando *inventore* ma *primo intagliatore,* par che da lui ripeta i principii di questo secondo stato della incisione, in Italia però; giacché credeva quest'arte già nata in Germania. Tale autorità non è punto da disprezzare. Io dovrò talora nel decorso della storia impugnare il Lomazzo; ma dovrò anche nell'epoche da lui segnate tenergli dietro assai spesso. Egli era nato circa a 25 anni dopo il Vasari; era però di lui più dotto, e scriveva con miglior critica, e nelle cose di Lombardia, poco note a Giorgio, mirava a correggerlo ed a supplirlo. Adunque non mi maraviglio che il Meerman (pag. 259) creda Andrea già calcografo prima del Baldini e del Botticelli: solo vorrei ch'egli avesse meglio osservato l'ordine de' tempi, non differendogli tal lode fino al pontificato d'Innocenzo VIII. Nel resto non è facile a segnare precisamente il tempo in cui il Mantegna cominciò a trattar bulino. Che cominciasse in Padova a me par certo: perciocché il possesso che ne mostra in ogni stampa non è di novizio; né è credibile che noviziato di tale arte facesse in vecchiaia. Sospetto che ne avesse i rudimenti da Niccolò orefice insigne, giacché il suo ritratto insieme col ritratto dello Squarcione effigiò in Padova nella storia di S. Cristoforo agli Eremitani; e forse fu l'uno e l'altro un ossequio verso i maestri È vero, che di tal tempo e degli altri anni suoi giovanili non resta alcuna incisione da potergli ascriver con evidenza; non avendo alle sue opere apposta mai nota di tempo. Non però con evidenza si può escludere dagli anni suoi giovanili ogni sua stampa, quantunque tutte belle e di uno stile quasi conforme: perciocché anche in pittura non corre gran differenza fra la storia di *S.* Cristoforo, dipinta nel suo miglior fiore, e la tavola a S. Andrea di Mantova che si considera come sua estrema fatica. Un saggio del suo bulino con data credono alcuni di trovare in un libro di Pietro d'Abano intitolato: *Tractatus de venenis*, edito in Mantova nel 1472, *in cujus pagina prima littera initialis aeri incisa exhibetur ,quae integram columnae latitudinem occupat. Patet hinc artem calcograficam jam anno* 1472. *extitisse.* Così il ch. sig. Panzer (1), il quale non so se vedesse l'opera eh' è in foglio e di sette pagine (2). Una edizione in quarto ne fu anche fatta in Mantova nel 1473 e quivi se ne conserva copia nella pubblica libreria, ma è senza rame.

Farmi però fuor di dubbio, che circa questo tempo non solo in Mantova, ov' era il Mantegna, s'incidesse in metallo, ma in Bologna ancora. Esiste presso gli ecc. Corsini a Roma e presso gli ecc. Foscarini in Venezia (3) la Geografia di Tolomeo stampata in Bologna da Domenico de Lapis con data (par da emendarsi) del 1462. Contiene 26 tavole geografiche incise assai rozzamente, ma pur si ammirate dal tipografo che nella prefazione esalta questo nuovo ritrovamento, e lo paragona alla invenzione dell'arte tipografica non molto innanzi fatta in Germania. Ecco le sue parole riferite e non contradette dal sig. Meerman a pag. 251. *Accedit mirifica imprimendi tales tabulas ratio, cujus inventoris laus nihil illorum laude inferior, qui primi litterarum imprimendarum artem pepererunt, in admirationem sui studiosissimum quem-*

(1) Panzer *Ann. Typogr.* Tom. II. Pag. 4.

(2) È citato come primo fonte il catalogo della libreria Heidiggeriana: dopo nuove diligenze per venirne in chiaro nulla si è trovato di positivo. Il ch. sig. Volta congettura che questa edizione *de venenis* non fosse un libro da sé, ma una parte del *Conciliatore* di Pietro d'Abano, stampato in foglio in Mantova nel 1472.

(3) Questo splendido esemplare dalla biblioteca Foscarini è passato nella scelta raccolta di stampe antiche e di libri figurati dell'ab. Mauro Boni.

que facillime convertere potest. Lo stesso scrittore però ed altri eruditi vogliono che la data si emendi, indotti specialmente dal catalogo de' correttori dell'opera, fra' quali si legge Filippo Beroaldo che nel 1462 contava sol nove anni. Quindi il Meerman crede aversi a leggere 1482, l'Audifredi ed altri 1491; opinioni non facili a persuadermisi. Perciocchè essendo uscito in Roma il Tolomeo con 27 carte elegantissime nel 1478, quale impudenza, anzi qual follia dovremmo

supporre nel tipografo bolognese se magnificasse la sua edizione con tanta enfasi dopo un'altra incomparabilmente migliore? Son dunque astretto a collocarla prima di questo anno. In oltre avvertirò il lettore, che una incisione di 26 tavole geografiche con tanti segni e linee e distanze dovett'esser lavoro penoso e difficile, specialmente in que' principii dell'arte, e perciò di non così pochi anni; sapendo noi che tre o quattro se ne impiegarono in Roma ad incider le tavole del Tolomeo da intagliatori molto più esperti. Ci convien dunque ritirar l'epoca della incisione bolognese alcuni anni prima della impressione del libro, che forse appartiene al 1472 (1). Io in cosa sì controversa non mi farò giudice. Aspetterò che sia a luce una erudita dissertazione che su questa rarissima opera sta scrivendo il ch. sig. Bartolommeo Gamba, e son certo ch'essa appagherà il pubblico (2). Adun-

(1) V. de Bure *Bibliographie instructive, Histoire* Tomo I p. 32 Secondo questa opinione che io non esamino, dee dirsi che nella soscrizione AnnoMCCCCLXII manchi una decima o sia un X, omesso per inavvertenza o avvedutamente, di che altri esempi si trovano nelle date de' libri del secolo XV. Nel 1472 il Beroaldo era già dotto e nel 73 aprì scuola.

(2) Uscì quest'opuscolo, il cui titolo è nel nostro secondo indice, e fu assai bene ricevuto da' dotti, perché pieno di sagacità e di erudizione bibliografica: l'Autore approva la congettura che debba leggersi 1472. Noi gli auguriamo ozio da produrre altre e sue dotte fatiche simili alle finora edite, per le quali ad esempio de' Manuzi è in riputazione non meno di elegante tipografo, che di erudito scrittore.

que non altro stabilirò circa Bologna, senonchè quivi prima che non si era creduto si fece il passaggio dalla orificeria alla calcografia: perciocché osserva anche il sig. Heineken, scrivendo di quel Tolomeo, esser evidente dai tratti, dic'egli de' zigzag, che metton ordinariamente gli orefici su le argenterie, che quest'opera fu fatta da uno di tale arte. I primi lavori che in Firenze se ne possono additare con sicurezza, son le tre stampe eleganti del Monte Santo di Dio edito nel 1477, e le due in due canti di Dante del 1481; una delle quali, quasi una terza stampa, si replicò nello stesso libro; e queste sembrano tutte tirate a rullo, non essendo ancor nota l'arte d'inserire i rami ai caratteri. Sono anche da ricordare, comunque fatte, le 31 carte geografiche apposte al libro del Berlinghieri, che fu stampato circa il medesimo tempo senza nota di anno. Sono in esse ancora alcune teste coi nomi *Aquilo Africuis etc.* ma tutte giovanili e di comportabile disegno; ove in Bologna le stesse teste sono in età diverse, con barbe e berretti, e di maniera più rozza. Le tre opere surriferite uscirono dalla tipografia di Niccolò Todesco, o Niccolò di Lorenzo de Lamagna, che fu il primo che imprimesse libri a Firenze con rami.

Resta l'ultimo grado e già perfetto della stampa in rame, che noi deggiamo, pare a me, alla Germania tanto chiaramente, quanto le deggiamo l'artifizio della stampa dei libri. Il torchio ch'ello trovo per la tipografia, servì di strada al torchio da rami. Il meccanismo dovea esser diverso, trattandosi quivi di trarre la stampa da lettere di getto che risaltano in fuori; qui da lastre incavate in dentro col bulino. Fu anche allora che si mise in opera un inchiostro non così pallido o fuliginoso quale si era usato per le stampe in legno; ma come lo chiama il sig. Meerman (p. 12) *singulare ac tenuius.* Di questa ultima perfezione dell'arte lo stesso letterato prese l'epoca dal 1470 in circa: e forse intese di ordirla dalle prime stampine in rame fatte in Germania. Io deggio prescinderne,

non avendo vedute mai le due citate dall'Heineken, e le altre assai antiche con data; né ciò interessa la storia delle cose italiane. Ben questa insegna che tal perfezione ci fu recata di Germania da quel medesimo Corrado Sweyneym che preparò la bellissima edizione di Tolomeo in Roma. Si sa dalla prefazione che vi fece un anonimo, che Corrado faticò per tre anni intorno a questo lavoro, e lasciollo imperfetto; onde fu continuato da Arnoldo Buckinck, e da lui edito nel 1478, come già dissi. Le tavole sono impresse con una eleganza che fa maravigliare, né altrimenti che a torchio, siccome dopo il Raidelio osserva il sig. Meerman (pag. 258), e quanti bibliografi le han descritte. Si è sospettato che Corrado ponesse mano al lavoro circa il 1472: cosa certa è per testimonianza del Calderino correttor dell'opera e delle tavole, che queste già s'imprimevano nel 1475 (1). Che la incisione fosse di man di Corrado, lo presumono alcuni; ancorché l'autore della prefazione dica solamente ch'egli *anìmum ad hanc doctrinam capessendam applicuit* (cioè alla geografia) *subinde mathematicis adhibitis viris quemadmodum tabulis aeneis imprimerentur edocuit* (2), *triennioque in*

hac cura consumpto diem obiit. E pare assai verisimile, che siccome alla emendazione del testo adoperò gl'Italiani, così all'intaglio fosse almeno aiutato da qualche Italiano. Non lascerò di riflettere che il Botticelli poté essersi a Roma invogliato di quest'arte nuova: giacché appena ne fu tornato circa il 1474 si mise a intagliar rami per libri con quel trasporto che il Vasari descrive; e fu veramente

(1) Maffei *Verona illustrata* P. II. col 118.

(2) Cioè in Roma, ove pure insegnò l'arte di stampar libri come leggesi nella stessa prefazione. Questa si aggira sempre su le cose romane, e saria inutile cercarvi la storia generale della tipografia e della calcografia d'Italia. Adunque lo Sweyneym abbia insegnata in Roma *l'ottima maniera* d'imprimere *rami a torchio:* altri poté avere insegnata a Bologna l'arte di stampargli *più rozzamente e in metallo più dolce.*

primo a incidervi figure intere ed istorie. Che poi non siano le sue stampe tanto perfette, forse ne fu cagione il non sapersi l'artifizio di stampare in una pagina istessa e i rami e i caratteri; e il non essere ancor noto quel torchio e quel miglior metodo fuor dell'officina degli stampatori tedeschi. Comunque siasi, pare almen certo, che lungamente i nostri incisori continuassero in quella imperfezione dell'arte, che ho già riferita. A' tempi di Marcantonio che cominciò a prodursi dopo il 1500, era l'arte adulta e divulgata in Italia; ond'egli poté competere con Alberto Duro e con Luca d'Olanda, uguagliandoli nel meccanismo dell'arte, e avanzandoli nel disegno. Da questo triumvirato incomincia la buona età della incisione; e quasi al pari con essa il secolo migliore della pittura. La nuova arte diffuse per ogni scuola buoni esemplari di disegno, che furono scorta al nuovo secolo. I naturalisti su le orme di Alberto appresero a disegnare più correttamente; e a comporre, se non con molto gusto, almeno con molta varietà ed abbondanza, siccome veggiam ne' Veneti di quel tempo. Gli altri più studiati, su le orme di Raffaele e de' miglior Italiani mostrate loro da Marcantonio, si misero a disegnare con più eleganza, e a comporre con lodevole ordine; siccome vedremo nel progresso della storia pittorica, di cui dopo non inutile interrompimento, di bel nuovo prendiamo il filo.

Testo tratto dal sito:

http://www.comune.mirano.ve.it/cultura/mostre/biennale/INTRODUZIONE%20Trentin.pdf

Dicembre 2013

Giorgio Trentin, Introduzione

Che la V Biennale dell'Incisione Italiana Contemporanea "Premio Tiepolo", promossa dalla civica Amministrazione di Mirano, quest'antico centro nell'immediato entroterra veneziano, anche se nel necessario ripetersi di quelle gravi limitazioni venute, già, sfortunatamente, caratterizzando la IV edizione di questa importante iniziativa culturale e condotta, con l'esclusione della partecipazione, dietro invito, e a rotazione, degli artisti italiani maggiormente affermati e di quello, sul piano di un confronto culturale, di un gruppo di artisti di un Paese straniero, a ridurre, nuovamente gli spazi e il respiro della rassegna alla sola presenza, sotto giuria, dei giovani concorrenti al Premio Tiepolo, tuttavia potenziata e valorizzata dal sostegno di un catalizzatore punto unificante di riferimento rappresentato da una grande, significativa personalità dell'incisione italiana, che la V edizione di una tale iniziativa, ripetiamo, abbia potuto, nonostante il permanere dell'eccezionale gravità di una crisi economico-finanziaria coinvolgente l'intero Paese, trovare piena conferma, ciò non potrà, in tali condizioni, se se non rappresentare un fatto di rilevante, significante importanza.
Tanto più se considerato l'altro fatto e cioè quello dell'essere venuta tale crisi drammaticamente incidendo sulle particolari climatiche condizioni socio-ambientali di burocratiche strutture di un Paese quale il Nostro nel cui contesto, per storiche tradizioni, dall'unità della Nazione, in poi, i problemi inerenti all'arte, alla cultura, risultano sempre essere stati, anche se in una Italia storicamente depositaria, all'incirca, del 60 per cento, quasi, dell'intero patrimonio artistico mondiale, all'ultimo grado delle preoccupazioni, di una governativa, sorda burocrazia nazionale, sovente in una quasi totale assenza di un minimo di presa di coscienza conoscitiva della realtà di tali valori.
E del come, in un tale Paese, conseguentemente ad uno stato sovente di profonde, inconcepibili ignoranza e cecità, frutto e risultanti, in tale specifico aspetto, del tenace sopravvivere di ottusi pregiudizi e chiusure ottocenteschi, coinvolgenti anche i livelli formalmente e apparentemente più alti di una ufficialità culturale, unico caso del genere in campo internazionale, un'arte quale quella incisoria, ad esempio, nel bagaglio conoscitivo, medio, di una tale ufficialità dovesse risultare del tutto inesistente e altresì, in tali condizioni generali di estrema difficoltà, assai difficile per molti responsabili di civiche amministrazioni, prendere responsabilmente la decisione di approvare, anche se minimi, finanziamenti per una iniziativa legata ad un settore, soltanto di presunta, incerta cultura, ai loro occhi, del tutto privi di qualsiasi punto di riferimento.
E quindi della precarietà estrema, anche per molte iniziative incisorie pur già culturalmente affermate, di prospettive minimamente sicure di sviluppo, nel vuoto attorno a loro venutosi determinando, con il silenzio e il disinteresse quasi ostentati dalla stampa e da una critica sovente impreparata. Con un silenzio non di rado, in questi ultimi tempi dovuto non solo alla carenza conoscitiva del problema, ma altresì, sempre più frequentemente, al tentativo di una rozza politica bassamente e arbitrariamente contestativa, nella propria reale incapacità di un vero confronto nella verifica, del legittimo diritto di cittadinanza ad un'arte quale quella incisoria.

Così fortemente, nelle proprie strutturali esigenze di una tale possibilità di verifica e di accertamento, di puntualizzazione, sempre più profondamente e radicalmente estranee, se non decisamente all'antitesi, delle scelte operate, sul piano di un consumismo e di un profitto sempre più esasperati e a lungo andare senza via di uscita, da un sistema portato in un processo di sorda massificazione delle coscienze e con ciò di perdita progressiva, di ogni rapporto conoscitivo con l'individuo ai suoi problemi più vitali, a tradursi oltre che nel fatto di non poter riconoscere alle genti
alcuna autonoma possibilità decisionale, nella fragilità dei valori di una cultura, nel campo specifico soprattutto delle arti figurative, sempre più platealmente di carattere pubblicitari.
E che nel contesto generale di un tale stato di crisi, di incertezza, di precarietà, non solo di fondamentale, ma, direi, di vitale importanza dovesse risultare l'avvenuta conferma di una tale V Biennale dell'Incisione Italiana di Mirano, ciò non potrà apparire se non pienamente logico e comprensibile.
Senza dubbio, in parte, destinata a percepire la propria causa determinante negli spazi di un proprio clima ambientale legato, come già detto, alle fonti di particolari tradizioni culturali tiepolesche, villa Zianigo e Giandomenico Tiepolo, oltre che pittore, incisore illustre, ma anche imbevuto della letteratura illustrativa incisoria dedicata alla vicina Riviera del Brenta, registrata nelle acqueforti di Gianfrancesco Costa e soprattutto nell'estrema luminosa preziosità di quelle del Canaletto, e altresì anche, e, in un certo senso, soprattutto, alla validità della culturale dinamica operatività promossa, anche sul piano di una particolare attenzione per la realtà dell'arte incisoria, dalla Scuola Lorenzo Lotto, autorevolmente diretta e animata da un maestro dell'incisione, ormai, quale è Gianfranco Quaresimin e non scordando, pure, il proprio imbeversi e nutrirsi degli echi dei messaggi provenienti dagli sviluppi di quella grande battaglia di rinnovamento, da oltre un cinquantennio, condotta dal movimento degli Incisori Veneti.
E con ciò, in grado di acconsentire, superate, se pure a fatica, parte degli ostacoli finanziari, l'avvenuta, raggiunta, certezza di una tale iniziativa, salvaguardata la presenza di quella partecipazione giovanile, più indifesa e fragile di fronte alle intemperie, ma chiamata, tuttavia, nell'assai alto livello medio tecnico-culturale, ormai, generalmente, mediamente, da essa raggiunto, in questi ultimi anni, e nel carattere di profondo rigore morale insito nel loro coraggioso impegno condotto nell'affrontare un campo pur così arduo e difficile quale quello incisorio, totalmente privo, ancora, in un Paese quale il Nostro, di prospettive economiche per un proprio legittimo sostentamento, a rappresentare, nella ricchezza delle proprie energie, e nell'ormai, spesso costituire il linguaggio incisorio l'insostituibile strumento di comunicativa di Loro profonde esigenze emotive, sovente, altrove intraducibili ad un medesimo grado di intensità, la testimonianza di una credibile garanzia in una concreta prospettiva di sviluppo e di continuità evolutiva nel Loro essere, assai frequentemente, tali energie giovanili simbolo di nuovi interessi, di

nuove innovatrici idee per nuovi possibili riscatti.
La garanzia della continuità di sviluppo di un rigore operativo sempre più necessario, indispensabile, di quel rigore maggiormente in grado di distinguere l'incisione dalle altre discipline artistiche, e di un insostituibile contributo culturale, quale quello proprio ad un messaggio incisorio, che tale raggiunta certezza, ripetiamo, di una tale manifestazione, acconsentirà, finalmente di raggiungere.
Venuta essa traducendosi nella concreta possibilità di risposta ad alcuni specifici problemi, due soprattutto, sollecitati dall'evolversi degli sviluppi di una complessa realtà circostante e fortemente incidendo su di essi.
Innanzitutto nei confronti della difesa e della salvaguardia del mantenimento di una posizione strategicamente di rilevante interesse, di un punto di riferimento di assai significativo rilievo e risonanza, tanto più se ottenuto con duro impegno, nel contesto di un'area nazionale non in grado di documentare troppe numerose manifestazioni nazionali incisorie di sufficiente rigore culturale.
In secondo luogo per una certa storica funzione che, in un certo senso, il destino, particolari fortunose circostanze, ad essa, sarebbero venute assegnando, allorché, dopo l'immotivata, arbitraria, ingiustificata, cancellazione, nonostante la continuità di una pur piena funzionalità culturale, della Biennale dell'Incisione Italiana contemporanea, alla Fondazione dell'Opera Bevilacqua La Masa, a Venezia, da parte di taluni settori di una civica amministrazione veneziana non rivelatasi sempre in grado, allora di una politica culturale di sufficiente ampio respiro, anche nella propria incapacità di sapere prendere sufficiente coscienza della memoria di uno dei più grandi patrimoni culturali storici offerti, a Venezia, dall'arte incisoria, anche nei confronti dell'intera
area delle arti figurative.
E cioè, in un certo senso, raccogliere il testimone malamente e indecorosamente lasciato cadere da Venezia, quel testimone simbolo di quella esperienza maturata nell'impegno e nell'azione, instancabilmente condotta, in un processo capillare, quotidiano, di fertilizzazione del tessuto ambientale portato avanti, nel contesto ambientale della Fondazione dell'Opera Bevilacqua La Masa, dall'Associazione degli Incisori Veneti attraverso un ininterrotto succedersi di grandi iniziative
nazionali ed internazionali condotte a tradursi, senza dubbio alcuno, nel più vitale contributo dato all'azione culturale, per oltre un trentennio svolta, in quel periodo, negli anni dal '50 all'82, da quella che, certamente, fu una delle più originali ed eccezionali Istituzioni artistiche nel nostro Paese, cogliere, ripetiamo, quel testimone e proiettarlo avanti, in ampie, maggiormente nuove prospettive di sviluppo territoriale.
Una funzione, un compito, tanto più oggi, insostituibili, urgenti, necessari da svolgere, con estremo, quotidiano impegno, una posizione da difendere con insistente tenacia e coraggio contro ogni

rischio di indebolimento, contro ogni tentativo di isolamento e di soffocamento proveniente dal clima instaurato dall'arrogante prepotenza di un'ufficialità accademica, in questi ultimi anni, venuta, nelle indicazioni generali emerse dalla vicina Biennale Internazionale d'Arte della città lagunare, riscontrando il duro, cieco riaffermarsi, la pesante rinnovata, illiberale e spietata imposizione delle scelte e dei valori di una politica culturale, nel suo crescente soggiacere alle esigenze di un consumismo bisognoso, come già ricordato, di un'orchestrazione a carattere sempre più pubblicitario, sempre più estranea e lontana dalla piena coscienza di un'umana presenza, avvertita e colta nella vitalità dei propri più fondamentali interessi e volontà di riscatto.
Una posizione da contrapporre, in una situazione di estrema delicatezza, non solo al vuoto, allora, lasciato da Venezia in tale specifico settore, ma da quello più generale, nella stessa Venezia venuto, in questi anni, ulteriormente pericolosamente accentuandosi e non soltanto per quanto attiene al problema incisorio e altresì anche, consequenzialmente, in parte, ad un altro vuoto condotto a verificarsi e a registrarsi in altre aree del Veneto, come in quelle Veronese, Trevigiana e Vicentina, parzialmente, con il venuto venir meno, ad esempio, delle Biennali di Oderzo, a Palazzo Foscolo, di Cavaion Veronese, più indietro nel tempo, di Cittadella, o il prolungarsi di periodi di stasi
e di immobilismo, in centri quali Bassano del Grappa, un tempo sede di notevoli iniziative in campo incisorio, anche se una tale situazione parzialmente compensata, proprio nell'area Trevigiana, dal resistere e miracoloso e incessante riaffermarsi della Biennale dell'Incisione Italiana di Gaiarine, "Aspetti dell'Incisione oggi in Italia", giunta, ormai, alla sua nona edizione, o della recente, vivace, nuova iniziativa incisoria "Uno sguardo sull'incisione", promossa, con la consulenza preziosa di un incisore di valore quale Renato Tonietto, al Centro Culturale di Villa Priuli, dalla civica Amministrazione di Castello di Godego, antico borgo ai confini della Provincia di Treviso con quella
di Vicenza, in direzione di Bassano del Grappa.
E che, oggi, indubbiamente, anche se condotta, nella propria azione resistenziale, a doversi privare dell'apporto della partecipazione di taluni dei maggiori artisti italiani e del confronto, sempre vivificatore con quello di artisti stranieri, una tale Biennale dell'Incisione "Premio Tiepolo" di
Mirano venisse affidando la propria difesa e la propria prospettiva di sviluppo alla sola presenza di una partecipazione giovanile, nelle presenti circostanze, ciò, in realtà, ad un attento esame della situazione, sarebbe profondamente errato volerlo superficialmente e semplicemente valutarlo quale risultanza negativa.
Se mai, anzi, in un certo senso, al contrario, nella realtà di un'estrema vitalità di una tale presenza giovanile venuta caratterizzandosi nell'incessante sorgere di gruppi sempre più numerosi di nuove energie, animate e maturate nella tensione di loro impegni in nuovi rinnovati interessi di maggiore respiro e di più ampie prospettive, e condotte, con ciò stesso, a tradursi nella testimonianza più

convincente di una tale indiscutibile rinascita dell'incisione nel nostro Paese, se mai, ripeto, chiamata a manifestarsi, in tale ottica quale simbolo della particolare, dinamica incisività di un'azione culturale, rivendicativa in tale sua realtà giovanile e in tale potenzialità di futuro in essa racchiusa, quasi, di un diritto morale ad assumere su di sé l'onere e l'onore di rappresentazione dell'intera collettività incisoria italiana.

Presenza giovanile, in tale sua attuale importanza storica derivante, in quella già raggiunta maturità tecnico-culturale, ad un livello medio già assai elevato, se in rapporto all'età media degli studenti, e alla relativa brevità dell'esperienza condotta in laboratorio, della validità dell'azione culturale formativa educativa, generalmente condotta da molti docenti di cattedre d'incisione nella maggior parte delle maggiori storiche Accademie di Belle Arti italiane, specie in quelle di Venezia, di Brera, a Milano, dell'Albertina, a Torino, di Firenze, di Urbino, di Roma, di Napoli, di Palermo, presenza giovanile, ripetiamo, che, come già accennato e come già avvenuto nella precedente edizione della Rassegna, si è inteso e voluto suggellare con l'imprimatur di un unificante punto di riferimento storico, quale simbolo di un determinato clima culturale formativo di partenza di nuove successive generazioni di artisti.

Chiamato ad identificarsi e immedesimarsi soltanto, ripetiamo, inevitabilmente, nella presenza di un protagonista della storica contemporanea dell'arte incisoria, veneta, in particolar modo, per essere stata questa iniziativa ideata e sorta nel contesto ambientale veneto, se non addirittura, più specificamente, quello veneziano, possibilmente proveniente, come avvenne, con Virgilio Tramontin nella precedente edizione della Biennale, dall'area operativa e formativa di quella veneziana Accademia di Belle Arti e della sua Scuola d'Incisione, in particolar modo, per quanto attiene al Veneto, rivelatasi, appunto per la continuità e l'intensità dell'impegno educativo dei propri docenti sorretti nell'unificante, coordinatrice azione promossa, sin dagli anni '50, dall'Associazione degli Incisori Veneti, quella Accademia e quell'Associazione rivelatasi quale uno dei centri maggiormente propulsivi all'origine e alla base di questa rinascita dell'incisione italiana.

E non vi è dubbio alcuno, tra tali maggiori, più significativi protagonisti dell'arte incisoria, veneta e italiana, doversi annoverare, quasi balzando fuori, con prepotenza dalle pagine della storia delle vicende incisorie allora vissute a Venezia e in quella sua Accademia di Belle Arti, doversi annoverare, ripetiamo, il nome di un personaggio quale Giovanni Barbisan che il Comitato Scientifico, preposto alla Biennale, ha, all'unanimità, ritenuto doversi riproporre all'attenzione e alla

sensibilità del pubblico, quasi quale garante illustre di un'iniziativa destinata, appunto, con tale e in tale presenza giovanile, ad assumere il significato di un messaggio culturale di speranza rivolto al futuro, a nuove prospettive evolutive.

Quell'antica, veneziana, Accademia di Belle Arti a cui appartenne, in realtà, per essere Egli stato, a prescindere dal periodo degli studi, con Guido Cadorin nel campo della pittura, e per quanto

attiene all'incisione, con Giovanni Giuliani e Virgilio Tramontin, docente alla cattedra d'ornato al Liceo Artistico di Venezia, allora facente parte dell'Accademia stessa di Belle Arti di Venezia, come tale, pertanto, partecipe pienamente di quel clima culturale ambientale, soprattutto nella diretta continuità di rapporti, anche quotidiani, con l'antica Scuola d'Incisione, ancora sino agli anni '50, nel secondo dopoguerra, diretta appunto da Giovanni Giuliani e Virgilio Tramontin e successivamente con i loro diretti successori quali furono Cesco Magnolato e Mario Guadagnino.
Ma di un tale personaggio, di Giovanni Barbisan, per l'ampiezza, la vastità della notorietà da Egli progressivamente acquisita nella conduzione e nello sviluppo, per quasi un sessantennio, di un complesso e molteplice impegno culturale, in grado di verificare l'affermarsi progressivo di una delle personalità di più alta statura dell'incisione non soltanto veneta ma italiana, internazionale, anche, del '900, per la molteplicità delle presenze in tutte le maggiori manifestazioni incisorie, in campo nazionale e internazionale, per la molteplicità degli interventi di critici e studiosi a Lui dedicati, per la serie notevole di riconoscimenti tributatigli, ma di Giovanni Barbisan, ripeto, superfluo, se non del tutto inutile, se non inopportuno e quasi ridicolo, sarebbe farne, a questo punto, l'oggetto di una nuova millesima e ripetitiva presentazione critica.
Se non, se mai, esclusivamente, per un nostro intimo bisogno per una nostra personale, nostalgica, segreta esigenza, come, già, avvenuto, in altri casi, con altri artisti, a noi vicini, in un tentativo di rivisitazione, ripercorrendone mentalmente le tappe successive, dei momenti fondamentali di un iter umano e culturale, sotto quest'ultimo aspetto, essenzialmente incisorio, di un campo incisorio in cui, senza dubbio, ravvisare, a nostro avviso, le testimonianze più alte e commosse raggiunte in tale suo impegno culturale, pur nella presenza di un'opera pittorica, generalmente, di non trascurabile interesse, di un tentativo di rivisitazione, ripetiamo, di tempi e di spazi fisici e mentali, a Giovanni Barbisan e a noi, spesso, comuni, di reinserimento, quasi per fisiologica necessità, di un nuovo potersi immedesimare nell'impercettibile fluttuare dei venti e degli echi sommessi delle antiche memorie di una terra quale quella veneta.
Di una terra veneta, dell'universo assolato di quella campagna trevigiana, dei suoi ridenti colli asolani, delle alture rocciose di "Combai", del loro severo innalzarsi sulla "strada" tortuosa del "vino
bianco", segnata dai ritmici grafici, allungati dei vigneti od all'incidere più deciso e oscuro dell'erigersi solenne e ammonitore di fitte strutture boschive, dei silenzi infiniti delle dilatate distese lagunari e delle sue isole dimenticate, di un universo a cui Egli fu così intimamente e visceralmente legato, ma al cui clima di suggestive rievocazioni emotive, molti tra noi ebbero a trarre nutrimento culturale, nel respiro di quegli spazi solitari avvertire e cogliere, Egli seppe, la linfa vitale del proprio
essere ed esistere.
Anche se soprattutto negli ultimi due decenni del proprio operare, sempre più frequenti sarebbero

state le testimonianze lasciateci dai suoi annuali incontri con la campagna toscana, soprattutto con il clima, l'atmosfera, maggiormente, allora, salvati nella loro suggestiva integrità, di quella Maremma nella cui selvaggia solitudine, sarebbe, curiosamente del resto, silenziosamente venuta concludendosi, la propria vicenda, nella tarda estate del 1988.
Ma non casualmente nel clima unitario della dimensione e del significato culturali di quel paesaggio portato, nella suggestione dei propri dilatati silenzi spaziali, nutriti di tante attese, di tanti interrogativi, ad avvertire e cogliere, per le stesse caratteristiche, per la natura stessa di una propria originaria integrità del proprio tessuto ambientale, non lontane affinità con quella, allora, in quegli anni ormai lontani, realtà di un certo mondo veneto, rispetto alla maggiore apparente modernità offerta, dal processo di industrializzazione, in varie altre aree del Paese, profondamente anomalo nell'ancora schiacciante prevalere di un'economia e di una cultura contadine.
Di un mondo sentito e avvertito quale memoria ancora viva e reale della realtà, dell'ancora propria, vitale, sopravvivere di un universo, già allora, ovunque altrove, scomparso, come di un passato ancora vivo proiettato nel presente, oggi ormai, in quella stessa zona, quasi del tutto cancellato dal sopraggiungere di tempi cosiddetti nuovi e moderni, della tempesta, delle violenze e delle offese operate dallo svolgersi di un cieco, brutale processo di industrializzazione.
Ma ripeto unificate l'una e l'altra di queste due aree territoriali veneta e toscana maremmana nel contesto degli spazi dilatati di una medesima, mentale, soggettiva dimensione climatica ambientale nei cui silenzi protettivi poter trovare, nel poter pensare, riflettere e meditare, piena coscienza di se stesso.
Nel contempo stesso avvertite e colte, ognuna di esse, con estrema percettiva sensibilità, nello spirito e nella singolarità delle loro singole naturali peculiarità. Di una natura, ancora allora, ancora salvaguardata, in molte aree di quelle zone, nel respiro della propria integrità portata a riscontrare nella presenza vitale di una struttura arborea, nel rigido, solenne, innalzarsi dei secolari tronchi degli
alberi avvertiti e sentiti quali umani personaggi, reali, autentici protagonisti della scena nel loro suggestivo apparire quali custodi silenziosi e incorruttibili del patrimonio di antiche memorie, dei segreti di lontani accadimenti, di quelle memorie alle cui fonti nutritive l'individuo abbisogna, incessantemente, di riallacciarsi, nel tentativo, nei momenti d'incertezza, di turbamento, di annebbiamento, del ritrovamento della direttrice sicura di un proprio cammino della speranza.
Di quella Provincia Veneta, allora negli anni '40, '50, ma, poi, per quasi un altro ventennio, perpetuatasi senza troppo sensibili turbamenti, che sembrava venire giungendo, sino a noi, nelle dimensioni delle immagini, attinenti, con estrema sensitività selettiva, non soltanto all'entroterra più lontano e nascosto dei territori di una civiltà contadina appena sfiorata dalla meccanizzazione dell'agricoltura, della campagna trevigiana, o veronese, o bellunese, o friulana, ma altresì, allo stesso sopravvivere, allo stesso ripetitivo riproporsi, pur nella stessa vicina Venezia e nelle sue più

immediate vicinanze, delle condizioni di un clima ambientale, e mentale nutrito nell'affiorare e nell'emergere, incessanti, degli echi e della risonanze provenienti dalle lontananze di tempi antichi venuti ampliandosi, dilatandosi, rimbombando nell'intimo travaglio della mente, nel magnetismo suscitato dalla misteriosa immobilità dei silenzi avvolgenti le distese lagunari, di una laguna, nel proprio spirito, nutrito nella fertilità del lento processo di sedimentazione di millenari accadimenti, così quotidianamente condotto a penetrare di sé, dei propri umori i più segreti la fitta rete dei canali cittadini, rinnovandone incessantemente la vitalità delle memorie così fortemente venute sensibilizzando e fertilizzando il tessuto di quell'area.

Delle immagini, ripetiamo, del mondo, come già detto, di un passato sopravvissuto ai mille drammatici sconvolgimenti operati dal lungo trascorrere del tempo e della violenza delle tempeste sociali, ancor vivo e reale, pur nello stridente contrasto del proprio continuare ad esistere ed operare nel contesto generale di una più vasta realtà progredita in nuove conquiste e di quel passato non conservando, quasi più alcune tracce.

E ciò non soltanto nelle immagini visualizzate del loro paesaggio, nella caratterizzazione della singolarità di una loro particolare natura, ma altresì del clima e dell'atmosfera delle condizioni ambientali chiamate a recepire e plasmare la dinamica del ritmo quotidiano, quasi immutato nel tempo, del lento e misurato, ripetitivo e ciclico procedere della vita delle genti.

Nelle loro vicende e preoccupazioni quotidiane, nei loro contatti e incontri, nei loro colloqui, nella piazza del mercato, nei villaggi, nei borghi, nei paesi animati e mossi nel succedere del ritmo, allora, regolare delle stagioni nello scorrere lento e solenne delle prospettive dei lunghi silenziosi viali di platani secolari. O nel duro operare nel lavoro dei campi, nell'aratura della terra squarciata, aperta dall'incidere della lama del vomere, nella raccolta della messe nell'estate assolata, dei campi, di ampie estensioni di terreno in cui non potrà non colpire ed interessare nel contempo, in Giovanni Barbisan, giustificando, con ciò, il nostro breve ritornare sull'argomento, non colpire, ripetiamo, questo loro animarsi e vivere nell'incessante, riproporsi della visione del proiettarsi, in fughe prospettiche, delle ritmiche scenografiche strutture dei fitti filari dei vigneti colti, sia nel rigoglioso loro rifiorire estivo, sia nel loro scheletrico e spoglio, severo manto invernale, sempre evidenziando la drammatica tensione insita in quel contorto, aspro, tormentato, umano allungarsi, delle loro sagome, quasi a simboleggiare momenti di commozione, di segreta intimità emotiva dell'artista.

E una realtà questa, in quegli anni, di un universo chiamato, nel calore del pulsare di suggestioni antiche quali quelle proprie a vasti settori di un paesaggio quale quello veneto, a percepire i valori di una propria climatica ambientale originalità e che Egli, talvolta mentalmente verrà rivivendo nella sintesi emotiva dei più ridotti spazi di un altro paesaggio, più intimo e segreto, quello del proprio giardino, attorniante la sua casa, in via Monte Piane, ma dilatato in commosse profondità suscitate dagli echi evocativi nella misteriosa immensità dei silenzi, di incontri e di affetti familiari

e
destinato, nella fantasia mossa, nell'affluire dei mille ricordi, come a trasfigurarsi nell'ingigantirsi mentale del rigoglioso estendersi e infittirsi degli alberi, delle piante, immaginato nella vastità di una
foresta, percorsa da segreti, nascosti itinerari.
Quell'universo, vero e proprio, che quel suo giardino era in grado, nel potenziale emotivo dei propri spazi, di suscitare veramente, quel giardino in cui, spesso, nei periodi estivi, Lo si trovava, seduto all'ombra di una pianta, assorto nel silenzio dei propri pensieri.
Negli spazi dilatati di un paesaggio avvertito come aurea misura e dimensione di un naturale e civile, libero muoversi dell'individuo alla quotidiana ricerca, al quotidiano ritrovamento di se stesso,
una libertà quasi da difendere e salvaguardare ad ogni costo da ogni minaccia e offesa latenti, nell'attento procedere di un iter portato ad avvertire e a cogliere, articolato nel sostare in lunghe pause di attesa e di commosse meditazioni rievocative, in lunghe attese nel filtrarsi dei mille rumori e delle mille pulsazioni di sempre più vaste aree di tali silenzi pulsanti della vitalità e dell'energia insite nella memoria, ad avvertire e cogliere l'umano, quotidiano, scorrere delle cose e delle vicende delle genti, di un paesaggio quotidianamente vissuto nell'intensificarsi e nel dilatarsi delle sollecitazioni e dei messaggi incessantemente, quotidianamente emergenti da un passato sempre vivo in tutti noi.
Un mondo che Giovanni Barbisan sarebbe venuto affrontando nello sviluppo di un linguaggio incisorio a cui il progressivo e assai rapido maturarsi del processo di una tecnica incisoria, acquafortistica particolarmente, di straordinaria, raffinata sensibilità, avrebbe acconsentito di poterlo cogliere ed afferrare, penetrare e indagare, rivelare nella linfa più vitale del proprio tessuto ambientale. Un linguaggio che da una certa complessità elaborativa di una struttura grafica fortemente segnata da un processo incisorio portato a tradursi nei valori e nella densità di un materico tessuto acquafortistico, nell'approfondirsi e nel variare della tensione degli incroci, condotto a risolversi nel cromatismo di assai accesi contrasti chiaroscurali, venuta, generalmente, caratterizzando la propria ricerca, nel primo ventennio del proprio impegno, momentaneamente, violentemente, interrotto, quasi per un quindicennio, dal duro suo coinvolgimento nel secondo conflitto mondiale, e poi faticosamente ripreso soltanto nel concludersi degli anni quaranta, un linguaggio, ripeto, che da quella fase iniziale della propria ricerca sarebbe progressivamente poi stato condotto, dai primi anni '50 in poi, a tradursi nel tentativo di ritrovamento e di recupero del maggiore respiro offerto da una più ampia e calda, talvolta quasi accecante luminosità, nelle cui radiazioni, come chiamate a fondersi, a sciogliersi in preziose frammentazioni saranno le strutture stesse del paesaggio.
Una luminosità venutasi, come già accennato, manifestando e irradiando quale risultante diretta

dell'eccezionalità del livello raggiunto, come testimonianza della conquista più assoluta, frutto di mille ripetute verifiche, di una indiscussa padronanza di un mestiere non facile, della preziosità e della raffinata scioltezza operativa di una tecnica, nella propria raggiunta capacità di cancellazione della propria formale, meccanica presenza, e ciò, già di per sé, testimonianza di cultura, in grado di percepire e captare le più impalpabili e sottili vibrazioni dell'aria, traducendole nell'incessante variare delle trasparenze di un pulviscolo di pulsazioni grigio argentee e di rispondere, con immediatezza, come, ormai parte naturale del proprio "DNA" alle più impalpabili sollecitazioni della propria fantasia.

Di un linguaggio acquafortistico ricco di impalpabili sfumature materiche raggiunte e conseguite soltanto nella percettiva sensibilità di controllo, frutto esclusivo di ripetute esperienze mentalmente acquisite, di un processo di impercettibili, lentissime, graduali morsure in bagni di soluzioni a bassissima gradazione di acido, quale quella famosa da Lui, non di rado utilizzata e legata all'utilizzo della "coca cola", di un linguaggio venuto affondando le proprie radici lontane nel tessuto e negli umori, non ancora, allora rinsecchiti, della grande tradizione settecentesca veneta, soprattutto, alle cui fonti soltanto dopo il vuoto ottocentesco, avrebbero potuto ricollegarsi, ai primi del '900, gli artisti veneti alla ricerca dei valori di una solida piattaforma da cui riportare per possibili
nuove prospettive di sviluppo incisorio.

Nel processo di sviluppo di un impegno, quale quello di un Giovanni Barbisan, non indifferente, certamente, nei confronti dell'esperienza morandiana, anche se, il peso e il respiro culturali esercitati da una tale storica grande esperienza veneta, gli avrebbero acconsentito, come, non, invece, per tanti altri artisti, in altre zone del Paese, di non rimanerne plagiato, ma in realtà, forse, maggiormente predisposto, istintivamente, al recepirsi di un messaggio quale quello di un Luigi Bartolini.

Di questa tradizione che alle origini avrebbe visto accomunato, in un medesimo generale clima ambientale, Giovanni Barbisan alla presenza di Giovanni Giuliani e Virgilio Tramontin, di Lino Bianchi
Barriviera o di Mario Dinon, senza scordare quella di Emanuele Brugnoli. In una sostanzialmente comune visione portata a tradursi nel respiro e nella spazialità offerta dal paesaggio concepito, ripetiamo, ancora una volta, come il bisogno, la necessità del ritrovamento della dimensione di un rifugio protettivo, garante, nei propri spazi, di una immunizzazione dai rischi delle minacce di ogni possibile offesa, di quell'insostituibile diritto, di quella irrinunciabile libertà di potere, senza condizionamento, essere ancora se stesso, nella piena, solitaria autonomia di potersi nutrire alle fonti inesauribili della propria memoria e della propria autobiografia, in una verifica costante e coraggiosa con il proprio personaggio.

E sarà da un tale impegno, destinato a sancire la presenza di uno dei maggiori incisori italiani del

‘900 e, come tale soltanto, indipendentemente, ricordiamo ancora una volta, della presenza di un'opera pittorica, spesso di assai rilevante interesse, in quanto tale, artista di notevole statura, e ciò per non scordare come ancor oggi, in un Paese quale il Nostro, l’incisore, soltanto incisore, un artista non è considerato, ma a malapena soltanto un artigiano, e non di eccelso interesse, e a rivendicare, ad ogni istante, con insistenza, la difesa ad ogni costo di tali spazi di memorie di libertà, e sarà dalla natura di un tale impegno, ripetiamo, che verrà delineandosi il messaggio lasciatoci da un’assai complesso personaggio quale fu Giovanni Barbisan.

Di un personaggio, a chi non lo conoscesse se non superficialmente, suscettibile di apparire e sovente risultare nel contesto di un clima di apparente esteriore e quasi polemico disinteresse ed estraneità, di apparente ostentato scetticismo nei confronti di ogni sociale politica preoccupazione, per gli estranei, apparentemente burbero, come già detto polemico per principio, acido e corrosivo, apparentemente irridente, nel vuoto distruttivo e dissacratore, di un forzato, non convincente, apparente, qualunquismo, nei confronti di ogni tentativo di riscatto, senz’alcun dubbio, ciò dovuto, in gran parte, al clima, di tragedia, di sconvolgimenti, di preoccupazioni vissute e sofferte con la guerra e una dura prigionia, ma, per chi, fortuna e ventura ebbe di seguirLo, più attentamente e intimamente, lungo oltre un trentennio, lungo soprattutto il solitario percorrere il suo iter incisorio, in grado di rivelare l’artificiosità di un atteggiamento, a nostro avviso, malamente portato a mascherare, in verità l’assai diversa realtà di uno stato di intensa intima emotività, di commozione quasi repressa e soffocata, da sottrarre quasi con violenza, come già ricordato alla curiosità di sguardi indiscreti.

Che si verrà avvertendo e percependo in quello stesso attento e preoccupato, capillare, radiografico procedere volto a cogliere e tradurre, nell’estrema, raffinata delicatezza di luminose pulsazioni di una grafia densa nel proprio processo di frammentizzazione, di straordinaria musicalità, la vitalità degli elementi fisico-strutturali e mentali di un paesaggio quasi sognato nella propria memoria.

Di un paesaggio che le pagine mirabili segnate da Giovanni Barbisan verranno ricordando quanto della vitalità e del respiro di questi stessi spazi siamo, drammaticamente, venuti perdendo, in questi ultimi decenni, nel contesto del clima, sempre più soffocante, di una società dei consumi, ipocritamente portata, nel proprio folle, insensato proiettarsi, in una cieca esasperazione di un profitto, sempre più denso di corruzione, a identificare il processo di una libera, selvaggia pianificazione industriale in una testimonianza di progresso e di civiltà, e nel contempo stesso di un obbligo morale volto ad un urgente salvataggio di quanto ancora rimane, da cui poi, sperare, di ripartire per un loro irrinunciabile recupero.

È quanto ci sembra venire emergendo, come invito e come messaggio, da questi fogli lasciati da Giovanni Barbisan, e portati, precisamente nell’ampiezza stessa, nella continuità e nella costante di un tale suo indagare incisorio, sfatando completamente l’esteriorità di un comportamento di

pura facciata, per gli estranei a testimoniare della realtà e della consistenza, della profondità, di determinati interessi, della coscienza di certe responsabilità, di determinate preoccupazioni di una propria capacità di partecipazione che piena, significativa conferma sarebbe venuta riscontrando nell'essere e nell'aver voluto essere Egli stato, ciò dev'essere, senz'altro ricordato, tra i membri fondatori dell'Associazione degli Incisori Veneti.

In realtà, per l'ampiezza e il respiro di un'ottica nazionale e internazionale, di un movimento culturale chiamato ad operare nel contesto di determinate capacità di scelte di rinnovamento, alla cui battaglia culturale Egli volle e seppe dare il proprio prezioso contributo e a cui rimase ininterrottamente legato sino alla di Lui scomparsa nella tarda estate del 1988, partecipando a tutte le iniziative nazionali e internazionali promosse sino a quel momento da un tale movimento degli Incisori Veneti.

Di un movimento nella cui ultra cinquantennale operatività, consequenzialmente condotta, nel respiro di una propria azione culturalmente proiettata, come già accennato, in prospettive nazionali e internazionali, ad assurgere a punto di riferimento per molti incisori italiani, venuti, poi, numerosi, ad esso aderendo, nella cui ultra cinquantennale operatività, ripetiamo, attestata da un non trascurabile complesso di circa quattrocento iniziative spesso di livello nazionale e internazionale, e questo, questo ultra cinquantennale, già di per sé, per la propria storica unicità nel contesto generale delle arti figurative, storicamente di eccezionale importanza, nella cui cinquantennale operatività, lo ripetiamo ancora una volta, verremo, senz'alcun dubbio, riscontrando una delle testimonianze più convincenti di una tale rinascita incisoria al cui progressivo affermarsi, assai notevole si sarebbe, infatti, venuto rivelando il contributo di Giovanni Barbisan.

Giorgio Trentin

Presidente Associazione Incisori Veneti

Testo tratto dal sito:

http://www.studioesseci.net/mostra.php?IDmostra=350
Ottobre 2013
Mistrali Emilio

L'OPERA DI PARMIGIANINO INCISORE

Un unicum al mondo ed intorno ad esso, in mostra, l'intera produzione incisoria di Francesco Mazzola detto il Parmigianino.
La raffinata proposta viene dalla Fondazione Cassa di Risparmio di Parma che esporrà tutta "L'opera di Parmigianino incisore" nella sua sede di Palazzo Bossi Bocchi, dal 25 giugno al 15 luglio 2007. Ingresso libero.
L'unicum è dato dal ritrovato grande foglio (mm 382 x 558) che reca l'imprimitura di ben otto soggetti diversi per mano di Parmigianino. Sulla carta pesante vergata, con filigrana leggibile non identificata ma simile ad altre prodotte in Italia nei primi decenni del XVI secolo, sono impresse le incisioni dedicate a: Giuditta, La Malinconia, La Natività, Giovane seduto e due vecchi, San Giacomo Maggiore, L'Annunciazione, II giovane pastore, La Vergine col Bambino.
Se si tiene conto che l'opera incisa da Parmigianino è composta da soli sedici soggetti, questo foglio contiene in sostanza la metà della sua produzione grafica. Quello che più è importante è che il foglio rappresenta un eccezionale documento sul luogo dove Parmigianino si è cimentato a sperimentare l'incisione all'acquaforte: Roma. Prima infatti del ritrovamento di questo foglio si pensava che Parmigianino avesse inciso a Roma, Bologna, Parma e Casalmaggiore.
Secondo il professor Grasso Fravegna "ci troviamo di fronte a qualcosa che, nel mondo della grafica, possiede aspetti e valori inusitati". "documento pertanto unico nel suo genere e di enorme valenza estetica, storica e documentaria".
Da qui l'idea di presentare l'eccezionale acquisizione voluta dalla Fondazione Cassa di Risparmio, all'interno di una esposizione relativa all'intera arte incisoria del Parmigianino. Così grazie alla collaborazione di Emilio Mistrali, antiquario collezionista ed esperto sul tema, alla disponibilità di importanti collezionisti privati e della Biblioteca Palatina, è stato possibile riunire tutti i soggetti incisi dal Mazzola.
Si tratta dei 2 presi da opere di Raffaello: I Santi Pietro e Giovanni guariscono i malati alle porte del tempio e L'Amor dormiente (particolare di un disegno di Raffaello); e dei 14 incisi su idea propria: L'Annunciazione (contenuta nel Foglio Fondazione), San Filippo, La Vergine col Bambino, (contenuta nel Foglio Fondazione), Giuditta (contenuta nel Foglio Fondazione), Il pastorello in piedi (contenuta nel Foglio Fondazione), I due amanti, Malinconia (contenuta nel Foglio Fondazione), La sepoltura di Gesù 1ª versione, Giovane seduto e due vecchi (contenuta nel Foglio Fondazione), La sepoltura di Gesù 2 ª versione, San Giacomo Maggiore (contenuta nel Foglio Fondazione), L'Astrologia, La Natività (contenuta nel Foglio Fondazione), La Resurrezione.
L'artista fu tra i primi che nel XVI secolo utilizzarono la tecnica dell'acquaforte per produzioni a stampa: fino ad allora infatti i grandi maestri incisori utilizzavano la xilografia o il bulino (incisione

di una tavola di legno o incisione della lastra di metallo direttamente tramite una punta, il bulino appunto). La tecnica dell'acquaforte invece, utilizzata fino ad allora per incidere su armi ed armature, prevede la possibilità di realizzare il disegno direttamente sulla cera che copre la lastra di metallo che viene poi immersa in un acido (acqua forte) che corrode il metallo solo dove la cera è stata tolta per realizzare il disegno; una tecnica molto veloce e plasmabile quindi, in cui Parmigianino, noto per il suo animo sperimentatore, si cimentò con passione.
Parmigianino probabilmente si dedica all'incisione solo nel suo periodo romano; il fatto che si cimenti direttamente all'incisione all'acquaforte è dovuto all'intuizione che disegnare su carta o incidere direttamente sulla lastra di metallo preparata con questa tecnica, richiede gli stessi tempi e si ottiene la stessa freschezza del disegno, cosa impossibile con il bulino. Francesco Mazzola anche in questo caso mostra la sua grande genialità.
Considerando la rarità di ogni singola acquaforte e ritrovandosi nelle collezioni e sul mercato antiquario tirature spesso deboli e con difetti dovuti all'usura della matrice per la leggerezza del tratto, sono stati maggiormente apprezzati nel tempo autori ed incisioni di livello e qualità artistica non paragonabili alla levatura di Parmigianino.
Il Foglio acquisito dalla Fondazione si presenta, invece, omogeneo e argenteo nell'inchiostratura di ogni soggetto, in ottimo stato di conservazione. Per le caratteristiche qui analizzate e tenuto conto che nessun museo al mondo possiede l'intera opera incisa di Parmigianino questo esemplare è prezioso e di estrema rarità.
Esso costituisce una delle pagine più importanti di un album, ormai incompleto, apparso sul mercato antiquario con il titolo “Speculum Romanae Magnificentiae” composto a Roma nel 1575 a cura di Antonio Lafreri (1512-1577) contenente fogli di diversi incisori del Cinquecento.
L’editore e collezionista Lafreri, per essere lui stesso incisore, sapeva riconoscere la qualità e perfezione del tratto incisorio e quindi selezionare i fogli migliori per tecnica esecutiva e scelta dei soggetti. Non gli sfuggì pertanto, questo foglio ad acquaforte con aggiunte a bulino e punta secca, incentrato su otto soggetti raccolti sullo stesso supporto di dimensioni notevoli. Le incisioni, ritenute autografe del Parmigianino, e cioè da lui stesso eseguite in disegno e all’acquaforte erano, secondo la critica antica, solo dodici, per i più restrittivi solo sei, oggi gliene vengono assegnate sedici.

Appunti sull’incisione nel Veneto nella seconda metà del Novecento

Testo tratto dal sito:

Dal Pra - Incisioni e pitture - Comune di Piove di Sacco

Dicembre 2013

Elena Masia

L'incisione, frutto di un procedimento esecutivo ponderato e rigoroso, lascia trasparire maggiormente il pensiero più profondo dell'artista rispetto ad altre forme espressive. Tra il momento ideativo e l'opera finita possono trascorrere anche diverse settimane e ogni tratto dell'immagine stampata è frutto di un paziente e preciso lavoro operato sulla lastra incisoria.

L'artista ha un rapporto quasi fisico con la matrice (paragonabile all'approccio con la materia scultorea): egli "taglia", graffia con una punta acuminata o "morde" con l'acido il supporto, al fine di definire i segni che comporranno l'immagine. Allo scavo della matrice (che avviene in più fasi) corrisponde una sorta di scavo interiore. È una continua presa di coscienza personale scandita dai tempi della creazione e il segno inciso, una volta inchiostrato e stampato, diviene la filigrana identificativa del linguaggio dell'artista. Da questo punto di vista la stampa in bianco e nero raggiunge una maggiore intensità comunicativa rispetto ad un foglio a colori.

Sulla base di quanto si è appena affermato, l'arte incisoria appare come il suggestivo compromesso tra competenze artigiane e libero estro creativo.

Pur essendo una delle espressioni artistiche più complete, l'incisione tuttavia è stata a volte ingiustamente sottovalutata e considerata solo per il suo aspetto funzionale: uno strumento meccanico di riproduzione e di diffusione di immagini. Un tale giudizio è difficile da comprendere se ricordiamo, ad esempio, che alcune delle voci più rivoluzionarie della storia dell'arte figurativa, come Dürer, Parmigianino, Rembrandt e Goya, lo sono state parimenti nell'ambito delle tecniche dell'incisione e del disegno.

È solo nel secondo dopoguerra che, in Italia, si nota un deciso riavvicinamento nei confronti dell'arte incisoria. I valori di riproducibilità e di originalità creativa tornano così a essere due aspetti complementari di un'arte rinnovata nei suoi intenti (quasi mai nelle tecniche) adatta ad esprimere meglio le urgenze comunicative di una società profondamente mutata dagli eventi.

Tra le città italiane che manifestano un ritrovato interesse, da parte degli artisti e della critica ufficiale, è da collocarsi Venezia che, tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, ospita

I. Emanuele Brugnoli, *Piazzetta di San Marco,* 1924, acquaforte, 147 x 195 mm

due eventi pressoché contemporanei: l'avvio della Biennale Internazionale d'Arte, nel 1895, e la riapertura, nel 1912, di una scuola di incisione presso l'Accademia di Belle Arti, ad opera del bolognese Emanuele Brugnoli (1859-1944)[1].

Dopo un secolo di oblio, durante il quale il puro virtuosismo tecnico era stato l'obiettivo perseguito da una schiera di incisori di riproduzioni[2], la stampa originale riappare nel panorama artistico lagunare.

Le esposizioni internazionali costringono gli artisti veneti a confrontarsi con i risultati delle avanguardie e con la produzione incisoria europea contemporanea (in particolare belga e tedesca).

Contestualmente Brugnoli (fig. I), presso la sua scuola, recupera la tradizione locale dell'acquaforte, dimostrando ad un numero sempre più considerevole di allievi come l'incisione originale fosse un linguaggio espressivo mai superato, ma non per questo meno efficace o attuale (concetto su cui insisterà molto l'attività critico-espositiva condotta dall'Associazione incisori veneti). A questo proposito è interessante osservare come la maggior parte degli artisti veneti attivi dal secondo dopoguerra adotteranno quasi esclusivamente le tecniche tradizionali, in particolar modo l'acquaforte e la puntasecca.

II. Fabio Mauroner, *Traghetto,* 1933, acquaforte, 226 x 300 mm

L'operazione di "recupero" avviata da Brugnoli appare significativa e ancor più doverosa se si considera che, già sul finire del Quattrocento, artisti quali Andrea Mantegna (1431-1506), Giulio (1482-1514) e Domenico Campagnola (1500-1564) e Jacopo de' Barbari (1450-1516) trasferiscono sulla lastra metallica il segno distintivo delle loro opere grafiche.

Il maestro Brugnoli, più che alla produzione rinascimentale, guarda alla finezza esecutiva della stampa settecentesca. Infatti, nel momento in cui negli altri paesi l'arte incisoria languiva al servizio del meccanismo riproduttivo a fini divulgativi, gli acquafortisti veneziani del tempo si imponevano sulla scena europea per l'altissima qualità delle loro opere originali. Canaletto (1697- 1768), Gian Battista (1696-1770) e il figlio Gian Domenico Tiepolo (1726-1804) sembrano trovare nell'intima produzione calcografica la loro vena migliore.

Nel 1932, conclusasi l'esperienza didattica di Brugnoli, alla cattedra di incisione succedono Giovanni Giuliani (dal 1932 fino al 1958), e poi Virgilio Tramontin, Cesco Magnolato e Mario Guadagnino (dal 1972 fino al 2001); tutti valenti artisti che rendono la scuola accademica il centro di formazione di gran parte degli incisori veneti attivi dal secondo dopoguerra. A tale scopo educativo contribuiscono senza dubbio, in maniera minore, altri artisti, non coinvolti direttamente nell'esperienza didattica, ma comunque interlocutori privilegiati di questo ambiente: tra i primi si ricordano Guido Balsamo Stella (1882-1941), Fabio Mauroner (1884-1947) (fig. II) e Carlo Cainelli (1896-1925)[3].

Nell'ambito degli sviluppi del panorama incisorio veneto contemporaneo, non si può non valutare, seppur brevemente, l'operato svolto dall'Associazione Incisori Veneti (Aiv).

L'associazione nasce ufficialmente nel 1954, a Venezia, per volere di artisti quali Remo Wolf, Tranquillo Marangoni, Giovanni Giuliani, Virgilio Tramontin e di un cultore appassionato di quest'arte, Giorgio Trentin[4]. L'intento dichiarato dai soci fondatori è quello di dar vita ad un'istituzione culturale capace di essere non solo un punto di riferimento e di scambio proficuo tra gli incisori, ma anche una realtà attiva nel campo della promozione della stampa originale, intesa come mezzo tra i "più efficaci e diretti (…) di colloquio umano"[5].

A tale scopo l'intensa attività espositiva curata dall'Aiv (più di quattrocento mostre allestite in Italia e all'estero) ha sempre privilegiato la scelta del "bianco e nero" a scapito di altre tecniche riproduttive di maggior impatto visivo quali, ad esempio, le stampe colorate o la litografia. È convinzione ferma, infatti, che solo affidando "esclusivamente alla dinamica del segno inciso, scavato, (…) la ricerca traduttiva di ogni valore (…) che al linguaggio incisorio verrà concessa la più completa e originale capacità creativa" [6].

La principale azione fin qui svolta dall'Aiv è, dunque, di carattere educativo e insieme divulgativo, legando il proprio nome a quello di altre realtà culturali assai prestigiose. L'associazione per diversi anni, infatti, non solo collabora con la scuola d'incisione dell'accademia, ma anche con la Fondazione Bevilacqua La Masa (istituita nel 1898).

È presso le sale di quest'ultima che l'Aiv allestisce, nella primavera del 1953, la prima mostra collettiva di incisori veneti moderni, presentando le opere di venti artisti, per lo più formatisi in ambito accademico, tra i quali Benvenuto Disertori (1887-1969) e Giovanni Barbisan (1914-1988) (fig. III). A seguire, le prime sette edizioni delle Biennali dell'Incisione Italiana Contemporanea[7] e diverse personali dedicate all'opera grafica di grandi artisti come Giacomo Manzù (nel 1958).

La fondazione veneziana diviene così, "per quasi un trentennio, dal 1953 al 1982, il più significativo punto di riferimento degli sviluppi dell'incisione italiana contemporanea"[8].

Per meglio comprendere come, fin dall'inizio dell'attività svolta dall'Aiv, il clima si fa via via più favorevole nei confronti dell'arte incisoria, credo sia interessante fare riferimento ad alcune considerazioni di Giorgio Trentin.

III. Giovanni Barbisan, *Col San Martino*, 1962, acquaforte, 280 x 393 mm

In un saggio pubblicato nel 1953[9], egli registra un generale disinteresse nei confronti dell'arte incisoria, e ritiene che tale situazione possa condurre ad una reale frattura tra gli artisti e la società. Tale dicotomia, secondo il critico, da un lato può determinare la drastica diminuzione del mercato delle stampe, decretando così il carattere poco remunerativo dell'attività stessa e, dall'altro, può sminuire la sua funzione di interprete privilegiata della realtà circostante.

A metà degli anni Sessanta, invece, il clima è cambiato e, in occasione della Iª Biennale dell'Incisione Italiana Premio Cittadella, Trentin annota: "Le mostre incisorie (…) si sono venute ora moltiplicando un po' ovunque in Italia, quale necessaria risposta all'affiorare di nuove esigenze, (…) l'opera calcografica o xilografica va trovando finalmente sempre più largo diritto di asilo e ospitalità nell'ambito di grandi rassegne nazionali d'arte figurativa, o nel clima di numerose gallerie pubbliche e private"[10].

IV. Giovanni Barbisan, *Montanare Trentine*, 1952, acquaforte, 490 x 390 mm

A distanza di quasi quarant'anni, tali parole sono ancora di estrema attualità. Le motivazioni possono essere diverse ma forse la più convincente è stata espressa da Giorgio Segato nel 2003: "nel nostro tempo di eccessi di visibilità e visualizzazione, di sguaiata sintassi di immagine e di lingua (…) l'incisione torna ad essere felicemente praticata" in quanto "arte segreta di tempi e modi segreti e intimamente personalizzati"[11].

Ancora oggi l'Accademia e l'Associazione Incisori Veneti sono attive nel campo della formazione e della promozione di questa rigorosa espressione artistica; ne è una riprova il fatto che alcuni tra i nomi più interessanti dell'attuale panorama incisorio veneto, quali Albino Palma, Emilio Baracco e la giovane Elena Molena, considerano queste due realtà un valido punto di riferimento.

È significativo, infine, considerare che Giampaolo Dal Pra estraneo, di fatto, al contesto dell'Associazione e dell'Accademia, in virtù della sua formazione prevalentemente da autodidatta scelga come riferimento stilistico e tecnico proprio Giovanni Barbisan, allievo di Giovanni Giuliani, all'interno dell'Accademia stessa. Raffinato cantore del dato naturale, tratteggiato con grande cura nelle sue acqueforti, Barbisan (figg. III e IV) offre una notevole pietra di paragone per le acquetinte dell'incisore piovese.

Note

1. Fondata nel 1750, l'Accademia di Venezia istituisce ufficialmente la cattedra di incisione nel 1803 grazie alla riforma napoleonica. La cattedra viene poi soppressa, per mancanza di allievi, nel 1875. Solo nel 1912 l'incisione torna ad essere una delle materie di insegnamento previste, grazie proprio a Brugnoli.

2. A tal proposito, Maria Masau Dan afferma: "l'uso quasi esclusivo delle tecniche incisorie a fini riproduttivi e la necessità conseguente di raggiungere nelle opere la massima finezza esecutiva e di descrivere il maggior numero di dettagli portano in gran auge il bulino, che nei primi decenni del secolo XIX sostituisce quasi totalmente l'acquaforte". Vedi M. Masau Dan, L'incisione nelle Venezie tra Ottocento e Novecento, in, Incisori del Novecento nelle Venezie tra avanguardia e tradizione, catalogo della mostra a cura di M. Masau Dan, Gradisca d'Isonzo, Palazzo Torriani, Verona, Museo di Castelvecchio, Venezia 1983, p. 11.

3. Vedi il saggio introduttivo di Giorgio Trentin in Iª mostra collettiva di incisori veneti moderni,

catalogo della mostra, Venezia, Opera Bevilacqua La Masa, marzo - aprile 1953, Venezia 1953, pp. 10-12.

4. Giorgio Trentin (Venezia 1917) si trasferisce a Tolosa insieme alla famiglia nel 1926. Qui il padre, docente universitario, apre una libreria che diviene ben presto punto di riferimento per molti esponenti dell'antifascismo. È grazie all'attività paterna che Trentin scopre il mondo dell'arte incisoria e, tornato in Italia, in qualità di assistente tecnico alle Belle Arti del Comune di Venezia, approfondisce la sua passione per l'arte grafica e ne fa il centro della sua attività. Il materiale

è tratto dall'intervista realizzata a Giorgio Trentin da Francesco Bortoluzzi tra i mesi di giugno e settembre del 2006. Ringrazio Giorgio Trentin e Mario Guadagnino per la disponibilità e la collaborazione dimostrate nello svolgimento di questo lavoro.

5. Nove artisti dell'associazione incisori veneti, catalogo della mostra, Modena, Università del tempo libero, novembre 1963, Venezia 1963, s. p. 6. Vedi Prima mostra veronese degli artisti dell'associazione incisori veneti, catalogo della mostra a cura di G. Trentin, Verona, Galleria d'Arte Moderna Palazzo Forti, 18 novembre - 16 dicembre 1956, Venezia 1956, s. p.

7. Dopo la fine del sodalizio con la Bevilacqua La Masa, nel 1968, l'Aiv ha collaborato alla curatela e spesso ha ideato e promosso numerose altre edizioni delle Biennali dell'Incisione Italiana allestite, ad esempio, a Cittadella (Padova), a Oderzo e a Gaiarine (Treviso), o ancora a Campobasso.

8. Vedi Presenza dell'Arte Incisoria nella cultura contemporanea. Opere dei maggiori artisti italiani del Novecento, catalogo della mostra a cura di G. Trentin, Bassano del Grappa, Palazzo Agostinelli, 25 marzo - 28 maggio 2000, Bassano 2000, p. 24.

9. Cfr. G. Trentin, Note sugli incisori veneti moderni alla prima collettiva incisoria veneziana. Appunti su Tono Zancanaro e la sua produzione acquafortistica, Venezia 1953, pp. 10-12.

10. Vedi il testo introduttivo di Giorgio Trentin in Iª Biennale dell'Incisione Italiana, catalogo della mostra a cura di B. Rebellato, Cittadella, Motel Palace, 1 ottobre - 15 novembre 1966, Padova 1966, p. 23.

11. G. Segato, Sentire l'incisione, in Incisori veneti e omaggio a Giuseppe Zigaina, catalogo della mostra a cura di G. Segato, Padova, Padiglione Cornaro - ex macello, Museo Civico al Santo, giugno 2003, Padova 2003, p. 9.

Testo tratto dal sito Google libri:
Rivista Contemporanea, Volume decimonono anno settimo, Torino, 1859.
Da pag. 97 a pag. 106, febbraio 2011.

DELL'INDUSTRIA MANIFATTURIERA IN ITALIA

Calcografia — Litografia — Fotografia — Stampa della Musica — Carte da giuoco e da tappezzeria.

Calcografia. — La pittura e le arti plastiche ritraggono dalla calcografia quegli stessi beneficii di propaganda che le lettere e le scienze ottengono mediante la stampa. Firenze, ove essa ebbe origine per opera del Finiguerra, Venezia e Roma furono le sedi principali di quest'arte. Nella nativa Toscana il Mantegna e il Pollaiolo, fra gli artisti la coltivarono con amore, siccome dal canto loro gli orefici la praticarono con laboriosa pazienza anche più diffusamente. In Venezia furono i pittori stessi ad esercitarla, epperò i loro lavori si distinguono per la larghezza del tocco e la finitezza dell'esecuzione. A Roma la calcografia peregrinò col Raimondi, allievo di Francia, artista ed orefice ad un tempo, che riuniva quindi le due qualità per farla trionfare al tutto. Ad esso ed ai di lui allievi devesi infatti la rapidità colla quale si sparse ovunque la fama di quel portento di Rafaello. Mantova infine, rifugio degli artisti campati al sacco di Roma, rifulse delle estreme glorie di quella prima epoca della calcografia italiana.

Ma la lentezza e la difficoltà con cui maneggiavasi il bulino, fecero cercare altri mezzi più speditivi, pei quali si studiarono principalmente Ugo da Carpi e il Parmigianino; il primo sostituendo all'unica lamina di rame la silografia a più tavole; il secondo mediante l'introduzione dell'uso delle vernici e degli acidi. Ed ecco apparire, quasi per incanto, dietro quelle scoperte, la pleiade degli artisti, soprattutto Bolognesi, che, con punta ardita e sicura ritrassero coll’acquaforte, e sparsero a profusione le briose creazioni, le quali, accolte con festa da tutta l'Europa di quel tempo, vennero, pel loro grande pregio, insino a noi. A Roma vivono tuttodì le belle tradizioni di Piranesi e di Pinelli, e fra i pittori che possiam dire contemporanei, Sabatelli e Novelli sono i soli che ancora rappresentano in Italia questa maniera d'intaglio all'acquaforte.

Né mancarono i seguaci di altre modificazioni all'arte incisoria; il granito, nel quale si distinse il Bartolozzi, le stampe a colori a più lamine, il chiaroscuro, onde ebbe fama il Zanetti, le imitazioni di disegni in matite; tentativi che non raggiunsero l'importanza assunta più tardi dall'incisione e dalla litografia. Queste infatti finirono col sostituirsi fra noi, come ovunque, quasi affatto alla calcografia.

Tuttavia, sebbene l'arte calcografica ebbe danno dai progressi della litografia, pure non può dirsi senza attività, facendosi spedizione de' suoi prodotti anche all'estero, dove una volta smerciavansi in gran copia, non foss'altro, le immagini dei santi. In Milano soltanto esistono trenta stabilimenti regolarmente esercenti. Tre o quattro di essi si occupano in modo speciale dei lavori di figura e in

genere di belle arti, e a un dipresso altrettanti si dedicano alla cartografia. I prodotti di quest'industria sono le strenne, gli almanacchi, i biglietti di visita. Lavorano in quegli stabilimenti 40 operai, pagati da 1 fr. 75 cent, a 5 fr. 28 cent, al giorno. La carta, che d'ordinario si adopera per la stampa delle incisioni in rame, traesi in gran parte dalle cartiere lombarde di Vaprio e di Varese. L'inchiostro viene preparato sul luogo, con nero di Francoforte. I torchi sono in generale delle fabbriche lombarde; e solo pochi stabilimenti possedono torchi meccanici, di costruzione inglese. Lo spaccio delle produzioni più comuni trovasi circoscritto alla Lombardia; se ne manda tuttavia anche in parte nel Veneto e nei Ducati. Il Veneto è provvisto pure dai pochi stabilimenti di questo genere in Venezia. Rappresentanti di quest'arte in Firenze sono il signor Cesare Campagnano ed una società artistica editrice.

Litografia. — La litografia introdotta in Italia fino dal 1820, presto prese stanza in Firenze, Venezia, Milano, indi in Genova, Napoli, Bologna. Nella prima di queste città venne coltivata in origine con certo fervore, ma piuttosto da dilettanti, come una novità, che da veri artisti; né miglior sorte ebbe a Bologna. In Venezia invece Zanolli, Dusi, Srigoletti ed altri impresero a pubblicare coi mezzi litografici le opere classiche della scuola veneta. Nella capitale lombarda, Hayez fra i pittori di storia, Bisi fra i paesisti, fra i vedutisti Migliara, furono fra i primi ad occuparsene. Genova vanta il merito di averla associata la prima, fin dal 1832, alla tipografia, nelle pubblicazioni periodiche, il qual esempio trovò a Napoli imitatori nel Poliorama, antico giornale di quella città

Ma senza inoltrarci di vantaggio in questa valutazione del valore artistico della litografia nel nostro paese, della quale pur troppo non avremmo a pronunziarne giudizio molto lusinghiero, facciamoci a considerarla piuttosto come ramo d'industria, e come tale, ci sia lecito passare, per così dire, a rassegna il materiale che serve a quella lavorazione presso le varie provincie italiane.

E cominciando dagli Stati Sardi, accenneremo di passaggio come gli stabilimenti litografici siano colà in numero di tredici, dei quali otto in Torino e cinque in Genova. Il signor Michele Doyen, di quella prima città, possiede 14 torchi, di cui 12 eseguiti in paese, e buon numero di operai e di disegnatori. Egli consuma per 32,000 franchi in carta nazionale all'anno, e pone in giro per due milioni e mezzo di stampati, di varie dimensioni. Il signor Junck, pur di Torino, ha 8 torchi e 22 operai, ed allestisce bollette litografiche in nero e biglietti da visita, che si raccomandano soprattutto per la modicità dei prezzi.

Anche Genova possiede in oggi fra le sue mura Claudio Jacomme, già operaio stampatore della litografia Lemercier di Parigi, presso il quale la perspicacia e la prontezza dei ripieghi vanno di pari passo coll'amor dell'arte e colla pratica esperienza. Tale prezioso acquisto noi dobbiamo a Luigi Pellas, accorto ed operoso tipografo e litografo genovese, che volle definitivamente affidare al Jacomme la direzione del suo già riputato stabilimento. Si compiono in esso, per cura del nuovo direttore, litografie con colori ad olio, a perfetta imitazione delle tinte, del vigore, dell'impasto e perfino del rilievo e dell'apparenza della tela, propria delle pitture ad olio; sicché un quadro ad olio di qualsiasi più celebrato maestro può essere copiato mediante una serie di tirature litografiche su carta, a un dipresso coi risultati che ottengonsi per mezzo del magistero del pennello, e col massimo buon mercato. Di quella stessa maniera ritraggonsi pure litograficamente imitazioni perfette degli acquerelli.

Fin dal 1820 si apri in Toscana, o meglio ancora in Firenze, la prima litografia che fosse in Italia, per le cure del sig. Cosimo Ridolfi; il quale, contemporaneamente al professore Targioni Tozzetti, esibì in quella città i primi saggi litografici, appena giunsero di fuori le notizie sulla nuova industria e le mostre dei materiali che adopera. La litografia che da lui porta nome, ebbe stanza e vita fino a questi tempi nello Sdrucciolo dei Pitti. Altro stabilimento litografico lavora nella capitale toscana, dove una società d'artisti si è costituita non ha guari nell'intento di riprodurre con quel mezzo i

migliori quadri moderni, e dove non sono affatto ignoti i saggi di litografia a colori, e le riproduzioni autografiche.

Il primo stabilimento litografico lombardo risale all'anno 1827. Oggidì vi sono in Lombardia 16 stabilimenti, dei quali 13 almeno hanno la lor sede in Milano. Lavorano in questa città 40 torchi e 100 operai. Per le pietre si ricorre alla Baviera, donde vengono già preparate. Alcune del Bellunese possono tuttavia rispondere alla bisogna. Le produzioni principali consistono in cambiali, circolari, fatture, etichette, cartelle di campione, registri, frontispizii e coperte di libri; cose tutte che non hanno smercio altrove che in Lombardia. Il più antico e migliore opificio di questo genere appartiene ai fratelli Vassalli, e conta 45 operai e 12 torchi. Quivi è pure in uso la cromolitografia, la litostereotipia e la cromolitostereolipia. Premiati più volte i proprietarii di quello stabilimento sono giunti ad emulare, per le stampe colorate, le migliori litografie straniere.

Il Kier e l'Antonelli di Venezia si distinguono, ed anzi il primo fu lodato per aver seguiti i progressi dell'arte e perfezionate le litografie a due lapis e a due tinte, e l'impressione litografica dei cuoi dorati, sostituendo al ferro fuso la pietra litografica ed anche la comune pietra dell'Istria, col mezzo di una vernice che la protegge dalla più forte acidulazione.

Quest'arte è pure esercitata colà in altri stabilimenti, fra cui non vuoisi tacere di quello del sig. Kirchmayr, ricco di torchi e d'ogni altro materiale. Ricordiamo di volo parimenti l'altro del sig. Prosperini di Padova.

Tre sono le litografie di Trieste: la litografia Linassi, grande stabilimento che conta 6 torchi ed un politoio a cilindro, e le litografie Buttoraz e Kunz.

A Napoli finalmente meritano menzione le officine dei valenti litografi Richter e Potel.

La *Fotografia,* che partecipa insieme dell'arte e della scienza,

per il fine cui tende e i mezzi che adopera, giova pure moltissimo all'industria, ed a questa ragione soltanto noi dobbiamo qui farne parola. Quando la fotografia acquisti in Italia quell'importanza e quell'estensione che altrove, darà grande impulso a molte industrie, come la fabbricazione della carta, la preparazione di apparati chimici, e soprattutto l'industria meccanica. Oggi non potremmo dire la quantità dei fotografi, che sono nelle varie città italiane, gli utili che fanno e che danno; però possiamo credere che essi siano numerosi dietro a ciò che conosciamo. La Esposizione universale di Parigi e le speciali della Società francese di fotografia videro parecchie prove fotografiche, venute d'Italia, le quali furono ammirate dall'universale.

Lo stabilimento dei fratelli Alinari, di Firenze, gode già fama europea ; a Milano il Duroni ritrae principalmente la natura vivente, e fa servire l'arte sua a giovamento della diplomazia e dell'araldica, producendo i facsimili di antichi scritti in tutta la loro integrità di forma e stato di conservazione; Luigi Sacchi si studia in vece di riprodurre tele ed affreschi e fabbricati monumentali; le chiese e i monumenti di Venezia hanno trovato abili fotografi nei Perini, nel dottore Lorent ed in Giuseppe Coen; l'istituto dei signori Quswergh, padre e figlio, in Roma, gareggia per numero, importanza e bellezza di opere con quello dell'Alinari. Altri forse vi avranno in altre città, non meno abili e non meno esperti; se ne taciamo i nomi è per ciò solo che non li conosciamo.

Il fatto è che in alcun luogo la fotografia non potrebbe avere tanto incremento quanto in Italia. Qui la natura e l'arte offrono soggetti al fotografo; qui chiese e monumenti, qui quadri ed affreschi,

qui il sole, primo fra gli apparati fotografici, risplende due terzi dell'anno. Con un po' di buona volontà, i fotografi italiani potrebbero ottenere la palma su tutti gli altri.

Le Esposizioni di Belle Arti non isdegnino di dare un cantuccio alla fotografia, e sarà mezzo di sollevarla, di tenerla in posto onorevole, di non lasciarla cadere in mano a genti che fanno dell'arte mestiere. Laonde noi non sappiamo abbastanza lodare l'impresa che, col nobile intendimento di giovare all'arte e agli artisti, si è incominciata in Firenze, la pubblicazione cioè di un'opera che, col titolo di *Ricordi Fotografici degli artisti contemporanei in Toscana,* conterrà, riprodotti fedelmente in fotografia, i migliori lavori degli artisti dell'età nostra dimoranti in quella provincia d'Italia. Ciascuna fotografia sarà corredata da un'illustrazione critica, che ne farà rilevare i pregi e i difetti In tal guisa la fotografia e la stampa coadiuvandosi a vicenda; la fama dell'artista si stabilirà sopra argomenti di fatto, il culto delle belle arti sarà potentemente ravvivato e diffuso tra il popolo, e al nostro paese verrà resa la dovuta giustizia.

Stampa della musica. — Quattro stabilimenti vi sono in Milano per la stampa della musica, uno de'quali di molta importanza, notissimo anche all'estero. Il personale complessivo impiegato in quei stabilimenti ascende a circa 200 individui, pagati da 1 fr. e 50 ai 4 franchi. Occorrono alla stampa la carta e i cartoni forniti dalle fabbriche di Toscolano, Roveredo, Vaprio e Milano; il piombo e lo stagno importati dall'estero. I primi torchi, tanto per la stampa della musica, che per la tipografia, quasi tutti in ferro, sono di provenienza inglese, gli altri escono dalle fabbriche lombarde. La musica stampata in Milano si smercia dapertutto in Italia, ed all'estero in tutte le parti del mondo. Considerevole è il valore delle produzioni musicali che escono dagli stabilimenti di Milano ogni anno. Il valore delle così dette *novità musicali* e l'importo approssimativo delle ristampe annue di opere già pubblicate può ritenersi da 1,100,000 fr. a 1,200,000 di franchi.

Il paese in Italia che, dopo Milano, mostrasi più attivo nella stampa della musica è il Regno di Napoli. La capitale sopratutto è la sede d'ogni contraffazione musicale; tutto ciò che esce di buono altrove vi si ristampa e si esporta di là clandestinamente, ed in larghe proporzioni, in Romagna, in minor copia in Toscana, ed in una misura ancor più piccola introducesi nel paese stesso della stampa musicale per eccellenza, la Lombardia.

Carte da giuoco. — Se dobbiam credere al Tiraboschi, già fin dal secolo XIII, cioè assai prima che in Francia ed in Alemagna, si usavano in Italia le carte da giuoco. Nel *Trattato* infatti del *governo della famiglia,* ch'egli cita, scritto nel 1299 da Sandro di Pipozzo di Sandro, di cui conservava un codice a penna Francesco Redi, recasi quest'esempio: *Se giucherà di danaro o così, o colle carte gli apparecchierai la via.* Ad ogni modo è certo che in Venezia molto prima del 1441 si lavoravano non solo le carte da giuoco, ma altre stampe ancora, come risulta da un decreto del Pubblico, che si ha nella Raccolta di Lettere Pittoriche, MCCCCLI, addì XI ottobre: *Conciossiacché l'arte et mestier delle carte e figure stampide che se fanno a Venezia e vegnudo a total defectiva e questo sia per la gran quantità de carte da zugare a figure depente stampide, le, quale vien fatte de fuora de Venezia... Sia ordenado e statuido... che da mo in avanti non possa vegnir, ovvero esser condotto in questa terra alcun lavoriero de la predicata arte, che sia stampido o depento in tela, o in carte, come sono ancore e carte da zugare, e cadaun altro lavoriero de la so arte faita a pennello o stampide,* ecc. A prova poi del lusso al quale giunse quasi subito dopo quella fabbricazione basti citare quel che il Decembrio riferisce, parlando dei giuochi di carte di cui dilettavasi il duca Filippo Maria Visconti: *piacergli cioè singolarmente quello delle carte, ed un mazzo di esse, vagamente dipinte da Marziano da Tortona, esser da lui pagalo 1500 scudi d'oro.* In questo mazzo, che dnra tuttavia, in parte rappresentò il dipintore figure bellissime per disegno ed invenzione. Altro ricordo di carte egregiamente dipinte si trova nella Storia di Cremona del Bordigallo, il quale dice che nel 1484 *Antonio de' Cicognara, eccellente pittore de quadri et bravo miniatore miniò et depinse uno*

magnifico mazzo de carte dette de tarocchi, e ne fece presente al cardinal Sforza, e che dallo stesso furono miniati altri *giuochi per le sorelle di esso cardinale, monache nelle Agostiniane di Cremona.*

Il mazzo di carte più antico che si conosca, come vedesi dalla Raccolta delle cognizioni utili, stampato a Venezia e lavorato rozzamente a mano, trovasi diviso parte in Genova presso il marchese Durazzo, parte nella Reale Biblioteca di Torino, e parte era nella Raccolta di stampe del conte Cicognara. Ma ben più importante per la storia dell'arte, così prosieguo la Raccolta, è il mazzo di tarocchi posseduto in Milano dalla marchesa Busca Serbelloni, stampato in Venezia nell'anno 1491, li quali sono vagamente intagliati in rame, giacché appariscono visibilmente i tratti del bulino attraverso il colore sovrapposto, e più chiaramente si scorgono questi tratti in un altro simile giuoco che trovasi a Napoli, ed in alcuni frammenti d'altro mazzo uguale che si trovano a Genova nella collezione Durazzo, non essendo né quelli né questi colorati. Un altro mazzo di carte da tarocchi della maggior rilevanza tanto pel disegno quanto per l'incisione, e che sembra appartenere a' primi intagliatori fiorentini, trovasi nella collezione del conte Cicognara. In queste carte i *danari* offrono una serie di medaglie imperiali romane, i *bastoni* sono figurati da alberetti piantati in terra con varii animaletti al piede ed augelli sulle foglie: le *coppe* figurano una serie di vasi, tazze ed urne le più eleganti dell'antichità, una simil serie d'impugnature, foderi, teschi, ecc., presentano le *spade.* Le figure mostrano personaggi dell'antichità, ed i tarocchi poco diversificano dai comuni, se non per l'eleganza del disegno.

Al gusto artistico, che gl'Italiani profondevano in questo genere di lavoro, tenne dietro il mercantilismo; ed alle cure diligenti con cui un tempo accudivasi ai disegni ed alle incisioni, successe ora l'esclusiva preoccupazione di lavorar molto ed a buon prezzo; nella qual via, non v'ha dubbio, gli stranieri ci superano d'assai. Tuttavia anche in oggi v'ha fabbriche e spacci di prodotti indigeni, come risulta da ciò che noi andremo esponendo brevemente.

Se ne fabbricano in Italia quasi dapertutto; il Piemonte anzi ha di quest'articolo una lieve esportazione. I prodotti che escono dalle manifatture piemontesi sono buoni, sebbene di modesta apparenza. Il principale stampatore di questo genere in Torino è il signor Oletti, il quale fabbrica sopratutto carte da tarocco, ed impiega, come risulta dai registri del marchio, 200 risme di carta filagranata all'anno…

In Milano noveranti tre fabbriche di carte da giuoco. Delle tre fabbriche milanesi due hanno una decisa importanza pel numero degli operai impiegati, quantità e varietà dei prodotti, luoghi di smercio; la terza si limita alla fabbricazione di carte ordinarie. Codeste fabbriche impiegano complessivamente da 80 a 100 persone, delle quali 25 uomini, il resto ragazzi e poche donne. La mercede dei primi varia fra gli 88 cent, e 1 fr. e 32 centesimi. I coloritori lavorano a compito, e guadagnano dai 16 ai 17 franchi per settimana. Le materie inservienti alla fabbricazione, la carta bianca, gli stampi in legno ed in rame ed i colori, si acquistano in paese. I prodotti consistono in carte da giuoco da tresette, tarocco, ombra spagnuola, ecc. Se ne fabbricano 600 mazzi al giorno e 200 mila mazzi in un anno, pel valore primitivo, o di costo, di 44,000 franchi circa.

Anche nelle provincie della Venezia si fabbricano carte da giuoco, con destinazione per le varie piazze del Levante, ove se ne consuma in gran copia. Solo a Vicenza ve ne sono due fabbriche di ogni genere e di varie qualità. Se ne producono 50 mila mazzi circa.

Le carte che si fabbricano in Bologna sono abbastanza pregiate, ed hanno un orlo tutl'all'ingiro, a differenza delle francesi, che ne vanno esenti.

Legatoria di libri. — È utile ausiliario all'arte tipografica, e contribuisce allo smercio ed assicura la conservazione de' suoi prodotti. Più o meno eleganti e svariate sono le forme e molteplici le

applicazioni di quest'industria, la quale ha degni rappresentanti nelle principali città della Penisola. Di questa guisa in Torino v'ha il Jouy, che si distingue per le dorature sul marocchino e le cornici in velluto per ritratti. Anche il Triverio allestisce prodotti dello stesso genere (2). Lo stabilimento Pellas, di Genova, lavora in ornati e dorature in rilievo (gouffrage) per etichette. Ma la migliore rinomanza spetta alla capitale lombarda, alla quale dobbiamo un'annua produzione di strenne, che gareggiano per l'eleganza ed il buon gusto con quanto di più perfetto ci viene dall'estero. Basti infatti il ricordare gli *Album* del Ripamonti, Carpano e del Canadelli, i cui lavori trovano spaccio, anzi sono ricercatissimi ovunque. Numeroso è il personale addetto al servizio di quegli stabilimenti, e piuttosto vistosi i capitali impiegati. Altre fabbriche minori attendono pure colà a lavori di galanteria in carta e cartonaggio. Tali sono infatti alcuni involucri da confetture, scatolette e figurine di varie foggie e dimensioni, di carta pesta, *carton pierre, papier maché* e carton cuoio.

Venezia, Firenze, Roma provvedono in questo genere ai loro bisogni più comuni, ma non possono gareggiare coi lavori degli stabilimenti lombardi. Resta Napoli, ove sopratutto all'ultima Esposizione industriale,. potevansi ammirare libri ed *Album* di varie dimensioni, ed elegantemente legati in marocchino, seta, velluto. Principali rappresentanti di quest'industria sono i signori Bianconcini e Mayzhofer di Napoli, ed il signor Eliseo di Campobasso.

Carta dipinta ad uso di tappezzeria. — Alla fabbricazione della carta continua si collega negli Stati Sardi, come dapertutto, la prosperità principalmente di due grandi stabilimenti di carta dipinta ad uso di tappezzeria, di cui l'uno spetta al signor Franchetti di Torino, ed ha 25 operai e prodotti notevoli per la finitezza del lavoro e la vivacità dei colori, l'altro appartiene al signor Trivella di quella stessa città, con soli 16 operai, e commendevole specialmente per la modicità de' prezzi. Le fabbriche di tali carte in genere assunsero da qualche anno una certa estensione, sicché per le qualità comuni ed anche per le medie esse soddisfano ai bisogni del paese coi 50 mila chilogrammi, cui monta la produzione annua totale delle medesime, stimala dai 60 centesimi ai 3 franchi al metro.

In Milano vi hanno quattro stabilimenti di qualche rilievo che si occupano della dipintura a mano della carta da tappezzeria, ed altri cinque di minor conto. Il personale, che quelle fabbriche impiegano, è di 60 uomini e 48 ragazzi. I primi guadagnano 1 fr. e 50 cent, al giorno, i secondi 44 centesimi. Quasi tutta la carta che adoperasi in siffatta industria viene acquistata presso lo stabilimento di Vaprio. La quantità dipinta ogni anno calcolasi a circa 30 mila rotoli di 7 metri circa cadauno, e di risme 200 di carta leone, con colla, ad uso di *plafonds.* Siffatto prodotto si smercia nelle provincie lombardo-venete, negli Stati Romani e nei Ducati.

La cartiera infine del Fibreno nel Regno di Napoli, fabbrica carte vellutate per tappezzeria, le quali reggono alla concorrenza colle dorale, marezzate e verniciate di provenienza estera.

PIETRO MAESTRI.

Testo tratto dal sito Google libri,

Vannucci, Atto, *Rivista di Firenze e bullettino delle arti del disegno*, Firenze, 1857.

Da pag. 470 a pag. 475, febbraio 2011.

CALCOGRAFIA E LITOGRAFIA

Altra volta accennammo come una Società di Artisti si costituisce non ha guari in Firenze nell' intento di riprodurre in litografia i migliori quadri moderni, e come poco appresso si ordinasse in Genova un grande stabilimento litografico per cura del tipografo Peilas. Ora il veneziano Alessandro Zanetti tornando a parlare dello stabilimento genovese ne piglia occasione a scrivere rapidamente la storia e i progressi della calcografia e della litografia, e noi siamo lieti di inserire oggi questo scritto gentilmente inviatoci da qualche tempo, e non potuto finquì pubblicare per mancanza di spazio.

In nessuna delle varie fasi della civiltà le grandi invenzioni fecero difetto al sentito bisogno di nuove e più facili manifestazioni, ma sempre anzi l'ingegno affinato dalla necessità si dischiuse nuove ed intentate strade a sopperirvi. Nè, generalmente parlando, i portentosi trovati dell'ingegno dell'uomo presentansi nella serie dei tempi come fatti isolati, ma più volentieri si aggruppano anzi, quasi prodotti dissimili ma di origine medesima, figli di un medesimo fermento fecondatore, nelle diverse sorti che seguirono le grandi innovazioni sociali. A lungo prevalse men vera sentenza che frutti della pace li proclamava: i grandi del secolo d'Augusto nacquero presso che tutti o furono allevati durante le lotte che spensero la Repubblica; il secolo di Leon X. ebbe l'eredità di quello si torbido che lo precedette, ed il rapido volo spiegato ai nostri giorni dalla scienza applicata deve attribuirsi nella maggior parte ad uomini sorti ed educati frammezzo alla convulsiva innovazione sociale che si operava allo schiudersi dell'età in cui viviamo. Così in mezzo appena al secolo XV. troviamo, tacer d'altro, la bussola, la lente, la polvere ed in un ordine diverso la pittura ad olio, la stampa, la calcografia, colossali scoperte ed invenzioni ciascuna delle quali formava una vera rivoluzione ed apriva un campo interminato all'attività ed all'industria. Così alla prima metà del XIX. ci si rivelano, quasi a contrapposto, l'applicazione del vapore, le stradeferrate,, il telegrafo elettrico, e d'altra parte la litografia, la galvanoplastica, la fotografia, a supplire alle nuove esigenze d'un vivere sempre più concitato ed operoso.

Ciò che per le scienze e le lettere fu la stampa, la calcografia lo fu pelle arti: veicolo entrambe di diffusione rapidissima e sconfinata, soddisfacimento ad un bisogno vero della nuova era di civiltà che allora s'inaugurava. Tentata appena nella officina del Finiguerra, il Mantegna se ne impadroniva con tale felice arditezza da farla quasi come sua propria: e mentre nella nativa Toscana, se tolgasi il Pollaiolo, restava più lustri confinata nelle mani degl'orefici, in quelle dei Veneti pittori acquistava tosto franchezza e larghezza di esecuzione, quanta ne consentivano i tempi: né molti anni passavano che il Raimondi , allievo del Francia orefice ad un tempo e pittore, le apposte doti in se congiungendo, ed alla timida e preziosa diligenza dei toscani, la intelligenza ed il gusto dei Veneti accoppiando, la nuova arte trapiantava in Roma, e sua mercè la fama di Raffaello e della sua scuola rapidissima diffondevasi per tutta Europa.

Sennonché mezzo secolo era appena trascorso, quando il brutale saccheggio di Roma sperdeva la brillante colonia degli artisti riuniti nella città eterna, e Mantova, rifugio a parecchi d'essi, otteneva

le estreme glorie di quella prima epoca della calcografia, nella sua famiglia dei Ghisi: poiché i pittori che dapprima aveano non solo caldamente favorito l'intaglio, ma quasi tutti anzi vi avean posta mano, cominciavano già a scoraggiarsi della lentezza e delle difficoltà di trattare il bulino.

Pareva che fosse sin da allora per avvenire, ciò che in gran parte accadde più lardi, che la calcografia dalle mani degli artisti creatori passasse quasi interameute in quelle degl'artisti riproduttori, espertissimi nelle meccaniche esecutive, ma di raro fedeli ed intelligenti traduttori dell' altrui concetto, allorché sorsero contemporaneamente Ugo da Carpi che la silografia a più tavole volle sostituire all'unica lamina di rame, non senza sua lode ma con pochi seguaci, ed il Parmigianino che mediante l'uso delle vernici e degli acidi schiuse nuovo e più libero campo ai pittori di diffondere senza limite, con facilità e prontezza le loro invenzioni. Tale modificazione che infondeva nell'arte originale una vita novella, fu salutata con gioia come quella che riparava ad un nuovo bisogno, e da essa mosse quella numerosa schiera, massime di bolognesi, che con facile e briosa punta affidò all'acquaforte un numero pressoché infinito di svariate composizioni, che sono tuttora delizia dei veri intelligenti.

Ma col volgere dei tempi, col modificarsi dal gusto, collo accrescersi delle esigenze, anche la stessa acquaforte, la favorita dei pittori, decadde nella opinione delle masse, che anelando al meglio volevano almeno il nuovo. Se uccettuisi Roma, dove i grandi esempi di Piranesi e di Pinelli conservano vivo l'amore a questa maniera d'intaglio, forse fra i pittori italiani che possiamo dire contemporanei Sabatelli e Novelli furono i soli che la coltivarono con onore, dacché Longhi che vi si era dedicato sulle prime, presto lasciolla per seguire l'intaglio a bulino che lo rese illustre.

Invano avevano già cercato sostituirsi all'acquaforte altre modificazioni dell'arte incisoria, la maniera nera poco seguita in Italia; il granito nel quale al Bartolozzi restava la palma; le stampe a colori a più lamine, metodo difficile, lento e bastrado; il chiaroscuro nel quale fece buona prova il solo A. M. Zanetti; le imitazioni di disegni e matite; tentativi isolati, 1'acquatinta mal sicura e di limitata produzione; quando ad appagare il nuovo bisogno, od almeno il nuovo desiderio degl'artisti e del pubblico, sorse finalmente la litografia.

Il procedimento di quest'arte novella, dotata di tutti gli elementi per essere vitale e vigorosa, non fu gran fatto diverso da quello della sua sorella, la Calcografia, che di tre secoli e mezzo la avea preceduta: come non dissimile ne fu 1'origine, 1'accorta osservazione di un caso fortuito, e la sagace sua applicazione.

Appena divulgatasi a Monaco l'invenzione di Senefelder molti artisti s'accorsero del partito grandissimo che se ne poteva ritrarre, e nella Baviera non solo ma in tutta l'alta Germania, e particolarmente a Dresda, trovò lieta accoglienza, come lietissima la trovava in Francia, introdottavi subito dopo da Lasteyrie e da Eugelmann, e tosto seguita da artisti anche distintissimi, fra i quali basti ricordare Carlo ed Orazio Vernet. Portata in Italia circa il 1825, presto si diffuse a Firenze, Venezia e Milano, indi poco dopo a Genova, a Napoli, a Bologna. Nella prima di queste città fu coltivata in origine con certo fervore, ma piuttosto da dilettanti come una novità, che da veri artisti come potente mezzo di fama: né miglior sorte ebbe a Venezia o Bologna. Genova ha forse il vanto d'averla associata la prima, fino dal 1832, alla tipografia nelle pubblicazioni periodiche, esempio seguito a Napoli nel Poliorama, in ambi i luoghi per breve tempo e con debole successo: né mai anzi in quest'ultima città si sollevò da una mediocrità appena tollerabile. Malgrado le imperfezioni

dei metodi, massime nella granitura delle pietre e nella composizione della matita, a Milano invece ed a Venezia diede segno di progresso, stabilitesi in entrambe queste città grandi officine, dirette da stampatori bavaresi.

Hayez fra i pittori di storia, Bisi fra i paesisti, fra i vedutisti Migliara, furono tra i primi ad occuparsene nella capitale lombarda, mentre a Venezia Zanolli, Dusi, Grigoletti ed altri intrapresero a pubblicare coi mezzi litografici le opere più classiche della Veneta scuola. Sennonché quella stessa imperfezione di materiali, le soverchie e minuziose cure che si predicavano come indispensabili nella esecuzione di disegni, e sopratutto la incertezza della riuscita per la insufficienza degli stampatori (a scusa della imperizia dei quali si metteva innanzi il pregiudizio che accusava il nostro clima d'essere mal atto alla litografia), e il troppo frequente esempio di laboriosi, accuratissimi disegni o scarnati dagli acidi od abbujati ed anneriti dalla ingrassatura, e la continua ineguaglianza di tuono fra le prove, tutte queste ed altre cagioni in pochi anni scoraggiarono quasi affatto gli artisti migliori da un metodo a cui non credevano potere con sicurezza affidarsi.

Successe allora ciò eh'era già accaduto alla Calcografia, cioè che deviando dalla sua prima direzione ed in qualche modo mentendo al suo scopo, la litografia, d'originale ch'era destinata ad essere, fecesi imitativa, dai pittori passò ai meccanici disegnatori, accurati, diligenti fino alla minuziosità ma non sempre intelligenti e sempre traduttori; di arte attese a farsi mestiere, e se non decadde restò stazionaria.

Progrediva però benché lentamente altrove, e massime in Francia, dove l'officina di Lemercier pareva essersi tolto il primato, di maniera che gli stessi pittori italiani ad essa si dirigevano (con non lieve spesa e perdita di tempo) ogni volta che volevano affidare alle pietre essi medesimi alcun lavoro senza ricorrere alla interpretazione di un intagliatore. Ma in Francia pure cominciava a sentirsi il bisogno di una innovazione radicale di metodi che innalzasse quest'arte a livello della nuova esigenza, ne chiudesse il primo stadio, aprisse il secondo.

Né tale innovazione tardò a manifestarsi, dirigendosi contemporaneamente a due fini diversi: togliere di mezzo gl'ostacoli materiali che la inceppavano e la rendevano meno accettevole agli artisti, facilitandone le pratiche ed assicurandone la riuscita; con nuovi metodi estenderne il campo e le utili applicazioni. Ed invero negli ultimi dieci anni l'arte litografica mutò siffattamente di modi e di aspetto, ed ebbe tale ampliazione che può dirsi omai rinnovata del tutto.

E quanto alla parte operativa, alla scoraggiante lentezza della punta di matita nel coprire vasti campi, alla necessità di procedere in essi per sovrapposizione di tinte leggiere ed alla difficoltà d'accordarli, riparò l'uso di placche, larghe parecchi centimetri, mediante le quali si può ottenere celeremente ed agevolmente una preparazione quanto si voglia vigorosa e degradata; e quasi non bastasse, si aggiunse l'uso dello sfumino, adoperato non altrimenti che sulla carta. Matite di vari gradi di durezza, compatte ed elastiche, permisero di condurre il lavoro a qualunque forza di valore, senza ricorrere come altre volte era mestieri alla crudezza dell'inchiostro; mentre poi polveri lievemente soffregate lo raddolciscono e lo accordano, senza scemarvi di vigore. Ferri di svariatissime forme si impiegarono non solo per conseguire luci nette e vibrate, ma anche per alleggerire il tuono delle tinte sottoposte, levandone in parte la materia grassa depositata sulla pietra, e con accorti procedimenti introdussero leggerezza e trasparenza anche nelle masse d'ombre più forti. Oramai ogni facilità di cancellare e liberamente rinnovare ogni parte di un disegno meno

felicemente riuscita; e soppressa intanto, perché riconosciuta inutile, quella farragine di minuziose precauzioni che ributtava l'artista nello accingersi ad eseguirlo. Studiata l'azione dannosa di molte specie di carte, preparate colla calce ed altre materie che reagivano su quelle impiegate nel disegnare e ingrassavamo le pietre, si fece accurata scelta delle affatto innocue: si perfezionarono le vernici, gl'inchiostri, i torchi, i cilindri distributori della tinta, e si rese accertata la acidulazione, che cagionava dianzi la rovina di tanti disegni: si apprese a conservarli, ravvivarli, trasportarli con facilità e sicurezza, senza alterazioni, abbuiamento o diminuzione di forza; si giunse finalmente alla possibilità di rafforzare od alleggerire nella stessa impressione le parti volute di un disegno, per ottenere non solo più gradevole degradazione ed accordo, ma fino effetti diversi ed opposti.

Accennando poi per sommi capi la estensione data all'arte, si ripresero con metodi più efficaci gl'isolati tentativi ch'eransi già fatti per imitar l'acquatinta mercè le vernici di preservazione, e si arrivò fino ad ottenere disegni eseguiti sulla pietra interamente con ogni libertà a pennello, non altrimenti che sulla carta quelli alla seppia o ad inchiostro della China. Come i chiaroscuri a due legni di Pilgrimo precedettero quelli a cinque di Ugo da Carpi, così i disegni a due pietre, una delle quali destinata alla mezza tinta preservando i lumi, precesse la introduzione degli acquerelli litografici a più colori, portati omai presso alla perfezione. La autografia non si ristette, ma dalla riproduzione di soli recenti caratteri s'inoltro fino a quella dei vecchi manoscritti e degl'intagli, ravvivando pur anco le incisioni più antiche. E quasi non bastasse la felice imitazione delle miniature dei corali; l'arte si spinse sino ad emulare con accortissimi procedimenti i dipinti ad olio, non solo conservando ad essi la intonazione ed il vigore, ma simulandone fin anco le più minute apparenze, la scabrosità della superficie, la tessitura della tela, gli sfreghi del pennello, il liscio delle velature, la grassezza del colore nelle risoluzioni, con illusione affatto ingannevole.

È inutile poi ricordare a qual punto la litografia industriale portasse le impressioni a rilievo, quelle alluminale e con paste metalliche, e come si rendessero solidissimi ed inalterabili i colori, senza togliere loro vivacità, nella stampa sui tessuti.

Se tanti perfezionamenti furono opera collettiva di parecchi industri ingegni, buona parte di essi ha nondimeno diritto di rivendicarne a sé Claudio Jacomme, già operaio stampatore della litografia Lemercier, nel quale la perspicacia, lo spirito d'osservazione, la prontezza di ripieghi e la perseveranza accoppiavansi alla intelligenza, al vivo amore dell'arte e ad una pratica esperienza grandissima, giovandosi poi di tutti i larghi mezzi che offrivangli la rinomata officina in cui lavorava, e la copia d'artisti distinti coi quali si trovava in contatto e che esclusivamente volevano di esso valersi nella impressione dei propri lavori. E ad attestare questa sua preminenza, oltre i diversi brevetti di privilegio successivamente ottenuti, basti l'indicare come fino dal 1849 riportasse alla Esposizione di Parigi l'unica medaglia accordata dal Governo non ad uno stabilimento ma ad un semplice operaio, e l'altra di prima classe ottenesse nella Esposizione Universale del 1855, quando era a capo di una propria litografia, la superiorità dei prodotti della quale venne in tal modo dal giuri apertamente riconosciuta.

Ma tutti questi nuovi procedimenti che avevano profondamente in Francia immutata l'arte litografica rimanevano in certo modo colà localizzati, esclusivo profitto dell'arte francese, anzi quasi monopolio di alcuni pochi fra gli stessi artisti di quella nazione. Di raro ne giungeva qualche saggio in Italia, dove ancora sconosciute possono dirsi le colossali stampe impresse dal Jacomme, come le Paludi Pontine di Lindemaun, la Medea di Delacroix e simili, di una forza, di un'armonia e

di una difficoltà d'impressione affatto singolari; né più conosciute erano le imitazioni, che meglio direbbonsi contraffazioni dei disegni a bistro e dei dipinti ad olio. E se alcuno di tali oggetti a caso era veduto da qualche nostro intelligente, alla sorpresa che generavano si accompagnava il vivo rammarico di scorgere l'Italia, non certo per inferiorità d'artisti, ma per imperfezione e stazionarietà di vieti metodi, condannata ad ammirare anziché emulare i prodotti d'altro paese, senza neppure conoscere le pratiche colle quali si erano ottenuti, e trovarsi così paralizzate le proprie forze da ostacoli meccanici altrove già superati.

Se l'anormale nostra condizione ora cessa, gli artisti di questa parte almeno d'Italia dovranno riconoscenza a Luigi Pellas, accorto ed intraprendente tipografo e litografo genovese, il quale valse a persuadere il Jacomme medesimo, cui personali motivi rendevano meno gradevole il soggiorno di Parigi, a trasferirsi fra noi, assumere la direzione del suo già riputato stabilimento, ed introdurvi tutti i perfezionamenti dei quali abbiamo adombrata la varietà e la importanza. E certo gl'artisti non solo di Genova e del Piemonte, ma altresì di quei centri d'arte ragguardevolissimi che sono la vicina Lombardia e la Toscana, accoglieranno con gioia questa notizia e saranno lieti di approfittare di tale benefica iniziativa, la quale schiude nuovo e sì vasto campo alla loro operosità ed al loro ingegno, rialzando la dignità di quest'arte, affrancandoli dalla costosa dipendenza da paese straniero, e facendoli sicuri di trovare, senza restrizioni , segreti o ciarlatanesimo di vane promesse, istruzioni, direzione e consigli circa ogni pratica ad essi inusitata finora.

Nella luce dell'odierna civiltà, oramai tutte le maniere di grafica diffusione sono a fronte ed in lotta. La calcografia già provetta per lunga età e con nuovi mezzi di prontezza e di precisione; la siderografia colla inarrivabile sua finitezza, e la possibilità di moltiplicare all'infinito le prove, immutandone anche le dimensioni; la silografia aiutata dalla zincografia, arte popolare la sola che ancora possa utilmente associarsi alla tipografia; la litografia, arte originale ed arricchita di tante varie manifestazioni; ed oltre a questi metodi, che per certe relazioni fra loro possono dirsi affini, viene a concorso la fotografia, col prestigio delle sue illusioni.

Indicare la specialità di questi vari mezzi e la loro prevalenza, determinare il limite naturale della loro sfera d'azione, indagare il probabile loro avvenire, sarebbero ricerche non prive di interesso e di attualità, le quali forse ci riserbiamo altra volta a toccare.

Testo tratto dal sito:
http://www.memofonte.it/home/files/pdf/MARZO_1930.pdf
Dicembre 2013

Fondazione Memofonte onlus
Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche

ELOGIO DELL'INCISIONE

Lamberto Vitali, «Domus», 27, marzo 1930, pp. 29-31.

Nell'aprile del 1862, Baudelaire cominciava una sua nota per la «Revue anecdotique» con queste confortanti parole: Non c'è proprio dubbio, l'acquaforte va diventando di moda».
Oggi io potrei dire, senza paura d'esser troppo pessimista e di veder troppo nero: Non c'è proprio dubbio, l'acquaforte non è di moda in Italia (o meglio, soltanto in Italia)».
Ma se l'acquaforte, o meglio tutti i modi di incidere non sono più popolari da noi, c'è da credere, per più sintomi, che lo saranno fra breve. A condizione però che s'abbiano idee chiare: tutti, incisori e pubblico. Con gli incisori si comincia a andar meglio e si vede che s'è ripresa la strada giusta; con il pubblico s'è ancora lontani, ma non tanto, forse, come sembrerebbe di primo acchito.
Come sia la stampa d'arte, perché si debba amarla e sopratutto come si debba amarla: ecco ciò che importa di dire o di ridire. E quando saremo d'accordo su questi punti davvero essenziali, quando saranno messe ben salde le basi, quando parleremo la stessa lingua, il resto verrà da sè, senza fatica, conseguenza logica e naturale; e le confusioni, i giudizi avventati, il gusto viziato d'oggi ci sembreranno ben lontani.
L'amore della stampa presuppone una compiuta educazione artistica: e sempre s'è visto che è fiorito in epoche artisticamente felici, non soltanto per le opere, ma per il fortunato accordo fra l'artista creatore e il suo pubblico, cerchio magico interrotto che non s'è ancora richiuso.
Ma se il bianco e nero è in certo senso legato alle sorti delle arti maggiori - pittura e scultura ha però caratteri talmente suoi, così precisi e così diversi, che vuol essere giudicato con criteri nuovi e particolari. Privo dell'allettamento del colore, il foglio inciso giuoca soltanto sul contrasto aristocratico del bianco e del nero; è il segno che qui diventa protagonista. Dai suoi intrecci, dalle sue spezzature, dalle sue pause, dalle sue riprese, dalle sue volate, viene un piacere squisito e raffinato. Senti che l'artista ti offre la sua personalità, i suoi segreti, le sue conquiste più intime e definitive, che ti indica la sua meta, che ti dichiara la sua vera aspirazione: è come se tu aprissi per caso un libretto di confessioni e se tu vedessi apparirti ormai chiara e senza veli l'anima di chi l'ha tracciate, l'anima che t'era dapprima rimasta chiusa e impenetrabile. E allora, risalendo all'opera maggiore, al dipinto, o alla scultura, tu ritrovi quelli che ne sono veramente i caratteri essenziali; così, guardando con nuovi occhi, più acuti e sensibili, ti si rivelano evidenti certi aspetti capitali che a primo esame avevi negletti o certe false bravure che t'avevano illuso.
Ma nel bianco e nero non cercare mai la soluzione di problemi pittorici: non la troverai. È la materia (il bel rame lucido e prezioso o la pietra ben levigata che aspetta il segno grasso della matita) che non può darla. E, anche qui, come in tutte le arti, la materia va rispettata; se no, si

vendica. Si vendica senza remissione, come una forza di natura e il peccato ricade così su chi l'ha compiuto.
Ama dunque i bei neri pastosi, la teoria dei segni sottili, ora violenti, ora ordinati, ora gettati con foga, ora precisi e taglienti, ama i grigi delicati della litografia, ama l'oro stanco della carta di China o il riflesso argentino del Giappone, ma ricordati di non farne degli idoli: perché nel foglio che ti sta davanti e che il tuo occhio accarezza e scruta, hai da vedere prima e sopra di tutto l'opera d'arte. Vale a dire, hai da ricercare, non le acrobazie funambolesche della mano, ma la personalità dell'artista; quella personalità, che mai come nell'incisione appare così evidente e sincera.
Con questo non si vuol dire che anche la valentia tecnica non debba pesare in un equanime giudizio, ma soltanto unita a una forte personalità essa prende il vero valore.
Quando sarai d'accordo su questi punti e li avrai accettati, ti perdonerò anche le innocenti manie di collezionista: come quelle del Cavaliere Ignace-Joseph de Claussin. Egli amava talmente l'opera di Rembrandt, che si teneva sotto il capezzale la cartella con le prove più belle e più rare e si svegliava a metà notte per scoprire qualche nuovo dettaglio non ancora abbastanza osservato e goduto.
Ma appunto per il suo grande amore, egli va perdonato.
Daumier, questo Balzac della pittura, che ha frugato fino in fondo all'anima dell'uomo e ne ha messo a nudo, pur con un senso di umana pietà, gli slanci, i vizi, gli amori, le grettezze, i dolori, le manie, ha espresso plasticamente in modo mirabile il godimento del raccoglitore di stampe.
Conosci il quadro della Collezione Camondo, al Louvre? nella serena quiete d'una stanza ospitale, sono riuniti tre amici. Una cartella di litografie di Raffet è appoggiata su una sedia; il raccoglitore ne ha tolta una e la tiene per i margini distesa, per mostrarla in piena luce ai due ospiti. Del raccoglitore non vedi che la schiena un po' curva e le due mani bianche, ma la luce batte in pieno sui volti degli amici. Sono due visi volgari, gli zigomi sporgenti, i nasi aquilini, i capelli disordinati a ciocche lunghe e incollate, le mascelle forti e volontarie, gli orecchi dalle cartilagini quasi attorcigliate, i colli scarni che lasciano vedere le corde e il pomo d'Adamo: due visi tipici, che riconoscereste fra mille. Ma i loro occhi, inchiodati sul foglio offerto alla loro ammirazione, gli occhi, ben incorniciati dalle sopracciglia inarcate, sono uno scintillio solo. E tu senti veramente come sia intenso il loro godimento, come sia sincera la loro meraviglia, che si rinnova ad ogni foglio della cartella. Si capisce che le ore passeranno veloci e che si sarà fatto buio ad un tratto senza che nessuno se ne sia accorto. E allora l'amico chiuderà con gesto lento la cartella preziosa e un po' curvo per il suo peso andrà a riporla nell'armadio.
Ma dimenticavo di dire che la stanza dove avviene questa scena, se ha le pareti sovraccariche di quadri e quadretti, non lascia vedere un solo foglio inciso. Il raccoglitore sa difendere il suo tesoro; non lascia che il sole alteri i neri dell'inchiostro e ingiallisca e faccia rifiorire la carta. La cartella, e non la cornice, è la casa della stampa, dove essa vive sicura, ma sempre pronta ad offrirsi a chi la ama, sempre pronta ai richiami di chi la capisce, amica sicura e silenziosa, che nulla chiede e tutto dà. Piccolo è il suo volume, piccola la sua superficie, spesso non più grande del palmo d'una mano; tua mille anime, mille mondi passano silenziosi davanti ai tuoi occhi appena tu lo voglia.
Questa scena di Daumier, alla quale le mie parole hanno tolto certo ogni evidenza, io vorrei che tu ricordassi; come il bevitore assapora lentamente, con piccoli riposi, sorso e sorso, il suo bicchiere di vecchio Porto, io vorrei che anche tu aprissi ogni tanto, in un momento di sosta della tua vita rabbiosa e febbrile, la cartella delle tue stampe, quella che tu hai messo insieme a poco a poco, un pezzo dopo l'altro, quella che è frutto d'una scelta ragionata, quella che è il resto d'una continua selezione, e che ne godessi in pace i bei fogli.

Testo tratto dal sito:
http://www.memofonte.it/home/files/pdf/APRILE_1930.pdf
Dicembre 2013

Fondazione Memofonte onlus
Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche

L'INCISIONE ITALIANA DELL'OTTOCENTO

Lamberto Vitali, «Domus», 28, aprile 1930, pp. 32-34, 70.

Il Settecento è il secolo dei pazzi per l'incisione. Grandi collezionisti tengono corrispondenza con mezz'Europa per scavare un foglio raro che manca alla loro raccolta; amatori come il Conte di Caylus, letterati come l'Argarotti, belle dame e favorite come la Pompadour adoprano con disinvoltura la punta e la lastra e riescono ad imbroccare qualche stampa ben saporita.
Editori e mercanti non si contano e il commercio delle incisioni, dalle umili immagini di divozione ai fogli più preziosi, è prospero come non mai.
Il Settecento è il secolo che ha con ricerche pazienti e accanite rinnovate le tecniche; i nuovi processi - il pointillé - godono subito della più grande fortuna e le loro risorse sono sfruttate fino in fondo da una legioni d'artisti.
E, per l'Italia, il Settecento è ancora un secolo felice: nella stampa di riproduzione il Faldoni e il Pitteri mettono a servizio del loro gusto interpretativo una sbalorditiva perizia di bulinisti.
Nell'incisione originale, bastano i nomi dei tre Tiepolo - G. Battista, Domenico e Lorenzo - con l'esuberante fantasia decorativa delle loro composizioni, del Canaletto con le vibrazioni argentine delle sue vedute di Venezia e del Brenta, del Bellotto, del Longhi, del Piranesi, acquafortista peritissimo e immaginoso, tragico trasfiguratore dei monumenti dell'antichità romana. Ed è d'italiani tutto un gruppo di incisori, quello del Bartolozzi e della scuola, che in Inghilterra traduce la grazia superficiale e un po' dolciastra dei «fancy subjects» e gode sul finire del secolo di onori e di successi non soltanto artistici.
Ma a questo punto gli italiani sembra che abbiano rotto i loro torchi; c'è sì un gruppo di bulinisti, quello che discende dal Morghen e dal Longhi, che si delizia a tradurre sulla lastra con freddo e meccanico mestiere le grandi composizioni pittoriche e continua a vegetare, sempre più fiaccamente, ma pure fra gli osanna dei contemporanei, per buona parte dell'Ottocento. Ma questa è arte morta prima di nascere e non conta se non come documento dell'incomprensione generale: la ripresa di vitalità dell'incisione italiana verrà da un'altra parte.
Mentre il progresso dei mezzi meccanici dava il colpo di grazia all'incisione di riproduzione - quella che diffondeva e popolarizzava a migliaia di fogli le opere dei pittori, degli scultori, degli architetti -, l'arte italiana si rinnovava e da questo rinnovamento anche l'incisione originale usciva rinata. Essa tornava a chi forse aveva poca dimestichezza con i procedimenti tecnici, ma a chi in compenso aveva una sua parola da dire, una sua emozione da manifestare: questo in arte è sempre stato l'essenziale.
In chi si occupa di stampe - di farle, di commentarle, di raccoglierle - c'è spesso la mania di credersi e di voler farsi credere il fortunato iniziato a un culto segreto e misterioso, al quale il

profano non può accostarsi se non dopo aver dato lunga prova d'esserne degno. Io non conosco cosa più ridicola di questa: bisogna dire ben chiaro, a dispetto di quelli che si credono i custodi del tempio, che l'incisione deve naturalmente esser giudicata come un'altra qualsiasi opera d'arte, come un dipinto, come una scultura. Non c'è proprio nessun segreto da scoprire, tanto è vero che l'incisione originale così intimamente legata alla pittura e alla scultura che la sua storia s'indentifica sempre con quella delle arti maggiori. Così a proposito dell'incisione italiana dell'Ottocento, bisognerebbe parlare dei movimenti pittorici contemporanei, dei macchiaiuoli, dei romantici lombardi ecc.; l'origine è una sola e tanto nell'uno come nell'altro campo i protagonisti sono gli stessi e quello che essi hanno detto nella tela, l'hanno poi ripetuto nella lastra, ma, naturalmente qui soltanto sta la differenza - con un modo di espressione appropriato alla materia.
Nel dar conto in breve della produzione grafica del secolo passato, non rifarò la storia dei movimenti rinnovatori; ognuno di noi l'ha ben presente ormai, dopo questi anni di tenace rivalutazione ottocentesca. È meglio dunque parlare delle maggiori figure, per cui l'onore italiano fu salvo; con quest'ultima frase voglio dire che nel suo complesso l'incisione italiana dell'Ottocento mal regge in confronto, ad esempio, con la mirabile fioritura francese, che s'inizia con Ingres e Delacroix per chiudersi con Gauguin e Toulouse Lautrec e che conta fra mezzo alcuni dei più completi e complessi incisori di tutto il passato.
Una figura si stacca dalle altre e le avanza di gran lunga: quella di Giovanni Fattori. Altri certo fu più esperto di lui, se per perizia s'intende sfruttamento paziente dei piccoli segreti della vernice e della morsura, ma nessuno del suo tempo disse una parola più definitiva, con una forza così rude e sincera. Delle centottanta lastre ch'egli lavorò, non ve n'è una sola, credo, fatta con il proposito di esporla o di farne commercio, tant'è vero che di molte egli non ne curò nemmeno la stampa, sì che ci giunsero inedite o quasi dopo la sua morte.
Come nelle tavolette, qui il Fattori si abbandonò a un intimo colloquio e diede certo il meglio di sè stesso con assoluta sincerità; vi riprese vecchi motivi, che tornano insistenti in tutta la sua opera, e sviluppò brevi, sintetici appunti dei suoi taccuini. Ed egli espresse ancora una volta il mondo che sempre gli fu caro: quello della natura libera e selvaggia della maremma o calma e serena della campagna toscana. Vera forma di natura egli stesso, dalla natura egli estrasse, come ogni artista di classe superiore, l'essenziale; così la sua opera, pur con aspetti di inconfondibile regionalità, assurse all'assoluto. Nel bove bianco aggiogato alla fatica dell'aratro e del carro, nella gabrigiana dell'incedere solenne e maestoso come quello d'una divinità agreste, nel cavallo brado pascente in maremma fra stoppie e acquitrini, nei viottoli solitari di campagna ombreggiati da siepi di verdura, egli trovò i soggetti semplici e elementari ma eterni: e nella loro rappresentazione, spoglia d'ogni pecca anedotistica e letteraria e condotta con un segno nervoso, che non ha niente di piacevole e di facile, ma veramente scolpisce e scarnisce, egli seppe fare del bove toscano dalle lunghe corna, il bove, e, della stepposa campagna maremmana, la campagna.
Per convincersene, s'ha da guardare, ad esempio, i «Bovi al giogo» dove le sagome bianche delle bestie s'incidono sul fondo nero, quasi uscissero da una teoria d'animali d'uno stilizzato bassorilievo egizio.
E di come sia risolto il problema della luce, con un segno spezzato virgolato, che ricopre tutta la lastra così da dare una vibrazione argentina e splendente - che ricorda, se pure con maggiore intensità e crudezza, quella del Canaletto - testimonia in modo efficace l'acquaforte dei «Bovi al carro (In maremma)», dove alla massa bianca dei buoi e dei covoni di grano fa contrasto il grigio del cielo, percorso dall'accavallarsi delle nubi temporalesche, e il grigio della campagna squallida e sterposa.
Molto care mi sono anche le piccole lastre, dove il Fattori è più tenero e dove la sua forza si piega a gentilezze squisite; riproducono esse certi deserti viottolini di campagna, fiancheggiati dagli ulivi o chiusi dai gran fiori neri dei pini italici, colti in quell'ore meridiane, in cui il paesaggio si fa grave e solenne, o di mattina, quando tutte le cose hanno la breve levità della giovinezza. È forse, questo aspetto idilliaco, dei meno noti e dei più insospettati dell'opera grafica del Fattori.
Ed è giusto aggiungere che tecnicamente il Fattori non fu figlio di nessuno, perché, come tutti gli

artisti originali, il suo linguaggio grafico non lo chiese in prestito, ma se lo trovò da sè, logico e naturale modo d'espressione. Nè ricercò mai nella lastra, pur traducendovi spesso le sue opere pittoriche, effetti che fossero in contrasto con la natura del bianco e nero, che anzi comprese, o, meglio, intuì, come ben pochi altri incisori italiani dell'Ottocento. E questo, anche, agli occhi dei puristi, deve esser un titolo di merito.

Nota. Nella serie d'articoli, che s'inizia con questo numero di «Domus», si parlerà dell'incisione italiana dell'Ottocento e sopratutto di quella d'oggi. Presuppongo nei lettori una conoscenza tecnica dei processi d'incisione, almeno generica. Certo non mi sarebbe qui consentito di spiegare cosa siano l'acquaforte, la punta secca, la maniera nera, l'acquatinta, il bulino, la litografia ecc.; ma chi vorrà orientarsi in questa materia e averne qualche elementare ma sufficiente nozione, potrà consultare il manuale di Pier Antonio Gariazzo «La stampa incisa » (Ed. S. Lattes & C., Genova, lire 30).

Storie generali italiane dell'incisione italiana purtroppo non esistono finora; l'editore Treves annunzia di prossima pubblicazione un volume su questo argomento di Augusto Calabi. Intanto raccomando due ottime monografie, chiare, precise, bene illustrate: quelle di Paul Kristeller«Kupferstich und Holzschnitt in vier Jahrhunderten» (Ed. Bruno Cassirer, Berlino, 1921) e di A. M.

Hind «A history of engraving and etching» (Ed. Constable & C., Londra, 1923). La ricca bibliografia contenuta specialmente nel volume dell'Hind è di prezioso aiuto a chi vuole iniziarsi a questi studi.

Consigli per la formazione di una raccolta di stampe, come è facile capirlo, non se ne possono dare: e, per quanti se ne diano, chi comincia deve sempre pagare il suo noviziato. Ma ecco cosa mi sentirei di raccomandare: Limita il tuo campo. È finito il tempo felice per il collezionista: il tempo dei Mariette e dei Crozat, del Malaspina e dei Lanna. Una sola incisione primitiva italiana, per esempio, può assorbire le tue risorse presenti e future. Occorre quindi che tu rinunzi all'idea di farti una grande, completa raccolta, se non disponi di mezzi eccezionali.

Dedicati sopratutto alle stampe dei pittori incisori. Sono sempre questi i fogli che danno un più alto godimento. Non potendo avere una pinacoteca, avrai almeno una raccolta di incisioni dei tuoi artisti; il tuo piacere sarà più raffinato e squisito.

Sii uomo del tuo tempo. Sappi prevedere oggi quali saranno i classici domani. Esercita il tuo spirito critico e fa una scelta ragionata e priva di preconcetti. Lascia sorridere: verrà il momento che tu avrai ragione.

Se raccogli stampe antiche, scegli soltanto gli esemplari di fresca tiratura e in stato perfetto.

Una prova fiacca è appena un'ombra di quella che dovrebb'essere; priva dei margini o mutila non ha nessun valore commerciale.

Rispetta la stampa. Custodiscila nelle cartelle che la difendono dalla luce. Il sole è un lento ma inesorabile distruggitore della carta e dell'inchiostro.

Testo tratto dal sito:
http://www.memofonte.it/home/files/pdf/MAGGIO_1930.pdf
Dicembre 2013

Fondazione Memofonte onlus
Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche

L'INCISIONE ITALIANA DELL'OTTOCENTO
Lamberto Vitali, «Domus», 29, maggio 1930, pp. 31-33, 72.

Quanto siano diversi da quelli del Fattori l'arte di Telemaco Signorini e il suo temperamento lo confermano in modo ben chiaro anche le acqueforti che di lui ci rimangono e che sono condotte con tutt'altre intenzioni e tendono a tutt'altri risultati.
Nella lettera informativa al Presidente dell'Accademia di Belle arti in Firenze, il Signorini ricorda tre volte la sua opera grafica: «nel 1868 e 69 feci molte incisioni all'acqua forte per libri di scienza e d'arte», «nel 1876 lavorai a Vinci e in compagnia del prof. Gustavo Uzielli, illustrai con acqueforti il suo libro scientifico su Leonardo», «nel 1886 lavorai molto a delle acqueforti del nostro mercato che tolsi da miei quadri e dia miei studi». Accenni che sono sufficienti per fissare in modo sommario l'attività del Signorini incisore e per dedurre che egli fece sopratutto opera di illustratore e di traduttore dei suoi dipinti; e sotto quest'ultimo aspetto egli è comunemente più noto, ma non so con quanta ragione. Nella serie delle grandi acqueforti del vecchio centro di Firenze, molti colpi non arrivano al bersaglio: voglio dire che nella smania di non perdere nemmeno uno degli effetti pittorici, il segno si accavalla, si ripete senza efficacia, s'inaridisce. In poche parole manca quell'economia che regge ogni opera grafica, mentre il deplorevole abuso delle velature d'inchiostro nella tiratura mal tenta di supplire alle manchevolezze dell'incisione; e a questo s'ha da aggiungere che le stampe naturalmente ripetono, moltiplicandoli, i difetti dei dipinti, che segnano proprio uno dei momenti di depressione nella disunita attività signoriniana. Risultati affatto diversi e decisamente migliori sono ottenuti in altri fogli derivati dai dipinti, ad esempio in «Pietramala», nella «Primavera» e nel «Novembre»; specie in quest'ultimo le delicatezze tonali del quadro sono mantenute nella lastra con una bella scala di grigi e di neri, mentre il segno è sottile e minuto, ma ben vibrante.
Ma forse il meglio della sua opera grafica, pur restando talvolta prigioniero dell'aneddoto, o di quello spirito acuto, tagliente, un po' paradossale, troppo intelligente dal quale non si separò in tutta la vita, il Signorini lo diede nelle illustrazioni delle tre raccolte di novelle veristiche di Diego Martelli: «Primi passi» (Fratelli Bocca Editori, 1871), «Fornicazioni di Fra Mazzapicchio» (Tipografia Nistri, Pisa, 1875), e «Storielline» (Fratelli Nistri, Pisa, 1876). Costretto a dir tutto in breve spazio, qui il Signorini vi riuscì senza disperdere le sue forze; e il segno aderì più strettamente al soggetto propostogli dall'amico Diego, che d'altra parte lo riportava in un clima ben confacente alle sue tendenze e ai suoi umori. Di questo gruppo, l'acquaforte che illustra la prima novella delle «Fornicazioni di Fra Mazzapicchio», quella che dà il titolo al libro, vale per l'efficacia della rappresentazione e per un tocco magro e conclusivo, che superano l'evidente ispirazione letteraria; e l'altra qui riprodotta dai «Primi passi» ci riporta al più sensibile Signorini.
Dei post-macchiaiuoli (o meglio, degli pseudo post-macchiaiuioli) sono da ricordare i due Gioili, acquafortisti e litografi, con i loro fogli alquanto vignettistici e Ulvi Liegi, specie per un «Ritratto del Fattori», che è una fedele immagine del maestro, colto nella quiete del suo povero studio.
Un incisore che non delude i gusti dell'esigente ricercatore di virtuosismi tecnici è senza dubbio Antonio Fontanesi, che conobbe i segreti dell'acquaforte come quelli della litografia e se ne seppe servire da accorto praticante. Ma con questo non voglio dire che le incisioni di questo pittore abbiano da essere apprezzate soltanto per la loro squisita preziosità tecnica; ben altri titoli esse hanno per rimanere fra le più belle dell'Ottocento italiano.
Il Fontanesi ha cominciato presto ad incidere, più per bisogno che per sua passione, e del periodo ginevrino appunto sono le serie di litografie con le vedute del lago («Musée Suisse», Ediz. Gruaz, 1854-1855) e della città («Promenades pittoresques à rintérieur de Genève», Ediz. Pilet et Cougnard, 1856). Se nelle prime s'avvertono ancora i legami alla maniera del Calame, le altre testimoniano d'una sensibilità più matura; la riposante quiete di certi aspetti provinciali di piazze e di strade è tradotta nella lastra con passaggi di tono assai delicati; pure quel che verrà più tardi qui c'è appena in boccio. Le prime acqueforti, del 1862, sono poco elaborate e ancora incerte come espressione tecnica; di quattro e di cinque anni più tardi sono i due album della Londra vittoriana, pubblicati durante il breve e poco fortunato soggiorno inglese. Nelle due serie d'incisioni ottenute con un facile procedimento allora molto in voga ed al quale ha ricorso più volte lo stesso Corot -

l’eliografia - si sente che il Fontanesi ha veduto e amato l’ultimo Turner; la rappresentazione ha perso la secca obbiettività d’un tempo e in queste vedute quasi fantomatiche, la luce ha decisamente la parte più importante.
Sono le acqueforti, incise dal 1864 fin proprio agli ultimi anni, quelle che più contano nell’opera di Fontanesi, anche se, lui vivo, passarono inosservate o quasi; ecco, da un pezzo in qua, la sorte delle stampe, e non soltanto delle stampe, in Italia, dove il pubblico si decide a scoprire un artista, quando è morto e seppellito da qualche diecina d’anni e quando ormai la sua vita di stenti l’ha fatta e non può più dar ombra a nessuno. Ma queste sono delle note così dolenti che è meglio non toccarle; tanto i ciechi restano ciechi e non ci sono sermoni che valgano.
Qual’è il mondo del Fontanesi e con che linguaggio egli lo espresse? Voi sapete attraverso quali influenze e quali esperienze egli crebbe e maturò fino a farsi artista compiuto; non rifarò qui la strada, dal Calame ai paesisti francesi di Fontainebleau e al Corot, dal Constable e dal Turner al Ravier, che egli percorse, assimilando ma non mutando mai quell’individualità nobile, quadrata, inconfondibile, che è già presente nelle opere giovanili. Il suo panteismo romantico gli fu fonte costante d’ispirazione, nei ben composti paesaggi il vero rielaborato si trasfigura ed è soltanto un trampolino dal quale spiccare il volo a canti di un pacato lirismo. I cieli sono alti e infiniti, gli alberi solenni e maestosi, le figure hanno quasi la leggerezza di deità silvestri e si sperdono e si confondono nel gran tutto. La luce vibra da cima a fondo della lastra e bagna e avvolge ogni elemento della composizione, formandone un solo blocco, con un continuo *legato*; voi capite dunque che non sul giuoco della linea, come per il buono e vero toscano Fattori, sono impostate queste acqueforti, ma soltanto nel chiaroscuro. Il segno si spezza e si frantuma minutamente; qui gli tocca servire e piegarsi a rendere le vibrazioni dell’atmosfera, a rendere - secondo le parole dello stesso Fattori - visibile l’invisibile. E questo lavorìo, quasi assente dalle prime lastre (quelle del 1862, dedicate all’amico Marchese di Brume, nelle quali passano più di una volta echi corotiani), cresce e matura con il maturarsi dell’artista e domina nelle incisioni dell’ultimo periodo, dalla «Campagna del Delfinato» al «Lavoro» dal «Sole di primavera» al «Pascolo», mentre la luce, dapprima un po’ cruda, come nella «Giannina e il suo pollame», si placa e si fa più calma e riposata, sì che dai neri si passa a tutta una gamma di grigi veramente squisiti.
Il Fontanesi non fu solo in quel periodo ad incidere a Torino; di tutto il gruppo d’allora ci sarebbe da ricordare almeno, oltre il Beccaria, l’Avondo e il Rayper. Il contenuto naturalmente non è lo stesso, ma la botte dà il vino che ha; pure questi fogli dei due pittori acquafortisti avrebbero diritto d’essere dissepolti dal completo oblìo d’oggi, non foss’altro per la sicurezza del mestiere, privo del minimo indulgere a trucchi e a combinazioni casuali di tiratura. Ma specie per le lastre dell’Avondo si potrebbero ripetere le parole d’Emilio Cecchi a proposito dei dipinti: equilibrata nobiltà, contenuto compiacimento tonale, versatile industria stilistica. E per chiudere del Fontanesi e dei fontanesiani, voglio ricordare un dilettante che al maestro ricorse talvolta per consiglio, il
conte Gilberto Borromeo; la sua ispirazione procedette più spesso da fonti culturali che da quelle eterne della natura, ma nella storia dell’incisione italiana dell’Ottocento c’è un posto, sia pur piccolo, anche per la sua opera.

Testo tratto dal sito:
http://www.memofonte.it/home/files/pdf/AGOSTO_1930.pdf
Dicembre 2013

Fondazione Memofonte onlus

Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche

L'INCISIONE ITALIANA DELL'OTTOCENTO

Lamberto Vitali, «Domus», 32, agosto 1930, pp. 49-51, 74.

In Lombardia non c'è da parlare di ripresa della tradizione. In questa terra la stampa non ha mai allignato, come a Venezia e a Roma, in modo pieno e decisivo e a voler ricercare l'ultimo pittore incisore degno del nome bisognerebbe risalire addirittura al Procaccini. Le tavole illustrative, del Dal Re, puerili graffiature più che incisioni, o quelle più piacevoli e molto più sapienti dell'Aspari, cronista della città settecentesca, non possono certo essere messe in conto o ricordate come esempio; e dei bulinisti usciti dalla scuola allora famosa del Longhi, s'è già detto tutto quello che c'era da dire.

Nel romanticismo dei fogli di Federigo Faruffini bisogna dunque trovare il primo anello della nuova catena, l'inizio di una nuova scuola che, come tutte le scuole, ha avuto le sue vittorie e le sue sconfitte; qui, a conti fatti, pur con una produzione abbondante più che in qualsiasi altro luogo d'Italia, forse più sconfitte che vittorie. Ma per tornare al Faruffini, c'è da domandarsi s'egli si sia reso conto di tutte le risorse che gli offriva la punta; spesso le sue acqueforti soffrono perché soverchiate dai dipinti. Partito dalle composizioni pittoriche, il Faruffini di rado se n'è liberato, o meglio, nel trasporto sulla lastra non ha saputo riesprimersi con nuovo linguaggio; specie nelle incisioni, «La porta degli Alighieri a Firenze» e il «Beato Bernardino da Feltre che dà il pane durante la carestia del 1490», il mestiere è freddo e scolastico, il segno monotono e, direi quasi, antigrafico, per quanto la ricerca d'un rigoroso chiaroscuro sia palese. Un progresso sensibile bisogna riconoscerlo negli «Scolari dell'Alciato», nel «Cesare Borgia e Machiavelli», nella «Vergine del Nilo», ma concluderei con un giudizio critico dubbio se non avessi qui davanti agli occhi la «Donna con il liuto (Giada)», dove probabilmente è effigiata la moglie dall'artista, e l'«Autoritratto» l'ultima lastra che il Faruffini ha inciso; con questa, il suo posto sé l'è guadagnato più che con tutte le altre. Ed alla valutazione favorevole, non mi muove soltanto la pietà per l'artista che per tragico presentimento vi si è raffigurato suicida nello studio, singolare anticipo della tremenda scena di Perugia, con la quale egli finì una vita piena di delusioni e d'amarezze d'ogni sorta: la lastra è davvero opera d'un incisore compiuto. Mentre il segno appare come liberato e vibrante, la figura dell'artista sdraiato, messa contro luce, si modella con bellissimi passaggi fino a raggiungere toni densi e succosi; e, lasciando da parte per una volta il fatto tecnico, qui si sente davvero la presenza di un autentico pathos romantico, come poteva venire solo dalla conclusione di una vita così tormentata e così in accordo con l'aria del proprio tempo.

Un altro anello della catena è quello del Cremona e del Grandi (il Ranzoni sembra non abbia toccato mai una lastra). Del Cremona ricordo un «Ritratto d'Umberto I», grande litografia fatta di commissione, che non aggiunge nulla all'opera del pittore. Le felici ricerche tonali del gruppo Ranzoni-Cremona-Grandi si avvertono meglio nelle acqueforti dello scultore, squisitamente accordate con delicatezze quasi femminee; sono - le migliori - piccole lastre, pochissimo elaborate, talvolta soltanto toccate, sempre compiute nel breve termine d'una emozione, documenti d'un felice momento creativo. La forma si sfarina e si dissolve, fra toni e mezzi toni preziosi; c'è davvero qualcosa di musicale in quest'umanità sognante, virginea ma di una sensualità latente che affiora e appena profuma l'aria velata cara ai milanesi (si veda soprattutto «Fasma», il «Ritratto di Enrico Cairoli» e il «Bambino dormiente»). È una sensibilità non sciupata dalle eleganze ricercate del Cremona, ma vicina talvolta alle più profonde e turbanti espressioni del Ranzoni. Fra tutte le incisioni dell'Ottocento lombardo, queste brevi strofe mi sembrano, se non le più perfette, certo fra le più squisite e le più genuine. E me ne convinco quando mi vien fatto d'aprire una cartella d'acqueforti del Conconi o di Mosè Bianchi; ma specie del Conconi, perché dal Grandi s'arriva logicamente, o meglio si scende, senza intervalli fino a lui. Il tempo, che è il più onesto critico ch'io conosca e che mette a posto ogni cosa con perfetta giustizia, ha sfrondato di molto la fama di quest'artista; oggi noi non sappiamo guardare all'opera dipinta ed incisa del Conconi come faceva

ancora pochi anni addietro Raffaello Giolli ed il nostro giudizio è ormai ben lontano dal suo. Basta aver occhi per vedere come pesino nel mondo espresso dal Conconi il suo sentimentalismo dolciastro, degenerazione delle emozioni cremoniane e ranzoniane, e il gusto per il racconto spinto fino al soggetto di genere; difetti questi che si ritrovano naturalmente in tutta l'opera incisa. Ma qui bisogna aggiungere che la concezione che il Conconi ebbe della stampa, doveva per forza portarlo a risultati ancora meno soddisfacenti; la ricerca di effetti pittorici lo spinse a suscitarli con velature d'inchiostro, dosate tiratura per tiratura, così che l'acquaforte si tramutò in qualcosa di ibrido che è molto vicino al monotipo. Ed è questa l'eredità che egli ha lasciato agli incisori che seguirono: vero «mal lombardo», palla di piombo dalla quale ci si incomincia a liberare soltanto negli ultimi tempi.
La mia premessa mi dispensa da un minuto esame delle ottantaquattro acqueforti che compongono l'opera grafica del Conconi; ma voglio ricordare il «Cortile del Palazzo Marino», del 1877 una delle prime incisa con un mestiere già sicurissimo, e quella «Vita contemplativa», autoritratto che ben riassume il carattere bizzarro dell'artista.
Di recente Aniceto del Massa, critico che ama e conosce l'incisione moderna come pochi altri in Italia, notava che la principale caratteristica delle stampe ottocentesche è l'onestà tecnica che si riscontra pressoché in tutti; l'osservazione ha più d'un fondamento di verità, ma s'ha da aggiungere che quest'onestà si perde a poco a poco - come s'è visto per il Conconi - quanto più ci si avvicina agli ultimi decenni del secolo, fino a sparire in modo decisivo, proprio di pari passo con le false bravure del basso Ottocento pittorico, nella ricerca di effetti volgari e tutti apparenti. È onesto Eleuterio Pagliano, acquafortista d'un mestiere sicuro e preciso, ma la sua classe non muta per questo; e quando egli riporta sulla lastra le composizioni dei dipinti, il «Luciano Manara morto» e «La morte della figlia del Tintoretto» per esempio, da lodare non c'è che una grande abilità di pura e semplice riproduzione, e quindi essenzialmente meccanica. Mi piace invece quando egli abborda una piccola lastra ed improvvisa, come nel «Ritratto d'uomo» qui riprodotto; ritratto ottimamente conchiuso e portato in fondo con leggerezza e sobrietà di tocco e con un gusto interpretativo non superficiale. Ma in nome dell'onestà di mestiere, chi si sentirebbe di salvare un Dell'Orto? La verità è che a lasciarsi guidare soltanto e sopratutto dall'esame della tecnica s'arriva a conclusioni critiche fuori strada; è necessario anche in questo campo, che non è una bandita di caccia per pochi privilegiati, guardare alla personalità dell'artista perché soltanto così non abbagliano le luci che brillano dagli specchietti per le allodole.

Testo tratto dal sito:
http://www.memofonte.it/home/files/pdf/OTTOBRE_1930.pdf
Dicembre 2013

Fondazione Memofonte onlus
Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche

L'INCISIONE ITALIANA DEL NOVECENTO
Lamberto Vitali, «Domus», 34, ottobre 1930, pp. 28-30, 72.

Un mio amico pittore, incisore e scrittore non degli ultimi arrivati, lo Chamfort moderno per intendersi, mi dice spesso, con un sorriso ironico e con due occhi piglia in giro, che io sono il laudatore di quelli che «non sanno incidere». Se avete avuto la pazienza di leggere le quattro righe che ho pubblicato finora in queste pagine, la mia risposta la sapete già e non ve la ripeto; ma il fatto è che io e il mio amico rappresentiamo un po' le due opposte tendenze che da un pezzo dividono in Italia campo dell'incisione. Da una parte, i sacerdoti della tecnica - che adorano in Méryon più l'esecutore che l'artista - per una morsura ben condotta farebbero carte false; dall'altra, pochi, forse pochissimi, - che vogliono vedere innanzi tutto il fatto artistico - di saggi calligrafici non sanno che farsene e non abboccano ai miracoli dell'alchimia da laboratorio. Io credo proprio che, come sempre, i pochi, gli «happy few», abbiano ad aver ragione, perché dopo tutto non c'è motivo di giudicare la stampa con un criterio che nessuno si sognerebbe mai d'applicare, tanto sarebbe cosa ridicola, a un'opera poetica o a un dipinto.
In questa scorribanda fra i fogli degl'incisori contemporanei nostri, saremo dunque in piccola compagnia; lasceremo da parte forse più d'un nome che va per la maggiore, cercheremo insieme, come se fossimo davanti a una cartella, alla luce delle finestre del nostro studio, di indugiarci più a lungo su chi più c'interessa e di passar via di volata chi non sa darci nemmeno un minimo d'autentica emozione. Si dirà forse che questo è porre in atto un procedimento critico partigiano e fazioso, ma se si vuol mettere un po' d'ordine e finalmente seppellire i falsi dei, bisogna pur esser partigiani e aver il coraggio di dire schietto perché questo va o non va.
Ho detto che sarà una scorribanda, non una passeggiata ordinata e precisa, con le sue brave tappe prestabilite e con la sua andatura professorale; non potrebb'esser altrimenti. Quando ancora i nostri amici stanno lavorando fra acido e lastre, sarebbe una ben vana pretesa quella di abbozzarne la storia; contentiamoci di sfogliare, senz'altro desiderio che d'un raffinato godimento, contentiamoci di sfogliare, nel modo più intelligente possibile, albi e cartelle.
Mi sembra di aver già detto la verità lapalissiana che soltanto le epoche artisticamente felici hanno una produzione grafica non inferiore: ad artista mediocre, mediocre incisore. E già insieme s'è visto come nel tardo Ottocento e sul principio del nuovo secolo alla decadenza della scuola pittorica italiana s'accompagnasse quella dell'incisione. Non contava che Fattori fin negli ultimi anni continuasse a lavorare da sè e per sè, fra il disinteresse e il misconoscimento generale; le nuove generazioni che venivano su, a incidere non pensavano nemmeno, sì che questa nobile arte era ridotta ad esser per le mani dei pittori falliti e delle signorine in attesa di accasarsi.
E c'era chi rifaceva Brangrwyn, illudendosi di riprendere la tradizione di Piranesi rivissuta con un pathos moderno, e c'era chi aveva preso a maestro il Conconi e c'era chi invece portava anche qui le gonfiezze e gli estetismi dannunziani che il De Carolis aveva messo di moda nella xilografia.
In complesso, una gran confusione e una gran miseria, che cercava d'ammantarsi con la retorica delle inchiostrature a trucco, che coprivano lastre grandi come lenzuola, come se nel far grande, nello sfruttare i facili effetti dell'acquatinta e delle velature, e nello stampare in rosso o in arancione, stesse proprio l'essenza dell'arte. Altri, ed erano i più sinceri a modo loro, cercavano l'ispirazione in certa letteratura satanica e giungevano - come vedremo - a comporre opere non volgari, anche se minate da un vizio d'origine; altri ancora, ma pochissimi, si davano a perseguire effetti di virtuosismo tecnico, scambiando così il mezzo per il fine.
In complesso, un quadro poco allegro, che, come in pittura, non lasciava presagire nulla di buono, tanto era scaduta l'abilità puramente manuale e tale era il disamore dei più dotati, degli autentici artisti in una parola, per questa preziosa e squisita forma d'arte. Soltanto nel ritorno degli scultori e dei pittori all'incisione originale stava la possibilità d'una risurrezione ed appunto perché in questi ultimi anni essi si sono felicemente riaccostati alla lastra di rame e alla matita litografica, m'è dato di scrivere queste pagine.
È giusto e doveroso ad un tempo principiare il nuovo discorso con due nomi, che sono nel cuore dei

memori: quelli di Umberto Boccioni e d'Armando Spadini, e ricordare anche Umberto Moggioli, che con i compagni ha avuto in comune un triste destino. Per loro, scomparsi pur ieri, s'incomincia a vedere che qualcosa è davvero mutato; non tutto è realizzato nella loro opera grafica che ha più d'una volta l'aspetto d'un tentativo o d'un assaggio, ma il problema è impostato giusto e si sente subito che la strada battuta è quella buona.
Umberto Boccioni è stato il più fecondo; una ventina di fogli, fra puntesecche e acqueforti, è un bagaglio di già notevole, che sarebbe certo cresciuto se il soldato avesse avuto la ventura di tornar salvo alla sua arte. Ma anche così ce n'è a sufficienza per trarne un giudizio critico non superficiale e per dire anzitutto che queste lastre si presentano d'un valore assai vario: alcune non pretendono d'esser più d'un esercizio per domar la mano e per saggiare la nuova materia, altre - come la piccola «Piazza del Duomo a Milano» - devono esser lavori fatti per guadagnar quattro soldi in tempi di magra. Ma specie nelle puntesecche, condotte con un tipico segno vigoroso e maschio, tutto a strappi, e con la preoccupazione evidente di squadrature plastiche, eccoti davanti il Boccioni del periodo prefuturista, quando operava sulla falsariga d'un verismo un po' acre e sensuale; e questa personalità, di già inconfondibile, generosa, atta a cavar fuori tutto un carattere con acuta sensibilità, appare ben chiara nel «Ritratto della madre che lavora» e nella «Donna sul divano», che per altro non è priva di qualche scorrettezza formale.
Un temperamento opposto è quello del Moggioli, spirito intimo e delicato, alla ricerca di temi idillici e di dolcezze un poco snervate. Nelle sue cinque litografie - tutte del 1918 - egli cerca, nell'uniformità dei grigi, di tradurre le sue impressioni d'un sommesso lirismo: vedi il «Mormorio del ruscello», dalle due figurette femminili appena ammanierate, e la «Fanciulla al lavoro» che è senza dubbio la lastra più riuscita della piccola serie.
Dello Spadini non conosco che un'acquaforte, che resti a testimoniare di questa sua avventura fuor del campo pittorico; e la lastra è stata stampata postuma a Torino, a cura della Società Fontanesi, sotto la sorveglianza di Felice Casorati. In verità, a giudicare dalla prova che ho davanti agli occhi, non mi sembra che alla memoria dell'artista scomparso sia stato reso un ottimo servigio; le velature d'inchiostro hanno falsato da capo a fondo la lastra, tanto che si stenta perfino a ritrovare i segni incisi dall'acido. È troppo poco per poter ricostruire la figura dello Spadini incisore, che prometteva d'esser certo pari a quella dello Spadini disegnatore. Chi ha in mente i fogli, che sono fra i più belli di questo primo Novecento, dove, dal contrasto del segno e del pennelleggiare rapido, sorge un mondo nuovo, se pur non privo degli echi di Claudio Lorenese, deve rammaricarsene senza speranza. Davvero non v'è cosa più triste della parola non detta.

Testo tratto dal sito:
http://www.memofonte.it/home/files/pdf/NOVEMBRE_1930.pdf
Dicembre 2013

Fondazione Memofonte onlus
Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche

L'INCISIONE ITALIANA DEL NOVECENTO
I SELVAGGI
Lamberto Vitali, «Domus», 35, novembre 1930, pp. 54-56, 80.

Tempo fa, a proposito della Mostra internazionale dell'incisione tenuta a Firenze nel 1927, dicevo che a dar prova sicura della vitalità e della continuità di quest'arte italiana, non c'erano, o quasi, che le opere esposte in una piccola sala: una quarantina tutt'al più, che il pubblico, dal palato guasto per certe droghe offertegli con compiacente larghezza, sembrava non notasse nemmeno. Era la saletta di Soffici, di Carrà e dei loro amici: dei Selvaggi, in una parola.

Non fosse altro per riconoscenza, voglio cominciare a parlar di loro; oltre tutto, da quell'anno ormai lontano ad oggi, il gruppo s'è infittito piuttosto che diradato e, quel che più conta, delusioni non ce n'ha date, anzi, specie per taluni, le promesse d'allora le ha felicemente mantenute e superate.

Non starò qui a ridire chi siano i Selvaggi; le non lontane polemiche hanno di certo contribuito a farli conoscere almeno di nome agli italiani. Ma, se è inutile la presentazione, può giovare mettere in chiaro qualche idea sostanziale.

A ben vedere, quel che univa e unisce la schiera di questi vecchi e giovanissimi artisti italiani, è una serie di premesse negative anziché positive; voglio dire che è più il bisogno di combattere certi modi, o meglio certe mode artistiche del nostro tempo, se non del nostro paese, e di difendere una tradizione italiana - intesa nella sua sostanza più intima e quindi più vera e più viva che di diffondere un nuovo verbo e un nuovo credo artistico.

E le diverse strade dalle quali giungono questi pittori e le diverse mete, cui palesemente essi tendono ancora oggi, mi sembra che stiano a dimostrarlo; non altrimenti io saprei spiegare di veder qui, accanto a Carrà, Pio Semeghini, o accanto a Ottone Rosai, poniamo, Mino Maccari. Artisti, che, se Dio vuole, non hanno rinunziato alle loro personalità per prendere a prestito un'etichetta comune e che in ogni modo non potrebbero rinnegare un diverso passato, fatto ormai sangue dal loro sangue. E come Pio Semeghini, fino dal tempo del suo soggiorno parigino s'è nutrito di certi maestri postimpressionisti francesi - di Bonnard sopratutto - e reca pur nelle sue opere recenti il segno di quell'amor lontano, così sotto il nuovo realismo di Carrà e di Morandi è facile scoprire l'impostazione metafisica d'una epoca passata. Gli è che le passioni hanno un bel sfumare; esse lasciano tracce perenni nell'animo di chi le ha nutrite, tracce che l'accompagnano fino alla morte, e non c'è sforzo che valga a cancellarle.

Quel bisogno di non sembrare più di quanto davvero si valga, quel tendere ad un'espressione artistica che non sia giuoco di bussolotti e che non imbrogli le carte in mano al candido spettatore, quella probità infine che viene loro riconosciuta anche da chi è portato ad altre mete, i Selvaggi naturalmente non l'hanno abbandonata nemmeno nei loro saggi incisori. E la loro fatica ha contribuito parecchio, credo, a rimettere un po' d'ordine fra le nostre cose, anche se talvolta il mestiere fa difetto o, se per la smania di far semplice, si finisce con il cadere in forme, direi quasi, dialettali.

Ardengo Soffici, ha dichiarato in un libro recente («Richiamo all'ordine», Firenze, 1930) quale sia la meta verso cui tende la sua arte d'oggi, in «opposizione alla copia pedestre del vero» e al «puro astrattismo fantastico»; è il «realismo sintetico, sinonimo di classicità, inteso nel senso proprio e legittimo» «perfetto connubio di equilibrio tra corpulenza e spiritualità, tra oggetto e soggetto, tra sensibilità e volontà stilistica». Le sue incisioni degli ultimi anni si ispirano naturalmente a questi principi estetici e vogliono giungere a una «sintesi - cito daccapo lo stesso libro - tra la fantasia creatrice del pittore, tra il suo ideale di bellezza e il dato naturale». Espressione di questi propositi mi sembra che voglia essere la puntasecca, notissima ormai, della «Ragazza seduta», che unisce fortunate ricerche plastiche e tonali. Ma nelle tre «Marine» («Il barcone», «Baracche sulla spiaggia», «Barche e baracche»), tecnicamente meno elaborate ma meglio risolte, le conclusioni sono di certo più convincenti: ridotto all'essenziale il motivo e quasi scarnito nella trasposizione sulla lastra da un segno leggero ed elegante, l'auspicata sintesi può dirsi raggiunta. Di questi tre fogli, che sono da mettere fra i meglio dell'ultima produzione italiana, si può ben dire che è palese e legittima ad un tempo la loro discendenza dagli esempi del passato toscano, per l'inconfondibile chiarezza d'espressione e per la visione poetica che li animano.

Le tre vitrografie che illustrano l'«Elegia dell'Ambra» (Firenze, 1927) completano l'opera

grafica di Ardengo Soffici. Qui la nuova tecnica libera l'artista dalle lenti pastoie della puntasecca (a quelle davvero severe dell'acquaforte, il Soffici non s'è finora piegato, mentre ha fatto più volte opera di xilografo); e al segno, non più costretto, con manuale fatica, ad incidersi sulla lastra di zinco, è lecito abbandonarsi, quasi scorresse sulla pagina del taccuino d'appunti. Si veda, di questa piccola serie, sopratutto il ben bilanciato «Nudo» dove rispunta il gusto toscano della linea, che sinuosamente lo definisce: nudo corposo e sano, che pur s'accorda alle classiche armonie del carme ed alle severe immagini evocate.

Ottone Rosai, che con Mino Maccari è uno dei veri capoccioni di Strapaese (non so più quale carica egli abbia in quella repubblica ideale, ma di certo ha da esser un gran pezzo grosso) ci porta in un clima che chiamerei dialettale. Rimasto - attraverso alle esperienze di pittore, di letterato, di legnaiolo - popolano da capo a piedi, e fazioso popolano fiorentino per giunta, il Rosai esprime anche qui il mondo nel quale è nato e che tanto gli è caro; addirittura elementare è la sua semplicità di mezzi, tanto che il ricordo di certe espressioni d'arte popolare può non essere vano.

Ma questa certa goffaggine del suo linguaggio grafico gli rende in fondo un buon servizio, perché aggiunge una solenne semplicità alla rappresentazione degli aspetti di piazze e strade suburbane, dove il popolo, fuor dalle case squadrate e nude, fa capannello a commentare, con saggezza ora melanconica or ilare, il fatto del giorno e i casi della vita. E mi sembra proprio che tale saggezza, insita nell'anima della gente umile d'ogni tempo e d'ogni paese, sia quella che infonde una vena lirica genuina all'opera del Rosai.

L'opera grafica di Mino Maccari (se se ne tolgano le molte e saporose xilografie pubblicate via via sul «Selvaggio», che naturalmente non hanno nulla a che fare con la gran massa della meccanica produzione corrente) è forse ancor meno abbondante di quella del suo amico Rosai. Essa ha sovente l'aspetto di piacevole svago d'un uomo di gusto, che ama e sa passare dall'esercizio delle arti figurative a quello della letteratura, dalle battaglie polemiche-artistiche a quelle politiche; ma certe puntesecche recenti, come «L'orchestrina del caffè» e «Sulla spiaggia» sono garbate e sensibili, pur nella loro gracilità di semplici annotazioni.

Un altro temperamento gentile e fine è quello di Achille Lega, autore di sette acqueforti («Giardino pubblico» e «Bosco» del 1916, «Paese toscano» del 1921, «Bimbo col gatto» del 1925, «Cascine» e «Sull'Arno» del 1927) e di due litografie («Marina» e «Colline toscane» del 1930, quest'ultima incisa per la serie degli «Incisori contemporanei» edita dal Buratti di Torino).

L'arte del Lega non è sorda ai richiami di quella di Carrà, non soltanto per il taglio della scena e per il segno crudo e poco articolato - il che potrebb'essere pura apparenza, - ma per il modo d'interpretare il dato naturale e di trasporto nella rappresentazione grafica. Ma tutto ciò ha un'importanza relativa nel caso d'un giovane come il nostro artista, la cui sensibilità per altro non manca d'affacciarsi in questi fogli venati d'un lirismo un po' grave e triste. E aggiungo che il rifuggire, come fa il Lega, da facili effetti di pura abilità manuale, badando invece ad esprimere il concreto, mi sembra ottimo segno dei suoi propositi e della sua probità artistica.

Il caso di Pio Semeghini - giunto alla piena maturità, dopo d'essere stato capo amato e riconosciuto d'una intiera generazione di pittori Veneti, ma ancor oggi quasi ignoto ai più e apprezzato per quel che vale soltanto da una stretta cerchia di critici e d'amici - non depone certo bene sull'educazione artistica del nostro paese. E il più strano si è che l'arte del Semeghini non è di quelle che ti vengono incontro aggressive o irruenti o che presuppongono una complessa inclinazione intellettualistica; è anzi tutta intima e affettiva, fragrante e squisita, venata da una sensualità diffusa se pure poco apparente. E a provare che il nostro amico sia un'autentica e genuina natura d'artista, basta il fatto d'aver saputo rivelare in modo così compiuto e inconfondibile un suo mondo popolato da fanciulle pudicamente sensuali, cui fa da sfondo Venezia vista da un quieto caffeuccio delle deserte Zattere. È un'arte tutta tenuta in tono minore, un po' frammentaria e femminea pure senza esser minimamente sdolcinata o affettata; ma non la può certo intendere chi vuole voce grossa e pugni forti (anche se questi segni nascondono talvolta debolezze ben più decisive) o chi non capisce quale continuo tormento creativo e selettivo si nasconde sotto una superficiale facilità. Delineata così la figura del nostro artista, è tempo di venire alla sua grafica; nella lunga carriera egli ha tentato, si può dire, tutte

le tecniche: acquaforte e puntasecca, vernice molle e maniera nera, bulino e litografia. Partito il segno dello Zorn (vedi la serie dei ritratti all'acquaforte di Rodin, del pittore G. M. (1906), di Tolstoi, i due di Carducci, di Ibsen, del padre (1907) e sopratutto la «Fanciulla col libro» dello stesso 1907, che è un po' l'annunzio del futuro mondo semeghiniano) e il segno dell'Ensor (tipiche le due «Scene fantastiche» del 1906 e del 1907), dopo aver abbandonato per lunghi anni la pratica dell'incisione, ha di recente dato le prove decisive della precisa personalità che s'era andata formando in quel corso di tempo. Intendo parlare delle sei «Vedute veneziane» incise a bulino fra il 1926 e il 1927, dove ricompaiono i motivi dei dipinti e delle sanguigne e dove il segno netto e tagliente dello strumento non impedisce di raggiungere liberi e felici effetti pittorici, e dell'altra «Veduta veneziana» del 1927 (Edizione Graphica Nova), litografia appena segnata con tocco rotto e leggero. Ma più che in queste «Vedute», naturalmente salve dal venezianume di maniera, amo ritrovare il vero Semeghini nella «Pupa» (bulino 1926); la figuretta femminile, sorella carnale delle altre vergini uscite dal pennello del pittore, è condotta con un segno netto e definitivo, proprio da virtuoso - intendo virtuoso, nel suo senso originale -, segno che la rende nello stesso tempo con una plastica evidenza. Ed il contrasto dei bianchi e dei neri è squisitamente accordato, con accorte e sapienti alternative di pause e di riprese: basta un foglio come questo, che unisce alla valentia tecnica un contenuto così delicato e fragrante, per confermare irrevocabilmente il nostro giudizio sull'arte di Pio Semeghini.
Mi piace chiudere il discorso di questi Selvaggi con il nome di Romano Romanelli. Lo scultore fiorentino, che ha un'anima diritta come il corpo, è uomo giunto al pieno possesso della sua arte e quelle doti di italiana chiarezza e di maschia forza, che l'hanno messo in primissima linea fra i plasticatori italiani del nostro tempo, egli le ha trasfuse nelle due sole lastre che gli appartengono («Il bagno del bambino» acquaforte del 1927, per le edizioni di Graphica Nova e il «Frantoio» puntasecca del 1930). I due fogli, non privi di felici ricerche tonali, sono solidamente costruiti e le figure, inscritte da un segno veramente sintetico, fanno blocco, solenni, quasi uscissero sbozzate dalla pietra d'un bassorilievo.

Tratto dal sito:
http://www.memofonte.it/home/files/pdf/DICEMBRE_1930.pdf
Ottobre 2013

Fondazione Memofonte onlus
Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche

L'INCISIONE ITALIANA DEL NOVECENTO
I SELVAGGI: GIORGIO MORANDI
Lamberto Vitali, «Domus», 36, dicembre 1930, pp. 64-67, 84.

L’immagine di Giorgio Morandi m’apparve per la prima volta nella puntasecca dell’amico suo Mino Maccari. Confesso che allora ci rimasi male; che quel costolone un po’ becero, con lo sguardo di traverso mezzo truce, fosse proprio Giorgio Morandi, non me ne sapevo capacitare. Certo, per quell’istintivo lavorìo di testa, che conduce ad evocare, dalla contemplazione di un’opera d’arte, la persona fisica del suo creatore, me l’ero figurata in tutt’altro modo e difatti, quando di lì a poco, conobbi davvero il pittore bolognese, m’avvidi subito d’aver avuto ragione di fidarmi della mia fantasia. Giorgio Morandi è sì un costolone alto due metri, ma la testa, un po’ reclinata fra le spalle curve, ha ben altro carattere: capelli fitti fitti, come quelli d’un ragazzo di diciott’anni se non fossero pepe e sale, naso ben proporzionato e regolare, mento prominente e parecchio segnato, sopracciglia folte che incorniciano due occhi nient’affatto truci, anzi acuti, vivi e dolci, con una punta di malizia, quanto basta per farli ancor più mobili e intelligenti. Testa piccola, come in tutti gli uomini d’alta statura, gambe e braccia che sembrano non dover più finire, mani che con movimento alterno si dividono il compito di reggere la sigaretta e l’eterno rotolo delle stampe; e un’andatura dinoccolata che fa oscillare ritmicamente, quasi fosse l’ago d’un metronomo, questo perticone sdentato.

Vorrei compire la presentazione e farvi vedere Morandi in una certa stanza della casa bolognese: una stanza famosa in Italia, quasi come in Francia quella degli «Enfants terribles», di Cocteau. Una stanza chiusa, non solo ai profani, ma a quelli stessi della famiglia, qui le nature morte dell’artista vivono una prima e lunga vita avanti di rinascere sulla tela e sulla lastra; e la polvere vi cresce giorno per giorno fino quasi ad inviluppare d’una coltre lattea pipe e bottiglie, valve marine e fantocci, lucerne e brocche. Qui nascono i sogni; non entriamo a disperderli prima del tempo.

Ora che v’ho mostrato la persona fisica del nostro artista, cercherò di farvi conoscere quella morale, che naturalmente è tutt’una con la sua arte. Giorgio Morandi è un italiano d’antico stampo; l’esser nato e l’aver vissuto in un ambiente provinciale, quieto e modesto, dove le antiche virtù sono tenute in pregio e dove non vigono le mode nuove, ha di certo contribuito a formare il suo carattere serio, schietto, e devoto alle cose del suo mestiere. In lui non prevalgono tendenze intellettualistiche o preoccupazioni stilistiche; chiuso nel suo mondo, ma non insensibile ai nuovi problemi, egli ha saputo esprimerlo con la nativa sensibilità, acuita dalla contemplazione quasi religiosa del dato naturale e portata dalla fragilità del suo fisico - nonostante l’aspetto erculeo - a percepire raffinate delicatezze con una sottigliezza che confina con la morbosità.

Il mondo di Morandi: la gente, che non vede più in là della pura apparenza e alla quale è negata la comprensione del contenuto ermetico dell’opera d’arte - vale a dire del fatto artistico stesso - ha preso a scherzare sulle bottiglie e sulle brocche che ritornano con insistenza nei dipinti e nelle lastre del nostro amico, così come ha scherzato sulle quattro mele di Cézanne e sui colli lunghi di Modigliani e come scherzerebbe, se fossero di moda, sulle pentole e sui polli di Chardin. Il luogo comune, volgare e insipido, non ha bisogno di essere confutato, tanto appare ridevole; chi non ha animo bastante per sentire quale emozione si celi sotto quelle immagini comuni e ordinarie, quale raccolta e mite tristezza sia velata da quelle rappresentazioni profane, è di certo negato ad intendere cose che vadano al di là d’un godimento immediato e sensuale. Altri che nega - dimenticando il Morandi paesista – la vitalità di un mondo così ristretto e mediocre, dovrebbe pur riconoscere che esso è espresso fino in fondo e che questo basta a provarne irrevocabilmente la legittimità. Ho nominato lo Chardin: la forma mentis dei due uomini ha più d’un punto di contatto e dall’opera dell’uno e dell’altro mi sembra che scaturisca la stessa lezione. Ed è una lezione di umiltà: umiltà davanti al soggetto, umiltà davanti alla loro arte. Questa adorazione muta e profonda, che è l’unico modo di esser religioso per un artista del nostro tempo (parafraso l’amico Tinti), si riflette naturalmente nell’opera d’arte e le infonde una vitalità non peritura, perché non basato su divertenti paradossi culturali, ma nutrita da uno squisito sentimento che tutta la profuma.

Di questi giorni in cui prosperano uomini orgogliosi come Lucifero, convinti di poter fare opera duratura astraendo dalla fatica e dalla macerazione, l’esempio di Giorgio Morandi non dovrebbe andar perduto.

Dire che quella di Morandi è arte realistica, nel senso che volgarmente si dà a questa parola, sarebbe cosa non precisa e non esatta. Come in tutti gli artisti degni di questo nome, il soggetto è per Morandi soltanto il punto di partenza, non quello d'arrivo o meglio, è lo spunto necessario per la trasfigurazione. E in questa trasfigurazione sopratutto s'avverte che le passate esperienze del nostro amico non sono state vane e che il periodo metafisico puro, come nell'opera più recente di Carlo Carrà, ha lasciato tracce ben chiare ed apprezzabili. Da qui nasce quell'aria di sogno che la rappresentazione d'oggetti volgari e comuni basta a suscitare e che è tutto il fascino, talvolta un po' troppo sottile, dell'arte intimistica di Morandi. Quali problemi tecnici essa si proponga, non è difficile dire: sia che lavori di pennello che di punta, l'artista bolognese è tutto preso dal giuoco dei rapporti e dei toni, giuoco, che naturalmente egli risolve con scrupolo, direi quasi, da certosino, tanto è paziente, e con sensibilità davvero squisita, sì che il dargli una parentela spirituale con taluno dei «piccoli maestri» non è affermazione arbitraria e gratuita. E da tutto ciò risulta anche che l'opera incisa di Morandi tende ad effetti puramente pittorici e che la sua innegabile virtuosità d'artefice non isfocia in superficiali giuochi di puro segno: ne avremo conferma passando ad uno ad uno i bei fogli che fino ad oggi il nostro amico ha fatto uscire dal suo piccolo e rudimentale torchio.
Giorgio Morandi è nato a Bologna nel 1890; quarantenne, egli è oggi nel pieno della sua maturità artistica, ma, vissuto sempre appartato nella quieta casa materna, è apprezzato e amato come uomo e come artista da pochi amici sinceri. Riconoscimenti ufficiali ne ha avuti finora ben pochi, se non quello recentissimo che l'ha chiamato all'Accademia delle Belle Arti della sua città ad insegnare la tecnica dell'incisione. Ha seguito in gioventù il movimento futurista e di poi, ma ufficialmente questa volta, ha fatto parte, con Carrà, De Chirico, Martini del gruppo dei Valori Plastici. Soffici l'ha più tardi irreggimentato fra i Selvaggi; con loro ha esposto alla Saletta Fiorentina e alla Mostra Internazionale dell'Incisione nel 1927. Ha aderito al Novecento ed alle due Mostre milanesi è stato presente con opere di pittura e d'incisione.
Nell'acquaforte non ha avuto maestri; e il mestiere se l'è imparato a poco a poco da sé, fino a impadronirsene con pazienti tentativi e ricerche. Adopera quasi costantemente la morsura piana, che è la tecnica più consona al suo temperamento artistico e più atto a rendere quegli effetti ch'esso predilige. Il primo assaggio l'ha fatto nel 1913 («Paesaggio») e nel 1915 (con la metafisica «Natura morta»), ma naturalmente è stato un assaggio timido, da inesperto esordiente; il segno palesemente non risponde alla mano dell'artista ed è rotto, frammentario, inespressivo. Poi, una lunga pausa di sei anni, fino al 1921; questo e il seguente sono decisivi per la fortuna di Morandi acquafortista. Egli si dà allora a incidere minuscole lastre, che nella breve superficie ben si prestano alle sue esperienze; nella «Conchiglia» (1922) e nella «Natura morta con pane e limone» (1922) la formula della grafia morandiana, che ha qualche punto di contatto con quella dell'inglese Richard Sickert, è già trovata. D'ora in avanti l'artista gioca quasi sempre sul reticolato, sugli incroci più volte ripetuti, incroci che gli permettono di toccare tutta la scala dei grigi fino a giungere al nero più intenso e pastoso. Il segno in se stesso non ha nulla d'espressivo, tenuto com'è di solito rettilineo, ma qui protagonista è la «famiglia» dei segni, che sola può concedere all'incisione di sbizzarrirsi nelle predilette ricerche plasticlie e tonali. D'altra parte la personalità dell'artista s'è, in quegli anni, completamente formata, sensibile e tenera; il «Cornetto con fiori» (1924), ad esempio, è fra le cose più squisite e profumate che siano uscite dal torchio del nostro amico. E' naturale che egli si senta ormai maturo per affrontare le difficoltà tecniche di composizioni più organiche e di lastre più grandi, che un incerto mestiere mal consentirebbe. Dopo il «Paesaggio con la ciminiera» del 1926 (che mi sembra un interessante, ma non del tutto riuscito tentativo d'assumere una grafia più libera), comincia il periodo più felicemente produttivo dell'artista.
Dal 1927 al 1929, diciotto lastre, in massima parte di notevoli proporzioni, sono portate a compimento, e talune di esse sono fra le più belle di Morandi. Gli è che, liberato dall'assillante problema tecnico, l'artista può dire la sua parola liberamente; talvolta la stessa abilità manuale finisce col rendere un po' meccanico il modo espressivo ed anche l'artista deve avvertirlo se, mi sembra, assumendo in qualche lastra un andamento più brioso e meno metodico, cerca di ribellarsi a quel reticolato così scrupolosamente regolare. Il lirico «Paesaggio sotto la pioggia» del 1929,

condotto con inconsueta nervosità di segno, ne è la riprova.
Nelle «Mele, pere e uva in un piatto» del 1927, nella «Natura morta con la chitarra», nella «Natura morta con il vaso» del 1928, nella «Natura morta con l'orcio» del 1929, dalle bellissime trasparenze lattee, l'artista si tiene a una squisita e preziosa tonalità grigio argentea, senza contrasti e senza opposizioni; è come una musica tenuta in sordina, ma non snervata, ad onta delle proporzioni delle lastre. Qui si ritrova il Morandi più noto, quello, per intendersi, dei bricchi, delle bottiglie e delle scatole ed il soggetto ripetuto più volte con variazioni appena avvertibili, non riesce a logorare l'emozione dell'artista; ma delle acqueforti citate io preferisco quella con la frutta, ritratta con una sensibilità trepida e squisita, veramente toccante. Non s'ha da dubitare d'un uomo che traduce con discorso così limpido un suo momento poetico.
Ricerche plastiche più complesse e uno studio di rendere in modo appropriato ed evidente la materia sono palesi nella grande e elaboratissima «Natura morta» incisa nel 1928 per «Graphica nova»; il mestiere è giunto qui a sfruttare tutte le risorse della lastra, come in alcuni paesaggi dello stesso periodo che mi sembrano d'una importanza capitale nell'opera del nostro artista. Tre ne ricordo sopratutto: «Le case fra gli alberi» (1927), l'oblungo «Paese» (1929) e il «Covone» dello stesso anno; specie nel primo, superbamente giuocato nei piani e condotto dai bianchi squillanti su su fino al nero più intenso, Morandi si conferma di una quadratura insospettata ai più. Questo foglio veramente mi sembra cosa definitiva, punto raggiunto e conquistato, non soltanto per la compiuta padronanza tecnica per l'originale linguaggio grafico, ma per quell'esprimersi in modo essenziale, senza fronzoli e senza che nulla vada perso nel travaglio creativo, per quella apparente semplicità insomma, che è segno del vero artista.
Nel 1930 il nostro amico s'è dedicato sopratutto alla pittura, abbandonando per qualche tempo lastre e acidi; ma il divorzio è stato breve. Mentre scrivo, ho davanti a me le prove ancora umide di due nuove acqueforti una intensa e drammatica «Natura morta con conchiglie» e una grande e benissimo intonata «Natura morta», dove ritorna tutto l'armamentario morandiano e dove per la prima volta è stata affrontata una lastra grande quasi quanto un lenzuolo.
Per l'avvenire c'è da star sicuri. Morandi non ci darà delusioni.

Tratto dal sito:
http://www.memofonte.it/home/files/pdf/GENNAIO_1931.pdf
Dicembre 2013

Fondazione Memofonte onlus
Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche

L'INCISIONE ITALIANA DEL NOVECENTO
I SELVAGGI: CARLO CARRÀ

Lamberto Vitali, «Domus», 37, gennaio 1931, pp. 45-48.

Carlo Carrà ha avuto la ventura o, se volete, la sventura di nascere all'arte in un momento di singolare difficoltà per le sorti di quella italiana. Esaurito il compito della corrente naturalistica, suscitata dalla generazione del Risorgimento, ridotto il dipingere quasi dappertutto a sterile esercizio di mano, inquinate le tipiche doti che avevano fatto forte la pittura nostra d'ogni secolo, bisogna riconoscere che all'inizio del secolo la decadenza era piena e decisa. Il compito dei giovani, che crescevano allora e che intuivano quale vuoto si celasse sotto quelle vane apparenze, era, per logica conseguenza, aspro e difficile. Rotto l'anello della tradizione, perduto l'aiuto vivo del maestro e della Scuola, se non volevano naufragare irrimediabilmente fino dagli anni decisivi della formazione, essi avevano due sole strade da scegliere: o cercare di salvare il salvabile, e, saltando l'opera dell'ultima generazione, riallacciarsi ai grandi maestri dell'Ottocento e riviverli modernamente, o tagliar senz'altro tutti i ponti, in altre parole cominciare da capo e riconquistare, passo a passo, grado a grado, i valori pittorici, tradizionali un tempo da noi e purtroppo perduti in quegli anni meschini di arte borghese e infrollita. Era questa una strada di rivolta, che offriva, non miraggi di facili conquiste e di successi mondani, ma misconoscimenti, lotte, dileggi.

Quest'ultimo compito Carlo Carrà ha avuto fino da allora il coraggio di assumerlo e, quel che più conta, di non rinnegarlo, in trent'anni di lavoro, neppure per un momento. Così, la passione dell'arte italiana negli anni del nuovo secolo può dirsi tutta una cosa con quella del nostro artista, così si spiega perché il testardo e cocciuto pittore piemontese si ritrovi alla testa d'ogni movimento rinnovatore dell'ultimo periodo, non soltanto con l'opere del pennello, ma anche con quelle della penna. La sua è stata una duplice battaglia, di teorico e di creatore, e quindi doppiamente efficace, se pur più aspra e più dura.

Futurista dei tempi eroici, quando il futurismo aveva uno scopo e un senso e non s'era ancora chiuso in un vicolo senz'uscita e senza luce, Carlo Carrà ha più tardi diviso con Giorgio de Chirico le glorie del movimento metafisico. Non voglio risuscitare qui la vecchia discussione sull'invenzione della nuova tendenza, perché essa è cosa oziosa e accademica; s'ha da fare con artisti e non con cavalli o maratoneti che corrano per tagliare il traguardo l'uno prima dell'altro e l'influenza del costume sportivo, che dicono essere una delle fortune del nostro tempo, non è certo ancora così sensibile nel campo dell'arte. Chiuso il periodo metafisico - se pur si può parlare di chiusura d'un periodo nell'opera di un artista che non è mai divisa per compartimenti stagni, ma seguita a fluire or più intensa or più debole dalla stessa fonte - ecco Carrà aprirsi a sensazioni più formalmente umane e inaugurare una serie d'espressioni, nelle quali il riflesso del mondo reale è più apprezzabile anche ad occhi profani. Ma quest'ultima tappa, che è storia di ieri, gliel'abbiamo vista tutti compiere e superare.

La continua avventura senza soste e senza riposi e il successivo e volontario superamento, che hanno segnato finora la faticosa e affaticante parabola di quest'autentico pittore (futurismo, pittura metafisica, realismo sintetico, per dirla alla Soffici, o, negli scritti «Voce», «Lacerba», «Valori plastici», «Pittura metafisica», «Selvaggio»), e che sono in fondo il necessario destino dei nati della sua generazione, hanno indotto più d'uno a decretargli il nome d'artista assimilatore. E qui, pigliando per buona la definizione, bisogna pur domandarsi a qual razza d'assimilatori egli appartenga: se cioè egli assorba per via d'un temperamento debole e minore oppure per bisogno di uno sviluppo logico e costante, se egli tolga per non restituire oppure per nutrire una sua linfa segreta. Nessun dubbio mi sembra possibile: delle due, la seconda alternativa è la vera. Solo così si spiega come in qualsiasi momento della sua vita, egli imprima all'opera un suggello tipico, sicuro, che la segna in modo definitivo e vitale e che ne è il vero filo conduttore. Se si potesse invece - senz'incorrere in un arbitrio critico bell'e buono - definire con una sola parola la personalità d'un artista e per giunta d'un artista complesso come questo, vorrei chiamarlo il fecondatore: quando per avventura, ed è semplice ipotesi, la sua opera scomparisse, bisognerebbe, nel far la storia dell'arte italiana di quest'ultimi venti anni, riconoscere a Carlo Carrà l'influenza esercitata su una lunga schiera d'artisti, giovani e non giovani, anche su coloro che oggi preferiscono rinnegarlo. Ed è

un'influenza che m'appare più sensibile, perché duplice, per i dipinti, ripeto, e per gli scritti. Inquadrata, sia pur empiricamente, la figura di Carrà nell'arte del suo tempo, conviene passare all'esame dell'opera grafica, che per logica conseguenza è strettissimamente legata a quella di pura pittura, non soltanto perché spesso ripete le stesse composizioni, ma perché è animata da un unico spirito. Ma prima voglio ricordare Carrà critico con i suoi articoli dedicati, ad esempio, alle acqueforti di Giovanni Fattori e di Giorgio Morandi e le brevi note pubblicate via via in occasione di mostre e di esposizioni. Sono scritti che dimostrano ancora una volta, se ce ne fosse bisogno, come egli intenda il problema del bianco e del nero e dove veda la possibilità di una rinascita in Italia di quest'arte negletta; quando incita i giovani a tornare all'esercizio dell'incisione e a toglierla ai mestieranti e ai dilettanti che l'avviliscono, egli conferma di riconoscere l'importanza dell'aristocratico genere pittorico, inteso come genuina espressione dell'artista creatore. Ed è naturale che con idee chiare, sane e precise sull'argomento, trascurato di solito anche da critici che vanno per la maggiore, l'artista abbia potuto dar vita a un'opera grafica degna d'esser posta in primissima fila fra l'ultima produzione italiana.

Nella bottega di Giuseppe Guidi, curioso e simpatico tipo d'artefice, Carlo Carrà ha imparato la tecnica dell'acquaforte e della litografia; ho detto imparato, ma forse non sono stato esatto, perché il modo d'incidere del nostro artista è stato fin dal primo momento personalissimo e antitradizionale per eccellenza, specie qui in Lombardia, dove si sono purtroppo godute per lungo tempo le abilità di trucco, care ad esempio al Conconi. Nel senso volgare della parola, la grafia di Carrà è nettamente sgradevole; per intedersi, è agli antipodi dell'eleganza di quella dello Zorn. Il discorso del gradevole e dello sgradevole in arte, che è discorso di moda negli ultimi tempi, è troppo lungo per essere abbordato e sviscerato in queste pagine; ma mi basta ripetere con il Bernini, giudice evidentemente neutrale ed imparziale, essere l'arte una cosa e il gradevole un'altra.

Aggiungerò piuttosto che il modo d'incidere del nostro artista è per qualche aspetto deficiente; talvolta la mano appesantita porta a squilibri di segno e la punta troppo grossa fa buco sulla lastra invece di scalfirla, difetto che s'avverte specie in qualche rame che ha avuto più d'una morsura. Ma come ho segnalato con occhio franco le particolari debolezze di stretto ordine tecnico, così debbo aggiungere che nell'opera di Carrà esse hanno importanza assai relativa e non possono scandalizzare se non chi guarda alla veste senza curarsi d'andar più oltre. Il segno duro, crudo, rotto, pochissimo modulato che il nostro artista predilige, mi sembra il più adatto a render gli aspetti essenziali e solenni del primordiale suo mondo, dove tutto è ridetto a una corposità quadrata e grave e a una composizione schematica, ma pur studiatissima e dove non v'è traccia dell'accidentale e dell'occasionale. La natura stessa ha un aspetto stupefatto, quasi fosse oppressa da una fatalità immanente e ineluttabile mentre la melanconica umanità che la popola, sembra esser in attesa di una tromba divina che la chiami a purgare il peccato di cui s'è nutrita. In questo senso si può parlare d'una religiosità dell'arte di Carrà, certo d'una disperata e cupa tristezza: è la tristezza di certi angoli metafisici, del «Gentiluomo malato» e della «Amante dell'ingegnere», e di certe visioni più aderenti agli aspetti naturali, come in talune delle ultime opere. E non è da dire che sia frutto di giuoco culturale; anzi, esperienze d'ogni genere, avventure intellettuali, simpatie, passioni di trent'anni non hanno servito ad intaccare minimamente l'anima del nostro artista. Perché Carrà, a differenza d'altri suoi compagni, in cui s'avvertono sovrastrutture e partiti presi comodi per nascondere l'ultima aridità, è rimasto sano e quadrato come è uscito dalla sua terra piemontese ed ha serbato intatta una commossa visione cosmica. Anche l'ironia - una delle faccie dell'arte di Carrà, e non delle minori - ironia amara da grottesco, ma salva da qualsiasi cinico accento, mi sembra una nuova prova dell'umanità di queste espressioni rese senza lenocinii, con imponente plasticità e con una semplicità che è stile. Ma purtroppo è destino che la commossa umanità che pervade l'opera del nostro artista sia poco intesa e appaia ai più come celata dalle ostiche forme pittoriche e grafiche.

Carlo Carrà ha cominciato a incidere all'acquaforte nel 1922, quando abbandonava a poco a poco le fantasie metafisiche per un'arte meno ermetica; il trapasso da una forma all'altra si avverte infatti nelle lastre di quell'anno e del seguente, che formano il nucleo più nutrito di queste stampe

(trentadue acqueforti su trentotto). Come s'è già detto, i richiami ai dipinti sono numerosi, non soltanto per la ripetizione testuale della stessa scena (come nelle «Figlie di Lot» del 1923), ma sopratutto per l'identico clima: il «Poeta mondano» (1922) si riallaccia al «Gentiluomo malato» e la «Massaia» (1923) alla «Attesa». E ancora, il ritmo delle «Case a Belgirate» (1922), è uguale a quello di «Varallo vecchia», di poco posteriore, e le solenni modulazioni del «Cengio» (1922) si ritrovano nelle «Gasine sul Sesia»; così l'opera pittorica e l'opera grafica s'intrecciano fino a formare un'unica cosa.
Nei paesaggi, sapientemente composti e ritmati, l'artista s'attiene per lo più a semplici, schematiche indicazioni, senza curarsi di sviluppi plastici; sono temi già ridotti all'essenziale, che non vogliono essere oltre sviluppati. Tutta una serie di piccole lastre incise in quegli anni è sotto quest'aspetto veramente singolare; vanno nominate in special modo «La spiaggia di Moneglia», «La Secca», «Mare a Moneglia» del 1922 e «Il molo», «Mare a Camogli», «Vele al chiuso» del 1923. Gli stessi temi sono ripresi poi in due grandi lastre «Barche in porto» e «Barche a Camogli» (1926), ma scarniti a fondo e trattati col semplice contorno; qui l'artista s'abbandona a un gioco raffinato di ritmi contrastanti, a cui felicemente si prestano le alberature e le vele.
Vere evocazione da un mondo incantato sono le plastiche figure che popolano le acqueforti di Carrà, come l'«Eva» (1923) che stupefatta davanti al cosmo che le appare agli occhi vergini, esce da un paesaggio siderale, sterile e bruciato. Un accento melanconico e gentile emana dalla «Testa di bambino» e dal «Ragazzo» (1922), due lastre d'importanza decisiva nell'opera del nostro artista, mentre tipico esempio di amaro grottesco sono le due «Cocottes» (1922), nelle quali la visione realistica è decisamente rielaborata, ma non soffocata. La grande «Testa di donna» (1922), se pur risente di qualche influenza ultramontana destinata a scomparire, ha una mirabile resa plastica ed una scala di neri come forse non si ritrova in nessuna altra lastra; molto mi piace anche «Il vetraio» (1923), giocato su contrasti di vuoti e di pieni, mitica figura che appare sullo sfondo scuro. La «Madre di Dio» (1922) e il «Giovane che esce dal bagno» (1923) sembrano uscire da un bassorilievo romanico, imponenti nella solenne semplicità della loro sintesi raggiunta ed infine «Il viandante» (1927) ha in sé un disperato tormento, che lo sospinge senza posa.
Negli «Amanti» (incisi all'acquaforte e acquatinta nel 1927 per «Graphica nova») Carrà riprende le sue ricerche plastiche con risultato felicissimo, specie nel torso d'uomo reso forte e quadrato con grande semplicità di mezzi, mentre nelle due lastre dei «Cavalli» (entrambe del 1928 e la seconda incisa per «Graphica nova»), che per ora chiudono la serie delle acqueforti, è tradotta la composizione dal notissimo dipinto con mezzo legittimamente adatto alla tecnica nuova.
E per chiudere il discorso di Carrà incisore, una parola va detta per le tre litografie del 1927: «La Donna che s'asciuga», simile come impostazione alle acqueforti, le «Due amiche», prova non pubblicata e la «Donna col cesto». Qui l'artista ha cercato con una gamma di grigi delicatissimi e fittissimi, quasi argentati, un risultato puramente pittorico, anzi d'un pittorico lombardo, riallacciando così, pur con diverso spirito, all'arte del Piccio e del Ranzoni.

Tratto dal sito:
http://www.memofonte.it/home/files/pdf/MARZO_1931.pdf
Dicembre 2013

Fondazione Memofonte onlus
Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche

L'INCISIONE ITALIANA DEL NOVECENTO
LUIGI BARTOLINI
Lamberto Vitali, «Domus», 39, marzo 1931, pp. 34-35, 80-81.

Poiché Luigi Bartolini s'è andato avvicinando in quest'ultimo tempo, più per la particolare impostazione della sua arte che per certe somiglianze grafiche, a taluni dei Selvaggi, nella nostra rassegna egli può prender posto accanto a loro, anche se la parentela in arte vuol esser sempre intesa in senso relativo.
Il temperamento di quest'artista, parecchio sanguigno e sensuale, e la sua formazione d'autodidatta solitario, compiuta fuor dalle avventure e dalle crisi comuni a quelli della stessa generazione, l'hanno portato fin quasi ad oggi a una forma, nella quale l'impulso, l'emozione immediata, la febbre giocano una parte preponderante.
Egli stesso così si confessa nella «Passeggiata con la ragazza»: «Mettersi in uno stato d'ipersensibilità poggiando nel quale l'anima nostra delicatissimamente vede e sente, si compiace delle cose che ha intorno ed anche di se stessa» - «La resa è un'alterazione delle cose, ma conforme allo stato d'animo di quando dipingiamo: stato d'animo che è tanto più apprezzabile quanto è più raggiante» - «Disegnare un che si voglia argomento della Natura. Per chi è sensibile ogni cosa è interessante».
Pensieri questi, che ti dicono subito come egli abbia inteso il fatto creativo e come da una subitanea eccitazione, abbia tolto spesso lo spunto per le sue lastre: pensieri ch'io non so se oggi sottoscriverebbe tutti ancora. Ma questo sensibile artista è ormai vicino a un diverso modo di concepire il problema della creazione, meno istintivo e impulsivo, che sta liberandolo da certe approssimazioni e da certe forme spezzate che sono un poco le necessarie conseguenze della sua formazione giovanile e d'una vita tormentata di un nomade irrequieto, vita non certo piena di fecondi contatti artistici; e se l'evoluzione si compirà, come credo, senza che le lodi naturali abbiano ad esser forzate e soffocate, egli giungerà a risultati più complessi di quelli toccati nel primo tempo della sua attività d'incisore.
Ho accennato al suo temperamento sensuale e sanguigno, che risponde a un fisico corpulento e che appare anche dai tratti accentuati del volto, dagli occhi rotondi, quasi a palla, e dalle labbra grosse e polpute. Chi conosce Bartolini scrittore, e soprattutto quello della «Passeggiata con la ragazza». Ha notato come certe sue delicate e squisite illuminazioni liriche s'alternino, con strana e talvolta urtante vicenda, a moti sensuali e carnali («Quand'ero bambino, le donne del mio paese lasciavano che m'accoccolassi sotto le loro sottane ed io toccavo le polpe coperte dai grossi calzetti rossi. C'era afa sotto le gonne, come in un forno»), che gli fanno ritrovare, nei colloqui con la natura, come un senso di pulsante vita animale. Per logica di cose, poiché l'uomo è tutt'uno, tale dualismo s'avverte nelle stampe, che sono nate dalle stesse ispirazioni e dagli stessi motivi e che alternativamente commentano gli scritti e da loro sono commentate e s'avverte pure nel linguaggio grafico, che, qui preciso, metodico e meticoloso, si fa, appena l'artista è preso dalla febbre del senso, convulso e disordinato; nelle acqueforti il contrasto mi sembra tanto evidente, da dividerle in due distinte famiglie, quella del genere biondo e quella del genere nero, come curiosamente le definisce l'artista. Ma se le incisioni e gli scritti vanno intrecciandosi per i temi comuni e per il comune spirito, le une e gli altri sono espressi in modo appropriato; in altri termini, gli scritti son quelli d'un poeta e nelle acqueforti non v'è traccia di vizio letterario. Anzi, se nell'opera grafica di Bartolini esso talvolta appare, ciò avviene proprio quando egli si distacca dai motivi consueti, come nei due fogli «I sogni abortiscono» (dal titolo goyesco) e «I lepidotteri imbalsamati»; la cosa, trattandosi d'un letterato-artista, andava notata a conferma della genuinità delle sue espressioni grafiche. Allo stesso modo va detto che in Bartolini si sente, non il peintre-graveur, ma l'incisore

puro, dalle lunghe esperienze tecniche compiute alla conquista dei piccoli ma necessari segreti della preparazione del rame e della morsura, avvezzo a giuocare su tutte le risorse della lastra e ad abbandonare l'opera soltanto quando la prova è uscita perfetta dal torchio. Fra gli antichi, gli amori più forti di Bartolini devono essere stati per Goya e per Rembrandt; che Rembrandt l'abbia studiato, non c'è dubbio, perché avviene che se ne risentano talvolta echi lontani, per certi modi grafici che assomigliano alle traduzioni del genovese Castiglione, ma sono semplici modi grafici. E s'intuisce che egli deve aver amato, per la loro tecnica, e per il loro limpido modo d'espressione, qualche nostro ottocentista, forse il Fontanesi, certo il Signorini, dal quale sembra aver ereditato un segno sottile e minuto; ma in fondo la sua grafia non appare inconfondibile, come per Carrà e per Morandi, e sfugge a una definizione precisa, perché fino ad oggi o quasi, è oscillante fra un polo e l'altro.

In vent'anni, da che ha preso a lavorare il rame, Bartolini ha inciso una novantina di lastre; tante se ne ricorda press'a poco, perché non s'è mai curato di catalogarle e ora non lo potrebbe nemmeno più fare, perché molte sono andate disperse durante il tempo di guerra o durante i traslochi da un capo all'altro della penisola. Infatti dopo esser stato a Firenze all'incirca dal 1912 al 1914 e poi a Macerata e poi soldato, ha fatto la spola fra la Sardegna (1919-20), l'Abruzzo (1922-23), Macerata ancora (1924), Camerino (1924-26), Fola (1927-28) e Caltagirone 1929); ora, da un anno s'è fissato a Osimo, dove, se il suo destino d'uomo inquieto non lo ripiglierà, potrà finalmente lavorare in pace.

Di tutte o quasi le tappe della sua esistenza è rimasto un ricordo nelle stampe, ma gli aspetti delle Marche native, e specie di Macerata e di Camerino, sono quelli che più gli sono cari e che ritornano con maggior frequenza. Dal 1914 a oggi, si può dire che Bartolini non si sia mai stancato di chieder l'ispirazione alla campagna dei suoi posti, che nelle accese giornate della bella stagione, quando la vita delle piante e degli animali è più pulsante, egli ha battuto in lungo e in largo, dall'aurora al tramonto; chi vuoi sapere la storia di come sono nate queste lastre, la cerchi nelle pagine della «Passeggiata», dove i ricordi amorosi di certe fughe a due si mescolano agli entusiasmi per gli spettacoli della natura. E al lettore apparirà chiara allora la genesi di quest'arte, che è naturalistica e nello stesso tempo è riscaldata da una gioia sensuale prepotente ma sana in fondo e priva di malizia, tanto è schietta; l'acquaforte degli «Amanti nel bosco» (1924), che fra le ombre protettrici s'abbandonano agli amplessi, è quella, non meglio realizzata, ma più tipica forse di tutto il gruppo. In altre l'economia del segno nervoso è molto più stretta e rigorosa, pur conservando intatta l'emozione: sotto quest'aspetto vanno ricordate «La quercia bella» (1915) e il «Bosco ceduo» (1915) - in entrambe c'è un divertimento d'arabeschi dei rami stagliantisi sul cielo, la delicata «Passeggiata ai Cappuccini Vecchi di Macerata» (1922) e infine il «Campo di grano» (1926). Qui Bartolini, per la visione limpida e serena, si ricollega alla buona tradizione naturalistica ottocentesca, quella, per intendersi, di certi fogli del Signorini o dei fontanesiani, come il Rayper ingiustamente dimenticato, mentre dal lato tecnico è tutta sana, specie per i bei neri degli alberi e per il grigio del cielo trasparente di marzo, benissimo reso. E ancora c'è da parlare di altri due fogli più recenti: «Caltagirone» e la «Spiaggia di Numana» del 1929. La «Spiaggia di Numana» non si può dire una lastra riuscita, per lo squilibrio fra il primo piano e il fondo mal reso, pelle immagini sminuzzate e non riassunte e anche per le colombelle che mettono una nota decorativa affatto superflua, ma ha particolari incisi con sapienza. La «Veduta di Caltagirone» invece, annotazione di paese accennata più che detta, ma ben risolta, toglie la sua casta eleganza dalla sobrietà del segno finissimo ed è uno dei fogli che da più gusto all'amatore raffinato. Ancora vanno messe in prima linea nella produzione bartoliniana la «Finestra del solitario» (1926) e la «Ragazza alla finestra» (del 1929, ma cominciata parecchio tempo avanti): delle due, che hanno un precedente nel «Davanzale piccolo» (1914), preferisco la prima. La «Ragazza» è meglio incisa, ma le nuoce lo squilibrio di resa tra la figura e l'ambiente; la «Finestra» invece, piena d'un lirismo melanconico, crepuscolare, è giuocata tutta sui grigi, con trapassi delicatissimi e squisiti, sì che la sfumatura di letterario del soggetto appena s'avverte.

Ma il tema che Bartolini ha forse prediletto è quello delle Fonti della sua Macerata: Fonte

Maggiore, Fonte Canapina, Fonte San Giorgio. Ecco come egli descrive la nascita della «Fonte Maggiore lunga» (1925): «L'ho incisa direttamente sul vero in un giorno di ebbrietà panica, e debbo aver disegnato sotto il sole - sempre ben amato il sole! - per sette ore consecutive. Al termine del disegno inciso, una donna giovane, potente, si mosse dal gruppo dell'altre lavandaie e andò a tirarsi su le sottane, grosse, bellissime, frusciami; e questo fece onde lavarsi le belle gambe; e infatti una ne appoggiò a una pietra cava, abbeveratoio a forma d'esagono. La scena voleva esser ritratta in un momento, e, allenato com'ero, in un momento la ritrassi. Vedi, intorno alla figura incerta, biancheggiante, «mossa», gli alberi con le apparenze che hanno quando chi li guarda è stato con gli occhi al sole; vedi altre forme larvali, di donne mezzo ignude, così come sortirono dalla sincerità della mia visione».
Tutta la suite delle Fonti, ad eccezione della «Fonte San Giorgio a Macerata» (1915), che è la prima e la più misurata e ha bei contrasti fra il grigio dell'acquaforte e il nero denso e vellutato dei ritocchi a puntasecca, tutta la suite è condotta con un segno largo e impulsivo, che tende a pittorici effetti di macchia e che risente dell'eccitazione del momento creativo, come appare specie dalla «Fonte Canapina piccola» (1925) e dalla «Fonte Canapina grande» dell'anno dopo.
Delle due lastre, «I sogni abortiscono» (1926) e i «Lepidotteri imbalsamati», (1925) che nell'opera di Bartolini anno a parte, ho già parlato di sfuggita, ma voglio aggiungere che i «Lepidotteri» danno la misura della virtuosità tecnica dell'incisore. La lastra, che ha ritocchi a puntasecca, è condotta su un sfondo nero intenso, dal quale piccano le preziose setosità delle ali delle farfalle, alla oro volta tenute in tono basso: è una riuscita acrobazia compiuta con una padronanza di mestiere consumata.
Il gruppo di nature morte del 1930 («Pesci e stelle di mare», «Il mazzetto», «Conchiglie») segna un nuovo orientamento dell'arte di Bartolini: vi è qui il bisogno di una sintesi che l'impressionismo di quasi tutte le altre precedenti non poteva certo consentire e vi è una palese ricerca di più precisi valori plastici; e in questa ricerca il segno s'è naturalmente placato, piegandosi a una disciplina rigorosa. In altre parole, le nuove correnti artistiche hanno toccato il nostro incisore; e questo è bene, perché egli è giovane e ha una sensibilità schietta e genuina, e perché il
solo fatto d'essersi posto i nuovi problemi, che oggi lo preoccupano, è segno d'un progresso.

Tratto dal sito:
http://www.memofonte.it/home/files/pdf/APRILE_1931.pdf
Dicembre 2013
Fondazione Memofonte onlus
Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche

L'INCISIONE ITALIANA DEL NOVECENTO
ARTURO TOSI
Lamberto Vitali, «Domus», 40, aprile 1931, pp. 35-38, 86.

A restar lì, spesso il vino va in acqua o in aceto. Ma, dice chi se n'intende, ce n'è di quello che più invecchia e più acquista pregio, anzi prende un profumo e un gusto come nessun altro: è il vino classico, davvero generoso, figlio d'una vite cresciuta in terre e in climi fortunati, il vino, delizia dei buongustai, che se lo tengono a covare nelle loro catacombe sacre a Bacco.
Così è degli artisti. A trent'anni tutti son genii e si sentono destinati a grandi cose; quando s'arriva

ai quarantacinque o ai cinquanta il gruppo è di molto assottigliato, che più di metà se n'è persa per la strada. Ma a questo punto è vicina una svolta decisiva, la prova che non lascia più dubbi: per chi ha cuore e animo da superarla, s'apre un cammino diritto che porta a una terra felice.
Se ha vinto il pericolo d'adagiarsi in una quiete che è sonno o di diventare il manierista di se stesso, vuoi dire che l'artista è di tempra buona e sicura; per lui non ci sarà vecchiaia e le sue opere ultime saranno come un frutto saporoso, nutrito più a lungo dalla linfa vitale, compendio d'esperienze durate una vita, ma espressione d'eterna gioventù.
Per questo, oggi si può azzardare un giudizio definitivo sull'opera d'Arturo Tosi e dire che il suo posto al sole, nella terra lombarda che tanto ama, l'avrà di certo. Se, toccata la sessantina e doppiato ormai il capo delle tempeste, egli - artista compiuto e completo - riprende a lavorare con la smania d'un continuo superamento, è segno che le sue facoltà pittoriche sono di quelle genuine e sopratutto che il suo animo è autentico animo d'artista. Maturatosi lentamente, senza dar luogo a colpi di scena clamorosi, senza suscitare speranze troppo ardite, anzi restando assente in apparenza per qualche tempo dalle pubbliche lotte, egli ha saputo via via consolidare le sue conquiste e talvolta, quando ce n'era bisogno, non ha esitato a tornare su' suoi passi pur di non perder la strada maestra. Il suo posto se l'è dunque meritato.
Il processo formativo dell'arte di Arturo Tosi è il contrario di quello di Carlo Carrà; se questi ha bruciato le sue navi fin dal primo giorno e s'è rifatto dallo studio di grandi nostri padri, Tosi ha scelto la strada più breve quasi senza uscire dall'atmosfera lombarda e a vent'anni, con la scoperta del Fontanesi e più del Ranzoni, ha trovato i suoi maestri. Atto questo, che compiuto in tempi di fortuna per la degenerazione pittorica dell'ultimo Ottocento, sta a indicare la lucida maturità del giovane artista. La devota amicizia pel Grubicy, conosciuto nel 1894 e frequentato fino alla morte, e l'influenza dell'ultimo Gola dovevano immettere poi altro sangue lombardo nelle sue vene; sangue, che l'amore per il Pissarro, per il Monticelli, e, in epoca più avanzata, per il Millet, non ha servito a inquinare. Certo, a mantenergli questo tipico carattere regionale ha contribuito non poco il commercio costante, amoroso con la sua terra; per due anni, nel 1911 e nel 1912, dopo il periodo di sensualistico colorismo, egli s'è claustrato a Rovetta nel severo esercizio del disegno, ma il contatto con la natura non gli è stato meno fecondo prima e dopo quell'epoca. E il culto per la grande maestra mi sembra abbia lasciato perfino un'impronta nella sua persona fisica; uscito da una razza antica di borghesi lombardi, agiati ma sodi lavoratori, dalla quale ha ereditato il nativo buon senso, potrebb'essere forse scambiato, anche per l'onesta pinguedine, per uno dei loro. Ma la sua testa ha un che di faunesco: naso rossiccio, cranio rotondo e capace, labbra sensuali, barbetta a punta, orecchie allungate ma grassoccie e due occhi dal bulbo prominente, parecchio maliziosi e bonarii ad un tempo. Così, non mi stupirei di ritrovarlo un giorno sotto tutt'altre spoglie, fra boschi e prati, fra la cerchia delle montagne bergamasche incoronate di nebbie. Ma uscendo fuor da queste fantasie, voglio dire che l'amore per la natura, trepido e entusiastico oggi come il primo giorno, comunione rinnovantesi senza la pericolosa intromissione d'aiuti letterari, è veramente il motivo dominante e la ragion d'essere dell'arte limpida e serena di Arturo Tosi; ancora ricordo con quale lieto animo mi veniva fatto d'accogliere, or sono pochi mesi, una commossa descrizione della campagna autunnale fattami da lui, allora reduce dal suo agro di Rovetta, e quali meno liete considerazioni sulla posizione di più d'un giovane essa suscitasse, nello stesso tempo, nella mia mente. Ma, prima di chiudere la premessa, che andava posta per necessità d'indagine critica, conviene dire che in quest'artista l'abbandono alle ebbrezze pàniche è unito a un prudente controllo di se stesso, mentre l'espressione è andata via via scarnendosi in ricerche costruttive e la tavolozza s'è fatta più nutrita e sontuosa.
I primi saggi incisorii (del 1894, l'anno, se non erro del «Ritratto del padre», dipinto dalla figura magistralmente chiusa) sono tre acqueforti: ancora due immagini paterne e una «Testa di bambino». Tre fogli, toccati leggeri, che riflettono con evidente chiarezza le influenze che allora dominavano l'artista, ma specie quella del Grandi; ed infatti son condotti nello stesso modo e hanno lo stesso profumo del «Ragazzo dormiente» dello scultore milanese.
Poi un lunghissimo silenzio, di trentaquattr'anni. Soltanto nel 1928, Arturo Tosi s'è riaccostato a

una lastra, allo zinco per litografia, mezzo che consente con maggior facilità e comodità di cogliere sul motivo gli aspetti naturali. Ma mi sembra che non si possa parlare delle litografie di quell'anno e dei seguenti 1929 e '30, senza accennare daccapo ai disegni del 1911-12, che sono capitali per lo svolgimento dell'ultima arte tosiana. Non che le une e gli altri abbian punti di contatto dal lato tecnico; nei disegni il chiaroscuro e le ricerche luministiche assumono preponderante valore, nelle litografie l'andamento è più nervoso e concitato. Ma nei fogli del 1911-12, ai quali l'isolamento dal mondo cittadino e la costante comunione con la natura hanno infuso un tenero e commosso sentimento di pace agreste, il tipico taglio del paesaggio tosiano è già conquistato; e se il bisogno di una analisi minuta, ultimo strascico dell'influenza del Grubicy, scomparirà nelle opere più tarde per dar luogo ad una sintesi stringata, come scomparirà una certa mollezza di segno, l'impianto non sarà più mutato. Il più bello forse dei disegni del 1912 («Giorno di festa, calma solenne, poesia» secondo il commento dell'artista) è concepito ad esempio con lo stesso spirito della «Veduta autunnale dell'altipiano di Rovella» (litografia del 1928): il digradare dei campi deserti, chiusi dalla lontana chiostra di monti, l'aspetto spoglio ed essenziale della natura, sono resi con egual risonanza di pacata elegia. Ma prima di continuare a sfogliare queste litografie, mi sembra che valga la pena d'insistere sulla schiettezza dell'arte tosiana: non arcadica e non letteraria, non culturale e nello stesso tempo non superficiale, è l'arte d'un uomo ben piantato e dai sensi sani, che non carpisce alla natura, con arido cuore, soltanto lo spunto meccanico per una sua rappresentazione. Invece gli spettacoli maravigliosi, sempre rinnovantisi, della sua terra gli suscitano una spontanea, fresca e lirica emozione e poiché il cuore è semplice e l'occhio acuto, egli sa tradurla intatta e limpida, senza che nulla venga a frapporvisi e a intorbidarla. Certo questa non è l'arte d'un riformatore, d'un creatore di nuovi mondi e di nuove forme o d'uno che si butti allo sbaraglio ad esplorare terre sconosciute; e si sente che le esperienze dei passati maestri lombardi e del travaglio di questi ultimi combattutissimi anni non sono passate invano, ma qui si ritrovano decantate e fatte parte indissolubile di lui stesso. E sopratutto conta che la serena visione naturalistica sia fecondata e innalzata da un autentico sentimento poetico, sì che, pur serbando un tipico carattere regionale, la sua arte risale dal particolare al generale; questo vuol dire conquista definitiva. Se il segno d'un artista ha da essere come l'andamento d'una frase per lo scrittore, che riconosci a colpo fra mille, quello di Tosi è ben personale. È un segno nervoso tracciato da mano che non esita e non si pente; è sciolto e corsivo, ma non cade mai in una inespressiva e monotona grafia né in quella falsa facilità che fu caratteristica tara di parecchi lombardi, anzi la sua economia è stretta e severa. Naturalmente le ricerche tonali care alla pittura regionale hanno la loro parte, e non la minore; questo s'avverte specie nelle lastre più elaborate, dove i grigi delicati e i neri intensi stanno a testimoniare anche dell'opulenza della tavolozza tosiana. In altre, e sono le più, è serbato il carattere di schizzo improvviso e non meditato e il segno s'abbandona a ritmi d'arabesco, con risultati divertenti e gustosi; e aggiungo che queste, per chi sa leggerne il linguaggio abbreviato e quasi stenografico, sono le più saporite. Quanto ai soggetti, essi sono, come per i dipinti, quasi tutti tolti dalla campagna bergamasca: su 43 litografie (dieci del 1928, trenta del 1929 e tre del 1930), appena quattordici se ne distaccano. Sono esse tre vedute trentine («Fiera di Primiero», «Dopo il Pordoi», «Solda»), sei vedute del Lago d'Iseo (fra cui una, dalla bella intonazione perlacea, che riprende la composizione del dipinto dello stesso 1929 «Reti alla riva»), una veduta di Riva di Trento, tre nature morte di fiori e di frutta ed una figura femminile giacente. Ma le altre 29 sono, non soltanto le più tipiche, ma le più riuscite; sembra quasi che tornando fra i suoi campi e fra le sue montagne, l'artista riprenda animo e vigore.

Davanti a un gruppo d'opere compiuto in così breve spazio di tempo e con ricerche e preoccupazioni uniformi, è logico che non si possa parlare né d'evoluzione né di differenze stilistiche; il compito del commentatore deve limitarsi per logica di cose a segnalare soltanto i fogli più belli. Del 1928 sono le due «Vedute autunnali dell'altipiano di Rovetta», dove la natura nuda, le montagne infoschiate, le case seminate per la piana escono da un segno sobrio e casto, che s'adatta a renderne l'aspetto sottilmente melanconico; tutte scritte come in un momento di febbre gioiosa appaiono invece le «Case a Vilminore» (che ripetono il soggetto dell'omonimo dipinto) e più la

«Strada per Clusone» - anch'essa poi replicata sulla tela - lastra, quest'ultima, condotta d'un fiato da un capo all'altro.
Nelle litografie dell'anno seguente, non si può dire che vi sia un più esperto sfruttamento delle risorse tecniche o un andamento più ragionato e meno impulsivo, cose che sarebbero contrarie alla loro particolare natura; qui si tratta d'un pittore, che fissa con immediatezza le sue impressioni, e non d'un artefice, che sta a miniare tutta la granitura della lastra, e in questo modo bisogna intenderle. Gustosissimo mi sembra il «Songavazzo» (che fa parte, con il foglio che nominerò dopo, d'una serie di sei «Vedute» tirate dall'artista in dieci esemplari): il giuoco dei bianchi e dei neri che s'alternano e quello dei profili delle colline, che si snodano molli in ritmi contrastanti, la animano tutta. Nella «Madonna dei Ronchi», il problema del controluce non soverchia la poetica visione della campagna quasi assopita nella gran pace meridiana, mentre i grigi, di cui tutto il foglio è intessuto, si snodano delicati, con bellissimi passaggi. Un egual problema è proposto e risolto, ma con maggior vigore e con accenti meno sommessi, nel «Fino del Monte» e nell'«Agro di Rovetta in agosto» (entrambi della serie dei «Sei paesaggi» edita da Graphica Nova); anzi in quest'ultima lastra il segno ripiglia un ritmo concitato e febbrile, accentuando i neri più alti e più forti. Ma nella «Caldura estiva» e nella «Messe abbattuta», della stessa serie, l'andamento del tratto diventa frenetico; pochi segni bastano a rendere la luce abbagliante del sole d'agosto e quell'atmosfera greve, tutta pregna di vapori inebrianti, che salgono dalla terra ribollente in generosa fermentazione. Si sente che l'artista, al contatto con la natura, è stato preso da un'ebbrezza pànica e a quella s'è abbandonato subitamente. Ma di questi abbandoni mi sembra che in fondo sia fatta tutta l'arte di Arturo Tosi, arte d'impulso, se pur d'impulso frenato e vigilato da un'esperienza da maestro.

Tratto dal sito:
http://www.memofonte.it/home/files/pdf/GIUGNO_1931.pdf
Dicembre 2013
Fondazione Memofonte onlus
Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche

L'INCISIONE ITALIANA DEL NOVECENTO
SALIETTI, FUNI E SIRONI
Lamberto Vitali, «Domus», 42, giugno 1931, pp. 22-24.

Sotto qualche aspetto, l'opera grafica di Alberto Salietti può essere avvicinata a quella di Arturo Tosi; intendo alludere a talune delle sue litografie, che per il taglio e per l'impostazione ricordano i fogli del pittore lombardo. Ma di solito il nostro pittore non si ferma all'appunto, anzi lo rielabora a fondo con più deliberate intenzioni pittoriche e, valendosi della penna e del pennello, raggiunge tonalità più basse, che scendono fino a neri cupi e pesanti. Di queste lastre (sette incise nel 1927 a Chiavari e a Rovetta, una nel 1928 a Chiavari, otto nel 1929 a Rovetta), le più tipiche e le migliori sono forse la «Strada nel bosco» (del 1928), che riprende un motivo apparso nei dipinti, e il «Pascolo» (del 1929), chiaro e luminoso, di una giusta economia di segno.
In epoca più recente, il Salietti s'è lasciato tentare dal tour de force delle grandi lastre ed ha inciso un «Busto di donna» (litografia a tre colori, del 1929) e un «Nudo» (litografia, del 1930). Per conto mio, confesso che i fogli di queste proporzioni non li ho mai troppo amati; non si tratta d'una prevenzione o d'un preconcetto. La stampa è anzitutto una cosa preziosa, preziosa, direi quasi, come uno smalto o come un argento; gode d'esser ristretta in piccolo spazio, dove il segno acquista il suo preciso valore. Ricordate lo scritto di Whistler, così decisamente avverso ai grandi fogli? «Lo

spazio ha da esser sempre in giusta relazione con il mezzo usato per coprirlo» e ancora: «Nell'acquaforte, il mezzo usato e lo strumento impiegato essendo una punta estremamente fine, lo spazio coperto deve esser proporzionalmente piccolo». Non v'è ragione per non ripetere, a proposito delle altre tecniche, la litografia compresa, le parole di un giudice cosi raffinato: Daumier ha chiuso tutto un mondo nei pochi centimetri del «Ventre législatif» e una tragedia nel breve spazio della «Rue Transnonain».

Ma il Salietti più schietto, d'una sensibilità gentile, ordinata e riposata, lo ritrovo sopratutto in una serie di quattordici piccolissime puntesecche di paese e di nature morte, incise nel 1926 a Rovetta e a Clusone, nella terra dell'amico Tosi; esse mi fanno pensare a certi suoi disegni d'una diecina d'anni fa, che avevano un profumo casalingo e un'aria un po' timorosa. Il segno è esile, gracile, minuto, la sensibilità genuina; sotto apparenze talvolta ingenue, si sente una vibrazione casta e cordiale ad un tempo.

Ancora bisogna ricordare il Salietti illustratore: per il «Campanellino» di Diego Valeri (1925), egli ha dato quindici piccole acqueforti e per la «Decadenza dell'eleganza» di Cesare Giardini (1930) due puntesecche. Le tavole per i versi del Valeri sono un po' della stessa famiglia delle lodate puntesecche; voglio dire che si è di fronte, non a riuscite tecniche, nemmeno intenzionali, ma a un modo di sentire e d'esprimersi garbato e gentile che ben si lega alle armonie del mite poeta.

Tutt'altri ideali ispirano l'arte del neoplatonico Achille Funi: non certo naturalista, come, ad onta delle passate incursioni in altri campi, è quella del Salietti. Funi mi confidava un giorno, senza ch'io ne fossi sorpreso, esser suo credo artistico che l'arte nasca dall'arte (leggevo, in uno scritto recente di Adolphe Basler una simile frase a proposito di Picasso, frase che oggi potrebbe ripetersi per molti altri). Con questo, s'è detto il necessario per orientare anche un profano e per permettergli di capire in quale clima fiorisce quest'arte; d'altra parte, la passione archeologica del nostro amico è cosa nota e risaputa. L'unico suo foglio («Figura di donna», acquaforte del 1929, ediz. Graphica Nova), condotto con un segno leggero e sicuro, mostra infatti che gli amori funeschi per l'arte classica, e massime per la pittura dei romani, non sono stati sterili.

È lecito parlare di quello che ancora non è, ma potrebbe essere, anzi sarà? In altre parole, si può illustrare un'opera che vive quasi solo nella mente dell'artista e non è stata compiutamente realizzata? Mi rivolgo queste domande a proposito di Mario Sironi e delle sue litografie, o meglio dei suoi tentativi di litografie, che il pubblico ancora non conosce.

Oggi pochissimi artisti hanno come Sironi una così felice facoltà di giuocare sui violenti contrasti del bianco e nel nero e di ritrarne effetti plastici e chiaroscurali così rudi e così crudi; direi anzi che in nessun altro artista italiano so ritrovare, tanto evidenti, simili doti. La nutritissima serie dei suoi disegni sta a provarlo in modo indubbio ed a mostrare nello stesso tempo che il nostro artista ha un senso innato di cosa sia illustrazione; la gran massa delle tavole fornite a giornali e a riviste hanno una parte davvero capitale nell'opera sironiana, mentre le caricature politiche, uniche in Italia, hanno un accento personalissimo, cupo ed aspro. S'aggiunga poi che negli ultimi anni, da quando cioè l'artista s'è liberato dalle chiuse forme neoclassicheggianti e s'è dato a perseguire effetti di più decisa natura pittorica, la ricerca di contrasti violenti mi sembra si sia parecchio accentuata, ricerca di contrasti che la litografia, con i suoi neri intensi e nello stesso tempo vellutati e con i suoi candidissimi bianchi assoluti, può rendere meglio d'ogni altra tecnica grafica. Senza timore d'incorrere in un arbitrio critico e in un'anticipazione gratuita, mi sembra apparir chiaro da questo disegno che Mario Sironi ha latenti superbe qualità di litografo; anche il segno grasso, la ricchezza del chiaroscuro, la varietà delle gamme dalle più tenui alle più dense, che la pietra può dare, coincidono singolarmente con il particolare modo d'espressione del nostro artista. Egli stesso deve essersene accorto, se per i suoi disegni s'è servito e si serve tuttora volentieri della matita litografica; se n'è anzi accorto, se ha sentito il bisogno di tentar di tradurre interamente con il nuovo mezzo le sue composizioni, e specie quei nudi femminili formosi, dalle mammelle gonfie e pesanti, dai ventri sodi e capaci, dalle coscie sode e diritte, plasticissime visioni che nascono da un ardore sensuale cupo e tempestoso.

La sua prima litografia è quella per il cartellone della Mostra di artisti del Novecento tenutasi alla

Kunsthaus di Zurigo nel 1927: un gran nudo di donna, non del tutto immune da residui di arcaistiche stilizzazioni, ma benissimo realizzato nel tronco, che sembra quasi emergere dal panno che l'incornicia, come un frutto polputo e maturo. Già qui appare evidente, ripeto, la felice facoltà di trarre partito dalle risorse tecniche, risalendo dalle gamme basse alle più chiare, e sopratutto - come nell'opera pittorica - di giungere ad effetti plastici potenti, solenni ed a effetti chiaroscurali decisi e precisi.
Cinque altre litografie, eseguite fra il 1928 e il 1929, sono quei fogli, ai quali accennavo dianzi; qui il pittore cerca solo d'interessarsi della nuova tecnica e di cavar dalla lastra quello che ha già raggiunto nei disegni. Daccapo il suo tema è il nudo femminile, che qui gli offre un vasto campo d esperienze; se in qualche foglio si sente proprio la lotta per rendere pieno il giuoco chiaroscurale e per toccare i bei neri succosi a contrasto delle tonalità chiare, nella resa plastica, in altri c'è già molto di più d'un generoso tormento. Il nudo che riproduciamo è da metter fra gli ultimi: bellissima e leggibilissima pagina di studio, di un inconsueto realismo.
Altre litografie, della stess'epoca, che segnavano un deciso progresso sulle precedenti, sono purtroppo andate perdute, perché l'artista, dopo averle incise, non s'è occupato di loro e non s'è curato di tirarle. Ma mi auguro che i primi fruttuosi assaggi della tecnica litografica incoraggino Mario Sironi a darci quei fogli che è lecito aspettare da lui.
Nel campo dell'incisione in rame, l'artista ricorda tre puntesecche, ora introvabili, incise nel 1915: due di esse erano i ritratti di Margherita Sarfatti e di Massimo Bontempelli.

Tratto dal sito:
http://www.memofonte.it/home/files/pdf/LUGLIO_1931.pdf
Dicembre 2013
Fondazione Memofonte onlus
Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche

L'INCISIONE ITALIANA DEL NOVECENTO
WILDT, CASORATI, EGGER LIENZ, GARBARI, DE FIORI
Lamberto Vitali, «Domus», 43, luglio 1931, pp. 30-32, 86.

«Giungere ad un'armonia maturata e composta tra le linee e la loro forma». Questa frase di Adolfo Wildt, che traduce il suo intento in modo che non potrebb'essere più chiaro, va ripetuta a proposito dell'unica incisione di quest'artista. Il foglio, che è intitolato «Composizione» (1929, litografia, Ediz. Graphica Nova), si riallaccia tecnicamente, più che ai disegni lineari precedenti, alle grandi «Giornate di Dio e dell'umanità», ma qui il chiaroscuro è meno violento o raggiunge effetti di minor plasticità; anche «il bisogno del simbolo e dell'allegoria, il desiderio di negare la corposità delle forme» (Carrà) sono presenti, come pure la costante aspirazione di tradurre le emozioni spirituali nascenti nell'animo tormentato del nobile artista con costanti ricerche ritmiche.
Su Felice Casorati, l'unico scritto che possa dirsi autorizzato, è ancora oggi quello di Piero Gobetti (P. G.: Felice Casorati, pittore, Torino, 1923). Per esser stato a lungo vicino al pittore in amichevoli relazioni, il Gobetti meglio d'ogni altro fu in grado di ricostruirne con precisione il processo formativo, seguendone le fasi attraverso le molteplici e variamente felici ricerche dell'anteguerra; le sue pagine hanno così un innegabile valore documentario, che le rende assai utili a chiunque voglia ripassare - come io vo facendo oggi - le opere di quegli anni.

Scriveva il Gobetti: «1912-1914 motivi di decorazione e stilizzazione quasi calligrafica. Se nel primo periodo il richiamo a Zuloaga poteva parere alquanto generico e dubbioso qui il nome di Klimt si può dire quasi senza riserve, anche se ne dovesse derivare una frettolosa condanna. In verità «Trasfigurazione», «Tre donne», «Le uova sul tappeto verde», «La Via Lattea» (1913-1914) ecc. segnano nell'opera del nostro i tentativi più sconcertati, attraverso i quali la sua abilità non si compromette solo perché egli vi rimane esterno. Lasciate che il pittore diverta, anche se ne dovremo intanto parlare come di uno svagato».
Il Gobetti fissa dunque intorno al 1912-1914 il periodo della massima influenza klimtiana, che è riconoscibile nelle stampe per la ricerca preminente d'un tessuto decorativo, a mezzo dell'arabesco e della stilizzazione del segno magro e sottile, e per la sensualità venata d'un accento d'equivoca morbosità, ma pur assai dissimile da quella ben più travolgente del pittore viennese; a dire il vero, tale influenza non è soltanto percepibile nelle acqueforti del 1912-13-14, ma anche in quelle anteriori, dal 1908 al 1910, e nelle xilografie contemporanee. Si naviga qui in un clima umido e caldo di lussuriose sensazioni decadenti, in un clima dove le ventate del secessionismo viennese si mescolano a quelle sprigionantesi dagli scritti wildiani e dannunziani. Non a caso in un'acquaforte del 1913 una «Salomè» si contorce davanti alla testa mozza di Jokanaan, una Salomè che è sorella d'altre vergini, dal bacino stretto e dalle mammelline tonde, vaganti per prati deserti e sterili, sotto la cappa d'un ciclo seminato di stelle e di pianeti, vaganti a finirsi di struggere il corpo per insoddisfatte e forse insoddisfacibili voglie erotiche. È una forma d'espressione grafica che toglie la sua origine dall'ultimo simbolismo e dall'ultimo decadentismo e che si salva a patto che la gracile, raffinata eleganza dell'arabesco riesca a superare lo spunto letterario: ad esempio nel piccolo «Nudo» del 1912 (acquaforte, riprodotta in Gobetti).
Da prima della guerra al 1927 Casorati non ha più inciso; negli anni di mezzo s'era messo a batter altre strade, s'era dato a nuove esperienze e sopratutto si era maturato.
Lungo il cammino, naturalmente, molte scorie sono cadute e del periodo conchiusosi nel 1914 non è rimasta altra traccia se non un residuo klimtiano, dal quale il pittore non s'è - a mio parere - mai liberato, neppur oggi, dopo tanti anni; e la cosa non mi stupisce perché certe esperienze e certi amori giovanili restano nel sangue per tutta la vita, senza che l'artista possa mai superarli definitivamente, proprio come un profumo acuto non svanisce nemmeno dopo ripetuti lavacri. Così, a ben vedere, uno spunto klimtiano riappare perfino nella «Composizione» (1927, acquaforte, Ediz. Graphica Nova), ma qui il calcolato divertimento dell'arabesco, che definisce i due corpi delle fanciulle giacenti, si snoda con un andamento musicale e con una grazia che ha origini, non letterarie, ma soltanto grafiche, mentre il motivo delle figure sdraiate - che è un motivo che in passato ha già attratto parecchi altri - ritorna con una nuova soluzione.
Recentissime sono poi altre tre acqueforti, una «Natura morta» e due «Bagnanti» (1931); una di esse ha un sapore fra l'ironico e il caricaturale, l'altra, che è daccapo giuocata soltanto sul segno puro, mi sembra di parecchio superiore, anche per la composizione più organica. Ancora una volta, il Casorati segue una strada che non subisce deviazioni ed ha uno sviluppo logico e conseguente; qui sarebbe il momento di metter bocca nella polemica che il cortese artista ha iniziato con i «suoi candidissimi detrattori», i quali «amano, nei suoi riguardi, parlare di freddezza, di cerebralità, di astrattezza», ma il discorso finirebbe con l'essere troppo lungo e con il portarci lontani dal punto dal quale siamo partiti.
Non so se m'è lecito di riunire in solo gruppo artisti così diversi come Tullio Garbari, Ernesto De Fiori, Albino Egger-Lienz, che non hanno fra loro nessun punto di contatto, se non quello d'essere nati e cresciuti all'arte, ai confini d'Italia o fuori di essi.
Dei tre, Albino Egger-Lienz, a stretto rigor di termini, non potrebb'essere nemmeno compreso in questa rassegna; sangue, formazione artistica, espressione, tutto è lontano dall'Italia.
Ben a ragione la giovane scuola austriaca lo conta fra i suoi; soltanto il fatto d'esser morto cittadino italiano e d'aver avuto qui da noi riconoscimenti non soltanto platonici, può forse giustificare una simbolica annessione. Certo le figure rudi e squadrate, che popolano le sue litografie, sono d'una altra razza, parlano un'altra lingua, hanno un'anima diversa dalla nostra latina; il suo tratto

aggressivo, i violenti sbattimenti di luce, le ombre crude, aspre e senza transizione, l'impianto atonale, non si ritrovano fra i Veneti e tanto meno fra i lombardi, mentre il gusto del macabro, che affiora evidente nelle sue rappresentazioni, è proprio tedesco. Sette sono le litografie che compongono, credo, l'opera grafica del pittore tirolese; incise nell'ultimo tempo della sua vita (Ediz. Artis-Verlag [Dott. Fleischmann], Monaco, 1923), esse derivano tutte dai dipinti, qui ripetuti in dettaglio o integralmente, e formano quasi una breve antologia dell'opera pittorica. S'incomincia con gli «Aratori», con i «Falciatori» (dal quadro del 1906), con la «Danza macabra» (dettaglio dei tre dipinti dello stesso soggetto, del 1911, 1914, 1920), con «Haspinger» (dettaglio dalla tela del 1907-1909), per arrivare alla violenta composizione dedicata «Ai senza nome del 1914» (il quadro è del 1916), alle «Madri» (da «La madre» del 1922) ed infine alla «Madonna [Natale]», che segna un momento di grazia fra tanto risoluto e cupo ardore.
Tullio Garbari è uno dei casi più complessi dell'arte italiana d'oggi; così complesso da trarre in subito inganno l'affrettato e superficiale osservatore. Quest'uomo, che sembra talvolta d'una candidezza e d'una verginità da *peintre du dimanche*, è invece coltissimo e letteratissimo e si nutre di studi filosofici; il suo repertorio figurativo apparentemente deriva dall'ingenua pittura delle montagne trentine o dagli ex-voto dei santuari, ma è nutrito anche della nostra arte quattrocentesca, che il Garbari ha studiato con molto amore al tempo della sua giovinezza. Ancora si ritrovano apporti affatto dissimili, come un vago segantinismo dovuto soltanto, mi sembra, alle comuni origini etniche, o un bisogno di trascendere dalla realtà per arrivare a vere e proprie immagini. Questi elementi si confondono e si mescolano e danno vita ad un'arte dall'accento curioso e personalissimo, accento però che non suona tutto italiano; è facile avvertire che s'ha da fare con un pittore di confine, che ha assorbito - sia pur senza volerlo - da questo e dall'altro lato delle montagne, con un uomo, dall'ortodossa fede cattolica, nel cui sangue la limpida purezza latina è turbata talvolta da un nordico gusto romantico. Tutto ciò, è ovvio, non vuol essere interpretato come una diminuzione: Tullio Garbari resta, ripeto, fra i più singolari artisti d'oggi, certo fra i pochi che hanno un loro mondo morale e materiale e sanno esprimerlo, come appare anche dalle sei litografie delle «Scene Campestri» (1930, Ediz. Anonima Editrice Arte, tiratura di 240 esemplari). Sei composizioni ben bilanciate, dove le risorse della tecnica sono felicemente intese e dove bei grigi gentili si sposano, con garbato e discreto contrasto, al bianco del fondo; sei scene, che si potrebbero chiamare forse con maggior ragione, pastorali anziché campestri, pastorali ma non leziose, perché l'animo sensibile di questo religioso ed austero artista è lontano da ogni grazia ammanierata e dolciastra. Ernesto De Fiori è nato a Roma, ma da madre austriaca; l'eredità teutonica è stata ribadita senza dubbio dal fatto che la sua formazione, anzi la sua vita artistica s'è svolta fuori d'Italia, specie in Germania, dove egli risiede ed opera tuttora. Non m'è possibile ricordare qui l'opera plastica di De Fiori, che oltr'Alpe ha grande fortuna, ma senza dubbio le sue poche litografie sono tipiche d'uno scultore; alludo sopratutto ad alcuni (tre o quattro, se non erro) liberi e beli ritmati appunti di nudo (1920). Quattro altre lastre - del 1924 - ritraggono scene di boxeurs e i momenti del combattimento («Die Finten», «Boxer und fighter», «Der Stop», «Auf halbe Distanz») sono fissati con mano svelta e sicura.

Tratto dal sito:
http://www.memofonte.it/home/files/pdf/AGOSTO_1931.pdf
Dicembre 2013
Fondazione Memofonte onlus
Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche

L'INCISIONE ITALIANA DEL NOVECENTO

DE CHIRICO, SEVERINI, CAMPIGLI
Lamberto Vitali, «Domus», 44, agosto 1931, pp. 35-37.

Naturalismo, antinaturalismo: ripresa dei movimenti ottocenteschi, urgenza nuova di superare la realtà contingente. Ecco, grosso modo, le due divergenti tendenze che informano l'arte pittorica moderna.
Come tutte le classificazioni, come tutti gli incasellamenti, anche questo è empirico quanto mai e non vuoi essere preso in senso assoluto, bensì sta a segnare in modo assai efficace la rottura ormai insanabile fra i due mondi pittorici attuali.
Voler accennare soltanto di volo ai molteplici aspetti creati dalle nuove tendenze rivoluzionarie, nate quasi tutte dall'irrequieta ebollizione degli alessandrini crogiuoli di Parigi, significherebbe fare la storia di questi ultimi travagliatissimi anni, cosa -è evidente- che supera i limiti segnati al nostro studio. Ma, poiché s'ha da parlare di tre pittori-incisori - Giorgio de Chirico, Gino Severini, Massimo Campigli -, che nella formazione dei nuovi credi pittorici hanno avuto la loro parte, e non indifferente, ci viene l'obbligo di fissare alcuni punti essenziali.
Intendo alludere soprattutto a due volti dell'arte italiana, o meglio dell'arte europea d'oggi: il ritorno alle forme della classicità greca e romana, massime romana, e, fenomeno ben più importante - del tutto differente, ma spesso intrecciantesi con il primo - il surrealismo.
I ritorni alle forme d'un passato più o meno remoto non sono nuovi nella storia dell'arte della nostra civiltà, sono anzi un fenomeno consueto, dal fiorire della plastica e dell'architettura romanica fino ad oggi: è logico che ognuno si elegga i padri spirituali che più gli garbano. E memorabili ritorni all'arte della classicità sono del pari presenti alla nostra mente, ma giova distinguere fra ritorni e ritorni. In altre parole, è chiaro che vi è differenza, e differenza davvero capitale, fra quelli che nascono spontaneamente dal lungo processo evolutivo di una civiltà - processo che naturalmente interessa, non soltanto le arti plastiche, ma tutti i rami del sapere – e quelli, che sorgono da affannose ricerche d'indole essenzialmente intellettuale.
Voglio dire che non è il caso di confondere, di paragonare ad esempio, come taluno ha fatto anche di recente, il Neoclassicismo, nato dal ritrovamento dei mondi perduti di Pompei e di Ercolano e dalle teorie di Winckelmann e del Mengs, con quel movimento odierno, che uno dei suoi pontefici massimi ha battezzato con il nome di «Appel de Rome» e che si richiama sopratutto alla pittura murale e musiva dei romani e a quelle egizio-romane e paleocristiane. Non soltanto le origini e le intenzioni, ma le proporzioni stesse sono talmente dissimili, che non vi è equivoco possibile.
Detto questo, sarebbe però azzardoso voler intaccare a priori la legittimità d'un ritorno ad antiche forme, d'una aspirazione a riallacciarsi a una sorgente scaturita dalla stessa terra e dalla stessa razza, se non si aggiungesse che, ove queste ritrovate energie non siano assorbite ed alla loro volta di nuovo superate, si resta in un terreno, che può dar frutti in apparenza raffinatissimi, ma in sostanza inutili, proprio come dall'innesto operato dal botanico nasce talvolta una varietà nuova, scientificamente degna di studio, ma che non è nulla più d'una riuscita esperienza di laboratorio.
In sostanza, si rischia di cadere nel divertimento abilissimo e gustoso, ma cerebrale e volontario, che è tutto fuor che arte vitale; si rischia, dopo aver demolito le impalcature infracidite d'una decrepita accademia, d'inalzarne delle nuove, non meno inutili e tiranne.
In altri termini, qui, fra noi, non vedo né un David né un Ingres; ripenso invece ai Nazareni tedeschi, ai Puristi italiani, ai Preraffaeliti inglesi. A freddo, nella civiltà del loro tempo, i Nazareni tedeschi e i Puristi italiani credevano di riallacciarsi a Giotto e all'Angelico e di ritrovare così il loro mistico motore; i Preraffaelliti inglesi nell'adorazione dei primitivi italiani, del Botticelli e del Lippi, aspiravano a rifarsi una verginità di visione di fronte alla natura. Quel che contano oggi, fuori dal campo della storia erudita, e Nazareni e Puristi e Preraffaelliti è chiaro ammonimento.
Quanto al vedere come agiscono e come reagiscono i nuovi apporti cerebrali, è cosa che conviene esaminare volta per volta, perché non si tratta più di generalizzare, ma di fare questione delle singole personalità artistiche. Certo si è che per Severini - il Severini d'oggi - e per Campigli, che sono due fra i più sensibili ed intelligenti artisti della nostra generazione, non è difficile scoprire le

fonti: molto ama Severini la perfezione compositiva e la preziosità formale dei mosaici romani - ad esempio di quello capitolino delle «Maschere» -, mentre Campigli spazia dalla pittura minoica alla romana, dai ritratti del Fayum ai mosaici ravennati. De Chirico è un caso a parte, anzi è il caso della pittura italiana d'oggi; ma forse egli è divenuto tale grazie all'abbondantissima letteratura critica, la quale, come spesso avviene, ha servito ad imbrogliare le carte e a creare equivoci d'ogni sorta, che hanno intorbidato anche la questione del surrealismo.
Che una generazione d'artisti, cresciuta quando la magnifica esperienza naturalistica dell'Ottocento era giunta ormai all'ultima fase, che una generazione d'artisti cercasse per reazione di ritrovare quei valori, non soltanto architettonici e costruttivi, perduti nella tarda degenerazione dell'impressionismo, era legge fatale e naturale; era logico che il nuovo sangue si ribellasse ad assumersi per compito supremo la gretta e episodica imitazione della natura, considerata come fine a se stessa. Tutti i movimenti rivoluzionari, nati in Italia e fuori d'Italia, dall'inizio del secolo ad oggi, hanno qui appunto la loro prima origine.
Ma, superamento della realtà per meglio riconquistarla o superamento della realtà per assurgere a rappresentazioni che addirittura astraggono dall'apparenza fisica delle cose?
Leggevo di recente quest'affermazione d'un critico francese: «l'essence du Surréalisme se rattache intimement a l'exploration intense de l'incoscient» e ancora: «l'effort du surréaliste se réduit à un état d'âme débridé, incoscient, grossièrement, si je puis dire, objectif et affectif, à un état aussi automatique, sorte de jeu tout à fait libre qui se caracterise dans une sorte de je n'en fichisme total». Così inteso il surrealismo, può dirsi quello dei nostri primi, quello che è nella pittura di Giotto e dell'Angelico, di Piero della Francesca e di Paolo Uccello, quello tutto intimo, che non è cosa cercata né programma né moda né formula, ma è il purissimo segno della perfetta liberazione dell'opera d'arte? Se tale non è, e non è difatti, appar chiaro che molte affermazioni, molti luoghi comuni, a proposito della pittura dei cosidetti surrealisti d'oggi, sono destinati a cadere; appare chiaro che la vitalità di quest'arie, sotto tanti aspetti seducente e solleticante i cervelli scaltriti degli estetizzanti d'oggi, è assai limitata e che il suo tempo è segnato, Questo va inteso, naturalmente, in senso assoluto, astraendo dalla cronaca delle battaglie d'oggi, ma d'altra parte non si può tentare di far opera critica senza assumere ben chiara fin d'ora la propria parte di responsabilità nella discussione di problemi così capitali.
Ho voluto ribadire questo punto, prima di venir a parlare dell'arte di Giorgio de Chirico, arte innalzata e vilipesa ad un tempo, se mai ve ne furono. Sono ora di moda a Parigi certi cataloghi di giudizi critici, che s'intitolano pour ou contre; se un giorno se ne dedicherà uno al nostro artista, avremo davanti agli occhi come un campo di battaglia, con opposti gruppi di tende ben munite, simile alle immagini create dai vecchi toscani, dipintori di cassoni da nozze. E ogni partito avrà le sue bandiere con grand'iscrizioni e scritte propiziatorie, le sue artiglierie, le sue lancie, i suoi cavalli; e in cielo starà spettatore Mercurio, il Mercurio apparso a Cocteau («Un beau jeune homme traversait une place vide à bicyclette, en roue libre. Il était tout nu et portait un chapeau melon. C'était Mercure»).
Ma fra così opposti pareri, fra così divergenti sentenze, che, per averti dei loro, sembra ti si ùattacchino ai panni e te li strappino con furia rabbiosa, bisognerà pur decidersi a prender partito.

Tratto dal sito:
http://www.memofonte.it/home/files/pdf/SETTEMBRE_1931.pdf
Dicembre 2013
Fondazione Memofonte onlus
Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche

L'INCISIONE MODERNA IN ITALIA
DE CHIRICO, SEVERINI, CAMPIGLI
Lamberto Vitali, «Domus», 45, settembre 1931, pp. 73-75, 88.

«*La pensée de l'artiste est profonde,* par ces mots commençait un article que le fameux critique Etienne Spartali dédiait au peintre nègre dans un des journaux les plus importants de la capitale. Pourtant malgré les articles et les études qui furent consacrés cette peinture resta pour tout le monde une énigme».
Ho da ripetere anch'io, *la pensée de l'artiste est profonde,* oppure, debbo, prima di decidermi a parlare dell'arte di de Chirico, pigliar lo spunto di quest'altro ironico passaggio?
«Il vivait là dans deux pièces qu'il avait tapissées de haut en bas de dessins fort étranges et troublants qui firent repéter pour la millième fois a certains critiques de haut bord la fameuse regaine: *C'est de la littérature.* Les mémes critiques d'ailleurs à l'issue d'une discussion ayant comme sujet un récent vernissage avait (sic) dogmatisé que *la peinture doit étre de la peinture et non de la littérature,*mais lui avait l'air d'attacher fort peu d'importance à tout cela, soit qu'il ne comprit rien, soit que compreant trop il feignit de ne pas comprendre».
Ecco il critico nell'imbarazzo, alle prese con un avversario ben bene smaliziato, ma prima ch'egli si tuffi in questo mare *étrange et troublant,* gli sia concesso di fare un po' di storia. Se l'attività grafica dell'artista è soltanto degli ultimi anni, conviene lo stesso risalire alle origini della pittura dechirichiana; da certi viaggi nel tempo, non si torna mai indietro a mani vuote.
I commentatori hanno tutti riconosciuto nell'arte del nostro pittore, dal 1910 ad oggi, sei differenti periodi; la divisione è un poco arbitraria, perché, qui come sempre, le maniere si intrecciano e si compenetrano, ma non c'è dubbio che per sei volte il mondo fantastico dell'artista s'è capovolto e per sei volte inquiete visioni e fantasmi sono sorti al richiamo rinnovato del creatore.
Dal 1910 al 1913 è il tempo dei «Ricordi». Ricordi di Grecia, ricordi d'Italia: deserte piazze assolate nella quiete meridiana, chiusi edifizi dagli attici e dai portici classici, statue bianche di Arianne dormienti e di paludate deità olimpiche, arabeschi di palme nel ciclo terso irreale, mari azzurri intensi e risplendenti, vele poppute al vento della sera. Canto cadenzato, nel quale la nostalgia delle patrie lontane si mescola alla nostalgia dei ricordi della coltura classica, ma non ne è soverchiata. De Chirico è già tornato da Monaco, dopo aver ribadito il suo amore per Boecklin e per gli altri pittori romantici dell'Ottocento tedesco, ma qui, forse come mai più, egli rivive nell'atmosfera latina; sembra aver superato le sue passioni giovanili, che riaffioriranno invece più tardi con sicura evidenza, dando a vedere ancora una volta come certi connubi imprudenti possano riuscire irrimediabilmente fatali. Ma, per tornare ai «ricordi» greci e italiani, va segnalato uno strano, remoto precedente, che non è stato finora messo in luce: questi inquietanti, compositi paesaggi urbani hanno un antenato nei bulini d'un misterioso, romantico incisore dei primi del Cinquecento, il cosidetto Maestro del 1515, che taluno suppone di stirpe tedesca, calato a Roma al richiamo della civiltà del Rinascimento.
«Nel 1914 - scrive Boris Ternovetz, il più preciso forse degli storici di de Chirico - cominciano ad apparire le prime figure bizzarre, «mannequins» senza mani, con le teste piatte ovali, nelle quali invece dei lineamenti del viso sono apportate linee geometriche». La capricciosa fantasia di de Chirico si complica: è il periodo della *pittura metafisica.* Ma non seguirò il critico russo nell'esame delle astrazioni pittoriche di questo tempo, astrazioni commentate, sottolineate da titoli strani e stupefacenti, né mi lascierò tentare dal paragone fra la pittura metafisica di de Chirico e quella contemporanea di Carlo Carrà, in apparenza simili ma sostanzialmente assai diverse. Va notato però che qui s'incomincia a intuire chiara la formula dello *stupore* dechirichiano; i soggetti in se stessi, presi uno per uno, dissociati sono comuni e volgari, la loro anormalità deriva dagli eccezionali accostamenti, che hanno l'assurda logicità delle fantasie notturne che s'affacciano alla mente in fermento del convalescente. Il procedimento è ancor più evidente nelle più tarde opere surrealistiche; allora «Chirico provoquera une impression de surprise en modifiant les relations

logiques des phénomènes externes, dont il veut ignorer la fonction purement utilitaire».
Segue un periodo classicheggiante (1919-22), «d'un clas-sicismo - è stato notato – affatto speciale, imbevuto in misura piuttosto forte di tratti romantici», vale a dire sopratutto boeckliniani. Proprio in questo tempo, l'artista dedica due studi critici al diletto Boecklin e a Max Klinger; specie il primo contiene pagine capitali per la soluzione del problema de Chirico, non soltanto perché si tratta d'una decisa apologia del maestro tedesco, ma perché il critico-pittore ci offre candidamente la chiave della sua arte con una serie d'affermazioni, che quadrerebbero benissimo anche a proposito della sua produzione passata e futura.
Tutto ciò spiega perché l'influenza di Boecklin sia decisamente palese nei dipinti dell'epoca successiva (1922-24), quella che appunto si intitola romantica; ritorna allora il pesante armamentario della favola, ritorna un che fra il nebuloso ed il tedescheggiante, riaffiora in modo completo il fondo intrinsecamente anticlassico dell'arte di de Chirico, quel fondo anticlassico, direi quasi antilatino che le figurazioni degli altri periodi nascondevano sotto un ingannevole manto culturale.
Nel 1925, il mondo di de Chirico si capovolge daccapo: non più leggende di cavalieri erranti, non più duelli a morte, non più visioni di ville e di giardini romani, non più architetture fastose del Rinascimento. Il palcoscenico girante ha dato un altro guizzo; la fantasia dell'artista, in eterno fermento, nell'atmosfera alessandrina di Parigi, s'è innalzata con un deciso colpo d'ala. E il sogno ricomincia: sogno o incubo.
Manichini, dalle teste anonime oviformi, dalle braccia e dalle mani smisurate, stanno seduti in poltrone imbottite all'uso umbertino e, fra cadenzati e stilizzati paludamenti pesanti, reggono in grembo strani animassi d'architetture, cataste di dipinti incorniciati, frammenti di colonne, teorie d'archi. Gli sfondi costruiti sono d'una elementarità maestosa. Si vive nel mondo eccezionale nato dalla mente d'un artista, che è tipica espressione dell'ultima maturità, anzi dell'incipiente disfacimento d'una civiltà artistica; già un'altra volta, mentre i fuochi del Rinascimento stavano spengendosi, un bizzarro spirito - il toscano Bracelli – creava una serie di figure d'una eguale meccanicità.
Insieme ai compositi manichini, ecco apparire fantasmi di gladiatori battaglianti con armi aguzze e taglienti, che pur non spillano una goccia di sangue; mentre il combattimento s'accende fra le chiuse mura d'una stanza, altrove mobili da bazar economico si lasciano inebriare dall'aria incantata delle valli della Grecia antica.
Ai mai visti accoppiamenti, Parigi trasale; gli è che il clima dechirichiano coincide ora singolarmente con quello suscitato dai poeti raffinati e sempre in caccia di sottigliezze nuove, di stupori, d'ironie. Ecco Cocteau proclamare: «Il ne m'intéresse pas d'établir si Chirico peint mieux ou plus mal, s'il repète ou s'il invente». «Chirico est un peintre religieux. Un peintre religieux sans la fois. Un peintre du mystère laic. Il lui faut des miracles. Son réalisme l'empéche de peindre des miracles auxquels il n'ajouterait pas foi. Il faut donc qu'il en produise en plaçant des objets et des personnages dans des circonstances fortuites».
Malgrado tutto, l'essenza dell'arte di de Chirico è sempre romantica; non già ch'egli appartenga alla stirpe di Delacroix, pur avendo tolto da lui due dei motivi più ripetuti, la natura morta col paesaggio e i cavalli galoppanti sulla spiaggia. Il suo romanticismo letterario (oh, *la fameuse regaine: c'est de la littérature!*) è, in fondo e in un certo senso, affine, è sullo stesso piano di quello di un Boecklin o d'un altro romantico tedesco; nelle sue rappresentazioni, segnate appena talvolta da un filo di retorica, la latinità, ripeto, mi sembra alquanto apparente e illusoria, per quanto mascherata dagli elementi classici introdotti nella composizione. Ma de Chirico è un neoromantico vivente - e qui sta proprio la novità, il sapore inconsueto e piccante della sua arte - vivente nella Parigi di Cocteau. Nasce così un prodotto artistico alquanto ibrido e pur attraente, un frutto che ha il sapore dei frutti cresciuti nelle serre calde dell'intelligenza ed è venato da una dissolvente, snobistica ironia. Un frutto di magia? Ma qual'è la magia buona, magia di santo o magia d'alchimista? Ognuno risponda come gli detta il suo animo, ma io, spettatore *vìeux jeu,* non so rinunziare a un'Arte che sia qualcosa di più e di meno: meno intelligente, meno divertente certo, ma tutta lineare, spoglia, di una terribile

e sublimata semplicità.
Il ritorno all'ovile naturalistico, l'atto di contrizione, che segna l'inizio della sesta maniera, m'interessa soltanto perché m'offre la riprova di certi miei giudizi sulla produzione precedente; in ogni modo non tocca il nostro studio, perché l'opera grafica dell'artista è compresa fra il 1927 e il 1930, vale a dire è tutta del periodo surrealistico.
Eccone l'elenco: 1927, due acqueforti degli «Archeologi» (la seconda per «Graphica Nova»); 1928, un'acquaforte per il citato volume critico di Waldemar George e due «Combattimenti di gladiatori» per il volume di Cocteau («Le Mystère laic»); 1930, «Suite de sixlitographies origìnales en couleurs» per le Editions des Quatre Che-mins di Parigi e cinquanta litografie in nero per l'edizione monumentale dei «Calligrammes» di Apollinaire.
Gli «Archeologi» e i «Gladiatori» ripetono, quasi testualmente, le analoghe e contemporanee composizioni pittoriche; resta da vedere se la resa grafica vale quella dei dipinti.
A proposito degli «Archeologi», l'Ojetti dice che senza il colore, che e la ricchezza più affascinante della pittura di de Chirico, questa composizione rivela la sorgente cerebrale della sua originalità inquieta; per conto mio, trovo che l'acquaforte, anche se di segno non troppo espressivo, è naturalmente libera da quel grafismo, sottolineato spesso dalla pennellata lunga e filiforme, che ritorna insistente in tutti i dipinti dell'artista.
Un maggior stacco dai soggetti consueti si osserva invece nelle sei ermetiche litografie del 1930, che sono i più bei fogli, e non soltanto dal lato tecnico, di de Chirico incisore, quelli dove gli aspetti della sua arte sono tutti presenti. Al nero gladiatore (ridotto a scheletro o a geroglifico?), che preme sul compagno caduto, fra montagne coronate da lontane acropoli, e alla testa d'uomo baffuto, preferisco le altre quattro composizioni; v'è un paesaggio d'incubo mattutino - casa turrita e palma su di un molo battuto dalle due parti da onde arabescate d'un azzurrissimo mare, mentre in ciclo nuvole bambagiose si sbizzarriscono a comporre strani disegni di gigli fiorentini e d'altri ornamenti -, v'è il gruppo degli archeologi, uno de' quali porta in grembo un dipinto col paesaggio di prima, v'è un composito manichino - lesta barbuta oviforme incoronata dal cappello a cilindro, busto di capitelli, frontoni, scale, braccia e gambe di colonne e di mattoni - seduto a colloquio con un bianco fantasma ignudo, v'è infine un combattimento di gladiatori dominato dalla terrificante apparizione d'un manichino togato.
Bellissima scena di sogno allucinante, del miglior dechirichismo.
Dal lato tecnico, si può dire che l'artista ha bene inteso le possibilità cromatiche e chiaroscurali della litografia, certo meglio di quelle dell'acquaforte; si vegga appunto il citato combattimento, condotto a lievi tocchi, con un calcolato digradare di grigi, dalle gamme più chiare alle più intense. Del colore invece egli s'è valso soltanto per sottolineare, per accennare qua e là, con molta discrezione; gli azzurri, i verdi, i gialli, i rosa non prevalgono mai sul giuoco del bianco e nero e sono disposti appena con piccole pennellate. Per questo, la serie dei sei fogli non è, a rigor di termini, di litografie colorate; certo Cézanne e Renoir hanno tratto ben altro dalla difficile tecnica.
De Chirico, s'è già detto, ha illustrato «Calligrammes» di Apollinaire con una serie di cinquanta tavole litografiche, dove neri assoluti spiccano su grigi argentei; l'opera, che riunisce ancora una volta i nomi dei combattenti della vigilia, è ricca d'una innegabile fantasia decorativa, rinnovantesi per tutte quante le sibilline figurazioni.
Se de Chirico s'è dato all'incisione quando già era un artista finito, Gino Severini, acquafortista in gioventù, ha abbandonato il rame da tanti anni che sarebbe vano voler ritrovare nelle sue lastre il ricordo del cubista o del rigoroso pittore dei Pulcinella o dello squisito decoratore dell'ultimo tempo. Egli ha inciso alcune acqueforti - se non erro - fra il 1908 e il 1909: pochissime lastre, fra le quali vanno ricordate quattro teste di contadini del Poi tou e un grande «Ritratto di signora», che appartiene - vien fatto di pensare - a un altro secolo, a un mondo ancor dominato dagli sguardi fatali delle spagnuole di Zuloaga.
Anche il patrimonio grafico di Massimo Campigli è smilzo smilzo: dodici litografie per le «Georgiche» (Edizione Eourcade, Parigi), ch'egli ha compiuto da pochissimo. Esse sono tipica espressione dell'ultima maniera pittorica dell'artista; superato il periodo delle ricerche plastiche e

monumentali, ma sempre più chiuso nel suo mondo arcaico, Campigli si diletta anche qui di comporre le sue figurazioni con una solennità ed un ritmo architettonici. Lastre toccate leggère, senza preoccupazioni chiaroscurali e cromatiche, traggono appunto il loro pregio dallo studiato giuoco di masse; quanto al contenuto di queste intelligenti forme artistiche, ne ho già parlato e non ho bisogno di ripetermi.

Tratto dal sito:
http://www.memofonte.it/home/files/pdf/GENNAIO_1932.pdf
Dicembre 2013
Fondazione Memofonte onlus
Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche

L'INCISIONE D'ILLUSTRAZIONE IN ITALIA
Lamberto Vitali, «Domus», 49, gennaio 1932, pp. 27-29

Scrivere dell'incisione d'illustrazione nell'Italia moderna è in fondo un non senso, dato che non si può fare né la storia né la critica di ciò che non esiste; la verità è che oggi fra noi il libro figurato è soltanto quasi un ricordo, sia pur gloriosissimo, di passate grandezze.
Detto il peccato, vanno nominati i peccatori, che, per essere precisi, sono tre: editori, pubblico, artisti; a ognuno la sua parte, secondo giustizia. E prima di tutti, gli editori che non hanno mai capito né si sono sforzati di capire cosa sia il libro bello e come abbia da esser fatto e che, se si sono lasciati andare a qualche tentativo, hanno subito preso solennissime cantonate, credendo gli uni che fosse sufficiente copiare pedissequamente dagli antichi o andare sulla loro falsariga, inventando caratteri neogotici o umanistici, gli altri che bastasse stampare false miniature o riprodurre banalissime illustrazioni da giornale illustrato domenicale. È naturale che con tali incertezze e confusioni nel capo di chi avrebbe dovuto promuovere e creare, nulla di buono sia mai venuto da questa parte.
Quanto al pubblico, quale sia la sua negativa educazione in fatto d'arti grafiche, e non soltanto di quelle, è troppo noto per doverlo ripetere anco una volta; ma in fondo questa massa anonima, dalla quale dovrebbe spuntare il gruppetto dei buoni intenditori, di tutto ciò non ne ha né colpa né peccato, perché si trova ad essere come una ragazzaglia abbandonata e cresciuta per istrada senza che babbo, mamma, maestri se ne siano mai occupati.
Terzo imputato, l'artista, che ha l'attenuante di non aver incontrato in nessun momento della sua vita un uomo che l'abbia costretto al lavoro e gli abbia lasciato balenare da lontano una minima possibilità di ricompensa materiale. Ma, mi domando, quand'anche la felicissima alleanza si fosse realizzata, quali frutti essa avrebbe dato? E un fatto che fra gli artisti degni di questo nome, fra gli uomini infine che se volessero potrebbero contribuire in modo valido e decisivo alla rinascita del libro figurato italiano, è credenza assai comune che l'arte dell'illustrazione sia un'arte mediocre e secondaria, buona per i falliti, per quelli che non riuscirebbero ad altro. Falso e accademico concetto dell'arte aulica e superiore, che purtroppo è tipicamente italiano e che svanirebbe soltanto se si pensasse ai nostrani esempi passati ed a quelli recentissimi francesi, poiché suppongo che i nostri pittori d'oggi non vogliano credersi da più d'un Toulouse Lautrec, d'un Bonnard, d'un Picasso, d'un Derain, d'un Dunoyer de Ségonzac.

Ma - ripeto - bisognerebbe che i nostri amici ammettessero che l'arte dell'illustrazione non è un'arte facile; pur rendendo il decoratore schiavo del testo, nello stesso tempo essa esige una felice e fervida facoltà fantastica, che conferita di ricrearselo per proprio conto in un diverso linguaggio, senza divagazioni e senza improvvisazioni arbitrarie, la quale esigenza è quasi da ritenersi contraria alla forma rnentis e all'educazione estetica dell'artista di oggi.
E qui, prevedo, taluno mi rimprovererà di avere dimenticato il movimento che nacque dall'opera del De Carolis e che ebbe una indubbia influenza sull'arte del libro; paro la botta, dicendo che la xilografia non forma oggetto di questo scritto, ma che quand'anche ciò fosse, non potrei prender per buona quella produzione, inquinata da un letterario e retorico difetto d'origine, logico del resto date le sue fonti d'annunziane e le sue reminiscenze preraffaellitiche. Che il De Carolis, artista rispettosissimo della sua arte, e da essa tutto preso, abbia inciso legni notevoli specie per i tempi in cui visse e operò, non lo contesto, anzi ammetto, ma con eguale convinzione debbo aggiungere che il suo insegnamento e la sua influenza furono del pari deleteri per le sorti della xilografia italiana e consacrarono una formula, che i seguaci resero ancor più vana e più vuota.
Chiusa la disgressione e ricordati ancora una volta i modesti e provinciali libretti di Diego Martelli che il Signorini illustrò ad acquaforte, ben remoti e quasi ultimi esempi di libri figurati italiani, conviene dare un'occhiata alla produzione d'oggi e ricercare in quella il principio d'una rinascita, se principio esiste.
Sia pur brevemente, ho già parlato di alcuni artisti, che nel corso degli ultimi anni si sono occupati talvolta d'illustrazione: per comodità del lettore, si ripetono qui i nomi di Ardengo Soffici, di De Chirico e Campigli, di Casorati e Salietti ed anche quelli di Sironi e di Maccari, che con Longanesi, senza far opera d'incisione, hanno però messo a servizio del libro la loro fantasia tragica o ironica e che potrebbero certo, sol che incontrassero un editore di testa, dar saggi eccellenti di grafica originale anche in questo campo.
Ma ripeto, è destino che per ora energie preziose debbano restare latenti e bellissime possibilità vadano sciupate proprio per un fatto materiale.
Poiché dunque con la nostra povera e striminzita produzione non c'è modo neppure d'imbastire un brevissimo studio, bisogna contentarsi di parlare di altri artisti, che sono illustratori in potenza; e qui il nome di Aldo Carpi non può essere taciuto. Gli è che il Carpi, ad onta dei frequenti sbandamenti e delle disuguaglianze della sua produzione pittorica oscillante fra il fantastico e il veristico e ancora legata per molti aspetti alla minore tradizione lombarda, ha una felice poetica facoltà evocatrice e trasfiguratrice. Quando egli non l'ha soffocata e sviata per compiacere al gusto mediocre e falsamente pudico della gente, ha toccato corde sensibilissime ed ancora ne toccherà, se le preoccupazioni, cui s'è accennato, non finiranno con il prevalere definitivamente.
Per questo la serie delle litografie di guerra, tracciate su appunti presi in Albania, e specie quelle che traggono ispirazione dalle scene della ritirata serba, sono sufficienti per porre in prima linea quest'artista.
Messo di fronte all'orrore della tragedia di tutto un popolo, che rinnova orrori di altri esodi ormai leggendari e persi nella notte dei secoli, egli non ha ceduto ai facili allettamenti della vignetta illustrativa; anzi ha fatto suo il pathos emanante dallo spettacolo d'un esercito ridotto a branco d'uomini, che morti, camminano mossi ormai solo da forze non più fisiche. Queste visioni, che richiamano alla mente fantasie shakespeariane, egli l'ha serbate intatte favoleggiandole in scene allucinanti e terrificanti, ma pur tocche da un moto d'umana pietà, che non è né dolciastro senti mentalismo né retorica fiorettatura letterarieggiante. La rappresentazione di questo popolo migrante imponeva la resa d'un senso, direi, corale, che è benissimo espresso nelle tavole del «Temporale», della «Distribuzione dei viveri ai prigionieri dei serbi» e in quella del viaggio «Tra gli inospitali monti albanesi», qui lo stacco e il superamento delle realtà sono palesi a contrasto con il verismo impressionistico dei primi fogli della stessa cartella. Così, ancora una volta appare la sconcertante duplicità della natura artistica del barbuto pittore, capace di passare da modi affatto comuni e mediocri ad autentici slanci espressionistici.
Il Carpi ha illustrato anche i «Maestri antichi» del Mottini e l'edizione baguttiana del «Giorno del

giudizio» di G. B. Angioletti. A quest'ultimo volume, buon tentativo di libro figurato, egli ha collaborato con Anselmo Bucci e Mario Vellani Marchi: fra il realismo piuttosto crudo dell'uno (vedi le tavole bucciane per la «Fuga del leone») e la nota caricaturale dell'altro (vedi il ritratto dell'«Amico all'osteria»), spiccano le delicate modulazioni delle sue estatiche fantasie. La litografia con la figuretta del bimbo sognante, che apre la serie e che mi sembra la migliore, s'intona a meraviglia con la prosa pacata e melanconica della novella dei «I Re».

Non so quanto abbia giovato a Mario Vellani Marchi la pratica cotidiana della vignetta giornalistica e quanto possa costargli ora il liberarsene; certo egli sta intendendo il pericolo del grafismo affrettato, che sfocia inevitabilmente in una cifra superficiale. Le illustrazioni per «Le scarpe al sole», che sono la sua ultima fatica, segnano sotto questo aspetto un progresso assai sensibile, se pur non decisivo; d'altra parte bisogna riconoscere che il temperamento d'uomo equilibrato, ma non privo d'un malizioso homour, porta quest'artista, per logica di cose, ad espressioni del tutto antitetiche a quelle del Carpi.

Poiché l'illustrazione è soltanto un aspetto minore dell'opera grafica di Anselmo Bucci, della quale è mia intenzione parlare prima di chiudere la serie di questi articoli, rimando il discorso a più tardi; approfitto invece del breve spazio per accennare a Francesco Chiappelli e alle sue «Sguerguenze». Il Chiappelli, acquafortista fiorentino, ha inciso fino all'altr'anno grandi lastre, abbondantemente condite d'acqua tinta e ispirate al più mediocre brangwynismo; con la serie delle dodici «Sguerguenze» pubblicata di recente dal Buratti e con la seconda ora in preparazione, non si può negare che egli abbia mutato rotta e si sia avvicinato a terre più abitabili. Certo ha capito che la strada presa dapprima lo portava a perdita sicura: la rinunzia a effetti banalissimi e la ricerca di contrasti ottenuti con il solo giuoco del segno e della carta ne sono chiare prove. Ma una certa teatralità, e tuttora presente anche in queste tavole picaresche ed il segno, che ricorda talvolta quello di Gus Bofa, per voler essere corsivo e veloce, rimane nel generico o nell'approssimativo. Se il Chiappelli avrà meno fretta e si deciderà a scuotersi di dosso il malvezzo letterario, dal quale è tutt'altro che immune, potrà dare fogli assai più interessanti degli ultimi apparsi.