



Ringraziamenti

All'artista **Marco Innocenzi** per aver contribuito al reperimento della documentazione e aver curato i rapporti con gli artisti

Al paziente grafico **Matteo Bellisario**
A **Claretta** e **Marco Innocenzi** per l'editing

Un particolare ringraziamento al Professore **Eugenio Gianni**,
Placido Scandurra, **Hector Saunier**, **Salvatore Marchese**,
Giuseppe Lo Russo, **Giuseppe Trassari Filippetto**, **Franco Berdini**

Alla Dottoressa **Barbara Jatta**, responsabile del Gabinetto delle Stampe della Biblioteca Apostolica Vaticana
All'**Atelier Moret**, all'**Associazione Venezia Viva**
e all'**Associazione Internazionale Incisori di Alba Balestra**
Al **Département des Arts Graphiques du Louve** di Parigi,
per aver permesso la visione della collezione **Rothschild**

*Vietata la riproduzione totale o parziale del testo
senza il consenso dell'autore*

Storia di una tecnica calcografica: identità e linguaggio dell'intaglio a bulino



di Fabiola Mercandetti

Nella definizione odierna, l'incisione è una forma artistica fondata su un binomio imprescindibile: la metodologia tecnica e il linguaggio grafico (sistema di segni). La tecnica è un processo e un sistema di conoscenze, una sensibilità e un'intuizione sapiente. L'opera nasce da un intervento manuale ed è determinata dalla scelta meticolosa di diversi procedimenti. Gli strumenti, i materiali e la coordinazione dei gesti si uniscono ad un principio formale (codice visivo), riconoscibile nel segno e nella sua articolazione (morfologia e semiologia). La tecnica è l'espressione di un intento artistico, è la ricerca di un legame dinamico tra sentimento, sensibilità, forma e spirito. L'apprendimento delle regole tradizionali e l'esperienza sono necessari per trasformare il "mestiere artigianale" in una libertà ed esplorazione infinita di mondi possibili, definito da Vieillard come momento di *astrazione* e di "indagine del mondo interiore".

La ricerca qui presentata, nasce dalla considerazione di numerosi fattori di ordine storico, estetico e metodologico, privilegiando le testimonianze dirette dei trattati, dei documenti e delle opere degli incisori. Il percorso propone la lettura di un linguaggio artistico e ne analizza dalle origini al '900, la trasformazione della grammatica in nuovi sistemi di segni e strutture, definendo un codice specifico di valori visivi e tattili. In particolare i trattati del '900 di Joseph Hecht ed Albert Flocon aprono nuove riflessioni sulle possibilità odierne del bulino, una tecnica caduta in oblio nel corso dell'ottocento in Italia, di cui però se ne è conservata tradizione in Francia. Il rinnovamento del bulino, attuato da Hecht, Cournauld, Flocon ed altri bulinisti è sostenuto dalla convinzione del primato storico della calcografia sulla xilografia. Essi considerano la prima traccia lasciata dall'uomo, l'impronta del suo piede sulla sabbia, come uno stampo in negativo, mentre il graffito (segno in incavo) rappresenta la maniera più immediata per dare forma al pensiero. Il bulinista di oggi, ripete quel gesto antico, continuando a trasformare la materia ed ad incidere i suoi sogni, coniugando il movimento della mano con i moti dello spirito. Il bulino, come scrive Cournauld, è "elemento di pazienza e di misura umana salutare in un'epoca grossolanamente riempita da superlativi e stordita dalle facili velocità, (il bulino) si offre all'artista nella più grande libertà come un ammirevole mezzo di purificazione di depurazione, di arricchimento".

La tecnica dell'incisione (dall'etimologia lat. *incisio-onis*, nome d'azione di *inciderē* e *caedēre* tagliare) è il metodo di lavorazione di una matrice (legno, metallo o pietra) per ottenere un'immagine incisa. In seguito, l'immagine è inchiostrata e trasferita su un supporto di carta attraverso una pressione; il risultato visibile di tale operazione è l'immagine riprodotta sulla carta. Ogni tecnica di incisione presenta differenti sistemi di lavorazione, di inchiostrazione, di stampa e soprattutto dei diversi risultati espressivi.

Si distinguono le seguenti famiglie delle tecniche d'incisione e di stampa:

- Tecnica d'incisione a rilievo (xilografia, linoleumgrafia).
- Tecnica di incisione ad incavo o calcografica (su metallo).
- Tecnica planografica o litografica (su pietra).
- Stampa su schermo (serigrafia).

Premesse: dai graffiti alle arti intermedie.

Le prime testimonianze sulle origini dell'incisione appartengono al periodo preistorico: i graffiti dell'arte rupestre rappresentano il primordiale tentativo di incidere delle immagini di un vissuto quotidiano legato al ciclo naturale e ad un panteismo innato. La genealogia e lo sviluppo di questo metodo si evolve e si perfeziona nelle tecniche artigianali, definite "arti intermedie" (Baltrusaitis), quali la lavorazione dei manufatti e nelle tecniche di decorazione. In questo ambito, il Negri Arnoldi distinguerà l'incisione a graffito, segni incisi con una punta, dall'intaglio in cui le forme sono ottenute con una maggiore asportazione del materiale. I due procedimenti saranno sviluppati nelle epoche successive e soprattutto le tecniche di lavorazione dei metalli (torreutica antica) verranno ereditate dall'occidente per affermarsi pienamente nell'arte orafa medievale.

Origini delle tecniche di incisione: dalla xilografia alla calcografia.

La tecnica d'incisione più antica è la xilografia (dal greco *xylos* = legno e *graphein* = scrivere), un metodo in cui la matrice di legno viene incisa con coltelli, sgorbie ed altri strumenti, per ottenere una superficie stampabile. Le origini sono remote ed i primi esempi si fanno risalire agli egizi, con i loro sistemi per la decorazione dei tessuti. Infatti, nell'Antico Egitto sono stati rinvenuti

ti degli stampi di legno in rilievo (VI sec.a.C.) per eseguire l'arte della "stampigliatura" o stampa su stoffa. Si conservano anche dei tessuti copti stampati (VI e VI sec. d.C. Museo del Cairo) e un reperto occidentale di origini italiane, risalente al XII sec. e conservato, diviso in due parti al Museo di Bali e di Zurigo.

In Cina, si incidevano i testi classici e le immagini sacre sulla pietra. Questo sistema era derivato dal metodo di scrittura mesopotamico, basato su delle tavolette scolpite e trasferite sull'argilla. Dai testi scolpiti i cinesi ricavano delle impressioni, mettendo una pergamena inumidita sulla pietra e spingendola nei solchi incisi, in questo modo delle parti del foglio risultavano in rilievo e strofinandole con il pigmento, permettevano di ottenere, sulla pergamena, delle immagini con figure nere su fondo bianco. Questa è la prima forma di stampa su un supporto leggero e trasportabile. In seguito, con l'invenzione della carta in Cina (105 d.C. circa) e la sostituzione della pietra con le matrici di legno, nasce il procedimento della stampa xilografica. Il sistema permetterà la diffusione della religione buddista. Nei villaggi, i monaci diffondevano gli insegnamenti del Buddha attraverso il rituale dell'inchiostrazione della matrice e della stampa, suscitando un intenso sentimento religioso. Il più antico testo buddista su legno pervenutoci è il celebre rotolo del Sutra del Diamante (868 d.C. British Museum di Londra).

L'invenzione della carta si diffonde in Europa nei secoli XI e XII attraverso gli Arabi, determinando nella seconda metà del XIV secolo la nascita e lo sviluppo della xilografia occidentale. Questa tecnica inizialmente accolta nei monasteri e nei conventi, assume una funzione di propaganda religiosa e sostituisce la miniatura e l'illustrazione manuale. Si diffonderanno le xilografie singole a carattere sacro, vendute nei santuari ai pellegrini, come figure devozionali, talismani stampati su bende di lino o all'interno degli abiti; ben presto la xilografia entrerà nel contesto della vita sociale, usata nelle rappresentazioni di temi popolari (carte da gioco, tarocchi, calendari e giochi di gruppo). In seguito la xilografia diventerà un mezzo fondamentale nell'editoria per l'illustrazione dei libri, dagli iniziali libri-blocco o *block-book* (immagine e testo su un'unica matrice), fino all'invenzione tipografica di Gutenberg, in cui il testo viene assemblato a parte con i caratteri mobili. La scoperta di Gutenberg è una rivoluzione culturale, poiché la facilità e la velocità di riproduzione permettono la diffusione e lo sviluppo del mercato del libro e dell'illustrazione. In precedenza, la divulgazione dei manoscritti era elitaria e riservata al pubblico colto delle corti e alle famiglie reali, ora invece con il nuovo sistema dei caratteri mobili aumenta sia la quantità dei libri, che la loro diffusione presso il grande pubblico. In questo percorso è fondamentale la combinazione di tre importanti invenzioni che perfezionano il sistema della stampa: l'invenzione della carta importata dall'oriente e le due invenzioni di Gutenberg (il torchio xilografico e l'inchiostro grasso non espandibile).

La tecnica calcografica è successiva all'invenzione della xilografia, completamente diversa nei procedimenti d'incisione, d'inchiostrazione e di stampa. Esiste comunque un legame tra i due metodi, rappresentato da una tecnica intermedia, definita *opus interrasile o criblé*, una particolare lavorazione del metallo con l'intaglio a bulino e a punzone. Il procedimento citato da Teofilo, risale secondo i documenti antichi al 1158 e risulta usato nella metà del '400 dagli orafi dei Paesi Bassi e nelle regioni del Basso-Reno. Il criblé era impiegato come rivestimento decorativo di libri o di arredi sacri e, probabilmente, non destinato alla stampa. Il rapporto tra la calcografia e l'arte orafa trova il suo preludio nella lavorazione dell'intaglio a bulino nota fin dall'antichità. Il bulino era uno strumento usato con una funzione complementare nei vari procedimenti di lavorazione del metallo. Nell'antichità greco-romana si utilizzava nella lavorazione delle lamine di metallo in oro o argento, soprattutto nella rifinitura e nella modellazione in rilievo di particolari minuziosi. La sua funzione si evolve nella tecnica del niello, una pratica di cui abbiamo dei primi esempi nelle spade di epoca Micenea e nei reperti persiani del X sec., in seguito utilizzata in Italia nell'arte paleocristiana e in quella bizantina, fino a raggiungere il massimo sviluppo nell'oreficeria medievale e nel '400. La prima fonte letteraria in cui viene citata la ricetta del niello è il *Naturalis Historia* (libro XXXIII) di Plinio il Vecchio (23-79 d.C.); infatti nella sezione dedicata ai metalli, riferendosi ad una decorazione egiziana di un vaso dedicato al Dio Anubi, descrive gli ingredienti e la fase della cottura. In seguito, si ritrova nelle antiche formule nel *Papiro romano X di Leida* (III-IV sec.d.C.), scoperto in Egitto e nella *Mappae Clavicula* (X o XI sec.), opera forse di un miniatore dell'Abbazia di San Gallo, con elenchi di chimica e diversi riferimenti alle tecniche artistiche. La descrizione del "niello" come formula e tecnica in incavo, si ritrova nei due grandi trattati attribuiti rispettivamente al romano *Eraclio* (De coloribus et artibus romanorum VIII sec.d.C) e al monaco tedesco *Teofilo* (De diversis artibus, fine del XI e XII sec.d.C.). Quest'ultimo testo è fondamentale per la conoscenza delle attività delle botteghe artigianali, poiché documenta tutti i sistemi di lavorazione dei metalli derivati dagli Arabi e conservati nei conventi. Lo scritto è molto conosciuto fin dal tardo Medioevo e divulgato nel Cinquecento. Il monaco benedettino Teofilo, alias Ruggero di Helmershausen, identificato con la figura di un orafo artista, ha lasciato il primo trattato completo sulle tecniche artistiche e raccoglie l'importante compendio culturale e artistico del mondo romanico. Il testo è diviso in tre parti (pittura e pigmenti, fabbricazione del vetro e delle vetrate, tecniche di fusione e lavorazione dei metalli) e la descrizione della formula del niello (Libro III Capitolo XXVIII) è quella classica, analoga alla spiegazione di Benvenuto Cellini raccolta nel suo celebre *Trattato dell'oreficeria* del 1568.

Il niello è una tecnica decorativa eseguita incidendo dei solchi in un manufatto di metallo, d'oro o d'argento,

i cui incavi vengono in seguito riempiti con una sostanza nera definita niello (solfuro nero). Il niello dal latino "nigellum", diminutivo di "niger" (nerastro o nero) è un aggettivo indicativo della parola "annerito". Il nigellum si ottiene dalla mescolanza e dalla fusione dello zolfo unito all'argento, al rame e al piombo, che viene messo a cuocere in un crogiuolo con una lavorazione graduale. Dopo l'esecuzione di molteplici e delicate operazioni, la sostanza nera viene distesa con una paletta di ottone o di rame su tutta la superficie dell'intaglio d'argento. In un secondo tempo si gratta e si fa cadere sopra al manufatto la borace per unire il niello al metallo. L'operazione si svolge sempre con la giusta proporzione degli elementi e riscaldando continuamente il composto sul fuoco. La miscela così preparata si fa penetrare in profondità nei tagli e l'eccesso viene tolto con un filo di ferro caldo. Quando il manufatto diventa freddo si può limare e *pareggiare* il niello dove occorre, avendo sempre una grande cura nello scoprire bene l'intaglio. Se è necessaria una correzione si interviene con l'operazione di *brunire*, che consiste nel rimettere il niello nelle zone in cui è stato tolto oltremisura o si presenta in maniera irregolare. L'ultima fase è quella della *lucidatura* che ha lo scopo di far risaltare il profilo nero su un fondo brillante e luminoso. Il rapporto tra l'arte orafa e l'incisione a bulino è ben sottolineato da Giorgio Vasari e da Benvenuto Cellini, poiché entrambi fanno derivare la tecnica calcografica dal niello.

Il pittore, architetto e storico Giorgio Vasari indica l'orafo e niellatore fiorentino Maso di Finiguerra, vissuto tra il 1426 e il 1464, come l'inventore della tecnica dell'incisione a bulino e nelle sue "Vite dei pittori", racconta un aneddoto molto divertente sulla casualità della scoperta di Maso. Egli narra, come un giorno la moglie dell'orafo, nel corso del consueto bucato, avesse appoggiato dei panni umidi sopra i nielli, lasciati a raffreddare dal maestro. Questo provocò l'ira di Maso, il quale sollevando subito i tessuti, si accorse, però con sorpresa, che l'immagine dei nielli si era trasferita sui panni. Dall'osservazione di questo fatto ne derivò l'intuizione di stampare i nielli sulla carta. In realtà, l'impressione sulla carta umida era una pratica molto comune tra gli orafi, essa serviva per ottenere la controprova dei solchi incisi, prima di praticare l'operazione definitiva del niello e per conservarne un modello all'interno della bottega. Anche Benvenuto Cellini smentisce il presunto primato fiorentino e attribuisce l'invenzione della calcografia ad una maestranza tedesca, opinione confermata dai dati storici, che collocano le più antiche testimonianze dell'incisione a bulino in un periodo precedente alle prove di Maso Finiguerra. Il Vasari semplifica molto l'operazione accurata e delicata della lavorazione del niello, magnificamente descritta, invece, dal Cellini ultimo depositario di una pratica tecnica e di una conoscenza già estinta al tempo del Vasari. È proprio da questa descrizione analitica e meticolosa del Cellini, in cui ogni fase è seguita e sorvegliata dal pensiero, che possiamo dedurre l'origine profonda e l'im-

portante eredità storica assimilata dai primi maestri incisori.

La nascita dell'intaglio a bulino si verifica intorno al 1430 nelle regioni nel nord Europa, tra la Germania e i Paesi Bassi, mentre la prima stampa datata è la Flagellazione di Cristo (1446), appartenente a un maestro anonimo. L'arte del metallo è un *modus operandi* basato sulla conoscenza manuale ed intellettuale; si intende per intellettuale la comprensione del profondo significato di ogni materiale e del loro carattere qualitativo e variabile, di ogni strumento, di ogni operazione e procedura, per raggiungere la trasformazione della materia. Solo l'esatta conoscenza e la precisa lavorazione della sostanza fisica permettono di arrivare allo stadio finale e alla realizzazione di un manufatto artistico unico ed irripetibile. Non a caso il filosofo sassone Ugo di San Vittore (1096-1141) ritiene gli artigiani al pari dei filosofi e considera le sette *arti liberali* al pari delle sette *arti meccaniche*. Entrambi rappresentano le parti costitutive del sapere e sono necessarie all'educazione dell'anima umana. Le arti liberali si occupano delle questioni etico-morali e dello spirito, mentre le arti meccaniche indagano le problematiche del 'corpo'. Ugo di San Vittore supera la dialettica tra *ars manuale* e *actio speculativa (ratio)*, radicata fino alla fine del Medioevo, anticipando la ricerca di un principio unificante tra la teoria e la prassi, elemento costitutivo delle filosofie umaniste e rinascimentali. Questo senso profondo e spirituale della tecnica, sarà esemplarmente espressa nella tecnica dell'incisione su metallo, la quale si trasformerà in un nuovo linguaggio ed in una forma artistica, definita nel '600 "Arte su carta".

La genealogia del bulino si ricollega, quindi, al sapere tecnico della pratica orafa ed alla conoscenza alchemica che raggiunge il suo massimo splendore nel Medioevo e viene trasmessa nelle botteghe del '400, divenendo una parte integrante dell'iter formativo dell'artista. I primi maestri dell'incisione a bulino dal Maestro Es a Schongauer, dal Pollaiuolo a Dürer, provengono da una formazione orafa e proprio grazie a questa preparazione ed all'approfondita conoscenza degli strumenti, che si verifica la nascita e lo sviluppo dell'incisione su rame. Antony De Witt evidenzia la solidità di questo legame tra il bulino e l'arte orafa con una stampa appartenente al "Ciclo dei pianeti", attribuita un tempo a Maso Finiguerra (1426-64) e in seguito assegnata a Baccio Baldini. La stampa è dedicata al Dio Mercurio, rappresentato con il suo carro sfrecciante nel cielo, nell'atto di supervisionare e proteggere le botteghe delle arti e dei mestieri. Il dio è l'elemento principale della composizione ed una palese allusione alchemica. Al di sotto di esso, troviamo un'ambientazione fiorentina con le varie botteghe tra le quali spicca, alla sinistra, quella dell'orafo e la figura ben distinta di un incisore. L'incisore tiene davanti a sé la sua matrice calcografica piatta e rettangolare e due bulini vicini alla sua mano destra. Un'immagine equiparabile è l'incisione "Lo studio di Sant'Eligio" del Maestro di Balam (metà XV sec.), in cui il protettore

degli orefici, assorto nel suo lavoro, appare circondato dagli strumenti del mestiere.

La calcografia è la seconda tecnica di incisione inventata dopo la xilografia e la parola deriva dal greco *calcos*, "rame", e *graphein*, "scrivere", significa letteralmente "scrivere su rame", poiché questo metallo fu il primo ad essere impiegato nell'incisione. De Sousa Noronha evidenzia l'inadeguatezza della parola "grafia", che suggerisce l'aggiunta di qualcosa, laddove l'incisione indica l'azione di togliere, infatti preferisce il termine "graffio" (da *graffiare* dal latino *graphium* dal greco *graphion*), menzionato da Omero come colpo mortale inflitto al nemico.

Il rame è la leggendaria "pietra rossa", un minerale che acquista con la fusione la caratteristica della duttilità e diventa un materiale facilmente modellabile. È il primo metallo ad essere utilizzato fin dall'antichità, per la produzione di oggetti quotidiani e utensili. La preparazione della matrice per l'incisione, veniva effettuata nelle botteghe dei candelai-spianatori. Il rame si lavorava a lungo, partendo dalle prime operazioni di depurazione fino al momento del martellamento, una fase importante per rendere il metallo duro ed omogeneo. Tutti questi procedimenti servivano a dare al metallo quelle caratteristiche che lo rendevano idoneo ad essere inciso dagli strumenti. Un patrimonio di conoscenze, ormai perduto nella nostra epoca, in cui la meccanizzazione moderna privilegia la velocità e la quantità della produzione, non rispettando più le qualità intrinseche del materiale. Per questo motivo le matrici sono diventate di qualità mediocre a discapito dell'incisione.

Protolinguaggio del bulino: le prime incisioni su rame.

La xilografia si era sviluppata dalla fine del XIV sec. regnando sovrana fino alla seconda metà del secolo XV, momento in cui fa la sua apparizione l'incisione su rame. Le matrici di legno erano considerate meno importanti rispetto alle incisioni su metallo, per questo motivo sono pervenute fino a noi in minor numero rispetto a quelle di rame. Molte sono state disperse o, come scrive Adhémar nel caso della Francia, sono state distrutte insieme ai santuari durante la Guerra dei Cento anni. La xilografia si rivolgeva ad un pubblico popolare, mentre l'incisione su rame era destinata ad un pubblico più colto e raffinato, solitamente di corte. Una differenza resa evidente da un programma allegorico e simbolico più complesso. Questa profonda distinzione estetica e di destinazione, corrispondeva all'esistenza di due diverse corporazioni, quella degli intagliatori su legno legata ai falegnami e quella degli incisori su rame, dalla formazione artistica più completa e con una posizione più indipendente rispetto agli editori.

Le prime incisioni su rame dei maestri del Nord Europa, presentano una grande perizia tecnica e un caratteristico tratteggio fine, con una concezione formale legata alla cultura tardo-gotica e alle miniature del tempo. Le tematiche delle stampe sono di carattere de-

vozionale o profano. La prima incisione a bulino su rame conosciuta e datata, come è stato scritto in precedenza, è la "Flagellazione di Cristo" (1446) conservata a Berlino e appartiene al Ciclo della Passione, mentre le fonti documentarie retrodatano la nascita dell'incisione su rame di una quindicina di anni. La flagellazione rappresenta un esempio concreto del primo linguaggio a bulino, con uno schema molto sintetico di segni, derivati dal linguaggio xilografico. I successivi orafi-incisori presentano un intaglio con dei tratti brevi, semplici e paralleli. Tra i primi esempi rinvenuti nelle regioni situate tra le Fiandre e la Germania, si evidenziano le incisioni dell'abile orafo il Maestro delle Carte da Gioco, attivo nell'Alto Reno tra il 1430 e il 1450, la cui denominazione deriva dalla vasta produzione di carte da gioco a carattere profano. Il Maestro delle Banderuole o Maestro del 1464, invece, attivo nella Germania del Nord tra il 1450 e il 1475, rivela un certo influsso italiano nel modellato ed un'affinità con il lavoro di Maso da Finiguerra. Nella seconda metà del '400 sono attivi anche il Maestro Weibemacht; il Maestro dei Giardini d'amore e il Maestro della Morte di Maria, questi ultimi di origini fiamminga e borgognona. Area, quest'ultima in cui opera anche il Maestro del Monte del Calvario, celebre per la figura elegante del "Cavaliere in armatura" e per il "San Giorgio e il drago", entrambi incisi con una linea sintetica, forte e decisa, con un tratteggio parallelo e mosso. Il Maestro di Es è un orafo e un sensibile artista di corte attivo tra il 1450 e il 1470 nelle vicinanze di Costanza, conosciuto con il suo monogramma Es. Lo stile risente dell'influenza dal Maestro delle Carte da Gioco, del quale viene indicato come l'allievo diretto o addirittura riunito sotto un'unica identità. Nominato anche il "Van Eyck dell'incisione", è stato un maestro molto apprezzato da Schongauer e Dürer, soprattutto per l'eleganza e l'ampia variazione dei segni incisi. Il suo ruolo è significativo nella misura in cui inizia a liberare l'incisione a bulino dal legame con l'artigianato orafo e presenta nel suo repertorio un tratteggio incrociato e dei piccoli segni ridotti quasi a puntini, tutti elementi usati per raggiungere una maggiore analisi della materia. Le sue celebri Vergini e le Sante, alternate a temi più profani, influenzeranno gli incisori della seconda generazione dei Paesi Bassi, come il Maestro di S. Erasmo, il Maestro delle illustrazioni di Boccaccio e il Maestro del monogramma W. Un altro apprezzabile incisore è il Maestro del Libro della Casa, identificato con il Maestro del Gabinetto di Amsterdam, attivo intorno al 1490. Egli è il primo incisore non orafo, di origine bassorenana ed autore di una novantina di lastre, caratterizzate da una particolare modalità tecnica d'incisione, dotata di una grande libertà espressiva. Egli rappresenta la vitalità della quotidianità, non più con la nitidezza e la precisione del segno a bulino, bensì con l'impiego della puntasecca (o un bulino non sbarbato), con le barbe lasciate sui bordi del segno per ottenere un tracciato più morbido e vellutato.

Una figura decisiva per l'evoluzione del bulino, è rappresentata dal tedesco Martin Schongauer (1450-1491),

orafa, pittore ed incisore. Maestro molto ammirato e stimato in patria, la cui fama si diffuse ovunque; infatti intorno alla metà del XV secolo la stampa si è affermata come linguaggio artistico ed il commercio di stampe assunse un ruolo dominante proprio con la divulgazione delle incisioni di Schongauer. In Italia – secondo il Vasari – lo stesso Michelangelo, anche se non particolarmente interessato all'incisione, copiò una sua opera. Schongauer figlio di un orafo, visse e lavorò quasi sempre nella sua città natale di Colmar. L'artista svilupperà le potenzialità grafiche del bulino, superando il retaggio gotico ed i limiti linguistici dell'arte orafa, iniziando così il percorso verso l'autonomia dell'incisione. Nella formazione del maestro di Colmar sono fondamentali due influenze: la lezione derivata dal Maestro di Es e il realismo della pittura contemporanea (Rogier Van der Weyden e Jan Van Eyck). Dal primo assimila i suggerimenti per le soluzioni tecniche e segniche, mentre dai pittori riprende le riflessioni necessarie per l'aggiornamento stilistico. A differenza dei maestri precedenti, Schongauer è un pittore-incisore, interessato all'indagine descrittiva della realtà e alle preoccupazioni plastiche. La sua ricerca è volta a valorizzare la tecnica incisoria con effetti pittorici e volumetrici, essendo le sue innovazioni di ordine strutturale e linguistico. Nelle soluzioni spaziali risolve la composizione con una tridimensionalità ed un'unificazione dello spazio, proiettandosi oltre la concezione bidimensionale della decorazione orafa, mentre le figure vengono ordinate in una tensione espressiva, distribuita attraverso piani obliqui e rettilinei. Il punto di partenza per l'innovazione linguistica e per il nuovo modo di incidere a bulino, è dato dalla grande conoscenza dell'uso dello strumento, secondo i canoni tradizionali. Dopo l'apprendistato presso la bottega orafa paterna, egli inizia a considerare in maniera diversa le potenzialità del bulino. Infatti, partendo dall'osservazione del metodo di intaglio dei maestri precedenti, come il Maestro delle Carte e del Maestro di Es, egli ne esplora le diverse possibilità linguistiche e costruisce un nuovo metodo grafico, in cui il repertorio grammaticale presenta una maggiore gamma di soluzioni lineari. Il linguaggio di Schongauer si sviluppa in tagli ordinati, ormai lontani dall'oreficeria e dalla resa ornamentale, permane la grande abilità nel lavorare il dettaglio, sempre sostenuta da una qualità grafica. Rispetto ai primi orafi dai tratti brevi e fini, Schongauer aggiorna e modifica la morfologia del segno, ne aumenta la lunghezza per seguire il contorno delle figure, creando delle linee-forza per risolvere la composizione in soluzioni più plastiche e pittoriche. Il chiaroscuro è definito dalle diverse tipologie del segno, dai tagli molto piccoli e brevi ai tagli incrociati e molto fitti, fino ai segni allungati. Le tonalità derivano sempre dalle infinite capacità espressive del bulino e dalla differente pressione esercitata sullo strumento. Tutti questi elementi linguistici definiscono corpi e materie differenti. Le fonti luminose sono delle presenze tangibili, ottenute con la riduzione e la frammentazione del tracciato lineare, il

segno si spezza per rendere più graduali i passaggi chiaroscurali. Nella maturità le composizioni si semplificano e il linguaggio si depura, concentrandosi sulle forme e sulla dimensione espressiva. Con Schongauer il bulino inizia a definirsi come una tecnica di incisione vera e propria, supportata da un maggior intento artistico. Lo strumento acquista grazie al maestro tedesco le metodologie e movimenti che lo caratterizzano, come quella di far "girare il bulino" (Panofsky), per una specifica funzionalità dell'incidere le immagini sul rame. Il bulino non è più uno degli strumenti dell'artigianato orafa, esso si è evoluto e trasformato, da questo momento in poi si identifica con una prassi lavorativa e una tecnica precisa. Le incisioni di Schongauer vengono ammirate da Dürer e da tutti gli incisori italiani nella cerchia del Mantegna e di Raffaello, oltre che, ad influenzare Grunewald e Luca di Leida. Nello stesso periodo lavora un altro incisore-orafa Israel van Meckenem il Giovane (1450-1503), un abile artigiano che ha inciso più di 500 lastre copiate dal Maestro di Es, da Schongauer, dal giovane Dürer ed altri. In lui convivono due aspetti, quello di orafo, attento all'ornamento e alla minuziosità del dettaglio, e quello di incisore, in cui vi è una libertà nella rappresentazione delle figure e dei paesaggi. In questo secondo aspetto egli impiega dei tagli incrociati, attento ai valori luminosi e agli altri elementi compositivi. Secondo l'Hind è tra i primi a reincidere e ristampare le matrici logorate dalle molte tirature, una pratica che nei secoli successivi diventerà abituale per diffondere le incisioni di altri maestri.

Le maestranze italiane: dal niello al bulino.

In Italia, le prime incisioni su rame dimostrano una loro indipendenza rispetto alle maestranze tedesche e sono databili intorno alla metà del XV secolo. Le prove stampate da Maso di Finiguerra, di cui abbiamo già parlato, sono una testimonianza storica importante che sottolineano il passaggio dall'artigianato orafa alla calcografia. A questa tipologia di transizione, appartengono anche le stampe di Peregrino Cesena e di Giuliano da Maiano.

L'incisione su rame discende direttamente dal niello, attraverso l'evoluzione dello strumento (il bulino) e della tecnica (metodologia operativa), fino al raggiungimento di una propria autonomia ed identità. Una trasformazione resa possibile anche grazie all'invenzione del torchio calcografico, adatto alle matrici di metallo e successivo a quello tipografico ideato da Gutenberg nel 1450. Le prime incisioni a bulino venivano stampate manualmente, con dei risultati imperfetti, poiché poco impregnate di inchiostro; infatti a differenza della xilografia, che è possibile stampare anche a mano, la calcografia necessita sempre di una forte pressione per trasferire i segni incisi dalla matrice alla superficie della carta. L'invenzione del torchio per l'incisione su metallo si colloca sul finire del XV secolo, contribuendo allo sviluppo e alla moltiplicazione sistematica delle immagini incise (stampe).

Antony De Witt distingue fin dalle origini i tre elementi fondamentali per definire le caratteristiche dell'incisione a bulino: "l'austera applicazione", la "perseverante disciplina" e infine "il contenuto fervorio". Questi principi ereditati dalle botteghe orafe rappresentano le qualità peculiari per la lavorazione dell'intaglio a bulino e ben sottolineano come i primi incisori su rame, artefici dell'autonomia espressiva del linguaggio calcografico, provenissero da una formazione quattrocentesca in cui la pratica orafa costituiva una parte integrante nell'apprendistato dell'artista.

In Germania, il metodo di intaglio delle prime stampe si caratterizza per i segni sottili e minuti, non differenziandosi troppo tra i diversi maestri, mentre in Italia nella fase iniziale della calcografia si distinguono due diverse tipologie. La prima è legata alla concezione formale tardo-gotica e ricollegabile alla tecnica del niello, la seconda tipologia, invece, è caratterizzata da una maggiore libertà creativa riconducibile alle personalità di precise aree culturali, la fiorentina (da Filippo Lippi al Pollaiuolo e Botticelli) e la padano-veneta (Mantegna). Tale distinzione corrisponde a dei modi differenti di interpretare la forma e a due pratiche distinte indicate con i termini: la *maniera fine* e la *maniera larga*. La *maniera fine* si ottiene con l'ausilio di bulini sottili a becco fine di sezione romboidale. Le figure vengono rappresentate con tracciati incisi, derivati dalla lavorazione del niello e con un contorno netto ed accentuato, mentre il fondo è costituito da segni brevi e fini. La *maniera larga* è successiva e nasce dal naturale sviluppo della prima. Il bulino usato è più largo e con una sezione quadrata. Lo strumento, in questo caso, si evolve e si avvicina graficamente al tratto del disegno a penna. Il segno è diventato più spesso e robusto con dei contorni vigorosi. Il primo esempio di questa maniera è la "Battaglia degli Ignudi" (1460-70) del Pollaiuolo. L'opera, molto copiata, ebbe un'ampia diffusione all'epoca, fino a raggiungere i paesi del nord Europa. Alle prime incisioni italiane appartengono anche una serie di fogli anonimi di area fiorentina, come il "San Girolamo penitente", la "Caccia all'orso", i "Combattimenti ferini" e le "Vendemmie". Accanto alle stampe singole di soggetti religiosi e profani circoleranno anche dei Cicli di stampe religiose o con temi allegorici. Tra le più note, è la serie dei Profeti e delle Sibille attribuite a Baccio Baldini, il cui ciclo evidenzia il passaggio da un iniziale influenza della maniera fine di Maso di Finiguerra, all'adozione dell'innovativa maniera larga. Il Baldini, probabile autore anche della complessa serie dei Tarocchi, rivela nelle sue incisioni delle suggestioni nordiche che confermano la conoscenza, nell'ambito italiano, del Maestro di Es e di Schongauer.

Antonio Pollaiuolo (1431-98) è un'artista completo, orafo, incisore, pittore e scultore. La sua incisione della Battaglia, di grandi dimensioni rispetto ai maestri precedenti, è risolta in un modo totalmente nuovo, con un linguaggio articolato e dinamico. La forte capacità inventiva del soggetto rispecchia il modello umanista del

quattrocento, in cui si riprende il tema classico del nudo maschile in combattimento. La costruzione dell'immagine è definita da un contorno continuo, che viene accentuato da un forte spessore ottenuto con il bulino dalla sezione quadrata. Lo strumento è stato trasformato e adeguato alle esigenze espressive, diversificandosi dalle tradizionali forme orafe. Il fondo nero accentua la modellazione plastica e i volumi dei corpi. La muscolatura si fa evidente ed emerge violentemente grazie a un tratteggio parallelo e diagonale. I segni seguono un'unica direzione e si addensano nei punti di massima ombra, mentre diventano più radi nelle parti in luce. Persiste nel fondo un lieve riferimento alla lavorazione del niello. Il Pollaiuolo si libera, come Schongauer, dal semplice artigianato e costruisce la prima grammatica italiana del bulino e la prima incisione a maniera larga. Dai suoi disegni a penna derivano le indicazioni linguistiche e grafiche per costruire l'organizzazione del segno in rapporto alla forma delineata, anche se il tratto disegnato ed il segno inciso sono estremamente differenti nella realizzazione e nei risultati. Il bulino non rimane in superficie, ma penetra in profondità il metallo incontrando la resistenza della materia e poi risale per delimitare la fine del tracciato. La potenza del segno dell'artista fiorentino si esprime con delle linee aperte ed ampie, alternate ad altre più brevi per la descrizione dell'immagine. La sua visione pittorica lo porta all'invenzione di nuovi espedienti costruttivi e plastici, sottolineati da Trassari Filippetto, come ad esempio l'aggiunta di un piccolo segno disposto diagonalmente tra gli altri due per uniformare l'insieme. Un altro accorgimento particolare è la massima luce definita con l'assenza di segni, in cui anche il bianco della carta partecipa alla costruzione dell'immagine. Il bulino perde completamente l'intento decorativo e diventa, nelle mani del Pollaiuolo, uno strumento capace di esaltare la linea e di enfatizzare la composizione. L'incisione per il Pollaiuolo è l'espressione di un'invenzione grafica usata come promemoria o come esempio didattico per la bottega che non si rivolge ancora ad un pubblico preciso. Nell'ambito fiorentino lavorano anche altri orafi-incisori, come Cristofano di Michele Martini, denominato il Robetta (1462-1535 c.a.), egli è attento alle maestranze tedesche e si ispira alle tematiche del Pollaiuolo e di Filippino Lippi. Anche Francesco Rosselli segue la nuova concezione della maniera larga, ispirandosi al Filippo Lippi, a Beato Angelico e a Botticelli. Un altro fiorentino, Lucantonio degli Uberti prosegue su questa linea, riproponendo motivi nordici ispirati a Schongauer. L'influenza fiorentina si estende fino all'area veneto-padana e le innovazioni del Pollaiuolo giungono in modo diretto o indiretto al Mantegna (1431-1506). Il maestro padovano, allievo di Francesco Squarcione, soggiorna a Venezia, poi a Ferrara fino a giungere a Mantova al servizio dei Gonzaga. Gli esempi scultorei del Donatello a Padova, le opere di Paolo Uccello, di Filippo Lippi e del Ghirlandaio, contribuiscono alla sua formazione. I suoi viaggi in Toscana e il soggiorno a Firenze sono importanti per la sua visione grafica.

Gli elementi della Battaglia del Pollaiuolo si presentano come stimoli decisivi per la formazione di un lessico autonomo e originale. L'opera del Pollaiuolo nonostante l'ampiezza dell'impianto, rimaneva ancora legata al concetto scultoreo del bassorilievo, il Mantegna invece assimilando le novità linguistiche del maestro fiorentino, supera questo limite e ricerca l'unità compositiva tra la figura ed il fondo attraverso un effetto tridimensionale scaturito dalla continuità dei segni. La linea di contorno è ancora ben marcata, anche se segue con maggiore flessibilità l'andamento delle forme, mentre il chiaro-scuro all'interno dei corpi è dato con segni regolari e fini. Lo spazio avvolge le figure con un senso plastico e l'ombreggiatura viene resa con un tratteggio energico. È visibile un'intensificazione dei tratti per rinforzare il profilo delle immagini e per creare la percezione del volume e della profondità. Lo spessore dei segni è variabile, a seconda della qualità materica affrontata e per ogni elemento l'artista impiega strumenti e segni diversi: usa un bulino più regolare nella delineazione della figura umana, mentre nel fondo si serve di segni più larghi e diversificati. Questa variazione è raggiunta con l'unificazione dei segni, in modo da costruire un effetto atmosferico particolare di vibrante fusione. I suoi tagli seguono sempre una direzione obliqua e suggeriscono, attraverso l'aumento o la diminuzione dello spessore, le diverse qualità di tono. Dal Pollaiuolo, riprende e perfeziona molteplici elementi: il contorno incisivo e netto per la costruzione delle forme, l'impiego di linee aperte con l'inserzione di segni più brevi tra esse, infine l'espediente dell'interruzione del segno per ottenere il valore dei bianchi. La frammentazione del segno è necessaria per una maggiore resa della luminosità ed il colore della carta assume una funzione rilevante come valore tonale all'interno della composizione. Il Mantegna sviluppa l'intuizione dell'unificazione segnica, per creare un'unità visiva dell'insieme e il segno diagonale e parallelo si infittisce in un sistema più grafico ed intenso. Il Mantegna riunisce e prepara una scuola di calcografi, tra i quali ricordiamo Andrea Zoan e Simone di Ardizzone; debitori allo stile mantegnesco sono anche Giovanni Pietro da Birago e Giovanni Antonio da Brescia.

Alla fine del quattrocento in Italia, a fianco all'influenza esercitata dalle opere del Mantegna, iniziano a diffondersi le stampe di Schongauer e ben presto anche quelle di Dürer. Gli incisori italiani saranno influenzati anche dalla pittura coeva, come il tonalismo veneziano di Giovanni Bellini. Lo stesso Girolamo Mocetto, pittore ed incisore, unisce le suggestioni dei maestri italiani e tedeschi ai valori pittorici del Bellini, per ottenere un delicato trattamento dei segni. La connotazione pittorica è evidente in Benedetto Montagna, figlio ed allievo del pittore Bartolomeo: i segni regolari si evolvono seguendo i suggerimenti nordici e trasformati in incroci di tagli espressivi.

A Venezia, si incrementano le attività editoriali, determinando un grande sviluppo commerciale della stampa. Tra gli incisori-pittori veneti, Jacopo de' Barbari (1445-

1515), è una figura internazionale e le sue incisioni oltrepassano i confini italiani per diffondersi in Germania e nelle Fiandre. La sua formazione inizia alla scuola del pittore Alvise Vivarini e in seguito sviluppa il percorso da incisore. Incontra Dürer due volte ed il suo stile risente della sua influenza, passando da un tratteggio parallelo (legato al Mantegna) ed integrato da segni curvilinei, ad un segno incrociato modulato da punti. Le sue incisioni presentano un accentuato tonalismo e le sfumature riflettono le suggestioni derivate dal pittore Giovanni Bellini. Oltre ad incidere delle allegorie simboliche e dei temi sacri, egli si rivela anche un abile ritrattista e miniatore. Intorno al 1500, la sua fama è tale da essere chiamato alla corte dell'imperatore Massimiliano I d'Asburgo a Norimberga. Nella sua opera, unisce la ricerca tecnica alla conoscenza delle proporzioni per una costruzione delle immagini, secondo una visione di armonico rapporto di elementi matematici. De' Barbari si interessa allo studio dei canoni antichi, del neoplatonismo e di Vitruvio, fino alle nuove ricerche dei filosofi contemporanei, come il matematico Luca Pacioli. L'apertura alle novità stilistiche dei maestri tedeschi, è visibile anche nel lavoro di Nicoletto Rosex di Modena, in cui l'iniziale adesione ai modelli mantegneschi e a quelli di Cosmè Tura, si fondono con gli elementi nordici. Nell'ambiente milanese lavorano Giovanni Palumba e un anonimo incisore della scuola di Leonardo, denominato il Maestro della Decollazione di S. Giovanni Battista, entrambi influenzati dal Mantegna e dalle novità di Dürer.

Nella seconda metà del XV secolo la Germania e l'Italia rappresentano, quindi, gli esempi più significativi dell'incisione a bulino su rame. La lezione del Maestro di Es e di Martin Schongauer e la svolta linguistica del Pollaiuolo e del Mantegna, costituiscono le riflessioni tecnico-formali essenziali per lo sviluppo successivo di quest'arte. Tra la fine di questo secolo e l'inizio del XVI, emergono degli incisori di elevata maestria, come il tedesco Albrecht Dürer, l'olandese Luca di Leida, mentre in Italia si affermano Marcantonio Raimondi, Giulio Campagnola e Jacopo de' Barbari. Tra questi maestri sussiste un continuo rapporto, fondamentale per l'evoluzione del linguaggio e del significato dell'incisione; ognuno si contraddistingue per un'estrema abilità tecnica e una personale visione della ricerca grafica. Nascono così delle scuole di incisione destinate ad uno scambio culturale e stilistico, vario e complesso, talvolta amichevole come tra Dürer e Luca di Leida, oppure polemico, come nel caso di Dürer e Raimondi. Lo scambio e soprattutto l'assimilazione dei differenti repertori di incisione e le diverse modalità di rappresentazione della forma, attraverso gli elementi costitutivi dei metodi d'intaglio, sono necessari per la formazione dell'identità linguistica del bulino e la sua evoluzione successiva. L'influenza reciproca tra gli incisori fiamminghi, italiani e tedeschi, è l'incontro di mondi e culture differenti, che continueranno ad interagire anche nei secoli successivi, determinando la trasformazione della grammatica

dell'incisione. Lo scambio non si limita ad una concezione formale, ma definisce una commistione stilistica che darà l'origine a nuove soluzioni grafiche.

Le personalità di Dürer e del Raimondi, con i loro percorsi, definiscono due distinti aspetti nel panorama storico dell'incisione: da un lato abbiamo la figura dell'artista-incisore, rappresentata da Dürer, che incide in modo autonomo ed originale i propri soggetti, per il quale la tecnica di incisione è un linguaggio artistico al pari delle altre arti, dall'altro abbiamo la figura dell'incisore che assume un nuovo ruolo ponendosi al seguito di un maestro pittore, come nel caso del sodalizio tra Raffaello e Raimondi. Quest'ultimo non è un artista-inventore, ma è un tecnico di valore che riproduce le opere del maestro con uno scopo divulgativo, seppure con soluzioni personali. Questo nuovo ruolo dell'incisore, determina la nascita di botteghe specializzate nella riproduzione e nella divulgazione delle immagini, con un'importante funzione storica. È un cambiamento che sarà fondamentale per la trasformazione delle esigenze del mercato, poiché il bulino sostituirà la xilografia nella divulgazione di immagini popolari.

Albrecht Dürer (1471-1528) è senz'altro il più grande e geniale tra i maestri. È un pittore, un teorico e un "artista grafico" per eccellenza, come lo definisce il Panofsky; egli si dedicherà a tutte le tecniche incisive esistenti all'epoca. Nipote e figlio di orafi, compie il primo apprendistato nella bottega paterna. Dopo il tirocinio da orafo lavora con lo xilografo Wolgemut, dal quale apprende anche le altre tecniche artistiche e con il quale intraprende l'illustrazione dei libri per l'editore Korberger. La maestria di Dürer è decisiva nelle innovazioni apportate nell'ambito della xilografia e del bulino. Nell'intaglio su rame partendo dalle elaborazioni linguistiche di Schongauer, costruisce un sistema di segni, realizzando la massima sintesi tra il significato e la prassi (modus operandi), elevando l'incisione ad arte come espressione di valori spirituali, etici e filosofici.

Nella sua formazione sono determinanti: la conoscenza delle stampe dei maestri italiani (Pollaiuolo, Mantegna), di Schongauer e dei primi maestri tedeschi; i viaggi in Italia e l'assimilazione dei trattati sulle proporzioni e la prospettiva; l'amicizia con l'umanista Pirckheimer e l'influenza dei maestri italiani (Alvise Vivarini, Gentile e Giovanni Bellini, Jacopo de' Barbari).

Nel 1490, Dürer parte per un lungo viaggio di studio in Germania e nei Paesi Bassi. Nel 1492, si reca a Colmar per incontrare Martin Schongauer, ma il maestro è morto nell'anno precedente e quindi si reca a Basilea per lavorare con il fratello. In questi anni incide numerose xilografie e perfeziona le ricerche teoriche, inoltre ha la possibilità di conoscere le opere grafiche del Maestro dello Haunsbuch e di Hans Baldung Grien. Completa la sua formazione attraverso l'amico Pirckheimer, che lo inizia alla cultura classica (latino e greco) e alla filosofia. Tra il 1494 e il 1495 soggiorna in Italia e si interessa alla teoria delle proporzioni ed alla prospettiva; in questi anni lavora sia a bulino che con la xilografia. Durante il

secondo viaggio in Italia (Padova, Venezia e forse Firenze e Roma), databile nel 1505, approfondisce le leggi prospettiche ed incontra Luca Pacioli e Jacopo de' Barbari. Il sincretismo della cultura tardogotica tedesca con l'umanesimo italiano, è fondamentale per raggiungere una visione rinascimentale, in cui l'unità della speculazione teorica e la pratica del mestiere artigianale, innalzano l'incisione al rango della pittura. L'indagine meticolosa della realtà e l'analisi delle forme, presiedono alla ricerca di una geometria interna e all'elaborazione di un linguaggio innovativo: studio che rivela l'influenza dello spirito speculativo di Leonardo e delle soluzioni pittoriche dei maestri veneti. La nuova visione è raggiungibile attraverso un'organizzazione del segno in una topografia e un'ordinata sintassi grafica. La morfologia (forma dei segni) si articola in una grammatica precisa. Nell'intaglio a bulino i segni di Dürer, evidenziano una metodologia orafa dal taglio sottile (bulino a losanga), ma il tratteggio diventa più plastico con un'ombreggiatura finissima nella modellazione della forma. Il suo repertorio è costituito dal tratteggio parallelo e semplice, ai quali unisce il terzo segno (tratteggio complesso) per la resa di una maggiore modulazione tonale e un'ampia gamma di valori (il bianco della carta, i grigi e i neri). Il contorno netto viene eliminato introducendo un effetto di sfumato, perfezionando gli elementi linguistici e frammentando il segno. Le trame lineari vengono armonizzate da punti, da piccoli tagli effettuati con il becco del bulino, disposti secondo un principio di rarefazione ed addensamento del segno. Questo puntinato contribuisce a graduare e ad ammorbidire i passaggi chiaroscurali prolungando il percorso del segno. Nella minuziosa lavorazione e metodica applicazione, Dürer cattura le mutevoli variazioni della natura, incidendo sapientemente i rapporti e le combinazioni dei segni in una miriade di piani concavi e convessi. Ogni segno qualifica la materia nella sua essenza vegetale, nella durezza degli elementi minerali, nella morbidezza della membra umane o nell'impalpabilità della luce. L'estrema abilità del maestro tedesco, secondo il Panofsky, deriva dalla puntasecca, dalla quale acquisisce un profondo senso di libertà e di fluidità del tracciato inciso. Quest'ultima tecnica, simile nell'impugnatura all'uso della matita, si usava solo come sussidio al bulino: nelle sue prove, Dürer trova un risultato espressivo estremamente morbido. La facile usura dei segni non permetteva però delle elevate tirature e non rispondeva quindi alle esigenze di tipo commerciale. Per questi motivi l'uso della puntasecca rappresenta per l'incisore solo un interesse grafico. L'esercizio manuale e la conoscenza di questo strumento, consentiranno al maestro tedesco di esprimersi, con una maggiore padronanza ed originalità nell'esecuzione dell'intaglio a bulino. La sintassi dureriana è evidente nei bulini incisi tra il 1513 e il 1514 (Il Cavaliere, la Morte e il Diavolo, la Melencolia I, il San Gerolamo), modelli esemplari dell'arte dell'incisione e palese rappresentazione delle profonde riflessioni filosofiche del maestro sulle tre virtù (moralì, intellettuali e

teologiche), dedotte dal trattato "Margarita philosophica" di Gregor Reisch. In questi anni inizia a lavorare al suo trattato sulla pittura ed entra al servizio di Massimiliano I. Nel 1520 ritorna a Norimberga ed aderisce alle tesi luterane. Nel 1525 pubblica i suoi studi sulla misurazione e scrive l'introduzione del Trattato sulle proporzioni, pubblicato postumo nel 1528.

Focillon lo descrive come "un poeta e un matematico dello spazio, un teorico e un ispirato"; Dürer unisce alla perfezione stilistica e tecnica una simbologia esoterica, proponendo un parallelo tra l'arte e l'alchimia come infinita ricerca filosofica per il raggiungimento dell'opus (conoscenza spirituale e materiale). Il sistema grafico di Dürer costituirà un patrimonio universale a cui attingeranno tutti i bulinisti successivi. A questo grande artista si affiancano altri incisori tedeschi, come Albrecht Altdorfer della Baviera, i cui paesaggi, inseriti in piccoli formati, sono esempi per gli incisori della Scuola di Regensburg. I segni corti e obliqui e le ampie aperture luminose, costituiscono gli elementi basilari del suo lessico e strumenti della sua visione espressionistica. Heinrich Aldegrever, invece, è un orafo incisore della Westfalia, dal segno classico e levigato, rilevante per il suo rapporto con i Paesi Bassi e l'influenza dei manieristi italiani. Si annoverano altri incisori conosciuti come "i Piccoli Maestri di Norimberga": i fratelli Bartel e Hans Sebald Beham, entrambi legati alla miniatura; nelle loro incisioni, presentano una sapiente delicatezza degli intagli, mentre l'amico Georg Penz è interessato ad incidere bulini di riproduzione, con effetti di puntinismo nelle ombreggiature. Il bulino, con Dürer ed i Piccoli maestri, si è pienamente affermato come arte autonoma e si è liberato dai vincoli dell'oreficeria. Anche se, accanto all'incisione originale, continuano a coesistere le *incisioni utili* lavorate da orafi e medaglisti. Queste stampe sono ancora legate all'artigianato e riproducono decori araldici, ornamenti, planimetrie di ville, come negli esempi di Martin Martini.

La scuola olandese.

Luca di Leida (1494-1533) è il primo incisore e l'iniziatore della grande scuola dei Paesi Bassi. Figlio di un pittore, si forma nella bottega di un orafo e in seguito nell'atelier di un incisore-armaiolo. Fin dal suo apprendistato, dimostra un talento precoce per il bulino e, secondo alcune fonti, inizia ad incidere prima di compiere dieci anni. Il Baldinucci racconta numerosi aneddoti al riguardo, rilevandone la dedizione totale all'arte e descrivendolo come: "applicato a disegnare consumando non solo il giorno ma l'intera notte". È divertente anche l'episodio della presunta rivalità con Dürer, infatti, la morbidezza degli intagli di Luca, impensierirono talmente il maestro tedesco, da scatenare un duello a suon di invenzioni artistiche. Dürer ammira il giovane Luca di Leida e rimane celebre lo scambio di stampe intercorso tra i due maestri. L'incisore olandese diventa l'interprete del nuovo gusto, determinato dai cambiamenti storico-culturali del momento; egli dona alle stampe una tra-

sparenza e una visione innovativa della luce. Egli è un pittore-incisore, che conferisce al suo bulino delle nuove qualità pittoriche, attraverso l'uso della prospettiva aerea nelle sue ampie composizioni grafiche. Il Vasari scrive nelle sue Vite, che fece le cose "sfumate e tanto dolci che col colore non si farebbe altrimenti... le quali avvertenze (qualità cromatica) hanno aperto gl'occhi a molti pittori". Nelle prime incisioni è evidente l'uso di un bulino losangato, sottile e delicato, derivato dalla minuziosità orafa; invece nel periodo successivo, incide i primi piani con dei bulini più energici, soprattutto nella rappresentazione della natura, diminuendo i valori lineari verso l'orizzonte. Il paesaggio è un elemento predominante, che viene immerso totalmente nella profondità atmosferica, graduando l'intensità dei tagli, mentre il segno parallelo predomina sul tratteggio incrociato. I tagli diventano più pittorici, aperti e alleggeriti dalla luce, gli incroci si dissolvono verso il fondo, e si perdono nel chiarore della composizione. Le figure si modellano con l'estrema finezza e delicatezza dei tratti dal tono argenteo, esse si muovono in uno spazio luminoso configurato in una successione progressiva di piani. L'incanto delle scene e la raffinata descrizione dei particolari leggeri e tenui, restituiscono un'immagine altamente preziosa. Il taglio delle composizioni è moderno e disposto secondo un andamento verticalizzato del paesaggio e dei personaggi, la rappresentazione viene risolta in una unità spaziale, dilatando allusivamente l'impianto. L'assimilazione della lezione düreriana è evidente nell'ampiezza delle composizioni e nell'introduzione del semitono nella modulazione segnica. Il suo stile è comunque originale e risolto in termini personali, rispetto alla visione grafica del tedesco. In seguito, Luca di Leida coniugherà gli elementi nordici con la monumentalità della forma italiana, unendo l'interesse per la prospettiva all'indagine fisionomica dei volti rappresentati. Questa forte caratterizzazione dei personaggi, insieme ai paesaggi e alle scene di vita popolare, anticipano le tematiche dell'arte olandese del seicento, particolarmente amate da Rembrandt. Le sue immagini con gli anni si articolano sempre di più in un crescendo di soluzioni ardite e in un caleidoscopio di figure. Negli anni venti, incontra Dürer che gli rivela i segreti dell'acquaforte; egli si interessa a questa nuova tecnica diffondendola in Olanda, dove avrà dei fecondi sviluppi. Luca di Leida è considerato uno dei primi incisori ad aver usato per l'acquaforte il rame al posto del ferro, per ottenere dei segni più sottili. Nel ritratto di Massimiliano, egli fonde i due linguaggi, in cui il trattamento a bulino del viso si unisce all'uso dell'acquaforte per le altre parti, dimostrando "una chiara coscienza di ciascuna delle due tecniche" (Terrapon). In seguito, intensifica il suo interesse per lo studio della figura umana, influenzato dal classicismo dei cartoni degli arazzi di Raffaello, che si trovavano a Bruxelles per la lavorazione. In questi anni medita sulla semplificazione del Raimondi, mentre nelle ultime incisioni si dirige verso una svolta manierista, amplificando l'intensità della linea e

l'imponenza delle figure, anticipando l'enfasi stilistica di Goltzius.

La scuola del Raimondi.

In Italia dopo le incisioni d'invenzione del Pollaiuolo e del Mantenga, si assiste alla nascita di una nuova funzione e concezione dell'incisione: con Marcantonio Raimondi inizia la stampa di riproduzione. Egli non è un pittore-incisore, ma è il primo a trasformare "l'incisione di riproduzione in un mestiere e un'arte" (Adhémar). I pareri su Raimondi sono discordi, alcuni parlano di "volgarizzazione del canone classico"(Terrapon) e di un'eccessiva sudditanza alle opere altrui. Una polemica sempre aperta e presente nella distinzione tra gli interpreti dell'incisione originale e quelli dell'incisione di riproduzione.

È necessario, quindi, soffermarsi un attimo, sulla definizione delle tre differenti tipologie di stampe:

La *stampa di riproduzione* è un'incisione derivata da un disegno (idea grafica), dato dall'artista all'incisore. Il suo lavoro è di imitare la tecnica, gli effetti e il linguaggio del maestro.

La *stampa di traduzione*, invece, è il trasferimento dell'immagine, partendo da altri linguaggi artistici (la pittura o la scultura). L'incisore deve elaborare un sistema di segni idoneo a suggerire le qualità formali dei valori pittorici o scultorei. In questi due casi, anche se l'ideazione e l'esecuzione non nascono dalla stessa persona, il linguaggio e la tecnica non sono dei freddi metodi meccanici ma permettono di far risaltare la personalità dell'incisore e la qualità del soggetto realizzato.

La *stampa originale o d'invenzione* è un'incisione in cui il soggetto è totalmente ideato dall'incisore, che incide direttamente con le sue mani la matrice. L'autonomia dell'incisione si afferma progressivamente e per diversi secoli manterrà le due differenti funzioni di incisione originale e di incisione come mezzo di divulgazione di uno stile e di diffusione della cultura.

Marcantonio Raimondi (1480c.a.-1530 c.a.), bolognese, con una formazione da orafo, acquisita alla scuola di Francesco Francia, diventerà una figura molto importante in questo periodo. Le sue continue riflessioni tecnico-formali, espresse attraverso il bulino, sono la testimonianza delle suggestioni esercitate su di lui dall'ampio panorama pittorico italiano del tempo: dal tonalismo veneto del Bellini e del Giorgione, all'indiscussa influenza esercitata dalle stampe straniere di Schongauer, Dürer e Luca di Leida, passando per le essenziali figure di Michelangelo eseguite a Firenze, fino a Raffaello. Il Raimondi, nei suoi viaggi, medita sulle infinite possibilità espressive degli artisti locali. Dall'iniziale retaggio proto-classico, mutuato da Francesco Francia, si apre ad una fase rinascimentale, che accoglie le raffinatezze linguistiche di Dürer, fino a copiarne le incisioni ed acquisisce anche le delicate luminosità di Luca di Leida. Egli semplifica il metodo grafico di Dürer, ne accoglie il linguaggio, anche

se il contenuto rimane lontano dal rigore spirituale del maestro tedesco. Modifica, inoltre, il tratteggio creando dei reticoli fittissimi, alternati a segni più larghi e diradati. Il bulino circonda la forma con un segno principale e risolve il modellato con tagli paralleli raramente incrociati. La rielaborazione della modulazione tonale di Dürer è necessaria al Raimondi, per la traduzione dei valori chiaroscurali della pittura e della morbidezza del disegno; questa assimilazione determina un affinamento dell'intaglio a bulino nell'ambito italiano. Durante il soggiorno a Firenze egli osserva l'esempio di Michelangelo, mentre a Venezia è sensibile al tonalismo di Giorgione, filtrato dall'incisione originale di Giulio Campagnola. L'arrivo a Roma coincide con un ulteriore aggiornamento del suo linguaggio, che si allontana dai forti contrasti chiaroscurali di fonte veneta e dal dinamismo michelangelesco, per dirigersi verso una maggiore luminosità e leggerezza tonale. Memore dei fondi paesaggistici di Luca di Leida, i suoi segni diventano lievi e sottili per la resa degli effetti atmosferici. Intorno al 1510, inizia il sodalizio con Raffaello: il maestro urinate, consapevole dell'importanza dell'incisione, affida a Marcantonio Raimondi ed ai suoi allievi, Agostino de Musi detto il Veneziano e Marco Dente, la realizzazione grafica dei suoi disegni. L'interesse di Raffaello verso l'incisione, è stato spesso visto solo come un intento strettamente imprenditoriale, un modo sistematico per divulgare e diffondere il proprio stile. L'importanza del mercato delle stampe e l'ampia possibilità della loro diffusione, è sicuramente un elemento sempre presente nei pensieri di Raffaello. Infatti, egli affida al suo allievo Bavero De' Carrocci, detto il Baviera, l'iniziativa commerciale di creare una bottega, destinata alla lavorazione e alla stampa delle sue opere. Nell'atelier passeranno numerosi incisori italiani e stranieri: oltre a quelli menzionati, si annoverano Georg Penz, Jacob Binck e molti altri. Tuttavia, Raffaello ritiene il disegno un'opera d'arte completa e rivelazione immediata dell'ideale, con una capacità di mantenere inalterata la pura essenza e la *verità dell'idea*, scaturita direttamente dal principio creativo dell'artista. Per questo motivo, Raffaello considera l'incisione una tecnica idonea alla trasposizione dei suoi lavori. Lo stesso Raimondi, condivide e realizza le aspirazioni raffaellesche, in un continuo rapporto simbiotico tra *l'idea grafica*, nata dalla mano del maestro e la sua esecuzione tecnica. Un sodalizio intenso, in cui l'incisore può liberamente scegliere di intercalare gli elementi nordici, per ampliare gli esiti espressivi e chiaroscurali. Il Raimondi per seguire le indicazioni del maestro, adotta anche espedienti tecnici particolari, come ad esempio quello di strofinare una pietra pomice su tutta la matrice, per ottenere una superficie morbida e con un lieve effetto tonale: un'intuizione che avvalorava le sue grandi capacità incisorie. Il Bersier in una nota tecnica sul Raimondi evidenzia, che il suo tratteggio viene inciso in "controsenso alla forma", per esaltare maggiormente la bellezza del corpo umano, una monumentalità particolarmente ammirata da Leida e Dürer.

La sua attività non si esaurisce con la morte di Raffaello e continua sui modelli di Giulio Romano; finisce addirittura in carcere, secondo il racconto del Vasari, per aver inciso temi licenziosi e profani sugli Amori degli dèi. Sperimenta anche l'acquaforte, associandola al bulino, precorrendo il Parmigianino. Nell'ultima fase, le sue opere rispecchiano la crisi personale e storica, conseguente al drammatico episodio del Sacco di Roma. Tornato a Bologna, si dedica alla xilografia. La sua influenza si diffonde fino a Mantova, a Giovan Battista Scultori e alla sua scuola con i figli Adamo e Diana e a Giorgio Ghisi. Il Raimondi viene considerato come l'iniziatore dell'accademismo e, nelle sue ultime opere, "l'anticipatore del gusto barocco" (Adhémar). Sicuramente è stato un grande bulinista, che condivise la dedizione per l'incisione con la moglie, descritta dal Baldinucci come una brava intagliatrice sul rame. L'incisione di riproduzione del maestro bolognese ha svolto un funzione storica importante nella diffusione dello stile dei più grandi maestri e dei principi culturali di un'epoca.

A Mantova nella fucina di Giulio Romano, impegnato nella decorazione del Palazzo del Tè, svolgono un'attività importante Giovan Battista e i suoi figli Adamo e Diana Scultori. Giovan Battista si forma a Roma, egli è incisore e decoratore accanto al Primaticcio. Il suo stile nasce dall'assimilazione della cultura classica attraverso i reperti e le collezioni antiche dei Gonzaga e dagli esempi formali contemporanei di Giulio Romano, Raffaello e Michelangelo. La sua scuola afferma una nuova visione dell'incisione e si fa interprete di opere letterarie e soggetti allegorici con riferimento al mito, elemento di base della cultura rinascimentale del cinquecento. Il bulino di questi maestri segue un *modello ideale* che rappresenta una tecnica e un processo intellettuale per diffondere le tematiche neoplatoniche. La figlia Diana presenta un'estrema sensibilità nell'intaglio a bulino. Il suo segno è raffinato nella traduzione di Giulio Romano e più semplificato nei lavori eseguiti durante il soggiorno romano, dove lavorano anche i parmensi Enea Vico e Giovanni Jacopo Caraglio. L'incisione diventa, come il disegno, un principio unificante della visione artistica.

Nell'area veneta si afferma l'incisione originale con la grande personalità di Giulio Campagnola: un artista poliedrico, pittore, miniaturista, poeta, musicista ed incisore, raffinato e colto conoscitore del greco e del latino, nonché intagliatore di caratteri tipografici. Il suo stile è originale e caratterizzato dall'uso innovativo del bulino (bulino arcuato o a sciabola), attraverso un sistema di segni a puntini, ottenuti con il becco dello strumento. Il nuovo metodo anticipa le ricerche tonali dei secoli successivi e troverà un fecondo sviluppo nel *punteggiato* del settecento con Bartolozzi, Ryland e Prudhon. Suggestionato dalle ricerche tonali di Giorgione e Bellini, la tecnica del Campagnola si avvale di una struttura di base lineare per definire la composizione, completata in seguito, da tagli leggeri frammentati fino al punto. I passaggi chiaroscurali dal bianco al nero, sfumano con un effetto morbido ed atmosferico e si mo-

dulano secondo un principio di addensamento e rarefazione del segno. La soluzione, altamente pittorica, si coniuga a riferimenti filosofici. Infatti, le tematiche iconografiche e l'evanescenza immateriale dei paesaggi alludono, simbolicamente, alla sublimazione della materia e all'elevazione spirituale. Il sacro e il profano sono temi frequenti nella visione neoplatonica rinascimentale e ricorrenti nella cultura veneta. Anche il figlio adottivo, Domenico Campagnola di origine tedesca, riprende nelle sue incisioni i soggetti giorgioneschi. Domenico lavora a Venezia con Tiziano e benché stimolato ed influenzato dallo stile paterno, elabora un linguaggio autonomo. Coesistono delle affinità tecniche, per l'uso di punti accanto a segni lineari, i quali vengono trasformati in tocchi pittorici, mossi e sensibili per definire le composizioni dinamiche. In Domenico, l'intaglio a bulino è simile a delle pennellate che anticipano le soluzioni delle acqueforti di Salvator Rosa. Altri interpreti veneti di questo periodo sono Marcello Fogolino e Giovanni Maria Pomedello.

I primi incisori francesi e Jean Duvet.

Alla fine del XV secolo, l'incisione in Francia non presenta la stessa modalità di sviluppo presente in Germania e in Italia. In questo paese lavorano numerosi artigiani dediti all'ornamento e all'illustrazione, all'incisione di frontespizi e alle copie. L'unico artista originale è Jean Duvet (1485-1561ca), nato a Langres nella Francia centrale, figlio di un orafo e orafo lui stesso. Duvet è una figura particolare, uno spirito inquieto e visionario, che vive e lavora in un isolato centro provinciale. Le prime incisioni rivelano la conoscenza del Mantegna, del Raimondi, di Michelangelo e dei segni paralleli di Jacopo de' Barbari, ma prevale presto una tendenza mistica e un'atemporalità, estranea ai suoi contemporanei. Le composizioni verticalizzate sono affollate di personaggi, disposti secondo "il dramma di un caos terreno, regolato dall'illuminazione divina" (Bersier). La linea marcata definisce l'intensità dei volti, le loro vigorose muscolature e i gesti eloquenti; i tagli del bulino sono corti e serrati, spesso incrociati, modellano i volumi delle forme fin nei minimi dettagli delle pieghe e dei drappaggi. I corpi si serrano in uno spazio irrazionale, riempito da ornamenti, animali grotteschi ed architetture immaginarie. Le sue incisioni diventano apparizioni o sogni fantastici, satire di un forte sentimento religioso e di misticismo, in cui le peripezie grafiche del bulino esplorano questi mondi lontani ed irreali. L'importanza della linea anticipa la poetica di William Blake sull'*outline*, in base alla quale la linea di contorno si identificherà con il potere mentale dell'immaginazione. Il movimento e la configurazione dell'intaglio segnano il confine e, allo stesso tempo, rappresentano il passaggio verso nuovi mondi, nell'insondabile universo del pensiero. La natura limita lo sguardo interiore, mentre l'arte della linea guida verso la liberazione dello spirito. Duvet è un bulinista ispirato e di grande intensità espressiva, che con il suo lavoro apre la via ad un'estetica visionaria, all'inizio delle uto-

pie percorse in seguito da Seghers, Bresdin, Blake e molti altri. In Francia, gli altri incisori a bulino suoi contemporanei, come Noël Garniel e Nicolas Demaison, risentono dell'influenza italiana e tedesca, copiano e non dimostrano nessuna originalità. I tempi non sono ancora maturi per la creazione di una scuola dell'incisione, che fiorirà nel seicento, sotto la spinta delle vicende storico-politiche, il Sacco di Roma e le guerre nei Paesi Bassi Spagnoli spingeranno gli artisti verso Parigi, portando quelle risorse e quegli stimoli culturali, necessari per la realizzazione di uno stile e di un gusto francese.

Il Sacco di Roma nel 1527 provoca la diaspora degli artisti, sia verso le altre città italiane, come Firenze, Mantova e Venezia, che all'estero. La rovina dei grandi artisti chiamati a Roma dal mecenatismo papale, è il riflesso del decentramento del potere pontificio e di un clima culturale complesso. L'ascesa di Carlo V, imperatore delle Fiandre, dei Paesi Bassi, di mezza Italia e re di Spagna, costringe Roma a piegarsi al dominio spagnolo, dopo un assedio di nove mesi. Il nuovo stile manierista, nato e maturato, prima di questi eventi, si diffonderà proprio a causa di questa drammatica dispersione. Le difficoltà economiche del Raimondi e del Parmigianino, la morte di Marco Dente, le grandi sofferenze di Giulio Clovio e Perin del Vaga, fino alle disavventure di Rosso Fiorentino, contraddistinguono le problematiche del momento. I centri artistici si spostano verso l'Italia del Nord, mentre nell'ambito romano l'incisione subisce un periodo di oscurità e ritornerà in auge solo dopo gli anni trenta, con l'arrivo di maestranze straniere. Nonostante la partenza delle grandi personalità, l'attività commerciale legata alla stampa prosegue con il Baviera. Egli continua a stampare le opere di Raimondi, riprese anche dalle botteghe del Salamanca e del Lafrery. Il lorenese Lafrery diventa uno dei più importanti commercianti di stampe a livello europeo e diffonde le immagini della Roma classica insieme ai modelli dell'orbita michelangeloesca. In questo modo, attraverso la divulgazione delle opere di Michelangelo e di Raffaello, si diffonde la maniera italiana e si amplifica la notorietà degli affreschi dei due artisti. A fianco alla propaganda dello stile e delle grandi imprese dei due maestri, si afferma quindi un gusto per le antichità; le vedute e i paesaggi, saranno i soggetti più esportati in seguito ad Anversa, come dimostrano i bulini di Dirk Coornhaert. Si amplia il mercato delle stampe con la diffusione dei soggetti di genere: dai temi archeologici con immagini di templi, di statue romane e di pitture antiche, alle topografie per i viaggiatori, ai ritratti degli annalisti, alle illustrazioni per libri in cui il bulino sostituisce la xilografia, fino ai libelli politici e ai soggetti di propaganda religiosa. Tutti questi generi di stampe avranno una grande diffusione nel '600 e nel '700. L'aumento della richiesta incrementa la diffusione delle stamperie, gli incisori diventano anche mercanti, dando vita ad una serie di attività e di laboratori, destinati ad assumere un ruolo commerciale significativo. Tra i primi esempi troviamo italiani come il Baviera, il Salamanca, il francese Lafrery e i fiamminghi

Cock, Galle e Passe, i quali porteranno ad Anversa la struttura organizzativa commerciale della stampa. Questo trasferimento delle attività calcografiche verso l'Europa, determinerà un grande sviluppo dei sistemi di produzione e il consolidamento dell'organizzazione professionale del mestiere. A Roma, invece, continuano ad arrivare le maestranze straniere sempre più interessate a soggiornare e ad assimilare la cultura figurativa italiana, come il lorenese Nicolas Beatrizet, Philipp Soye e il francese Etienne Delaune. L'influenza di Michelangelo si estende oltre i confini in maniera indiretta, come testimoniano i lavori del fiammingo Jan Sadeler, di Cornelis Metsys e della bottega di Hieronymus Cock, in cui lavorano abilissimi incisori che diffondono le opere dei grandi pittori, unendo gli elementi italiani alle invenzioni dei maestri fiamminghi. Il Giudizio Universale di Michelangelo è un modello indiscusso copiato da numerosi incisori, tra i quali Niccolò della Casa, il Bonasone, Giorgio Ghisi ed il dalmata Martino Rota. La chiara tematica di propaganda controriformista del soggetto, suscita una grande ammirazione all'estero e l'affresco viene ripreso anche da Léonard Gautier, Jan Wierix e Matteo Greuter. Accanto all'ampio scenario dell'attività della stampa di riproduzione e di traduzione, si realizzano dei soggetti di iconografia religiosa, visibili nei lavori di Philippe Thomassin e dei tre fratelli bulinisti Jan, Jerome e Anthonie Wierix, attivi ad Anversa. L'incisione originale, magnificamente rappresentata dai primi maestri fino a Schongauer, Dürer e Leida, sussiste al fianco dell'incisione di riproduzione, anzi con l'invenzione dell'acquaforte, si delinea con più vigore la nuova figura del pittore-incisore. Infatti l'artista può dedicarsi all'incisione senza il lungo tirocinio che imponeva l'ardua tecnica del bulino e senza nemmeno ricorrere al tecnico-incisore di professione. È l'artista ad incidere con le proprie mani con la tecnica dell'acquaforte. L'acquaforte, si definisce *indiretta* poiché i segni, disegnati su una vernice applicata alla matrice, vengono incisi attraverso l'ausilio di un acido. Le origini risalgono agli armaioli e alla loro particolare pratica di decorare le armature e le spade. La definizione *acquaforte* deriva da "aqua fortis" ed indica l'acido nitrico, risalente all'alchimia araba e poi ereditata dall'alchimia medioevale occidentale. I primi incisori che si dedicarono a questa tecnica sono Daniel Hopfer nel 1506, Urs Graf nel 1513, Dürer con le sue 4-5 prove incise nel 1515-18 e Luca di Leida intorno al 1519-1520. Il primo pittore-incisore italiano è il Parmigianino che con le sue acqueforti (1524-27) è l'iniziatore di un nuovo indirizzo dell'incisione. La sua influenza si rifletterà sulla Scuola di Fontainebleau, favorendo la piena affermazione dell'acquaforte nel secolo successivo.

In questo vasto panorama, si deve mettere in evidenza l'abilità commerciale del fiammingo Hieronymus Cock, il quale dopo aver soggiornato a Roma, guardando all'esempio del Salamanca, intuì la rilevante funzione culturale e il considerevole valore della stampa. Egli importò in patria il sistema organizzativo della bottega italiana,

insieme ai modelli figurativi ed alle matrici di rame, in modo da soddisfare tutte le richieste del pubblico. In questo modo riuscì a vendere soggetti di ogni tipo, aggiornandosi continuamente sugli esempi romani. La sua bottega, ad Anversa, oltre a costituire un centro fondamentale per le relazioni tra l'Italia e le Fiandre, accoglie dei validi bulinisti di traduzione come, Cornelis Cort, Hans Collaert, Balthazar Bos, Pieter van der Heyden, Dirk Volckerstz Coornhaert e Hendrick Goltzius. Tra questi emergeranno due figure importanti per una nuova evoluzione del segno e la sua organizzazione: Cornelis Cort ed Hendrick Goltzius.

Cornelis Cort. Cornelis Cort (1530-1578) dopo la formazione presso la bottega di Cock ad Anversa, lavora prima a Venezia e successivamente a Roma, i massimi centri dell'incisione in Italia. Il maestro olandese rappresenta la figura chiave nel passaggio dalla prima metà del '500, segnata dal gusto di Marcantonio Raimondi, alla seconda metà del secolo dominata da Agostino Carracci. Si assiste al superamento del tratteggio chiuso e semplificato della Scuola del Raimondi ad un nuovo linguaggio più aperto e libero. Cort, riforma la sintassi e modifica radicalmente il sistema dell'intaglio. Il punto di partenza è sempre l'ordinamento lineare secondo i principi geometrici di Dürer, ma modifica la variazione tonale dei chiaroscuri trasformando il segno sottile in un *taglio largo ondulato*. Il segno viene inciso e modulato con l'ausilio di differenti tipologie di bulini, dilatandolo nella forma e nella struttura. La trama lineare si distanzia per poter conseguire un *segno chiaroscurato* adatto alla trasposizione pittorica e per incidere matrici di grandi dimensioni. L'uso di bulini di varie sezioni servono per ritornare nel segno ed aumentarne sia la profondità che lo spessore (rientro del segno). In questo modo amplifica la qualità dell'intaglio e definisce delle soluzioni suggestive con effetti di aree mosse e mazzate. Cort compie, quindi, una commistione e una traduzione del metodo grafico nordico in uno stile italiano, per poter interpretare i maestri rinascimentali ed ottenere degli esiti cromatici simili alla pittura. La sua lezione verrà assimilata e continuata da Agostino Carracci e condotta verso risultati arditi da Goltzius. In seguito, l'enfasi curvilinea del segno sarà ereditata dal Villamena e proseguirà nella ricerca di Mellan, un esempio di virtuosismo tecnico straordinario. Nel 1565, Cort arriva a Venezia, convocato da Tiziano, per iniziare una collaborazione molto proficua e costruttiva. Tiziano crede profondamente nell'incisione; si era infatti interessato alla xilografia e con l'aiuto di bravi intagliatori aveva tradotto i suoi disegni su legno con un grande respiro pittorico. Egli aveva seguito attentamente il lavoro e collaborato in modo concreto alle varie fasi lavorative, elaborando i suoi disegni con una specifica ricerca e conoscenza del materiale ligneo. Abbandonata la xilografia, trova in Cort un sensibile traduttore delle sue opere e la tecnica del bulino rivela una maggiore duttilità e capacità nella resa dei chiaroscuri e dei dettagli. Nel 1566, Cort soggiorna a Roma in varie riprese

prima di stabilirvisi definitivamente; qui si inserisce nell'ambiente culturale dove operano Giorgio Ghisi, Diana Scultori, Mario Cartaro ed altri. Inoltre lavora per gli artisti tardomanieristi Giulio Clovio, Taddeo e Federico Zuccari e Marco Pino. Durante i suoi frequenti viaggi tra Roma e Venezia, si ferma anche a Firenze e a Bologna, dove, verso il 1570, lascerà delle incisioni che saranno di esempio per la bottega di Domenico Tibaldi, il maestro di Agostino Carracci. Nel 1571 Cort decide di aprire la sua Scuola a Roma ed insegna a numerosi allievi come Philipp Soye, Philippe Thomassin, Gysbert Van Veen, Hendrick Goltzius e, in una fase più tarda, a Francesco Villamena.

I Carracci. A Bologna, prima della rivoluzione dei Carracci, è attivo *Giulio Bonasone*, un incisore noto per aver inciso da Raffaello, Michelangelo, Perin del Vaga e dal Parmigianino, con uno stile vicino alla tradizione del Raimondi. Influenzato dall'ambiente letterario e scientifico della città, egli si interessa a tematiche colte e filosofiche.

Agostino Carracci (1557-1602) è uno dei più grandi incisori dell'ultimo trentennio del cinquecento. La sua formazione si compie nella bottega di Domenico Tibaldi e di Bartolomeo Passerotti ed i suoi primi saggi sono delle opere di traduzione della pittura bolognese dell'epoca. Agostino è un incisore di traduzione e anche l'autore di lastre originali con animali, scene di balletti e elementi decorativi, in cui lo stile si sviluppa in una direzione grafica lineare disinvolta e spontanea. Le innovazioni apportate dall'olandese Cort, di cui ha una conoscenza indiretta, sono elementi sui quali Agostino lavora profondamente fino a farle confluire in un'elaborazione linguistica personale. Egli riprende gli incroci a trama larga di Cort, dirigendosi verso una concezione più audace e realizzando un segno largo modulato con una diversa ampiezza e profondità. Intorno al 1580 viaggia molto tra Roma, Venezia e Parma; compie, traduzioni dal Correggio, Tintoretto e Tiziano e, influenzato dalla pittura dei maestri copiati, ha la possibilità di arricchire e modificare il suo metodo di intaglio. In questi anni definisce il suo intento programmatico ed ideologico con la fondazione del "L'Accademia del Naturale e del Disegno", insieme al fratello Annibale e al cugino Ludovico. Nel decennio successivo, inizia ad eseguire delle incisioni originali, partendo da opere di piccolo formato, dedicandosi a ritratti, emblemi e scene mitologiche. In questi lavori si assiste alla trasformazione del suo linguaggio secondo schemi inediti. Infatti, se nella traduzione dei grandi pittori egli aveva acquisito un profondo senso plastico nella definizione del chiaroscuro, attraverso la modulazione del Cort, nelle soluzioni personali, raggiunge esiti totalmente diversi. Nelle incisioni di traduzione Agostino si libera dallo schema fitto del Cort e non realizza più gli effetti tonali in maniera perfettamente organizzata, ma risolve i passaggi chiaroscurali in maniera pittorica. Tale trasformazione si fa sempre più evidente nelle opere originali, in cui lo stile è più personale, il segno diventa mosso e vivo, con-

fondendosi con lo spirito di un' "acquaforte avente l'autorità del bulino" (Bersier). Il metodo chiaro e razionale, è il risultato della combinazione di tagli incrociati e paralleli, ondulati con delle interruzioni vibranti e luminose che ricordano il Parmigiano. La visione pittorica e sintetica si adatta alle tematiche profane e al rinnovamento dell'iconografia religiosa del periodo, come nelle opere dedicato a S. Francesco. Nel 1595, incontra a Bologna il grande bulinista Hendrik Goltzius, del quale ammira l'eccellente abilità tecnica e l'indubitabile virtuosismo. Nell'ultimo periodo della sua vita soggiorna a Roma, per lavorare alla decorazione del Palazzo Farnese, insieme al fratello Annibale. Il classicismo predomina nelle sue composizioni, equilibrate e semplificate, talvolta ardite nei soggetti profani, ma anche di grande intensità nei soggetti religiosi. Agostino insegna l'intaglio del bulino sia ad Annibale che a Ludovico. Il fratello Annibale si dedica maggiormente alla pittura, anche se il suo stile agile e mosso, trova nell'acquaforte la forma ideale, preannunciando il dominio assoluto di questa tecnica nel '600. Anche Ludovico, seppur in modo più limitato rispetto ad Agostino, esegue delle opere combinando il bulino con l'acquaforte o con la puntasecca; quest'ultima tecnica viene impiegata anche in modo esclusivo nelle sue incisioni. L'influenza di Agostino è evidente anche in Cherubino Alberti, un altro allievo di Cort, che con il suo bulino incide i disegni da Polidoro da Caravaggio. Egli prende le distanze dai modelli fiamminghi manieristi, soprattutto da Goltzius, per uno stile elegante, più pittorico e libero. I suoi tagli, calibrati attraverso la variazione della larghezza, ritrovano la visione cromatica di Agostino. I Carracci definiscono quindi, un passaggio fondamentale nel cambiamento del gusto e dello stile: la loro riforma si allontana dall'idealismo rinascimentale per indirizzarsi verso una nuova modernità. La significativa libertà lineare anticipa la svolta del seicento, le opere grafiche dei bolognesi portano il germe del nuovo indirizzo pittorico dell'incisione ad acquaforte.

Hendrick Goltzius. Prima di Cort, numerosi incisori di Anversa avevano divulgato le immagini religiose del cattolicesimo, dal Collaert alle grandi famiglie di incisori. Tra di esse ricordiamo i fratelli *Wierix*, in stretto rapporto con i Gesuiti, i *Galle*, famosi anche come mercanti di stampe, fino ai *Sadeler*, operanti a Bruxelles e ad Anversa. Le loro imprese commerciali coprivano una vasta area, che collegava Venezia, Monaco, Roma, Colonia, Bruxelles e Francoforte, in una fitta e proficua vendita di stampe. Questi incisori rappresentano la perfetta combinazione tra la precisione artigianale nordica e i modelli della pittura del loro paese, con il gusto classico delle scuole di Roma e di Mantova, e un grande mestiere al servizio della traduzione. Cort fece un passo ulteriore, superando il semplice ruolo di abile artigiano, rivoluzionando il metodo grafico e le regole dell'intaglio. La riforma operata da Cort nella direzione di un'indagine ed un'analisi spaziale, che sperimenta infinite gamme chiaroscurali mai raggiunte prima, influenzerà

uno dei più grandi incisori fiamminghi, Hendrick Goltzius. Goltzius racchiude in sé due anime e due volti, nonché il riflesso di due regioni opposte nello spirito. Da una parte le Fiandre cattoliche e, dall'altra, l'Olanda protestante, una suddivisione etico-religiosa oltre che estetica, un dualismo interiore ed una complessità di intenti, che si rivelano anche nel percorso dei suoi due metodi di intaglio. Uno, debitore alla finezza ed al minuto tratteggio, memore di Dürer e l'altro, a segni larghi legato a Cort.

Hendrick Goltzius (1558-1617) vive ad Harleem dal 1577. Formatosi sotto la guida del padre pittore, apprende l'intaglio su rame dall'olandese Dirk Volkertszoon Coornhert. Studia con attenzione Dürer, come è visibile nelle incisioni giovanili, e Luca di Leida, dal quale riprende la concezione del paesaggio. Egli assimila ed aderisce al canone manierista italo-fiammingo e nel 1583 conosce Bartolomeo Spranger e ne traduce l'opera, permettendone la diffusione in tutta l'Europa. In seguito si interessa agli insegnamenti della scuola di Fontainebleau ed unisce il primo stile con la nuova visione dell'allungamento della forma e l'estremo rigonfiamento della muscolatura. Nel 1590-91 arriva in Italia e soggiorna a Roma, a Firenze, a Venezia e, secondo alcune fonti, anche a Napoli. A Roma, studia alla scuola di Cort, approfondisce l'antichità classica e Michelangelo, dal quale deriverà un repertorio di curve aperte e talvolta artificiali, vicine al sistema largo ereditato da Cort. Goltzius e Villamena, entrambi allievi di Cort, ed in seguito Mellan, raggiungono i massimi vertici nella flessibilità e nella duttilità del segno a bulino. I tre maestri dimostrano un'abilità particolare nell'intaglio dei segni curvilinei, i quali seguono l'andamento delle forme. Il bulino si piega e sembra perdere la sua intrinseca resistenza, come se, parafrasando il bulinista del '900, Albert Flocon, la materia si arrendesse al sogno, alla fede e all'ostinazione spirituale che guida la mano. Il sistema di Goltzius deriva da una grande padronanza dello strumento, visibile nella sua capacità di tradurre ogni materia, attraverso dei segni modulati in larghezza e in lunghezza. Egli riesce a diversificare i tagli secondo spessori differenti con il rientro del segno, la trama larga e gli effetti ottici ottenuti dal segno ondulato, tutti elementi del sistema cortiano. La superficie, così abilmente trattata, risulta movimentata da semitoni grigi fino ai bianchi sfavillanti, una variazione perfettamente calibrata da intervalli di linee, alternati ad un'ombreggiatura di tagli serrati sempre alla ricerca del rilievo e del contrasti. Goltzius, riprendendo i suggerimenti di Luca di Leida, crea un'atmosfera suggestiva e pittorica, diminuendo in modo graduale l'intensità dei tagli. I segni si alleggeriscono verso la profondità e, talvolta, usa la puntasecca senza barbe per incidere un tono più leggero, per descrivere il paesaggio e le figure in lontananza. Il suo stile è audace e porta all'estreme conseguenze le ricerche del Cort, completato da espedienti linguistici che ricreano gli effetti cromatici e tonali, caratteristici della pittura. Egli si dirige verso un'enfasi espressiva nelle sue

anatomie dinamiche, nelle gestualità estreme, ben evidenti soprattutto nelle convessità e nell'exasperazione dei giochi lineari delle ampie muscolature. Le sue composizioni sono sorrette da una grande tecnica e da uno straordinario virtuosismo nell'intaglio, la definizione della forma segue un metodo preciso e geometrico, costruito su un sistema curvilineo ampio e complesso. Nel suo repertorio, accanto ai segni principali, emergono dei nuovi elementi linguistici, come l'intersegno ed il punto d'impasto. Il primo è un piccolo tratto indispensabile per una modulazione del piano, mentre il secondo serve per velare la forma, rendendo più graduale il passaggio tonale. Goltzius, mitiga l'uso del terzo segno di Dürer, attenua l'accento chiaroscurale del maestro tedesco, scegliendo una visione più pittorica per la definizione dell'immagine. Secondo l'Hind è tra i primi ad aver affrontato le arditezze dei due sistemi di intaglio, sia nella maniera fine, espressa nella resa del luccichio delle armature o nella morbidezza delle vesti, che nella maniera larga con i soggetti mitologici nelle sue iperboli compositive. Alcune fonti documentarie evidenziano il suo interesse per la pratica dell'alchimia e, nell'ultimo periodo il suo spirito eclettico si mitiga, privilegiando la pittura all'incisione. Tutte le invenzioni grammaticali di Goltzius, saranno ordinate nel corso del seicento in un codice preciso. La complessità lineare e l'intrinseco dinamismo del segno, nati da Cort e maturato in Goltzius, confluiranno nella libertà di Agostino Carracci, per poi rinnovarsi nella ricerca del Villamena, fino alla massima espressione realizzata da Claude Mellan. I suoi allievi, Jan Muller, Jacob Matham, Jan Saenredam e Vostermann, che entreranno nella bottega di Rubens, grazie anche ad una sua lettera di presentazione, continueranno ai massimi livelli l'incisione a bulino, come strumento emulativo della pittura. La maniera larga praticata nella scuola di Goltzius, viene portata avanti da Cornelis Bloemaert, un bravo bulinista di riproduzione, attivo soprattutto in Italia. Egli abbandona il segno eccessivo del contorno, per una definizione ottenuta solo attraverso il chiaroscuro ed il tratteggio. Bloemaert, che ritroveremo contrapposto idealmente al percorso di Mellan, rappresenterà un esempio di grande interesse per gli incisori di riproduzione del '700 e del '800, per la sua precisione e aderenza al modello pittorico. Nella stessa temperie culturale, in cui vivono Cort e Goltzius, troviamo le due famiglie di incisori, i Wierix e i Van de Passe, che si distinguono per una maniera fine e minuziosa, sorretta da un grande mestiere.

Il seicento rappresenta un secolo di ulteriore espansione e diffusione della stampa, finalmente apprezzata e considerata come vera e propria *opera d'arte*. Il bulino viene considerato lo strumento più idoneo per la riproduzione dei dipinti, tuttavia si affermerà anche con un'identità precisa ed autonoma. In questo secolo e soprattutto nel successivo, le raccolte di stampe ed il collezionismo, diventano fenomeni di ampio raggio europeo, investono tutti i settori culturali, permettendo la divulgazione di trattati storici e scientifici corredati da

apparati di grande qualità illustrativa. Nasce il fondo del Gabinetto delle Stampe a Parigi, la prima delle grandi collezioni che troveranno il loro pieno sviluppo nel corso del settecento. La stampa calcografica si definisce in maniera più idonea, come una professione specializzata, con una propria struttura commerciale e produttiva. Si consolida, inoltre, la consapevolezza critica del valore della stampa e si afferma, concretamente, con i trattati dedicati all'incisione, la specificità linguistica e metodologica di tale tecnica. L'acquaforte conquista un ruolo vitale nello sviluppo dell'incisione originale, soprattutto con le invenzioni tecniche del francese Jacques Callot, con i maestri olandesi Rembrandt e Seghers e con il fiammingo Van Dick. In Italia, dopo le premesse del Parmigianino, altri pittori-incisori come il Guercino, Guido Reni, Benedetto Castiglione e Salvator Rosa consolidano la tecnica dell'acquaforte con le loro numerose incisioni, anche se il bulino rimane la tecnica predominante e l'attività degli incisori di traduzione continua a svolgere la sua importante funzione storica e documentaria. A fianco a questi abili mestieranti e seguaci di Agostino Carracci, si affermano bulinisti di grande originalità e maestria, come Francesco Villamena ed altri incisori francesi. Agostino è una figura rilevante per il bulino di traduzione e la sua influenza è evidente nei fiamminghi Jan Sadeler, capostipite di una importante famiglia di incisori ed editori, in Cornelis e Theodor Galle (i figli di Philippe Galle), entrambi appartenenti alla famosa Scuola di Rubens. Il legame tra l'acquaforte ed il bulino è significativo e profondo, poiché esiste un continuo rapporto di scambio tra gli incisori nel progressivo sviluppo tecnico e formale.

Nel seicento, l'acquaforte raggiunge la sua maturità tecnica con Jacques Callot (1592-1635) ed il suo apice espressivo con Rembrandt (1606-1669). Callot ha un ruolo decisivo per il perfezionamento dei procedimenti di questa tecnica. Dopo un tirocinio da orafo in Francia, soggiorna a Roma dove apprende l'intaglio a bulino da Philippe Thomasin e a Firenze dove acquisisce i segreti dell'acquaforte. Egli inventa la ciappola, una punta arrotondata per modulare il segno ed una vernice dura che gli permetteranno di raggiungere esiti fortemente innovativi, simili alla versatilità del bulino. Le due invenzioni, la suddetta ciappola e la vernice dura, verranno trasmesse ad Abraham Bosse il quale, dopo un incontro con il maestro, le descriverà nel suo trattato sulla calcografia del 1645. In questi stessi anni, l'olandese Hercules Seghers sperimenta l'acquatinta allo zolfo e la ceramolle, mentre Rembrandt amplifica le potenzialità della puntasecca. Inoltre, si inventano nuovi procedimenti tonali, come la maniera nera (mezzotinto o granitura diretta), scoperta nel 1642 dal tedesco Von Siegen e perfezionata nel 1672 dall'olandese Abraham Blooteling, una tecnica che si diffonderà soprattutto nella fiorente Inghilterra del settecento. Tutti questi esperimenti tecnici si inseriscono nel contesto culturale delle due principali direzioni della pittura del seicento: la poetica classicista, promulgata dai Carracci e la vena di intenso

realismo espressa dai dipinti di Caravaggio. Il Caravaggio, amico di intagliatori come Cherubino Alberti ed Antonio Tempesta, diventerà una fonte d'ispirazione per il pittore Vouet e l'incisore Mellan. La sua rivoluzione pittorica diventa un modello per gli incisori napoletani e romani, come nel classicismo di Pietro Testa, mentre i suoi forti chiaroscuri e l'introduzione di tematiche popolari troveranno un fecondo seguito anche nei maestri olandesi. La maniera di Annibale Carracci si diffonde, sia attraverso le sue acqueforti, che tramite le traduzioni dei suoi dipinti, incisi dal bulinista Cornelis Bloemaert. Nella scuola di Annibale si formeranno Guido Reni, il francese Claude Vignon e Giovanni Francesco Barbieri, detto il Guercino. Il Guercino, sensibile acquafortista, instaura un sodalizio interessante con il bulinista Giovanni Battista Pasqualini, al quale affida la traduzione dei suoi dipinti. Il Pasqualini è un incisore altrettanto rilevante per la sua capacità di catturare la morbidezza della materia, dimostrando come il bulino possa avere delle grandi capacità espressive, se coadiuvate da un'intensa volontà creativa.

Nel seicento si consolidano, quindi, le intuizioni del periodo precedente e si delineano dei nuovi generi, dalle vedute dei monumenti della Roma antica, con un fine documentario ed archeologico rivolto ai viaggiatori, alle grandi scene di paesaggi bucolici e rurali, inaugurate dal tedesco Altdorfer, le cui origini si ritrovano nella pittura veneta e nell'ideale classico di Annibale Carracci, alle scene di vita popolare, già presenti in Luca di Leida, ampliate e trasformate nelle rappresentazioni teatrali e scenografiche di Callot. Nelle vedute architettoniche, si predilige ancora l'uso del bulino, come nelle opere dei fratelli Aegidius e Marcus Sadeler, mentre nel paesaggio l'acquaforte è la tecnica più idonea a suggerire la freschezza e l'irregolarità della natura, come è evidente in Elsheimer, Rembrandt e Seghers e nel classicismo di Claude Lorrain e di Nicolas Poussin.

All'inizio del secolo, il bulino di traduzione trova la sua massima affermazione nelle Fiandre con la Scuola di Rubens ad Anversa, infatti il De Witt considera conclusa l'epoca del bulino italiano con la figura della Villamena; in seguito, nel corso del seicento, tale supremazia passerà alla Francia con Mellan e Nanteuil. Rubens, Mellan e Nanteuil mantengono alto il concetto del *bulino puro*, nonostante l'egemonia dell'acquaforte e la pratica ormai diffusa di utilizzare le tecniche miste. Questa commistione delle due tecniche, il bulino e l'acquaforte, affermatasi come una prassi abituale per velocizzare i tempi di esecuzione, rappresenta un preludio all'invenzione delle tecniche tonali.

In Italia, l'incisione è caratterizzata dalla presenza di pittori acquafortisti e bulinisti di riproduzione influenzati dai Carracci. Tra i bulinisti, raggiunge esiti molto originali l'umbro Francesco Villamena (1566-1624), considerato dal De Witt una figura di passaggio tra i due secoli. Egli si trova a Roma sul finire del cinquecento nel momento in cui, la città ospita numerosi bulinisti provenienti sia dalle altre regioni italiane che dall'estero.

Qui, Villamena segue gli insegnamenti di Cort ed in seguito, gravita nell'orbita di Agostino Carracci, del quale si considera il suo continuatore stilistico. Villamena è un disegnatore, un pittore e un fine bulinista di grande spessore tecnico, la cui maestria nell'intaglio a bulino e la particolare abilità nel disciplinare i segni, lo condurranno verso una nuova direzione, che influenzerà i maestri francesi. Egli distribuisce i suoi tagli in un'alternanza di toni e semitoni, dotati di un'intrinseca luminosità, esplorando tutte le infinite combinazioni linguistiche, fino ad arrivare ad una particolare resa del segno: partendo dal segno largo ed ondulato di Cort, raggiunge una sintesi del sistema di intaglio, fondato su un andamento parallelo e diagonale dei segni senza mai incrociarli. Il Villamena enfatizza la lezione cortiana e ricerca una maggiore gamma di valori formali e tonali, superando i limiti del concetto di traduzione e dirigendosi verso l'invenzione. Sicuramente assimila e osserva anche i segni curvilinei e paralleli del Caraglio, di cui ritoccò e restaurò le matrici. Caraglio fu un abile orafo ed incisore dell'epoca post-raimondiana, divulgatore dell'intaglio a bulino in Polonia e considerato da Pietro Aretino superiore al Raimondi. Villamena incise sia opere originali, che di riproduzione, come le Logge Vaticane di Raffaello e di traduzione, dai disegni di Giulio Romano, di Ferraù da Faenza, del Barocci e di Girolamo Muziano; si dedicò inoltre, alle illustrazioni di libri e di numerose architetture, tra le quali, le famose Storie della Colonna Traiana. La forte personalità del Villamena, con il suo segno netto, vigoroso e puro, ispirerà i grandi bulinisti della scuola francese.

La scuola di Rubens.

All'inizio del '600, il grande centro dell'incisione in Europa è rappresentato da Anversa che, seppur assoggettata politicamente alla Spagna cattolica, rimane un centro commerciale potente e dominante. Lo spirito di questa città, fedele al rigoroso ed esigente bulino, si distingue, sia dal punto di vista politico che culturale, da quelle delle regioni protestanti situate a Nord, i futuri Paesi Bassi, in cui si privilegia la tecnica più libera dell'acquaforte.

Pieter Paul Rubens (1577-1640), dopo aver completato l'importante esperienza in Italia dal 1600 al 1608, ritorna ad Anversa dove nella pienezza della sua maturità artistica, decide di diffondere la sua fama anche attraverso la stampa delle sue opere. Egli riunisce intorno a sé dei valenti incisori, ispirandosi alla scuola di Raffaello per la riproduzione dei suoi disegni e la traduzione delle sue pitture, anche se è più vicino a Tiziano per il maggior coinvolgimento nella realizzazione tecnica. Rubens non è un bulinista, tuttavia segue da vicino e conosce la tecnica della stampa e dell'incisione, infatti, incide due acqueforti originali. Grazie a questa tecnica, la sua arte è fruita non solo da colti conoscitori, ma anche dal grande pubblico. La Scuola di Rubens è costituita da bulinisti affermati, come Cornelis Galle il Vecchio, Willem Swanerburg (allievo di Jan Pietersz

Saenredam), Michel Lasne, i fratelli Schelte e Boetius Bolswert ed alcuni allievi di Goltzius, tra i quali Lucas Vostermann. A questi, Rubens affianca anche gli allievi della sua bottega, tra i quali i pittori Paul Pontius e Pieter Soutman. In seguito, si annovereranno Theodor van Thulden, Cornelis Bloemaert, Cornelis Visscher, ed infine gli acquafortisti Willem Panneels e Anton Van Dick, mentre l'unico xilografo del gruppo è Christopher Jegher. Rubens, parte dal linguaggio e dalla maestria nell'intaglio di Hendrick Goltzius, depura il suo codice grafico, indirizzandolo verso un accademismo e una concezione emulativa della pittura. Eliminati gli eccessi lineari e le esuberanze manieriste, l'intaglio si trasforma in una delicata trasposizione dei valori cromatici e raggiunge la massima resa tonale nell'effetto dello sfumato. La rappresentazione dei soggetti religiosi e dei paesaggi è morbida e soffusa, ad imitazione della materia della pittura rubensiana. Il grande pittore fiammingo guida da vicino i suoi abili bulinisti, affidando inizialmente a Cornelis Galle (figlio dell'incisore-editore Philippe Galle), il compito di riprodurre i suoi dipinti. Galle è però un incisore schematico e poco confacente alle esigenze di Rubens, che, insoddisfatto, chiamerà uno dei migliori allievi di Goltzius, Lucas Vostermann, al quale affiancherà Pieter Soutman. Quest'ultimo sotto la direzione di Rubens, diventerà un sensibile incisore che userà il bulino come un pennello. Lo stile di Vostermann, che si era formato sotto gli insegnamenti di Goltzius e sugli esempi della pittura italiana interpretata da Cornelis Cort, qui si modifica in tagli più morbidi, corti ed affini alla maniera di Rubens, interpretando perfettamente la sua pittura. Il rapporto tra i due è tuttavia burrascoso e il loro sodalizio si interrompe dopo un litigio: Vostermann lascia il posto al figlio Lucas Vostermann il Giovane (1624-67) e a Paul Pontius (1580-1657). Quest'ultimo insieme ai Bolswert, lavorerà con grande velocità ed intensità sotto la supervisione di Rubens. Il maestro non incide ed il suo intervento, si limita agli schizzi ed alle correzioni a colori sulle prove di stampa; i colori suggeriscono agli incisori tutte le variazioni tonali o i ritocchi da eseguire con il bulino sulla matrice. Uno dei migliori allievi e pittori della Scuola di Rubens, è senz'altro Anton Van Dick (1599-1641), che lavora con l'acquaforte. Egli progetta una pubblicazione molto importante, intitolata "Iconografia", che doveva completare un ciclo di ritratti dei personaggi più celebri dell'epoca, in cui unisce l'uso del bulino con l'acquaforte. Partendo dai suoi disegni, Van Dick affida agli abili bulinisti di Rubens, il tratteggio delicato del volto e riserva a se stesso lo sfondo e le vesti, curati con l'essenzialità e la freschezza del segno mosso. La leggerezza della punta e le morsure calibrate, rendono i tagli morbidi ed eleganti, rimandando alla pittura di Franz Hals; i personaggi effigiati, palpitanti di vita, restituiscono tutta la vitalità del disegno. Il ciclo non venne finito dal maestro, anzi l'estrema modernità della scelta dell'acquaforte non fu capita ed apparve troppo audace per l'epoca; fu questo il motivo per cui Van Dick non termi-

nò l'impresa. La serie rimane tuttavia un modello esemplare nella concezione del ritratto, un intenso studio del carattere, risolto con l'immediatezza del tratto, che anticipa i grandi ritrattisti come Mellan, Nanteuil o l'inglese Faithorne.

Pieter Claesz Soutman (1580-1657), bulinista olandese, dopo l'esperienza con Rubens, ritorna al suo paese e diventa un incisore-editore di grande successo: nel suo atelier si formano Jonas Suyderhoef e Cornelis Visscher. Il primo diventa il traduttore di Franz Hals, liberando il bulino da ogni accademismo regolare ed ordinato ed utilizzando anche la puntasecca; Visscher rimane, invece, legato ai procedimenti tradizionali delle opere di traduzione. I suoi tagli a bulino sono serrati e composti in fitte reti e mancano del respiro della natura e della realtà; questi soggetti sembrano privi di una libertà e di un'umanità, presenti invece nelle acqueforti di Rembrandt. Dopo il francese Callot, sarà, infatti, l'Olanda con i suoi incisori, a diventare la patria dell'acquaforte, con le sue profondità tonali, espresse magistralmente nei paesaggi e nelle più toccanti scene di vita quotidiana.

Sull'esempio di Rubens, il pittore fiammingo Philippe Champagne apre un atelier in Francia, che diventa ben presto, un punto di incontro per molti artisti di quel tempo, sia francesi che stranieri. L'interprete dei suoi dipinti, sarà Jean Morin, un incisore che, iniziava la lastra con i primi segni incisi con l'acquaforte, per poi intervenire con il bulino. Il Morin crea una stesura omogenea e fitta di tagli incrociati combinati a piccoli punti, per ottenere delle sottigliezze tonali. Egli risolve con questa tecnica a pontillé, anche i suoi ritratti, anticipando gli effetti del *punteggiato* del '700. L'atelier di Champagne si trasforma in un fervido ritrovo culturale, soprattutto per i compatrioti, in cui si svolgono dibattiti artistici e di approfondimento tecnico. In questa *scuola* vi insegna l'incisione Theodor Galle, allievo di Goltzius e traduttore di Rubens, che inizia al bulino, uno dei futuri allievi di Robert Nanteuil, il fiammingo Gérard Edelinck. Edelinck diventa un grande esponente della ritrattistica francese e rappresenta l'esempio per cui "seguiremo senza interruzione dal maestro all'allievo la linea dei bulinisti classici fino alla soglia del XX secolo (Bersier).

In Francia, dove l'incisione su rame nel XVI secolo si era sviluppata solo nelle regioni periferiche con Noël Garnier, Jean Duvet e con l'impresa della Scuola di Fontainebleau, la situazione era ancora molto arretrata rispetto alle Fiandre, alla Germania e all'Italia. Le guerre di religione nei Paesi Bassi dominati dalla Spagna, spinsero molti artisti ed artigiani verso il territorio francese; soprattutto gli incisori di Anversa portarono a Parigi l'esperienza tecnica e l'organizzazione del mestiere calcografico. In Francia con l'arrivo dei fiamminghi, si sostituisce gradualmente il sistema xilografico con la stampa calcografica, favorendo la successiva fioritura dei grandi nomi della scuola francese come Callot, Mellan e Nanteuil. Il mestiere del bulinista assumerà un ruolo ufficiale grazie a Nanteuil, nominato nel 1658 incisore ordinario del re Luigi XIV ed ottenendo qualche

anno dopo, l'editto in cui si eleverà lo status dell'incisore dalla corporazione dell'arte manuale a quella dell'arte liberale. È un passo fondamentale per l'incisore e per l'acquisizione di tutti i diritti delle altre arti, anche se rimane un privilegio riservato ai bulinisti. Al riconoscimento della libertà per l'esercizio del proprio mestiere, seguono l'istituzione di luoghi deputati all'esecuzione delle stampe (studi Gobelins) e le regolamentazioni dei privilegi nella vendita. Un sistema chiuso ed esclusivo, in cui il linguaggio si codifica in regole al servizio del "bel mestiere". L'egemonia di questa schiera elitaria di bulinisti, entra all'interno dell'Accademia Reale di Pittura e di Scultura e si riserva l'opportunità di essere l'unica disciplina dell'incisione ad usufruire dei riconoscimenti e degli onori ufficiali, come la partecipazione nei secoli seguenti, al Gran Prix di Roma. Il bulino manterrà questa egemonia fino alla fine del XIX secolo e perderà la sua scena gradualmente con l'invenzione di nuovi procedimenti tonali, come la mezzatinta, fino all'avvento della litografia. La mezzatinta si rivela più idonea nella ritrattistica, mentre la litografia si dimostra più economica, duratura e veloce e conferirà un colpo decisivo al bulino di riproduzione, sostituendolo in diversi campi. Nella seconda metà del '800, con l'invenzione rivoluzionaria della fotografia, derivata e resa possibile dagli esperimenti dei litografi, l'incisione si libera da ogni retaggio di riproduzione e di divulgazione, per una maggiore autonomia artistica, totalmente espressa con la nascita delle società degli acquafortisti.

L'œil d'or: Claude Mellan.

Claude Mellan (1598-1688) è uno dei più grandi virtuosi del bulino, il suo *œil d'or* (occhio d'oro è la definizione data all'abilità del bulinista nell'incidere un cerchio senza compasso), cattura con una straordinaria capacità inventiva, la spiritualità della materia e la potenzialità della linea incisa. I suoi segni, colpiti nascenti dal bulino, riflettono un'estrema meditazione sui principi del disegno, sottraendo la minima quantità di metallo, in modo da far prevalere l'essenza del soggetto inciso ed il movimento interiore della vita. Mellan è di Abbeville, coetaneo di Jean Morin; nasce da una famiglia di calderai-piallatori di rame e si trasferisce giovanissimo a Parigi per seguire le orme del padre, incontra invece un incisore che gli insegna i segreti del bulino e in seguito si forma, secondo alcuni fonti storiche, con il Maestro del piccolo ritratto, Léonard Gautier o Thomas de Leu. La prima matrice datata è una tesi di Teologia per dei religiosi Maturino (1619); inizia ad avere un'immediata notorietà, incidendo delle immagini di santi e ritratti per l'illustrazione di libri. In questo periodo, approfondisce i metodi di intaglio dei maestri tedeschi e fiamminghi, soprattutto di Dürer, pur continuando ad assimilare il repertorio francese dei contemporanei. Nel 1624, arriva a Roma, con il sostegno dell'erudito Nicolas-Claude de Peiresc, dove incontra molti artisti e il suo stile si trasforma completamente con la conoscenza di Francesco Villamena. Sono evidenti delle affinità linguisti-

stiche tra le forme a spirali incise dall'umbro e quelle di Mellan. Le testimonianze sul rapporto tra i due incisori sono incerte, comunque Mariette sostiene l'ipotesi dell'amicizia e dello scambio artistico, infatti è il Villamena che presenta Mellan al pittore Pomarancio. In questo periodo Mellan assimila l'opera di tre grandi maestri: Cornelis Cort, Hendrick Goltzius ed Annibale Carracci. Da Cort e da Goltzius riprende l'ampia varietà della sintassi del bulino: punti, tagli ondulati e larghi, intersegni e punti d'impasto; da Agostino Carracci, deriva il valore della luce ottenuta con l'assenza del segno. La forte personalità dell'amico Villamena, invece, lo porta a semplificare il tratto manierista e a creare un linguaggio estremamente originale, che si avvale di una nuova maniera di incidere i tagli, attraverso l'eliminazione degli incroci. Accanto all'influenza italiana è evidente in Mellan, anche l'attenzione per il segno unico ad acquaforte di Callot. Dopo la morte del Villamena, Claude Mellan, entra nell'orbita dell'affermato pittore Simon Vouet, principe dell'Accademia di San Luca, e conosce altri artisti, tra i quali, Pietro da Cortona ed il Bernini. Egli traduce le loro opere con una grande libertà di interpretazione. La collaborazione con Vouet è molto intensa, caratterizzata da una stima e da un'ammirazione reciproca: il pittore rappresenterà per l'incisore, un maestro basilare per la sua evoluzione culturale ed artistica. Il pittore lo esorta a dedicarsi alla dura disciplina del disegno *fondamento di ogni arte* e l'esercizio continuo, sarà utile alla definizione e al perfezionamento del suo stile. Mellan matura nella direzione di una crescente essenzialità dei tagli, rilegge e trasferisce i valori cromatici dei dipinti di Vouet, con una spiccata e personale originalità; egli non riproduce le tonalità e lo sfumato della pittura, come i bulinisti di Rubens, ma la sua ricerca è tesa a ricreare un'immagine parallela, secondo i parametri dell'espressione grafica. La riduzione quantitativa dei tratti e l'estrema fluidità, restituiscono una nuova forma del soggetto, in cui l'intaglio conserva le proprie caratteristiche del bianco e nero. Mellan capovolge i valori cromatici della pittura in autentici valori del segno inciso. L'incisione non è più una traduzione, ma un'interpretazione dell'opera pittorica; egli risolve l'immagine e i rapporti chiaroscurali in una forma differente, come è evidente nei fondi, in cui il reticolato delle prime incisioni, diventa poi, una semplice scrittura di linee orizzontali neutre sul bianco della carta. In questa fase di delicata riflessione sui procedimenti linguistici e tecnici, si dedica con vigorosa attenzione all'esecuzione di ritratti incisi, derivati dai propri schizzi dal vero, dove dimostra di avere delle eccelse capacità di disegnatore. Gradualmente, fa emergere la forza psicologica e l'intensa dimensione interiore dei soggetti rappresentati, attraverso una grammatica espressa in essenziali segni diagonali, con rari incroci. Dopo la partenza di Vouet per Parigi, nel 1627, Mellan lavora per il Bernini e per Pietro da Cortona; la sua indipendenza stilistica e la forte vena interpretativa, pienamente comprese da Vouet, lo allontanano invece, dalle richieste degli altri maestri

più convenzionali. Pietro da Cortona, dopo la realizzazione di cinque lastre incise dal francese, sostituisce infatti Mellan con il fiammingo Cornelis Bloemaert, dalle concezioni più emulative e tradizionali. Decisione questa che rispecchia i due diversi indirizzi dell'incisione di traduzione del periodo, quella ufficiale, perfettamente inquadrata in un'organizzazione sistematica e tecnica del mestiere, e quella di cui è l'interprete il Mellan, dedita alla ricerca della sua *vis creativa*. Nel 1631, partecipa all'importante iniziativa del collezionista Vincenzo Giustiniani il quale, chiama, per incidere la sua raccolta di antichità romane e di dipinti, i migliori bulinisti dell'epoca, come i fiamminghi, Cornelis Bloemaert, Michel Natalis, Pieter de Bailliu, i francesi Charles Audran e lo stesso Mellan. Rispetto agli altri incisori, Mellan, disegnando da sé i modelli, raggiunge una maggior intensità. Nella ricerca della resa materica del marmo, il segno, assume la sua caratteristica identità curvilinea, in una trama parallela con rari incroci. Nel 1636, Mellan ritorna in Francia e nelle sue incisioni, continua a semplificare sempre di più il suo intaglio; in questi anni, sotto le indicazioni dell'amico Peiresc, incide a bulino le fasi lunari: nel silenzio notturno osserva e descrive con rigore i moti del pianeta, un documento scientifico-astronomico di grande valore. La sua ricerca prosegue, distante ed un po' isolata dagli ambienti ufficiali; essa tende verso una lirica e suggestiva spiritualità della luce. Il suo *segno unico-continuo* evidenzia una particolare elasticità intrinseca, in cui i tagli vengono tracciati in modo parallelo senza mai incrociarsi e avvolgono la forma modellandola. Il sistema di Mellan si fonda sulla purezza del segno e sulla sua perfetta definizione, attraverso un andamento concavo e convesso, dove lo spessore si dilata o si restringe seguendo una direzione curvilinea. Il suo stile si fonda sulla disciplina tecnica e l'applicazione manuale, sorretto da una ricerca spirituale: si esercitava, infatti, continuamente a tracciare dei segni sul gesso, per raggiungere un maggior controllo della mano. Fondamentale è lo studio dei trattati sulle leggi della prospettiva di Abrahamn Bosse. Claude Mellan e Robert Nanteuil definiscono le due direzioni del bulino francese: il "taille simple" del primo, fondato sull'economia e sulla modulazione del segno, utilizzando un bulino quadrato ed il "taille rangée" di Nanteuil, che rappresenta al contrario, un ragionato ordinamento dei tagli, costruito da segni brevi ed incrociati, incisi con bulini a losanga, per creare un fitto tratteggio sfumato. La maniera di Mellan è stata definita "maniera chiara", poiché il bianco della carta diventa luce, assumendo maggiore importanza del nero: il contorno della forma svanisce ed ogni elemento si subordina all'energia interiore del segno. Antitetica è la visione di Nanteuil, dove il bianco sussiste solo in minime aree e lo spazio si infittisce in un campo infinito di piccoli segni, punti e incroci. L'esempio assoluto del metodo di intaglio di Mellan è rappresentato dal "Volto Santo" (1649), un'opera di magistrale capacità tecnica ed un'allegoria del lavoro spirituale del bulinista. Il soggetto è il Sacro Volto di Cristo, impresso

sul velo di lino della Santa Veronica, durante la salita al Calvario. Mellan rievoca l'antico culto e la venerazione della "veronica", attraverso un parallelo mistico senza precedenti: in una sorta di preghiera esicasta, partendo dal centro della lastra, incide con un unico segno il volto di Cristo. Dal naso (l'origine) egli sviluppa una linea continua e spiraliforme con un movimento concentrico del bulino, dall'interno all'esterno. Il rientro del segno e la variazione dello spessore dei tagli, permettono la modulazione dell'ombreggiatura e la definizione dei tratti. Ogni particolare nasce dallo stesso segno: il naso, gli occhi, la bocca, la barba, le gocce di sangue, i capelli, la corona di spine, il panno e le scritte. Tutto viene iscritto nella spirale, l'elemento simbolico dell'infinito ed approssimazione alla forma assoluta di Dio.

Il significato religioso dell'opera, trova numerose corrispondenze nella teologia mistica, ripresa nel'400 da Nicola Cusano e riportata in auge nel barocco. La scelta formale di Mellan riflette il percorso delle correnti filosofiche dell'epoca. A Parigi, frequenta i circoli libertini e tra le sue amicizie, vi sono i più grandi intellettuali dell'epoca come il medico Joseph Truillier, il filosofo francescano Pierre Gassendi, il cardinale Alphonse de Richelieu e l'abate de Marolles. L'atteggiamento scettico dei suoi amici, verso tutte le tendenze filosofiche del periodo, trova le sue premesse in uno dei fondatori della filosofia moderna: Nicola Cusano. Nel' 400, il filosofo aveva anticipato il superamento del sistema aristotelico-tolomaico, per una visione neoplatonica fondata su un nuovo rapporto dinamico tra il pensiero e la percezione. Questi presupposti anticipano le ricerche di Galileo, Keplero e Newton, nel considerare il fondamentale rapporto tra il metodo empirico (sensibilità-percezione) ed il concetto intellettuale (pensiero), in cui ogni singolo fenomeno non è opposto all'essere infinito, ma è un punto di partenza necessario. Da Cusano, attraverso Copernico e Giordano Bruno, si arriva a Keplero che delinea i tratti principali della dinamica moderna. Galileo e Keplero sono i fondatori della nuova scienza della Natura, in cui l'osservazione e le dimostrazioni della geometria, approdano alla conoscenza assoluta di una sicurezza oggettiva e ad una relazione tra la grandezza finita e l'infinito. La raffigurazione "geometrica" di Mellan sottintende sia ad un contenuto religioso che alla visione scientifico-matematica del' 600: il problema della rappresentazione dell'infinito geometrico, il metodo delle tangenti di de Roberval e la geometria analitica di Cartesio e Pierre Fermat.

È sicuramente suggestivo il rapporto tra l'incisione di Mellan ed il testo "Visione Dei" (1453) di Cusano, uno scritto dedicato al metodo mistico, fondato sulla rivelazione del divino attraverso la contemplazione di una forma pura (immagine). Ispirandosi ad un dipinto del Sacro Volto, Cusano scrive l'"Icona Dei": un atto di fede ed un esercizio di risveglio spirituale per i monaci. L'osservazione dell'immagine del volto di Cristo, costruita con elementi simbolico-matematici, permetteva di poter cogliere il pensiero di Dio (nousia: comprensio-

ne del divino), raggiungendo l'unità tra Dio e l'uomo. La similitudine tra la preghiera e l'intaglio a bulino è evidente in due elementi che essi hanno in comune, la concentrazione e la respirazione. Questi sono fattori necessari per raggiungere un'armonia totale. Il concetto di unità è espresso dalla figura di Cristo, che rappresenta il primo specchio della verità, l'impronta ed il segno della rivelazione di Dio-Padre. Infatti, nella visione teologica unitaria, la Vergine simbolicamente raffigurata con il colore nero e la linea unica, allude all'origine di Cristo, il quale a sua volta è il Logos incarnato (Uomo-Dio) e la Lux Mundi. Nelle sue memorie l'abate Michel de Marolles indica l'abate di Villeoin come il suggeritore della frase scritta da Mellan; "Formatur unicus una", che sottintende l'"allusione alla bellezza del Figlio unico del Padre Eterno, nato da una Vergine". Mellan aggiunse un'altra scritta sottostante: "Non alter", riferendosi non solo alla forma unica del Figlio di Dio, ma anche all'irripetibilità dell'opera, sfidando chiunque a ripetere la difficile impresa. Il modus operandi di Mellan, si trasforma in modus theophanicus (manifestazione del divino) e in una liturgia matematica: un processo di trasformazione, in cui egli ci offre la verità intelligibile, in base alla quale, il volto di Gesù è l'"assoluta infinitas" divina, che permette l'unione con Dio.

Il metodo di intaglio di Mellan ispirò molti incisori e i più temerari tentarono di copiarlo, senza però ottenere lo stesso mirabile risultato. Tra gli allievi di Mellan si ricordano: Royer, Quintaine, Bachelier, La Dame, Patigny, Brissart, Bazin e Lenzant.

La scuola del ritratto e il "taille rangée" di Robert Nanteuil.

Nell'arte la definizione autonoma della ritrattistica, trova il suo momento costitutivo tra il '400 e il '500. I primi accenni al ritratto nell'ambito dell'incisione, si ritrovano nelle incisioni anonime del XV secolo, negli studi del Maestro del Gabinetto di Amsterdam, nell'area del nord Italia e nei due ritratti di Isharel Van Meckenem. In seguito, Dürer ne dà alcuni esempi significativi, mentre Luca di Leida e il Raimondi presentano nel loro repertorio solo un paio di lastre dedicate a questo genere; anche i piccoli Maestri di Norimberga incidono alcune prove di ritratti. La richiesta di questo genere aumenta dalla fine del XVI secolo, con la rinascita dell'illustrazione dei libri e si diffonde soprattutto nei Paesi Bassi, centro propulsore del commercio di stampe e dell'editoria. Le opere del Goltzius e dei tre fratelli Wierix influenzeranno le altre scuole, come quella inglese, italiana e francese. Molti incisori dei Paesi Bassi, come è stato precedentemente scritto, emigrano verso l'Italia o la Francia, determinando una vera commistione di stili. In Italia, si mettono in evidenza gli incisori di piccoli ritratti come Ottavio Leoni e Martino Rota, il primo, famoso per il suo punteggiato a bulino e l'altro per essere l'ultimo epigono di Marcantonio Raimondi. Dalla Scuola di Rubens, emerge Anton Van Dick con la sua "Iconografia", serie di ritratti incisi a bulino e ad acquaforte. In

Inghilterra nel XVII secolo, si diffondono i ritratti legati all'editoria e allo stile fiammingo. Tra i nomi di questi illustratori-ritrattisti emergono Renold Eldstrack, Delaram Francis, William Hole, John e Martin Droeshout di origini fiamminghe, infine Thomas Cecill. L'incisione inglese non presenta ancora dei maestri di grande valore, i primi incisori di rilievo saranno William Faithorne, allievo di Nanteuil e Wenzel Hollar. In Francia, gli albori della ritrattistica si ritrovano, oltre che in Beatrizet e in Nicolò Della Casa, anche nei lavori di Jacques Gandomme, Pierre Xoeriot e Jean Rabel, nei ritratti di piccole dimensioni di Léonard Gaultier e di Thomas de Leu, influenzati dalla scuola tedesca e olandese. In seguito, Michel Lasne e Claude Mellan saranno due figure di grande rilievo in questo genere, prima dell'avvento del massimo interprete e guida indiscussa della scuola del ritratto, Robert Nanteuil (1623-1678). Questo artista è stato definito il maestro del bulino classico e "il più abile tra gli abili" (Laran), un vero perfezionista del mestiere. La sua formazione è fondata su solidi studi classici e le biografie seicentesche descrivono il fervore del giovane Robert, verso il disegno ed il bulino. Nasce e studia a Reims, dove frequenta l'atelier dell'incisore Nicolas Reguesson ed apprende i primi rudimenti della calcografia. La passione per l'incisione si intensifica e dopo la tesi in filosofia, parte per Parigi dove viene accolto da Philippe Champagne. Entra nell'ambiente artistico parigino e incontra Abraham Bosse, dal quale prenderà lezioni fondamentali sulle leggi della prospettiva e sul rigoroso metodo dell'intaglio su rame. Alla base del suo stile, sussiste un'analitica e meticolosa assimilazione dei maestri dell'incisione antichi e contemporanei, tra i quali Dürer, Callot, Reguesson, Edelinck e soprattutto Mellan. Da Dürer riprende e consolida il sistema linguistico, fondato su un'infinita resa tonale, attraverso la diversificazione del segno; da Mellan assimila lo stile dei segni paralleli o concentrici e la variazione dello spessore dei tagli; dall'osservazione dei bulinisti della Scuola di Rubens, coglie la sottigliezza e l'accurata modellazione con i segni brevilinei (dai piccoli tagli al punto). Da questi maestri, Nanteuil apprende tutti i metodi dell'intaglio a bulino, per formare una sintassi della massima precisione e grazie agli insegnamenti del Bosse, raggiunge una codificazione teorica e pratica di questa tecnica. Egli si avvale di tutte le morfologie dei segni, dal taglio al controtaglio, dal taglio ondulato al sincolato, dal leggero al grosso, fino ai minimi termini del puntinismo. Nanteuil realizza un codice del mestiere, non solo come semplice manifattura tecnica, ma con una nuova visione artistica, in cui le regole geometriche assumono lo stesso valore di quelle esecutive. Questo allineamento della disciplina intellettuale con quella manuale, si ricollega allo spirito speculativo di Dürer e procede nella stessa direzione del Bosse, erede del razionalismo cartesiano e del percorso scientifico del seicento, fondato su un nuovo rapporto tra spirito e materia. Al tempo stesso, Nanteuil è debitore per la *concentrazione spirituale* al grande Mellan: dal maestro del

taglio unico, riprende non solo l'espedito della modulazione del segno, ma ne eredita anche la forza interiore. Tra le regole scritte nelle sue celebri "Massime sull'incisione", ispirate ai trattati del Bosse, troviamo, infatti, che nel ritratto, oltre a mantenere l'unione delle parti è vitale conservare l'essenza e il movimento interno del soggetto rappresentato. Ancora una volta, emerge quindi, una continuità tra i maestri, confermata peraltro dall'unico allievo italiano di Nanteuil, Domenico Tempesti nei suoi "Discorsi sopra l'intaglio". Il manoscritto, dedicato al maestro con il quale lavorò tra il 1676 e il 1678, raccoglie pagine di sincera devozione verso il precettore e questa arte. Egli esprime e testimonia la grande verità dell'incisione del suo tempo, descrive con accuratezza la perseveranza del rigore tecnico, fondato su una totale dedizione alla purezza del bulino. Il bulino non è solo uno strumento o un mezzo, ma soprattutto, nel '600, rappresenta la massima sintesi tra l'ingegno inventivo e l'abilità tecnico-esecutiva. Le regole e le leggi che governano la percezione, vengono applicate alle modalità dell'intaglio. Nelle sue Massime, Nanteuil sottolinea che l'incisore deve essere un abile disegnatore, un valido pittore ed incisore; la conoscenza della totalità delle arti, rivela l'esigenza di affermare la tecnica dell'incisione come un'arte autonoma e indipendente. Nanteuil equipara il bulino alla pittura, costruendo un sistema di segni (tavolozza grafica) con dei valori equivalenti ai toni ed alle tinte cromatiche. La conoscenza di tutte le possibilità dei tagli del bulino, è necessaria per rendere ogni variazione e consistenza della materia. Infatti, una delle operazioni finali del metodo di intaglio di Nanteuil, è l'intervento con il rientro del segno per equilibrare i rapporti chiaroscurali; egli, proprio come il pittore, procede con un sistema simile alla velatura, in modo da uniformare l'insieme compositivo e percettivo. Un altro aspetto rilevante di Nanteuil è rappresentato dai ritratti a pastello, realizzati a grandezza naturale, per inciderli successivamente sulla matrice. La ricchezza dei toni argentei e delicati e l'impalpabilità del pastello mantengono inalterata la freschezza del momento, in cui il soggetto viene colto: la vita interiore del soggetto si fissa mediante lo schizzo spontaneo e vivo. La stessa delicatezza si conserva nei ritratti a bulino, dove i segni incisi con estrema abilità, restituiscono nell'insieme un effetto vellutato del volto, mentre la leggerezza dei capelli viene creata con una variazione impercettibile dello spessore delle linee ondulate. I suoi fondi nascono da un'infinita moltiplicazione degli incroci dei segni, sempre in sintonia con la perfezione tecnica e l'impiego di ogni possibilità offerta dal *becco del bulino*. L'eleganza e l'aristocrazia dei soggetti vengono chiusi in una struttura architettonica ovale, secondo un principio di geometrica armonia. La tecnica si piega alla volontà della visione interiore e filtra dall'occhio, l'immagine viene incisa nell'istante duraturo del bulino. La verità del modello può essere conseguita solo attraverso l'esame diretto e la riflessione sui mezzi adottati. Nelle sue Massime, Nanteuil sug-

gerisce, prima di iniziare ad incidere, di formarsi un'immagine mentale dell'espressione generale del soggetto, considerando le valenze psicologiche inerenti allo status del personaggio: dalla fierezza al meditativo, dal maestoso alla pacata senilità, corrispondenti al ruolo di soldato, di letterato o di principe. Nonostante l'impiego di ogni gamma espressiva e del meticoloso trattamento, rimane l'impressione di ritratti fatti in un attimo, nei quali l'intensa lavorazione non ne scalfisce la leggerezza, a conferma quasi della futilità della vita. Dopo aver eseguito numerosi ritratti di Luigi XIV, Robert Nanteuil riceve il massimo riconoscimento dal re Sole, con la nomina di incisore Reale. L'incisione francese afferma la sua indipendenza e definisce finalmente il proprio carattere nazionale; i discepoli di Nanteuil sono Pierre Simon, Louis Cossin, i fratelli Nicolas e Francois Poilly, mentre la seconda generazione è rappresentata da Antoine Masson, considerato insieme a Nanteuil ed Edelinck, uno dei componenti del "triumvirato" della ritrattistica francese del periodo di Luigi XIV. Gérard Edelinck (1640-1707), allievo di Nanteuil e marito della nipote, viene considerato il vero erede del maestro e un traduttore molto abile di Champagne, Rigaud e Largillière. Edelinck è di origine fiamminga, come Pieter Louis Van Schuppen. Van Schuppen, soprannominato il "piccolo Nanteuil", membro dell'Accademia Reale e titolare di un atelier ai Gobelins, sarà il rappresentante principale dei bulinisti fino alla fine del secolo. Inoltre, è da menzionare Gérard Audran, appartenente ad una grande dinastia di incisori, interprete raffinato di Le Brun. Audran utilizza un nuovo procedimento, che implica la combinazione del bulino con l'acquaforte, in cui quest'ultima viene impiegata soprattutto nella preparazione di base per il lavoro a bulino e per le vaste composizioni. Si deve a questo valido incisore la maturazione delle intuizioni, già sperimentate da Luca di Leida e da Van Dick e il raggiungimento di una perfetta alchimia tra le due tecniche. Questa combinazione sarà alla base dell'incisione di riproduzione del '700 e dell' '800, come sarà visibile nella bottega di Joseph Wagner. L'opera di Audran si oppone al concetto di "gravure rangée" e la sua influenza sarà decisiva per l'origine della "gravure libre", in cui lo stile è il vero interprete dell'incisione, nonostante il suo ruolo di riproduzione e di divulgazione della pittura. Lentamente, si fa strada l'autonomia dell'incisione: nel 1660 l'editto di Sain Jean-de Luz sancisce la libertà della professione dell'incisore e l'indipendenza dalla tirannia delle organizzazioni corporative. I maestri diventeranno allora professori di numerosi allievi e l'incisione a bulino rappresenterà l'emblema assoluto dell'arte incisoria, dominando in Francia, ancora per tutto il '700 e l' '800. In questo contesto sono da menzionare due donne buliniste: la prima, Claudine Bouzonnet (1636-97), conosciuta come Claudia Stella e nipote di Jacques Stella, un incisore che lavorò a Firenze con Callot. Claudine incise disegni di Poussin, continuando la tradizione di famiglia; l'altra è Madeleine Masson (1646-1713), che lavorò nell'ambito della traduzione per il pittore Bernard Len.

Nel XVIII secolo, il gusto francese domina il panorama europeo, affiancato dalla fiorente Inghilterra. La Francia consolida il primato della stampa, fondata su una tradizione di elevato livello e su un'evoluzione costante della tecnica. In questo secolo, si diffonde ulteriormente il commercio delle stampe, favorito anche dall'inaugurazione dell'esposizione del Salon a Parigi (1703) e dalle relative vendite pubbliche: in questo modo le incisioni raggiungono tutti gli strati sociali. L'incisione originale ad acquaforte è la protagonista di questo secolo e i suoi rappresentanti più illustri sono gli italiani Giovan Battista Tiepolo, Antonio Cataletto, Giovan Battista Piranesi e l'inglese William Hogarth (cicli a bulino e ad acquaforte).

In Francia, alla fine del regno di Luigi XIV, tramontata l'arte di corte, si sviluppa la cultura edonistica del Rococò, uno stile che è l'espressione di un'aristocrazia ormai decentrata, prossima a perdere i suoi privilegi ed affiancata dall'alta borghesia. L'incisione viene impiegata in tutti i campi, dalla traduzione di opere pittoriche, alla riproduzione di modelli ornamentali, dall'illustrazione all'architettura fino alla moda e alla satira. Continua l'egemonia del bulino, seppure per la traduzione dell'elegante rococò, incarnato da Watteau, si utilizza la più pittorica tecnica dell'acquaforte. Nella seconda metà del secolo, il Rococò viene messo in discussione da due tendenze diverse e contrastanti: nella prima convivono, malgrado le divergenze, il naturalismo dei ritratti a mezzotinto di Reynolds e l'ironia critica dell'incisore-pittore William Hogarth, alla seconda appartiene, invece, la visione razionalista e neoclassica, che ispirerà il ritorno al bulino puro secondo i principi del Winkelmann e di David.

Nel Rococò si riconosce un "ultimo canone formale universale" (Hauser), prima dell'avvento dell'ottocento, in cui l'arte si configurerà come mezzo espressivo personale di ogni singolo artista. I grandi cambiamenti socio-culturali portano al rinnovamento della visione artistica e si inizia ad elaborare una concezione più libera e pubblica dell'arte. Questi radicali mutamenti sociali determineranno l'ascesa della borghesia, in primo luogo in Inghilterra, dove queste trasformazioni precederanno gli altri paesi europei. In questa nazione si sviluppa l'editoria dei periodici e la letteratura di propaganda, dalla quale nascerà il filone della satira politica, rappresentata dagli incisori Gilray e Rowlandson, che saranno i modelli ai quali si ispireranno nel secolo successivo i francesi Daumier e Gavarni. Nasce così l'arte borghese ed il ceto medio diventerà parte attiva nella vita culturale commissionando ritratti, decorazioni, libri e stampe. In questi anni, prosegue l'istituzione delle collezioni europee, come la raccolta del British Museum di Londra, l'Albertina di Vienna, la Calcografia Regia di Madrid e la Calcografia Camerale di Roma; si continua, inoltre, la pubblicazione dei cataloghi e dei repertori di artisti ed incisori.

Nel 1645, Abraham Bosse aveva pubblicato il primo "Trattato sulla Calcografia", tradotto negli anni succes-

sivi in tedesco, olandese, inglese e spagnolo; nel 1758, Charles Nicolas Cochin II lo ristampa e lo completa in alcune sue parti. Egli critica il tentativo del Bosse di sostituire l'acquaforte al bulino e per questo, aggiunge al testo una parte dedicata al bulino ed una al mezzotinto. L'integrazione del Cochin ha un notevole significato, poiché vuole dimostrare, che l'era del bulino non era affatto conclusa e superata ed in secondo luogo, affermare l'unicità di questa tecnica. Infatti, Cochin sottolinea come ogni tecnica ha una propria specificità e capacità espressiva; nel caso del bulino sono le sue caratteristiche di pulizia e l'ampia modulazione del segno, a farne uno strumento ideale per la rappresentazione dei ritratti. L'interesse degli incisori francesi per l'aspetto teorico, prosegue con la pubblicazione del "Trattato sull'incisione su legno" di J.M. Papillon, dedicato alla xilografia ed ai principi della tecnica del camaieu. L'esigenza di costruire una forma sistematica del sapere, è alla base del progetto dell'*Encyclopédie du Dictionnaire raisonné des Sciences des Artes et des Métiers, par une société de gens de lettres* (1751-1780), affidata a Diderot e coordinata da d'Alembert. L'enciclopedia si ispira alla *Cyclopaedia* inglese di Chambers (1728) e comprende 17 volumi di testo e 11 di tavole pubblicate, con altri volumi di supplemento e una voce dedicata alla Stampa in Intaglio-dolce. Il progetto divenne uno strumento di diffusione del pensiero filosofico, scientifico e tecnico dell'illuminismo francese.

Nel settecento, il bulino mantiene in Francia, la sua posizione di arte privilegiata, si incide seguendo i metodi e le regole del secolo precedente. La scuola francese e i suoi atelier sono dei modelli imitati in tutto il mondo, famosi per la qualità della produzione artistico-artigianale e per le dinastie di incisori che si tramandano i segreti del mestiere. La pratica del bulino è costituita da una lunga e faticosa formazione, attraverso l'impiego del lessico ordinato del seicento. Tra i discendenti di Audran, si distinguono incisori che lavorano con la tecnica mista, come l'allievo Nicolas Henri Tardieu, interprete di Watteau, Charles-Nicolas Cochin II, Moreau le Jeune e la marchesa Jeanne Antoinette de Pomopadour, allieva di Boucher; tra i bulinisti ortodossi, oltre allo stesso Audran, si annoverano D.A. Tardieu figlio, il tedesco Johann Georg Wille (1715-1808) e il suo allievo Charles Clément Bervic (1756-1822). Wille, considerato di un'abilità insuperabile nelle trame del bulino è da ricordare, oltre che per i diversi titoli di incisore reale di Francia, Germania e Danimarca, anche per un manoscritto inedito: *Mémoires o Journal*, composto tra il 1777 e il 1783. Le dinastie più famose dell'incisione di riproduzione sono: gli Audran, i Tardieu e i Drevet. I Tardieu seguono la pratica di unire le due tecniche (bulino e l'acquaforte), mentre i Drevet (il padre Pierre, suo figlio Pierre Imbert e il nipote Claude) rimangono fedeli all'uso esclusivo del bulino, dimostrando una grande padronanza dello strumento. Anche Étienne Ficquet mantiene questo metodo, utilizzandolo soprattutto nella ritrattistica e negli ornamenti. Lo stesso Jean-Michel

Liotard di origine svizzera è legato ai principi austeri del bulino di traduzione.

Un momento importante per la ripresa del *bulino puro*, si colloca alla fine del secolo sulla scia dei principi del neoclassicismo, che scatena la polemica tra Jacques Philippe Le Bas, difensore della "gravure libre" (interpretativa) ed il citato Johann Georg Wille, sostenitore della "gravure rangée" (incisione fedele e rigorosa). In Inghilterra, Robert Strange, allievo di Le Bas è il massimo rappresentante dei bulinisti inglesi, che adotta la tecnica mista; egli in un suo soggiorno in Italia, influenzerà Giuseppe Volpato ed i suoi seguaci. Promotore della rinascita del bulino inglese è pure William Sharp, seguito da William Woollet, con i suoi tagli paesaggistici e Georg Vertue. Il collega di Wille, Georg Friedrich Smith porta a Berlino la visione rigorosa del bulino, mentre Jacob Matthias Schmultzer, allievo di Wille, diventa in Austria, il capostipite di una stimata famiglia di bulinisti. Tradizionalmente nel contesto di questa tecnica la Spagna riveste un ruolo minore fino al XVIII secolo, per diverse ragioni politiche e poiché si preferiva invitare incisori stranieri, piuttosto che creare delle scuole di incisione locale. Tra i rari esempi ci sono Pedro Perrett incisore sotto i regni di Filippo II, III e IV ed il pittore-incisore José Ribera, detto "Spagnoletto".

Nel '700, la scuola spagnola fiorisce con i bulinisti di traduzione, Manuel Salvador Carmona e suo fratello, dopo la loro formazione a Parigi. In America gli emigrati europei introducono la tecnica dell'intaglio a bulino, usata soprattutto nelle carte topografiche e nelle banconote; tra i primi si ricordano Thomas Emmes e Paul Revere. Accanto alla tecnica lineare dell'acquaforte si sviluppano a partire dal 1740, nuovi procedimenti tecnici tra i quali le tecniche di imitazione (la maniera lapis e la vernice molle), il procedimenti tonale indiretto (acquatinta) e la stampa a colori.

In Inghilterra, dopo la diffusione del mezzotinto, intorno al 1720, si afferma la tecnica a "granito o punteggiato", con il bulinista George White. Questa tecnica perfezionata dal fiorentino Francesco Bartolozzi e da William Wynne Ryland, diventerà di gran moda in quell'epoca. All'Inghilterra spetta anche l'invenzione della xilografia su legno di testa, avvenuta nel 1775 ad opera di Thomas Bewick: una pratica che secondo il Papillon era già presente nelle botteghe fiamminghe del '600 e che sarà perfezionata in seguito, grazie alla meccanizzazione industriale. La xilografia su legno di testa, ricavata dalla sezione trasversale del legno, si incide con diverse tipologie di bulini. In Italia, il bulino di traduzione segue un percorso accademico e stilisticamente si avvale di un linguaggio ordinato, fondato su uno schema rigoroso. Nell'area veneta, si distinguono la stamperia dell'editore e tipografo Giuseppe Remondini di Bassano e la bottega di Joseph Wagner a Venezia. Per il Remondini lavorano molti incisori, tra i quali, anche la monaca francescana Isabella Piccini, figlia dell'incisore Jacopo, dal quale deriva la passione per il bulino, un'arte a cui si dedicherà per tutta vita. La monaca, appartene-

nente al convento di S. Croce, dotata di grande perizia tecnica, incide un elevato numero di stampe di traduzione e di illustrazione.

Il ruolo di Joseph Wagner (1706-80) è rilevante, in quanto contribuisce allo sviluppo dell'incisione di traduzione nell'ambito italiano ed importa la maniera francese, legata al metodo di Audran. Il maestro tedesco si forma con il celebre pittore Jacopo Annigoni, che lo porta con sé nei numerosi viaggi di lavoro, in Baviera, a Venezia, a Roma, a Londra e a Parigi. In Francia, Wagner studia con Laurent de Cars, allievo di Tardieu, apprendendo il sistema francese, impostato sull'intaglio a bulino combinato all'acquaforte. Ritornato a Venezia, egli apre una bottega calcografica, coinvolgendo numerosi incisori, i più importanti dei quali sono Francesco Bartolozzi, Giovanni Volpato e Domenico Cunego. Altri validi discepoli sono Brustolon, Baratti, Berardi, Flipart, Cappellani e molti altri rimasti anonimi, incisori di scene campestri o di stampe di uso quotidiano. L'insegnamento di Wagner porta ad una grande ripresa del bulino di traduzione in Italia ed alla costituzione di scuole storiche a Roma, Firenze e Milano. Giovanni Volpato (1733-1803) è di Bassano e svolge una proficua attività tra Roma e Venezia, la precisione e la chiarezza del suo intaglio a bulino su una base ad acquaforte, ne fanno un fine traduttore. Lavora inizialmente a Venezia e traduce le opere dei pittori dell'epoca, esercizio questo che lo aiuta a coniugare diverse tecniche, con una grande definizione del tratto, conservando il movimento interno della materia pittorica. Dopo aver riprodotto Annigoni, Piazzetta e molti altri, entra nella bottega di Wagner e dopo aver consolidato il suo linguaggio, si reca a Parma per collaborare all'illustrazione di un libro commissionato da Ferdinando dei Borboni. La sua fama si diffonde e viene convocato a Roma, per incidere una raccolta di opere classiche italiane, inizia così a tradurre le famose opere da Raffaello, Leonardo, Michelangelo, Caravaggio e Guercino. Nel 1771 fonda la sua celebre scuola, in cui si formeranno i più grandi bulinisti dell'epoca e sempre in questi anni, lavora alla serie dedicata alle Stanze ed alle Logge Vaticane. Tra i suoi allievi si distingue Raffaello Morghen, che diventerà il maestro indiscusso della scuola di traduzione dell'ottocento italiano. Legato a Volpato, è anche il bulinista veronese, Domenico Cunego, traduttore della Galatea di Raffaello, serio e rigoroso professionista che si reca anche a Berlino, ricevendo riconoscimenti a livello europeo. L'altro allievo di Wagner è il fiorentino Francesco Bartolozzi (1727-1815). Il Bartolozzi inizia la sua carriera copiando le incisioni di Stefano della Bella e di Giacomo Frey, in seguito nel 1748, si reca a Venezia per studiare nella bottega di Wagner. Dopo l'apprendistato dal maestro tedesco, soggiorna in Inghilterra, dove le sue traduzioni dal Guercino, suscitano grande ammirazione e successo, soprattutto per la tecnica del punteggiato, un procedimento, che aveva adottato per ricreare l'effetto dello sfumato, un segno morbido e sgranato, simile alla matita. Il Bartolozzi rielabora un metodo usato, in precedenza, dagli

incisori del XV secolo ed associa in modo innovativo il bulino all'acquaforte e ai delicati tocchi della puntasecca. La sua carriera si svolgerà tra Firenze, Londra e Lisbona, incidendo più di duemila lastre dai dipinti di numerosi maestri, tra i quali il Longhi, il Piazzetta, l'Annigoni, lo Zuccarelli e molti altri. L'incisore fiorentino definisce un nuovo gusto, in contrapposizione alla moda del mezzotinto, diffondendo la tecnica del punteggiato in Inghilterra, sulla scia di George White. La tecnica sarà adottata dai suoi allievi inglesi, Charles Wilkin e Peltro William Tomkins e anche da altri discepoli, come il portoghese Gregorio Francisco Queiroz, futuro Direttore della stamperia Reale di Lisbona, il russo Gabriel Ivanovitch Skorodoumov e l'italiano Luigi Schiavonetti. In Francia la tecnica, definita "pointillisme", sarà usata da Nicolas Regnault, per la traduzione delle opere di Fragonard. In contrapposizione alla tecnica mista di Wagner ed al punteggiato di Bartolozzi, si distinguono i continuatori italiani dello stile di Claude Mellan, i quali rivendicano un intaglio a bulino puro, senza eccessive stesure di segni. Questi sono i principi di Marco Alvisi Pitteri, Giovanni Falconi e Felice Polanzani. Il veneziano Pitteri traduce a bulino i disegni del Piazzetta con un accento purista, dal segno morbido e calibrato. Dallo stesso pittore veneto, incide anche Felicita Hoffmann Sartori (1715-1760), pittrice e pastellista, allieva di Rosalba Carriera, che si caratterizza per il virtuosismo tecnico e per un gusto legato al Rococò. Seguono la direzione del bulino ortodosso anche i bulinisti Piero Monaco, Giovanni Cattini e Giovanni Domenico Lorenzi.

La favorevoli condizioni socio-politiche dell'Inghilterra, permettono lo sviluppo, sul finire del secolo della caricatura, un genere già presente negli studi fisionomici di Leonardo, nei disegni dei Carracci e nelle incisioni di Callot, Mitelli ed altri. La satira di costume diffusa da Hogarth, si trasforma in una forte critica politico-sociale con Gillray, Rowlandson e i Cruikshank. Si manifesta inoltre, un gusto per il fantastico ed il soprannaturale con il pre-romantico svizzero Heinrich Füssli, attivo in Inghilterra dal 1764 e con il visionario William Blake (1757-1827), che nel 1783, pubblica il suo primo libro illustrato. Il maestro inglese è uno dei più grandi incisori originali dell'ottocento, uno sperimentatore capace di dare al bulino e alle altre tecniche una nuova linfa vitale. Egli è un poeta, un pittore e un incisore di grande talento, che inizia precocemente ad interessarsi all'arte e frequenta la scuola di disegno di Henry Pars, apprendendo l'incisione da William Ryland. Dopo numerosi dissapori e conflitti, litiga con Ryland e decide di seguire un altro maestro, James Basire. La sua spiccata personalità attira le ostilità degli altri artisti, come nel caso del pittore Sir Joshua Reynolds, preside della Royal Academy. Blake, che si nutre delle letture di Shakespeare, Dante, Milton, della Bibbia, inizia a lavorare per l'editore Johnson, affermandosi come disegnatore ed incisore di traduzione. In questi anni sposa Catherine Boucher, che lo aiuta ad incidere e a stampare. La padronanza e la conoscenza di tutti i mezzi linguistici specifici del bulino

da traduzione è evidente nelle sue opere e le illustrazioni dei suoi testi mostrano una vigorosa originalità della forma e della composizione. Intorno al 1795, ritroviamo ancora un lessico tradizionale, con tutte le variazioni del segno, compresa la conoscenza del segno unico di Mellan, fino al coevo punteggiato. Il bulino calibrato e preciso viene anteposto al segno mosso e calligrafico dell'acquaforte, più idoneo a rappresentare la vitalità della natura. Una distinzione tecnica presente anche nei traduttori del '800, come ad esempio il Morghen. In Blake, persiste l'infinita gamma del linguaggio accademico, ma i segni cominciano a sostenere una nuova concezione formale. Le opere successive diventano ancora più eloquenti e si allineano alla mitologia blakiana o *Mental Fight* (Lotta Mentale), per assurgere all'assoluta libertà della dimensione poetica-immaginativa. Blake rivendica una creazione manuale ed una salvezza spirituale: nell'epoca dell'industrializzazione, dove l'Inghilterra è il primo paese ad aver sviluppato i germi della modernità meccanica, egli combatte con il Lògos (la parola) e con il principio della linea, per conseguire la definizione assoluta della verità. Una verità rappresentata dalla simbolica mitopoiesi di un mondo caduto e riconquistato solo con lo "spiritus phantasticus". Blake considera l'immaginazione, come possibilità di una nuova dimensione estetica e un'armonica ricongiunzione dell'uomo alle sue facoltà. Il valore ideologico si esprime anche con la sperimentazione di tutte le tecniche dell'incisione e l'ideazione dei suoi libri in "stampa miniata", basati su metodi particolari di stampa a colori. Egli inventa, anche se esistono dei precedenti storici, la xilografia su rame (acquaforte in rilievo) e un sistema a colori ripreso e studiato successivamente nell'Atelier 17. La poliedricità di Blake raccoglie attorno a sé un gruppo di artisti-incisori, tra i quali Samuel Palmer, Edward Carvert e soprattutto Georg Richmond, l'allievo più fertile, che riprende con esiti interessanti, la tecnica a bulino. Il maestro inglese diventerà l'ispiratore dei Preraffaelliti e dei pionieri della rinascita del sodalizio tra l'arte e l'artigianato (William Morris, Owen Jones, Arts and Crafts). È il punto di partenza, che condurrà allo sviluppo del Liberty, dell'Art Nouveau fino al Bauhaus. William Blake e lo spagnolo Francisco Goya segnano il passaggio alla modernità: il primo è un incisore puro, grande conoscitore del bulino, il secondo è un pittore-incisore dalla potente carica inventiva, una figura che si consoliderà nel corso dell'ottocento. In entrambi l'invenzione visionaria e l'estrema espressività della tecnica sono le premesse della poetica romantica. L'immaginazione è l'elemento scatenante della loro creatività e la tecnica segue i percorsi della loro ricerca. Blake incide con nuovi accorgimenti originali, mentre Goya trasforma l'edonismo del rococò in un'oscurità di allegorie tragiche e dolorose, attraverso l'abrasione delle acquetinte, utilizzando i metodi del mezzotinto.

L'ottocento è contrassegnato da profondi cambiamenti storici e sociali, in cui i principi rivoluzionari promulgati dalla Rivoluzione francese alla fine del secolo

precedente, si stemperano nella Restaurazione politica del 1815. In Francia nel 1791, il pittore David, si era impegnato per abolire i privilegi dell'Accademia e per estendere a tutti gli artisti il diritto di esposizione al Salon. La nascita delle prime associazioni rivoluzionarie degli artisti francesi, rappresenta un precedente importante per i club dell'incisione, che si fonderanno nella seconda metà del '800.

Il ritorno al metodo classico del bulino puro, intrapreso nel secolo precedente da Johan Georg Wille e dai suoi emuli, continua nel corso dell'ottocento con i suoi allievi Auguste Gaspard e Louis Boucher-Desnoyers in Francia, William Sharp in Inghilterra e con l'allievo di Volpato, Raffaello Morghen in Italia. Il rigore, la perfezione e il virtuosismo tecnico sono i tratti distintivi dell'esecuzione di questi bulinisti. La traduzione accurata dei dipinti, segue le disposizioni del metodo codificato dal Wille, fondato su una precisa varietà di tagli e controtagli, di losanghe e di un ordinato sistema di punti. L'intaglio a bulino crea con la massima esattezza ogni sfumatura ed ogni dettaglio, mantenendo una flessuosità delle linee e una minuta descrizione dei particolari. Il mestiere di elevata qualità, seppur lontano dalla geometria interna e dall'originalità di Dürer, viene subordinato alla resa fedele delle opere tradotte.

In Italia, le maggiori scuole di bulino di traduzione sono a Venezia e a Roma, alle quali si affiancheranno successivamente quelle di Milano, Firenze e Bologna. Raffaello Morghen (1758-1833), incisore napoletano, figlio d'arte e dotato di un precoce talento, si dedica fin da giovanissimo all'intaglio a bulino; in seguito lavora a Roma nella bottega del Volpato e ne sposa la figlia. Partendo dal metodo di Wille, raggiunge una maniera personale nella traduzione della pittura, che si fonda su un principio di geometrizzazione della struttura segnica e su una campionatura di valori grafici, per la risoluzione di ogni soggetto pittorico. Il Morghen mette a punto un preciso repertorio, costruito su regole meticolose nell'organizzazione dei tagli. La ricerca di un ordine linguistico degli elementi grafici è evidente anche nella pubblicazione dei "Principi del disegno", un progetto didattico intrapreso insieme al Volpato. Un altro aspetto importante è la maturazione del sistema di Wagner, ereditato dal Volpato e trasmesso allo stesso Morghen, fondato sulla combinazione tra il bulino e l'acquaforte. L'incisore napoletano separa le due tecniche, corrispondenti a due linguaggi diversi, per caratterizzare le materie con trame segniche differenti: riserva al bulino la funzione di emulare i materiali, che necessitano di un'ampia e precisa modulazione chiaroscurale, mentre con l'acquaforte risolve le parti irregolari e meno definite. L'incisione organizzata con questa nuova modalità è una premessa, intuita in precedenza dal Cochin, che considera il valore espressivo di ogni singola tecnica come un linguaggio avente una capacità unica, particolare ed irripetibile. Sul finire del '700, il Morghen verrà convocato da Ferdinando III, per aprire una scuola a Firenze. Nel periodo successivo, il maestro napoletano

soggiognerà a Parigi, dove riscuoterà molto successo, continuando il dialogo e lo scambio con i maestri francesi, portato avanti, in seguito, da Carlo Antonio Porporati e Luigi Calamatta. Tra gli allievi di Morghen, si annoverano Galgano Cipriani, Francesco Floridi, Pietro Ghigi, Angelo Lapi e Giovanni Rivena. La tecnica mista viene continuata a Roma da Paolo Mercuri, un raffinato bulinista dalla formazione parigina e direttore della Calcografia Camerale.

A Milano, Giuseppe Longhi (1766-1831), allievo di Vincenzo Vangelisti, un bulinista dalla formazione francese al seguito di Beauvarlet, diventa il titolare della cattedra dell'Accademia di Brera e fonda una rilevante scuola del bulino. Egli ammira il Morghen per la purezza e la nitidezza del segno, anche se il suo intaglio si allontana dal maestro, privilegiando un segno più ampio. Il Longhi, che è motivato da un forte intento programmatico, riunisce i suoi propositi teorico-estetici e i principi tecnici del bulino classico, nel celebre trattato "La Calcografia" (1831), rimasto incompiuto. In questo scritto ripercorre la storia del bulino dalle origini ai contemporanei, evidenziando l'importanza dell'*interpretazione* fondata sulla creazione di forme nuove e sulla ricerca della sintesi visiva. Tra i suoi allievi ricordiamo Pietro Anderloni, Mauro Gandolfi, Giovita Caravaglia, Claudio Artaria, Michele Bisi, Felsing, che diffuse la maniera longhiana in Germania, e molti altri. Nell'area romana si forma anche Luigi Calamatta (1802-1869), allievo di Antonio Ricciani ed amico del francese André Benoit Barreau-Taurel, grazie al quale si trasferisce a Parigi, diventando l'incisore di Ingres. La sua notorietà si deve soprattutto ai ritratti incisi di Napoleone, George Sand, Lamennais, Paganini, Guizot, del quale Laran ne elogia la straordinaria "verità fisionomica". Il suo segno è duttile e moderno, risolve la forma con pochi tratti e con una vitalità intensificata dai bianchi luminosi. Egli ottiene incarichi importanti, come la cattedra d'incisione a Bruxelles (1836), dove divulga la raffinata ed elegante poetica neoclassica. Si dedica alla riproduzione dei maestri classici e contemporanei, come la famosa Gioconda di Leonardo, incisa nell'arco di ben ventisei anni (1839-55). L'opera è un esempio di grande valore, oltre che per l'estrema pazienza e abilità tecnica, anche per essere stata la prima lastra sottoposta al procedimento dell'acciaiatatura. Dopo il ritorno in Italia, Calamatta viene nominato insegnante e direttore dell'Accademia di Brera, rivestendo un ruolo basilare nel ridare vigore e restaurare l'intaglio a bulino a Milano, dopo un periodo di oblio dovuto alla scomparsa del Longhi. Nonostante gli impegni con l'amico Mercuri per la commissione di diverse opere di traduzione, il forte temperamento lo porterà ad arruolarsi, in età avanzata, nel battaglione garibaldino. La sua bravura si distinse anche nella tecnica della mezzatinta, assistito dall'incisore Lucio Lelli. Calamatta rappresenta con la sua figura di respiro internazionale, uno degli ultimi bulinisti italiani del '800. In Toscana, lavorano Fabio Bernardi, Lorenzo Loretti e il trevisano Carlo Lasinio, appartenente ad una famiglia di

incisori, della quale fa parte anche la nipote Elvira Rossi (1825-inizio 1900); Giovita Canaglia sostituisce il Morghen all'Accademia di Firenze. A Bologna, opera Francesco Rosaspina, allievo di Bartolozzi, che insegna all'Accademia; a Genova, la scuola del bulino dell'Accademia viene affidata a Giovanni Rivenna.

In Germania, Metz, Müller, Josef e Francesco Zeller continuano, il bulino di riproduzione, influenzati dalla scuola longhiana.

In Francia, il predominio del bulino classico, continuerà nell'ambito accademico fino alla fine dell'ottocento. Al di fuori dell'accademia, la posizione rigorosa dei bulinisti, si scontrerà, dopo il primo trentennio del '800, con le nuove esigenze della clientela urbana e borghese. Nel settecento, il mezzotinto, aveva già sostituito il bulino nella ritrattistica e in questo periodo, la litografia e la fotografia lo soppiantano totalmente. Il consolidamento e la conservazione dei principi di questa tecnica all'interno dell'accademia, ha un duplice significato: da un lato viene mantenuto il legame con la tradizione, la conoscenza tecnica e la sintassi del bulino, dall'altro la conservazione del mestiere diventa l'elemento essenziale per la sua sopravvivenza e il revival del novecento. Come sottolinea il Bersier, ormai il bulino di traduzione aveva fatto il suo tempo e quello di interpretazione aveva "onorato la tecnica, la più nobile, la più pura perché la più difficile" e "molti bulinisti del '900 lo faranno rinascere proprio per aver appreso i rudimenti di questo strumento dai discendenti di questo filone reazionario".

Le basi per la rinascita del novecento, si devono a due grandi incisori, che svolgono una funzione di transizione: il primo, è Louis Pierre Henriquel-Dupont, che segna il passaggio ad una concezione della riproduzione più libera, il secondo è Ferdinand Gaillard, che racchiude già i presupposti di uno spirito originale, i quali saranno raccolti e maturati dalle generazioni successive.

Boucher-Desnoyers passa ad Henriquel-Dupont lo scettro dell'incisione a bulino, posseduto dalla Francia da più di duecento anni; entrambi sono gli allievi di Charles Clément Bervic, uno dei massimi rappresentanti del bulino puro del '700 e maestro del perfezionismo tecnico. *Louis Pierre Dupont*, in arte Henriquel-Dupont (1797-1892), insegna all'Accademia di Parigi per ben quarant'anni e riveste un ruolo particolare, poiché se da una parte continua ad incidere secondo i principi ereditati dai secoli precedenti, dall'altra collabora nel 1868, alla fondazione della Société Française de Gravure fondata presso la Gazette des Beaux-Art. Suoi obiettivi sono di riportare in auge il bulino e la sua grammatica, di incoraggiare l'incisione di *interpretazione*, come aveva fatto il Longhi in Italia. Egli è consapevole del momento di transizione e del cambiamento del ruolo dell'incisione di riproduzione, che è destinata ad esaurirsi; in ogni modo è attento ai fermenti artistici e seppur in modo diverso dai pittori-incisori, partecipa al clima di rinascita dell'incisione. La sua figura si delinea così, come quella di un *innovatore* all'interno dell'Accademia. Per lui lo studio della pittura è estremamente im-

portante per gli effetti cromatici, resi in termini grafici e per questo motivo talvolta, unisce l'acquaforte o l'acquatinta, al bulino. L'intensità psicologica dei ritratti e la fluidità del suo intaglio derivano dalla sua visione pittorica, questi elementi sono necessari per superare l'ortodossia della tecnica, l'anonimato della riproduzione e per rivelare la personalità dell'incisore. Infatti, Henriquel-Dupont ricerca una variazione all'interno del sistema dei tagli, tradizionalmente sostenuto da "losanghe tristi e regolari" (Laran) e rende più libero il segno, attraverso una mescolanza delle tecniche, per una maggiore funzionalità espressiva. Tale libertà, sempre vincolata al tradizionale sistema di tagli incrociati e di intenso modellato, viene tramandato ai suoi seguaci Joseph P.M. Soumy e Charles Waltner, mentre tra i discendenti, si ricordano Jacquet, Boutelié, Rouseaux e Léopold Flammeng, quest'ultimo, di Bruxelles, allievo di Calamatta e Gignoux.

L'altro bulinista, Claude Ferdinand Gaillard (1834-1887), è stato definito da Roger-Marx, un artista di "grande forza" con un "senso del sacerdozio" e dotato di un "animo francescano". Gaillard è un bulinista di ampio respiro nel panorama dell' '800 francese, allievo del maestro Léon Cogniet, entra all'Accademia di Belle Arti e vince, nel 1852, il Grand Prix di Rome ed un altro Grand Prix nel 1856. Egli è un pittore, un disegnatore, un incisore originale e di interpretazione. Roger-Marx lo considera un grande disegnatore e con la "stessa passione di un Ingres, di Delacroix o Degas", e Bracquemond lo definisce come il bulinista più originale del periodo; eppure Gaillard verrà rifiutato al Salon del 1863, per la sua visione troppo moderna e svincolata dalle regole. In realtà, egli cerca un nuovo metodo basato su un'estrema morbidezza delle linee incise, ravvicinate ma senza incrociare i segni, per una resa vaporosa e delicata di ogni particolare. Egli riunisce le lezioni di Mellan e di Nanteuil in una maniera innovativa, è un talento classico e moderno allo stesso momento. Nonostante la diffidenza della critica ufficiale, Gaillard continua con ostinazione il suo percorso, sostenuto dalla sua grande capacità nel disegno; si serve di numerosi schizzi e di uno studio preciso del dettaglio, prima di iniziare il lavoro a bulino. Il suo procedimento è lungo e restituisce tutti i passaggi e gli equivalenti cromatici del soggetto, senza mai perdere la freschezza dell'immagine: il suo continuo esercizio dal vero, mantiene inalterati i valori interni dell'incisione. Raggiunge in questo modo, un grande lirismo ed il "suo bulino, ricostruisce non solo l'aspetto, ma l'anima". I tagli fini, liberi, mossi ed infiniti restituiscono tutte le vibrazioni luminose ed esprimono un sentimento unico, di intensa partecipazione emotiva. Nei ritratti, l'estrema precisazione dei particolari e la trasparenza della cute, rispecchiano una disciplina interiore dedicata alla ricerca di una verità più profonda. Egli supera la realtà fotografica, per ottenere una perfezione unica. Le inquadrature dei personaggi ricordano le soluzioni di Nanteuil, tuttavia, la forza espressiva dei soggetti lascia intravedere un temperamento più accen-

tuato, visibile anche nel suo metodo di incidere, nella grande conoscenza dell'incisione e nella meticolosità con cui, volta per volta, usa tutti gli strumenti del mestiere, dal bulino al raschietto, alla puntasecca. Il suo procedimento ricorda quello di Rembrandt, per certe sottigliezze lineari e per i ripensamenti rivelati nei diversi passaggi di stato. Gaillard, segue attentamente la lavorazione cercando l'espressione giusta, il contrasto desiderato e l'esatta combinazione dei passaggi chiari-scuro. Nel 1870, da incisore rifiutato, finalmente diventa un artista celebre e nel 1876 ottiene l'ufficiale Legione d'Onore, fino ad essere eletto nel 1886, presidente della Società degli Incisori a Bulino. Il governo gli commissionerà, negli ultimi anni della sua vita, l'"Ultima Cena" e la "Monna Lisa" di Leonardo. Gaillard è il primo ad aver totalmente superato l'accademismo e con lui, l'incisione "ha subito un assalto liberatorio" (Bersier). Sulle orme del maestro si ricordano Burney e de Mare, mentre di indole più pacata sono i lavori di Sulpis; anche Jean Patricot (1865-1926), allievo di Henriquel-Dupont, reagisce alla bella maniera dell'accademismo, per seguire esigenze più libere ed affini a Gaillard.

Tra i due maestri, Henriquel-Dupont e Gaillard, è interessante evidenziare la posizione intermedia, rappresentata da bulinisti di riproduzione che non seguono Dupont. Negli anni '60 e '70 Huot e Francois Flameng ritornano a Dürer, con una maniera più chiara e meno lavorata. Un ritorno che si ritrova con esiti originali in un altro incisore che lavora a Parigi sul finire del secolo, l'olandese Pietre Dupont (1870-1911). In un'epoca in cui l'incisione originale si esprime con le tecniche indirette e pittoriche, Dupont si affida al bulino per l'espressione delle sue opere. È arduo rendere i volti e le fatiche dei lavori agresti con questo strumento, rappresentare gli animali da soma con i tratti di questa dura disciplina, eppure egli ritrova il mestiere minuzioso di Dürer ed i suoi ritratti vengono considerati un preludio al rinnovamento del '900. Invece lo svizzero Karl Bern Stauffer (1857-1891) scultore, incisore e pittore attivo a Monaco poi a Firenze, dimostra un uso anticonvenzionale e espressivo del bulino influenzato dalla puntasecca. In America l'incisione a bulino viene applicata soprattutto nella fabbricazione di banconote e di francobolli; famosa è la famiglia dei Smillie, dove James David Smillie (1833-1909) si affranca da questa applicazione, per dedicarsi alla pittura di paesaggio e all'incisione originale.

Nell'ottocento, si accentua il dissidio tra gli specialisti del settore, detentori dei segreti del mestiere ed i pittori-incisori; tale contrasto rappresenta le due concezioni dell'incisione: una che considera l'incisione come mezzo di riproduzione dell'immagine e l'altra, come espressione individuale dell'artista. In questo secolo, l'incoraggiamento degli editori, dei mercanti e degli intellettuali, sono fattori decisivi per il sostegno degli incisori liberi. I pittori-incisori considerano la ricerca e il credo artistico, un'esigenza prioritaria rispetto alla meticolosità eccessiva dei tecnici di mestiere. Non è una riflessione negativa sul dato tecnico, ma la consapevolezza che, come

scrive Braquemond, "il vero capitale è l'anima, la sensibilità, il temperamento", i quali vengono prima della maniera e del metodo, elementi questi che si sviluppano nel corso del lavoro. I limiti del talento creativo e di una traduzione senza sentimento, denunciati da Delacroix, sono un modo per sottolineare le risorse dell'acquaforte o della puntasecca, cioè delle tecniche accessibili agli artisti, senza la necessità di un lungo tirocinio. L'acquaforte viene sperimentata da numerosi artisti, da Delacroix ad Huet, da Chasseriau a Meissonier e viene applicata a tutti i soggetti, dalle scene di genere, alla ritrattistica e al paesaggio; viene praticata anche nella Scuola di Barbizon, da Millet e poi dagli impressionisti.

Nei primi decenni del secolo, l'Inghilterra per la sua avanzata industrializzazione, diventa una meta ambita dai pittori-incisori francesi, soprattutto per l'apporto tecnico dato dagli inglesi allo sviluppo delle tecniche di stampa (la xilografia su legno di testa e la litografia). Il rapporto e lo scambio artistico con gli inglesi è importante, come ad esempio nel caso di Bonnington, che fornisce a Gericault e a Delacroix, suggerimenti tecnici per la litografia e per il ruolo dell'incisore Francis Seymour Haden, che porta in Francia un forte spirito creativo ed i presupposti per fondare delle associazioni dedicate all'incisione. Precursori di queste iniziative, sono stati infatti gli inglesi, con la costituzione nel 1802 della "Society Engravers", seguita dalla "Old Etching Club" del 1838. Le nuove esigenze borghesi e la nuova estetica ad esse collegate, necessitano di tecniche più veloci e meno costose rispetto a quella del bulino; la xilografia su legno di testa e la litografia rispondono bene a queste richieste. Nel 1839, l'invenzione della fotografia destabilizza definitivamente la situazione ed è "un colpo fatale", come scrive Adhémar, per l'incisione di riproduzione. Infatti, rimane famosa la petizione intrapresa da Calamatta, Ingres ed Henriquel-Dupont contro la fotografia, accusata di essere un mezzo senza forma artistica. Se da una parte la scoperta dei principi della fotografia si deve alla sperimentazione di litografi francesi e rappresenta una sorta di continuità con le tecniche di stampa, tale invenzione determina tuttavia dei cambiamenti radicali, la decadenza ed il superamento del ruolo svolto in precedenza dall'incisione di riproduzione e di traduzione. Accanto al crollo commerciale della stampa di riproduzione, si assiste anche alla trasformazione del mercato delle stampe: scompare la figura del mecenate aristocratico, sostituito dal mercante d'arte, come è evidente nel capostipite Durand-Duruel. Emerge, inoltre, la figura del critico d'arte, mediatore tra l'artista e il pubblico, funzione un tempo svolta dall'incisione di riproduzione con il suo ruolo di intermediario e di diffusione dell'opera d'arte. Nel 1840, iniziano anche a definirsi i primi diritti d'autore sull'immagine.

Nelle circostanze descritte, i bulinisti accademici di riproduzione spesso abbandonano la tecnica del bulino, per aggiornarsi e dedicarsi alle nuove tecniche, come la litografia e la fotografia, oppure incidono con l'acquaforte. La fotografia, considerata anche dai pittori-incisori

sori, uno "specchio sterile" (Gautier), contribuisce, come già detto, al crollo dell'incisione di riproduzione. Tale situazione dà un maggior impulso alla pubblicazione di album di acqueforti originali per rivendicare la piena autonomia espressiva dell'incisione. Dopo questa fase, infatti, nel 1860 si verifica una grande rinascita della stampa originale e l'incisione diventa a pieno titolo un linguaggio artistico, tale da poter essere esposta nelle mostre. In questi anni si costituisce il "triumvirato dinamico" (Adhemar), formato dall'incisore Felix Bracquemond, lo stampatore Delatre e l'editore Cadart, i quali nel 1862 fondano la *Société des Aquafortistes*; la società promuoverà mostre, eventi e pubblicazioni sull'incisione. Lo stesso Bracquemond introdurrà diversi pittori all'arte dell'incisione offrendo la sua esperienza a Corot, Courbet, Rousseau, Manet, Degas e a molti altri. In questo periodo molti editori si interessano a promuovere l'incisione, favorendo lo scambio culturale tra gli artisti. Il rinnovamento della tecnica acquafortistica si sviluppa anche nelle altre nazioni e si costituiscono società e gruppi di pittori-incisori in Italia, in Germania, in Belgio, in Svezia e in molti altri paesi. Nel XIX secolo, si sviluppa pienamente l'acquaforte originale, contrassegnata da una grande ricchezza espressiva, che continuerà a manifestarsi attraverso le nuove generazioni del '900. La tecnica dell'intaglio a bulino liberata da ogni restrizione legata al concetto di riproduzione, supererà i vincoli ottocenteschi, diventando a pieno titolo una grande forma artistica del XX secolo. I bulinisti del novecento ritorneranno ad una grammatica delle origini, strettamente grafica, risalente ai maestri del XV secolo; tale rinnovamento vedrà come protagonisti Laboureur, Cournault, Hecht ed altri i quali, riuniranno la conoscenza del mestiere all'ideazioni di visioni personali dell'artista-artigiano.

Nel 1895, i fratelli Lumière presentano per la prima volta, la proiezione pubblica del loro Cinématographe al Grand Café di Parigi; l'immagine di una locomotiva in movimento, crea il panico e lo stupore tra gli spettatori. Nasce il cinema, la più grande metafora della nuova civiltà del XX secolo, una società fondata sull'immagine, sull'illusione della realtà e sul "sogno meccanico" (A. Savinio). L'universo quotidiano è destinato a trasformarsi, in una proliferazione di immagini moltiplicate all'infinito dai giornali, dal cinema, dalla pubblicità e poi dalla televisione, definendo un caleidoscopio ininterrotto di stimoli visivi, sonori e tattili. Nella pittura, con il movimento impressionista, verranno sviluppate le ricerche sul movimento soprattutto da Degas e Seurat. Tali ricerche saranno riprese all'inizio del novecento da Duchamp, Kupka, Villon, Balla ed altri.

Nell'incisione di riproduzione, alla fine del '800, dopo la morte dell'editore Goupil, i bulinisti allievi di Henriquel-Dupont, non hanno più molto lavoro; l'editoria si serve sempre più di sistemi di riproduzione mecano-grafici. All'inizio del novecento, l'incisione vive un periodo di crisi, il pubblico sembra disinteressarsi ad essa; in realtà è un momento cruciale in cui gli incisori stan-

no maturando un nuovo concetto di arte. La generazione del 1890, contribuirà a quei radicali cambiamenti che porteranno al superamento definitivo del naturalismo e dell'impressionismo per approdare ad una nuova percezione soggettiva ed individuale della realtà con il simbolismo e l'espressionismo. Nel panorama culturale ed artistico dell'ultimo decennio dell'ottocento, troviamo espresse queste nuove tendenze nelle opere dell'americano Whistler, nelle litografie di Toulouse-Lautrec, nei libri illustrati dei Nabis, nelle xilografie di filo di Gauguin e Léperé, in quelle sperimentali di Munch, nelle visioni di Ensor e di Redon e del "primitivo" Rousseau. Il soggettivismo, il superamento di una visione statica per una nuova e dinamica concezione del mondo, è il riflesso di un progresso tecnico e filosofico sempre più pulsante. Da questa atmosfera culturale, nasceranno le rivoluzionarie avanguardie artistiche, strenuamente impegnate nella ricerca di nuove soluzioni estetiche. Lo scambio di idee tra gli artisti, poeti e scrittori, attraverso le lettere e gli incontri al café o negli atelier e l'impiego di riviste e giornali per la divulgazione dei manifesti e degli scritti, determinano un impatto dirompente e catalizzatore di grande risonanza pubblica. Il *virus* delle avanguardie si diffonde in tutti i settori della vita culturale, dall'architettura al teatro fino all'arredamento, con un coinvolgimento sempre maggiore dello spettatore, in un nuovo connubio di *arte* e *vita*. L'Hauser evidenzia due principi culturali del tempo: uno fondato sul rinnovamento della forma e l'altro rivolto invece al suo superamento ed alla sua distruzione, con la finalità di ritornare alle origini e sperimentare nuove forme espressive. In questo contesto l'incisione e le sue forme applicate, come il manifesto ed il libro illustrato, rappresentano lo strumento ideale ed il mezzo più democratico per la diffusione dei nuovi programmi artistici. I cubisti sono tra i primi artisti a dimostrare interesse per l'incisione, seguiti dagli espressionisti e da tutte le altre avanguardie.

Le avanguardie e l'incisione.

A seguito dell'atmosfera culturale descritta, gli anni compresi tra il 1914 ed il 1927, vedono una grande ripresa di tutte le tecniche di incisione; molti artisti si dedicheranno all'arte grafica, favorendo così la rinascita e la piena affermazione dell'incisione originale. In questa fase si verifica il rinnovamento del bulino, si delineano i nuovi percorsi dell'acquaforte e ritornano agli onori anche la mezzatinta e la litografia. A queste tecniche si affiancherà in seguito la serigrafia, utilizzata dagli artisti inglesi ed americani. Il panorama dell'incisione moderna, sottolinea Adhémar, si presenta sotto un duplice aspetto: infatti se da una parte interpreta il gusto e la mentalità dell'epoca, dall'altra, quando si impone come espressione travolgente delle avanguardie, nelle sue più variegata forme, è spesso in pieno disaccordo con il pubblico.

Parigi, nonostante la guerra in Europa e la conseguente crisi sociale, continuerà ad essere il centro artistico più importante e meta ambita di tutti gli artisti;

in Italia invece, per quanto riguarda l'intaglio a bulino, la situazione è molto differente: gli ultimi bulinisti appartengono all'ottocento (Morghen, Longhi e Calamatta) e vengono pertanto a mancare quelle figure di transizione presenti invece in Francia, che permettono il mantenimento del bulino puro. Nel nostro paese prevale quindi la tecnica dell'acquaforte, entrata con ampio anticipo nella didattica delle accademie. L'Italia, legata ad un retaggio culturale ottocentesco di tradizione simbolista e divisionista, acquista solo con il futurismo e la metafisica, una connotazione di respiro internazionale. Dopo la prima guerra mondiale, nel clima del "ritorno all'ordine", si rientra nei ranghi di un'arte di regime (gruppo del Novecento), dalla quale si distinguono figure svincolate dai movimenti come Morandi, Maccari e Bartolini, maestri dell'acquaforte. Come è stato detto, Parigi sarà il crocevia in cui confluiranno i maestri di tutte le nazionalità e proprio gli incontri tra questi artisti negli atelier, nelle stamperie e nelle associazioni destinate alla promozione dell'incisione, contribuiranno alla nascita dei nuovi percorsi artistici della grafica. In questo clima si distingueranno gli *incisori puri*, dagli artisti che si dedicheranno all'incisione sporadicamente ed infine i grandi artisti come Picasso, Matisse e Chagall, "prestatati all'incisione". I primi sono quegli artisti che si dedicano completamente alla professione dell'incisore, creando delle opere originali e lavorando anche per l'illustrazione di libri, riviste e giornali; i secondi sono coloro che considerano la grafica come complementare alla pittura ed utilizzano questa tecnica per logiche di mercato; i grandi maestri, invece trovano nell'incisione l'ideale continuazione del mezzo pittorico, sperimentando le nuove e diverse possibilità offerte da questa tecnica.

Nella rinascita del bulino si possono delineare tre diverse fasi:

La *prima* che si colloca nell'ambito del cubismo, si caratterizza per un ritorno ad un segno rigoroso e preciso, con le linee che scompongono l'oggetto;

La *seconda fase* tra il 1923 ed il 1929, sviluppa le premesse dei due maestri Villon e Laboureur, che rappresentano entrambi l'anima dell'incisore-artigiano, in cui la conoscenza tecnica si unisce all'innovazione stilistica. Villon ispirerà le nuove generazioni, indicando tutte le risorse di questa arte, mentre Laboureur diventerà il maestro del libro illustrato e fonderà l'Associazione dei pittori-incisori (Société Peintres-graveurs), aperta agli artisti delle avanguardie ed ai maestri stranieri. A questa associazione aderiranno i due più importanti innovatori del bulino: il francese Cournault ed il polacco Hecht, che insieme a William Hayter nel 1927 animerà l'Atelier 17. Nonostante la crisi politico-economica del 1929 rallenti l'attività e la propulsione artistica, sono questi anni fondamentali per l'incisione: l'assenza del sostegno del pubblico e del mercato, la difficoltà di trovare le gallerie per esporre favoriscono infatti la nascita delle associazioni, sul

modello di quelle ottocentesche, concepite per mantenere uniti gli artisti e per organizzare esposizioni.

La *terza fase* che va dal 1929 fino agli anni '60-'70 sviluppa sulla base dei presupposti degli anni precedenti, nuovi esiti formali ed è un periodo decisivo per la definizione di precisi percorsi dell'arte. Dopo la fase sperimentale, in cui movimenti nati all'inizio del secolo si affermano e si consolidano come stile, si passa ad una fase di elaborazione teorica delle ricerche. Questo momento storico è contrassegnato da una grave situazione politica in Europa: i movimenti politici sono diventati veri e propri regimi totalitari ed il nazismo costringe la Germania, fino ad allora un centro di primo piano dell'arte moderna, ad una tragica oscurità. Nel 1933, viene chiusa la grande officina di arte e mestieri del Bauhaus, gli artisti vengono perseguitati e le loro opere vengono definite "arte degenerata". Numerosi artisti tedeschi sono imprigionati ed altri si rifugiano a Parigi, dove prevalgono le correnti artistiche dell'astrattismo e del surrealismo. Hecht è nel pieno della sua attività ed Hayter con il suo atelier è il più importante punto di incontro di artisti stranieri e dei grandi maestri (Mirò, Ernst e Masson). Dal 1935, partecipa all'attività dell'Atelier 17 anche Roger Veillard, destinato a diventare uno dei più prolifici ed importanti bulinisti francesi. Nella stamperia di Lacourière, collaboratore di Picasso, lavoreranno gli esponenti della Scuola di Parigi ed i giovani surrealisti. Nel 1937, si leva il grido antifascista e antifranchista del "Guernica" di Picasso; la denuncia è una discesa "nell'inferno contemporaneo" (M. Leiris), una "cartolina in bianco e nero", simile alle immagini di cronaca dei giornali o dei documentari. Picasso diventa il più grande testimone del suo tempo, influenzando le nuove generazioni e diventando un modello per gli italiani (Corrente 1938, Fronte Nuovo delle Arti 1946), per tutti gli artisti europei e per quella che sarà poi la Scuola di New York. A causa della seconda Guerra Mondiale si verifica un decentramento del polo parigino, gli artisti sono costretti ad emigrare verso gli Stati Uniti o altre nazioni neutrali. Questa situazione, unitamente alle mostre di pittura europea allestite sul territorio americano, contribuiranno a far superare l'isolamento culturale a questo paese, determinando la nascita della scuola americana (l'Action Painting). L'atelier 17 di Hayter, trasferito a New York (1940-50) non solo stimolerà artisti come Pollock, Motherwell, Rothko, ma nella sperimentazione del colore troverà nuove certezze e sviluppi. In questi anni, vengono pubblicati numerosi scritti sull'incisione di particolare interesse, poiché elaborati da artisti-incisori, che hanno un ruolo di rilievo nel rinnovamento dell'intaglio a bulino. Ricordiamo tra di essi: "New Eyes on the Art of Engraving" (1946) di lan

Hugo, "New Ways of Gravure" (1949) di William Hayter, "Traité du burin" (1952) di Albert Flocon, "Etching and Engraving. Techniques and the Modern Trend" (1953) di Buckland Wright, "Printmaking" (1959) di Gabor Peterdi, "Etching, Engraving and Intaglio Printing" (1970) di Anthony Gross. Il trattato di Flocon è specificamente dedicato al bulino. Esso rappresenta un'accurata apologia del mestiere del bulinista ed allo stesso tempo, una riflessione moderna sul linguaggio e sulle potenzialità di questa tecnica. Albert Flocon, allievo e assistente di Oskar Schlemmer al Bauhaus, è anche un grande teorico della prospettiva. Le sue speculazioni, così vicine a Dürer, lo porteranno all'invenzione della prospettiva curvilinea, ripresa da Escher e dal bulinista Velly.

Gli incisori cubisti e il ritorno al bulino: Villon e Laboureur.

La rinascita del bulino e l'impiego originale di questa tecnica, non è un'esclusiva degli artisti cubisti, ma si manifesta nel clima di generale fermento di questi anni a Parigi, che vede riuniti in questa grande città i più grandi artisti del '900. Picasso, con la sua forte personalità, è il protagonista di numerosi dibattiti e riunioni che si tengono nei caffè o negli ateliers e che saranno un riferimento fondamentale per gli esponenti delle avanguardie. Picasso, al pari di Rembrandt, è considerato "uno dei fari dell'incisione". La sua produzione grafica comprende più di duemila incisioni. La sua indole eclettica lo porta a sperimentare tutte le tecniche dell'incisione e ad essere, anche in questo ambito, un protagonista. La ricerca artistica di Picasso, fondata su una grande "qualità calligrafica" (G. Stein), trova nell'incisione una forma espressiva congeniale, in cui la sua indomita sensibilità crea incessanti metamorfosi del segno. Come abbiamo detto, la sua creatività febbrile lo sprona a personalizzare tutte le tecniche dell'incisione e, in alcuni casi, l'ansia per l'attesa del risultato, lo spinge a velocizzare i procedimenti. Iniziato all'acquaforte nel 1899 dal pittore barcellonese Ricardo Canals, insoddisfatto dei risultati abbandona questa tecnica per riprenderla cinque anni dopo a Parigi. Egli nella pittura come nella vita, è onnivoro di arte, di poesia, di filosofia e di amicizie che lo influenzeranno profondamente nella sua evoluzione artistica. Durante un incontro con il suo primo mentore, Max Jacob nel 1901, il poeta folgorato dalle opere di Picasso, regalerà al maestro spagnolo un'incisione di Dürer e numerose litografie di Dauterive. Sicuramente una coincidenza stimolante che, unita ad altri fattori, come l'interesse per l'illustrazione, contribuirà a farlo avvicinare di nuovo all'incisione. A Parigi, centro dell'incisione troverà il terreno ideale e l'appoggio del mercante Ambrosie Vollard. È significativo constatare come gli artisti che operano nell'orbita di Picasso, si dedicheranno anch'essi all'incisione a bulino. Bisogna però distinguere l'attività indipendente di incisori puri come Villon e Laboureur, da quella di altri pit-

tori-incisori, maggiormente influenzati dal maestro spagnolo. Nel 1915, Picasso dopo aver eseguito numerose acqueforti e puntasecche, si serve del bulino per incidere l'opera cubista "L'uomo con la chitarra". Per questa incisione il maestro spagnolo, nonostante l'impeto che lo caratterizza, sceglie un mezzo difficile mai usato prima. Durante la realizzazione dell'opera, lo stampatore Lacourière lo rimprovera sulla maniera di usare lo strumento: in modo veloce, con una forza eccessiva e senza curarsi della giusta inclinazione; i suoi segni sono, infatti violenti e profondi, eppure la purezza di questa tecnica lo attrae ed è funzionale alla necessità di una visione geometrica, di scomposizione e di sintesi delle linee compositive dell'immagine. Comunque a noi, interessa la scelta del mezzo, il cui uso non è perfetto come può essere in Laboureur, infatti sulla stampa si evidenziano dei segni duri ed angolari, e in alcuni punti sono visibili le barbe, ma nonostante la "resistenza" del bulino, l'intento espressivo è notevole. Egli ritorna al bulino nel 1917 con l'"Arlecchino", per suggellare la fase cubista. Nel momento dell'acclamazione del pubblico e della critica, Picasso decide di cambiare e di chiudere la ricerca con il suo alter-ego, l'Arlecchino. Solo negli anni '30, Picasso riprenderà ad incidere a bulino, soprattutto per l'illustrazione di libri. In quegli anni, si dedica all'incisione anche l'amico di Picasso, il polacco Louis Markus, detto Marcousiss, un pittore e illustratore di riviste e di libri, il quale partecipa nel 1912 alla Section d'or con le sue acqueforti e puntasecche. Egli inizierà ad incidere a bulino dopo la fase cubista, verso il 1936, con una serie di composizioni in cui convergono astrattismo e surrealismo. Anche il fauve Derain, amico di Picasso, realizza molti libri illustrati. L'artista, considerato come uno dei primi a geometrizzare le forme, incide alcuni bulini tra il 1910 e il '13 (Bagnanti). Considerato un innovatore della xilografia per il suo forte primitivismo, Derain ha inciso anche molti nudi a bulino e sperimentato, verso il 1920, l'alluminio come supporto (Testa di giovane ragazza). Inoltre ha illustrato il "Naso di Cleopatra" di Gabor (1922), un bestiario ed ha eseguito una trentina di bulini sul "Satyricon" di Petronio. Influenzati dallo stile cubista, sono i bulini del ceco Coubine, di Alix e di Walch. Léopold Survage (1879-1968), di origine russa, a Parigi fin dal 1908, si lega ad Apollinaire e agli artisti cubisti come Picasso, Braque e Léger. In questo periodo, le sue opere grafiche vengono risolte con uno stile personale, dalle prospettive insolite e da scomposizioni di piani. Inizialmente attratto dalle possibilità della xilografia a colori, dagli anni trenta si dedicherà al bulino per l'illustrazione dei libri, in cui ritornerà alla figura, avvicinandosi al surrealismo, seguendo un principio di deformazione. In seguito riprenderà la solida costruzione geometrica.

Jacques Villon (1875-1963), è un maestro indiscusso dell'incisione. Iniziato all'acquaforte dal nonno fin dal 1891, si dedica prima alla litografia, poi completa la sua formazione pittorica nel famoso atelier di Cormon. Per l'approfondimento dell'incisione saranno determinanti i rapporti con il pittore, incisore e storico Francis Jourdan,

con l'incisore Naudin ed il maestro Eugene Delatre. La profonda conoscenza del mestiere e la sua caparbieta di vivere del lavoro di incisore, illustrando riviste, manifesti ed eseguendo opere di riproduzione dai maestri antichi, faranno acquisire a Villon una solida disciplina visibile nella costruzione rigorosa delle sue incisioni originali. La conoscenza di Picasso e dei cubisti influenzerà le sue opere e nel 1912, costituirà nel suo atelier il famoso gruppo della "Section d'or". Jacques condivide con il fratello Marcel e l'amico Kupka, l'interesse per le teorie sul movimento, per la teosofia e soprattutto per il "Trattato della pittura" di Leonardo. È infatti da Leonardo che deriva la costruzione piramidale delle sue incisioni e l'attenta analisi delle luci e delle ombre, risolte in sezioni e proiezioni geometriche. Villon è un incisore completo che usa tutte le tecniche prediligendo il bulino per raggiungere degli effetti calibrati di nitidezza, anche se è la puntasecca il mezzo più congeniale per le sue ricerche. Le masse chiaroscurali dell'immagine vengono definite attraverso delle trame geometriche organizzate in un'armonia di ritmi lineari e di segni diagonali che evocano il movimento. Villon è il prototipo dell'incisore cubista, anche se "velato" di impressionismo per la presenza riconoscibile della figura umana e della natura, chiuse in una dimensione altamente poetica. Dal 1930, riemerge sempre di più l'elemento umano: i ritratti vengono catturati con fitti tratteggi paralleli e sottili gradazioni di grigio, in cui la diversificazione tra luce ed ombra viene resa con incroci sovrapposti. Villon viene definito da Hayter come il "padre dell'incisione moderna", importante anche per lo sviluppo della stampa a colori.

Jean Emile Laboureur (1877-1943), descritto dal Terapon come "uno spirito colto, armato di solidi studi classici", è il maestro del libro illustrato, dotato di un "grafismo che ha segnato il nostro tempo"(Bersier). La sensibilità artistica e l'autentica passione per la promozione dell'incisione sono le motivazioni decisive per la fondazione nel 1923 della *Société Peintres-Graveurs Indépendant*. Nato a Nantes, arriva a Parigi nel 1895, dove frequenta l'Accademia Julian. L'incontro con due grandi maestri segnano la sua vita: il primo è con Léperere, esperto e grande innovatore della xilografia, dal quale apprende l'uso tradizionale del bulino su legno; l'altro è con Toulouse-Lautrec, presso lo stampatore Ancore nel 1897, dove ha l'occasione di assistere alla prova di stampa di una litografia a colori. Le sue prime incisioni sono all'acquaforte e a bulino su legno. Compie numerosi viaggi negli Stati Uniti, in Canada, a Londra, in Italia, in Turchia, in Grecia e in Germania, dove a Dresda scopre antichi maestri come il Mantegna, Schongauer e il Campagnola. Ritornato a Parigi, conosce gli esponenti delle avanguardie, soprattutto Apollinaire e Marie Laurencin, un'artista cubista alla quale insegnerà l'incisione. L'adesione di Laboureur alla visione cubista si colloca intorno al 1913, conseguenza della logica evoluzione delle sue figure, caratterizzate da una forma allungata e geometrica. Il suo stile personale stempera lo spirito cubista, fondato sulla dissoluzione delle forme in

piani, per una concezione più elegante e funzionale all'illustrazione. Dal 1916, inizia a dedicarsi totalmente alla tecnica del bulino su rame, trovando la piena definizione del suo linguaggio nelle immagini dedicate alla guerra. Nelle sue incisioni ritroviamo tutta la grammatica tradizionale: i tratteggi semplici e composti, l'ausilio di punti frammentati per l'accordo delle trame lineari, una perfetta conoscenza delle regole del bulino di riproduzione, totalmente trasformate in una visione innovativa. In *Laboureur* è presente la schiettezza dei maestri antichi (Mantegna), coniugata alle istanze della modernità, in cui convergono il tratto sintetico di Lautrec ed il mestiere di Léperere. Per la raffinatezza del suo tratteggio, *Laboureur* viene considerato un maestro dalla precisione assoluta, dal "mestiere impeccabile" e dal linguaggio calibrato, delicato, ritmico e sensibile.

Il rinnovamento del bulino.

All'inizio del novecento, sull'esempio del secolo precedente, continua la fondazione di nuove associazioni dedicate all'incisione. Tra le prime, si ricordano la *Société de la Gravure Originale en noir* (1908), la *Société des Peintres et Graveurs de Paris* (1912). La svolta decisiva è con la *Société Peintres-Graveurs Indépendant*, fondata nel 1923 da Laboureur e Dufy. Questa associazione è importante poiché riunisce i maestri del passato con i nomi dell'avanguardia, essa comprende La Fresnaye, Galanis, Dagnés, Matisse, Bonnard, Braque, Picasso, Segonzac, Bousingault, Vlaminck, Pascin, Villon, Hecht e molti altri; nel 1963 essa annovererà più di cento membri, tra i quali Beltrand, Bersier, Cami, Chagall, Cochet, Decaris, David, Jacquemin, Vieillard. Nel 1929, l'incisore-filosofo Pierre Guastalla si ispira all'associazione di Laboureur per fondare la *Société de la Jeune Gravure Contemporaine*, che comprenderà soci e membri titolari tra i quali Alix, Bersier, Cochet, Cournault, Desnoyer, Friedlaender, Goerg, Hayter, Hecht, Lespinasse, Soulas, Vieillard, Villon, Walch, Mily Possoz, Melene Marre, Karin Lieven e molti altri. Nel 1935, nasce anche *Le Trait* sostenuta da Salvat, Cami, Brudieux, Feugeureux, Goetz, Petier ed altri, di ispirazione figurativa, ma aperta anche alle tendenze astratte, con una spiccata visione purista e contraria all'utilizzo di procedimenti fotomeccanici. La *Jeune Gravure Contemporaine* promuove tutte le tecniche dell'incisione, pubblicando annualmente dei cataloghi, i cui testi mettono in rilievo il concetto di originalità e l'evoluzione storica dell'incisione fino al novecento. L'associazione raccoglie intorno a sé i più grandi bulinisti dell'epoca come Alix, Cournault, Courtin, Hayter, Hecht, Lespinasse, Patellieère, Soulas, Walch e Vieillard. In questi testi, scritti dagli artisti stessi, si sottolinea l'importanza di ogni tecnica, sia dal punto di vista linguistico che metodologico. Essi sono delle appassionate lezioni di arte e di vita, con l'esigenza di trasmettere non solo i segreti del mestiere, ma i valori etici che sostengono la ricerca grafica. Il testo di Etienne Cournault del 1938, dedicato al bulino, è un'intensa descrizione della gestualità del bulinista, dalla quale prende vita lo strumento, in cui "l'e-

mozione guida, il respiro comanda e regola"(Cournault). Negli anni, l'attività espositiva della Jeune Gravure Contemporaine si estenderà dalla Francia all'Europa, ricevendo numerosi riconoscimenti.

Etienne Cournault (1891-1948). Cournault nato a Nancy, coetaneo di Hecht, pittore, decoratore, incisore e storico dell'incisione, è stato considerato da Laboureur, come "uno dei promotori della rinascita del bulino del XX secolo". Egli condivide con Hecht e gli altri bulinisti, la necessità di ritornare alla linfa vitale del linguaggio grafico delle origini, che ritrova nei maestri del passato quali Mantegna, Schongauer, Leyda e Duvet. L'incisore francese, elogia la "pienezza del disegno e il taglio unico corto, raramente incrociato" di questi maestri, sostenendo che "con loro, il bulino è arrivato al suo apice". Questi modelli antichi si fondano su una visione semplice, indispensabile al rinnovamento intrapreso dal bulino del '900. I bulinisti di quest'epoca sono proiettati verso l'originalità e la libertà, verso la ricerca della purezza del taglio e della semplicità dei mezzi. Secondo Cournault, l'eccessivo accademismo degli incisori, dal XVII al XIX secolo, aveva fatto smarrire l'essenzialità del segno: nel '600 l'intaglio, con l'eccezione di Mellan, si perde nell'eccessiva lavorazione e viene asservito dalla funzione riproduttiva, che si perpetuerà fino all'ottocento. Cournault, dotato di grande passione e di rara abilità, incide utilizzando il tratto parallelo di sapore mantegnesco, quasi 'scolpendo' i suoi volti aguzzi; in altre opere, l'incisore organizza i valori grafici in una struttura di sigle e scritte decorative, talvolta lasciando le barbe per intensificarne l'effetto. Il bulino presenta un contorno marcato e modulato nello spessore, il metodo di intaglio è deciso ed imponente. In seguito, la sua ricerca si fa sempre più ardita, sperimenta supporti anticonvenzionali come il rhodoïd e, influenzato dalle ricerche materiche di Picasso, incide la superficie degli specchi e realizza anche dei graffiti, precorrendo gli esiti informali degli anni cinquanta.

Tra i bulinisti delle associazioni (la Peintres-Graveurs Indépendent e la Jeune Gravure Contemporaine) citiamo anche altri artisti:

Pierre Dubreuil (1891-1970), acquafortista e bulinista di origine bretone, amico di Laboureur, con una solida tecnica e una maestria nell'esecuzione. I suoi soggetti sono semplici, ma intensi nel valore poetico, come ad esempio i paesaggi dedicati alla terra natia, la Bretagna, descritti con estrema precisione. Incide anche delle nature morte e dei nudi, spesso trattati con dei giochi d'ombra e penombra. Richard Brunck de Freudenck (1899-1949), le sue origini renane si ritrovano nelle sue opere, caratterizzate da un'immaginazione romantica e controcorrente. Immune alle facili mode, con il bulino incide liberamente i suoi mondi interiori e visionari. Alix Yves (1890-1969), acquafortista, bulinista, litografo e pittore, ha uno stile che risente dell'eredità cubista e prossimo a Laboureur. Bersier lo ha definito come "una delle personalità più importanti dell'incisione contemporanea", per il suo "grafismo parentorio". La sua

visione della natura è resa con una geometria di linee direttrici, elementi portanti della composizione e di piani semplificati, organizzati secondo un'armonia interna. La sua opera grafica è radicata nella tradizione e nel classicismo, in una ricerca infinita sul valore delle tecniche, che trasmette ai suoi allievi dell'Ecole normale supérieure des Beaux Arts. Herbert Lespinasse (1884-1972), americano di origine francese, è allievo dell'artista Panneker e dell'incisore Germain. Successivamente frequenta Laboureur, Marie Laurencin e Juan Gris, venendo fortemente influenzato dal cubismo. Per incidere i suoi paesaggi marini, sospesi tra realtà ed immaginazione, abitati da figure mitologiche e creature volanti surreali, utilizza la xilografia, la puntasecca ed il bulino. Louis Joseph Soulas (1905-1954), iniziato all'incisione da Jacquemin, apprende il metodo di intaglio a bulino su legno di testa per poi applicarlo al rame. Il linguaggio è costruito da tagli essenziali e regolari, soprattutto nella rappresentazione dei paesaggi; i campi immensi di grano o i mari pervasi da un'intensa luminosità, esaltano l'essenzialità del segno e riflettono una rigorosa perizia tecnica. Charles Walch (1898-1948), pittore, scultore ed incisore; i soggetti dei suoi bulini sono ritratti, nudi e nature morte, incisi con pochi incroci e con tratti modulati, in modo semplice e con qualche tendenza decorativa e geometrica.

Tra gli incisori bulinisti delle altre associazioni o legati al mondo accademico si evidenziano altre importanti figure.

Robert Cami (1900-1973), allievo di Waltner e compagno di studi del bulinista Lemagny, è fortemente radicato nella tradizione del mestiere. Nel 1932, apre un atelier di incisione e più tardi insegna alla Ecole des Beaux Arts di Parigi. Cami ha inciso un centinaio di bulini, con una massima concentrazione per la tecnica, traendo l'ispirazione dai fenomeni naturali, dalla figura nuda e dai paesaggi; inoltre incide anche dei ritratti accurati e delle personali composizioni cosmiche dedicate agli astri. È anche da menzionare la moglie, Camille Berg, illustratrice di numerosi libri, con la quale egli condivide la passione per il bulino, e la sua l'allieva Bernadette Plancheault.

Paul Lemagny (1905-1977) bulinista, disegnatore ed illustratore, si dedica al bulino dopo l'incontro nel 1924 con l'incisore di riproduzione A. Crauk, che lo inizia ai segreti del mestiere. Insegna all'Ecole des Beaux Arts insieme a Cami e René Cottet; egli medita sui maestri antichi e sullo sviluppo moderno del bulino iniziato da Laboureur e Villon, fino alle tendenze surrealiste ed astratte. La disciplina del disegno e la serietà del mestiere sono i suoi tratti distintivi e la scelta del bulino corrisponde ad un'esigenza di meticolosa perfezione, evidente nelle sue opere. L'ampia decorazione murale incisa da Lemagny con il bulino su stucco per la Borsa di Commercio di Haure (1957), è un'impresa che fa riflettere sulle potenzialità espressive di questo strumento, se usato con intelligenza e cognizione. Anche Albert Decaris (1901) tiene ben presente la tradizione e l'im-

portanza della tecnica; egli si forma presso l'Ecole Estienne e si perfeziona con F. Hertzenberger. Decaris incide con un sistema ordinato di tagli, sostenuto da un'accurata visione classica con la quale risolve le grandi lastre dei ritratti di uomini illustri e le matrici di allegorie, di paesaggi e di vedute urbane. La sua minuziosità si applica anche nell'incisione di francobolli postali.

Jacques Maret (1900-1980), pittore ed acquafortista, incide a bulino e a puntasecca paesaggi, vedute di periferie, nudi e composizioni di visioni interiori.

Sulla scia del movimento di K. Onchi, l'oriente continua ad aprirsi all'arte europea con il pittore ed incisore giapponese Kiyoshi Hasegawa (1891-1980). Egli arriva a Parigi nel 1919 e dopo l'incontro con Dufy, si unisce al gruppo dei Peintres-graveurs, diventando un importante innovatore della maniera nera. Accanto alle meditate composizioni di nature morte incise con il berceau, di eco orientale, egli incide dei paesaggi a bulino, lavorati con una perfetta nitidezza dell'intaglio. La scelta delle due tecniche (la mezzatinta ed il bulino) sorprende per la loro diversità: all'oscurità granulosa tipica della mezzatinta, viene contrapposta l'economia del segno del bulino, che crea una definizione lineare di grande luminosità.

Pierre Gatter (1878-1944), pittore, acquerellista ed incisore, inizia a dedicarsi all'incisione dai primi anni del novecento con l'aiuto dell'incisore De Couteux e dello stampatore Delatre. Inizialmente si dedica alla xilografia a colori per rappresentare la vita mondana dell'epoca, ma dopo l'incontro con de Vlaminck abbandona le lusinghe del colore per la tecnica più austera del bulino. È interessante come lo strumento in maniera graduale sembra guidarlo verso soggetti meno sofisticati, come i paesaggi o le vedute portuali, legati a ricordi personali, in cui la natura diventa una grande fonte di ispirazione. La tecnica meditativa dell'intaglio a bulino e la fede nel lavoro disciplinato e rigoroso, sono gli elementi fondamentali della sua opera, pur mantenendo inalterata la dimensione emotiva ed evocativa dei soggetti. Gatter, ha lasciato delle riflessioni scritte dedicate alla tecnica, rimaste inedite, testimonianza di una profonda dedizione al mestiere dell'incisore.

Suzanne Tourte (1904-1979), pittrice, acquerellista, medaglista ed incisore. Studia all'Ecole des Beaux Arts ed inizia ad incidere con il maestro Dezarrois, frequentando anche gli incisori Despierre e de Brayer. Le prime opere sono delle lievi descrizioni di nudi dai tagli morbidi, espressione sottile di un realismo accademico. In un secondo tempo, il suo linguaggio si trasforma in uno stile più calligrafico e geometrico. Nell'ultimo periodo si muove nella direzione di un simbolismo poetico e i soggetti sono sempre più delicati, di piccolo formato ed intagliati con un tratteggio sottile.

L'insegnamento etico di Hecht: l'intaglio a bulino e il trattato dell'incisione.

La riscoperta nel 1992 dell'inedito ed incompiuto "Traité de gravure" di Joseph Hecht, a seguito di una

donazione delle sue opere (stampe, pitture, sculture e disegni) al Museo di Gravelines, è stato un evento di grande valore culturale, che ha aperto un nuovo orizzonte nel panorama dei trattati dedicati all'incisione. Il trattato, pubblicato nel 1994, in cui sono raccolti e riordinati i 391 fogli scritti da Hecht tra il 1927 e il 1931, è fondamentale per far emergere la figura di uno dei più grandi bulinisti del '900 e dimostra l'ampio contributo dato dal maestro polacco all'Atelier 17. Il testo rappresenta, infatti, un documento sull'origine e la genesi di una delle più importanti officine dell'incisione contemporanea.

Joseph Hecht (1891-1951), nato a Lodz da un fabbricante di stoffe, frequenta l'Accademia di Belle Arti a Cracovia, dove apprende la grammatica dell'incisione di riproduzione; i viaggi in Europa (Vienna, Italia e Germania) gli consentono di approfondire le sue conoscenze artistiche. Durante il soggiorno a Berlino, scoppia la prima guerra mondiale ed è costretto a rifugiarsi in Norvegia, territorio neutrale. È, qui che scopre la suggestiva luminosità e la vastità dei paesaggi, un chiarore che riversa nelle sue incisioni a puntasecca e a bulino. In questo periodo espone ad Oslo e Bergen. Negli anni venti, arriva a Parigi e vi si stabilisce, facendosi conoscere nell'ambiente artistico. Diventa membro del Salon d'Automne e partecipa a diverse mostre ai Salon des Indépendants, alle Tuileries e alla Galerie du Nouvel Essor (Benezit). Nel 1926 diventa membro dell'associazione dei Peintres-Graveurs Indépendants di cui fa parte *Laboureur*. Nello stesso anno pubblica i bulini dell'"L'Arca di Noé", presentati dal poeta Kahn e illustra un testo di Cendrars. In questi bulini con "Hecht sembra che l'incisione, dopo secoli, tornasse a rivivere" (Esposito). Contemporaneamente frequenta l'Accademia Julian, dove conosce Anthony Gross che lo presenterà a William S. Hayter: ad entrambi Hecht insegnerà l'intaglio a bulino. Nel 1927, il maestro polacco nel suo studio della Cité Falguière, incoraggia Hayter a fondare l'atelier, che poi prenderà il nome di Atelier 17. Solitamente si identifica l'Atelier 17 con la figura di Hayter, eppure il ruolo di Hecht è più rilevante di quanto si pensi, infatti come afferma Fumarioli nel catalogo su Veillard, l'Atelier 17 fu un "centro cosmopolita creativo e comunitario, creato qualche anno più tardi dall'inglese Hayter e dal polacco Hecht" mentre Tonneau-Rycklelynk, conservatore e capo del Museo di Gravelines, ha sottolineato come in quel periodo l'Atelier 17 fosse l'unico atelier aperto, in cui si insegnava l'incisione a bulino. In quello stesso anno il 1927, il maestro polacco decide di intraprendere la scrittura del suo Trattato che, come sostiene Rouir, è "certamente concepito e scritto per gli allievi dell'Atelier 17"; esso è un'appassionata testimonianza sul mestiere dell'incisore e sull'originalità di questa tecnica.

Il valore dell'opera di Hecht è confermata dalle testimonianze dei suoi allievi, che ritroviamo nei testi di Hayter, Veillard, Buckland-Wright e Gross. L'ispirazione alla natura di Hecht è il tratto distintivo della sua ricerca: egli si dedica allo studio della forma degli animali, a

paesaggi definiti in segni lineari e ad altri soggetti allegorici. Hecht è un bulinista profondamente radicato nei valori della tecnica e sorprende quanto le sue intuizioni, riflettano le ricerche artistiche e filosofiche di quegli anni, dalla morfogenesi goethiana ripresa da Haeckel, alle teorie sul significato del concetto di forma di Fiedler e di Focillon, alle speculazioni di Klee e di Kandinsky al Bauhaus. G. Charles descrive le incisioni di Hecht come il riflesso del suo carattere "severo", eppure alimentato dalla passione e dallo spirito di verità. I tratti nitidi e semplificati rivelano una religiosità e un amore totale per la natura, come è evidente fin dalle prime incisioni di paesaggi nordici o esotici e nelle scene bibliche. L'abilità tecnica si scorge nei diversi trattamenti del segno e dalla capacità di incidere liberamente sia a puntasecca che con il bulino. Gli animali rappresentati sono comuni (aquile, cervi, gatti, cinghiali, muli) ed esotici (tigri, pantere, zebre, elefanti, gru, gazzelle), osservati al giardino zoologico, ripresi in pose isolate o in gruppo. Essi vengono raffigurati anche nei momenti di morte, oppure in lotte per la sopravvivenza, o in altri casi, sono folle di animali che invadono le città moderne. La contrapposizione tra la natura selvaggia (istinto) e la civiltà (artificio) trova in Rousseau un precedente illustre. In altre serie, le composizioni affollate di animali diventano delle sigle, delle composizioni quasi astratte, dai ritmi lineari e calligrafici. Le analogie con i grandi maestri astratti (Mondrian e Klee) e con le ricerche sulle scritte automatiche dei surrealisti sono davvero suggestive. Hecht ritrae gli animali ricercando l'essenza della pura forma. L'analisi e la sintesi sono gli elementi primari del suo linguaggio: l'analisi dimostra la padronanza della tecnica, la conoscenza della grammatica del bulino di riproduzione e di tutte le variazioni del segno, mentre la sintesi ottenuta con un segno unico è un rinnovamento formale ed espressivo, che sarà fondamentale per Hayter. È interessante sottolineare come lo sviluppo della potenzialità della linea e del segno si inseriscano nella ricerca culturale dell'epoca, nel percorso avviato dal calligrafismo di Picasso e Matisse. Hecht è attento a tutte le dinamiche e direzioni artistiche che passano per l'Atelier 17 e rappresenta un'importante figura di mediatore, tra gli artisti dell'Atelier e i più tradizionali incisori dell'epoca. Nonostante ciò, egli rimarrà sempre legato alla propria identità e non si lascerà travolgere dallo sperimentalismo estremo della tecnica come mezzo e fine dell'attività artistica. Nel 1941, per la sua origine ebraica è costretto a fuggire da Parigi per andare in un paese della Savoia, vicino al confine con la Svizzera. Le difficili condizioni di vita, lontano dalla famiglia e dall'incisione, lo portano ad una grave depressione. Hayter è lontano in America ed Hecht lo rincontrerà a Parigi solo nel 1946. L'incisore inglese trova il maestro sfiduciato e per invogliarlo a ritornare ad incidere, si presenta con una lastra di grande formato e lo invita a lavorare a quattro mani. Nasce così un'opera altamente poetica, un omaggio all'amicizia, ma è importante soprattutto poiché il vecchio maestro ritorna all'incisione.

Nello stesso anno esegue delle incisioni, combinando le tecniche in incavo con quelle a rilievo, infrangendo la purezza del bianco e nero. Qui, egli viene sollecitato dalle ricerche di Gross, Hugo e Hayter sul colore, abbinando le lastre sagomate incise a bulino con delle trame lievemente colorate e stampate in rilievo. Gross riporta nel suo libro, il procedimento del "do it-yourself prints" (fai-da-te) o "gravure mobile", adottato da Hecht nel 1946: "come Gutenberg, io taglio la mia lastra in varie figure"(Hecht), egli sagoma le lastre in diverse forme, ricombinandole in seguito, nella fase di stampa, sempre in nuove composizioni. Il maestro polacco è stato considerato un precursore delle lastre sagomate anticipando Mirò, Soulages e Peterdi, anche se tra i primi moderni a sperimentare il *découpé* sono stati Willumsen (1890) e Lecoq-Vallon (1934). Si deve ad Hecht anche la reintroduzione del *gaufrage* (goffratura o stampa a secco), una tecnica dalle antiche origini orientali e di particolari effetti tridimensionali sulla stampa.

Traité de gravure. Il trattato nelle intenzioni dell'autore doveva essere uno scritto per gli allievi degli Atelier 17, in realtà può essere considerato anche l'eredità spirituale di questo maestro. L'eredità di Hecht ai suoi allievi si presenta sotto un duplice aspetto: da un punto di vista metodologico e didattico, come conoscenza delle fasi operative di un mestiere, e da un punto di vista artistico, come una riflessione sull'incisione, considerata in modo originale e creativo. Hecht trasmette i principi dell'incisione in cui la tecnica è un "valore fondativo" dell'arte, come essenza e "vita delle forme" (Focillon). Il suo trattato dedicato inizialmente, in modo esclusivo alla tecnica del bulino, è stato ampliato in seguito con due brevi capitoli sull'acquaforte e sulla puntasecca. Lo scritto si presenta come un'amichevole conversazione nella quale, egli dispensa consigli trasmettendo la sua grande passione per il lavoro dell'incisore. Nella prima pagina del libro, prima di intraprendere la scrittura del trattato vero e proprio, sull'esempio dei testi antichi, eleva un ringraziamento spirituale, commosso per il tesoro dell'arte grafica trasmesso dai suoi avi. Tra i primi precetti artistici indica quello di "ignorare il mondo intero" e di non farsi influenzare dalle facili mode, mentre l'"anima e lo spirito" sono le vere guide da seguire, unite alla perseveranza e la serietà del lavoro. Come nei trattati antichi le formulazioni sono brevi ed efficaci, nel rispetto di una didattica che propone un tirocinio fisico e mentale.

La scelta di trasmettere un sapere attraverso l'apprendimento dell'uso degli strumenti e delle intrinseche proprietà delle materie, è necessario, per arrivare all'elaborazione del principio formale dell'arte. Per Hecht, il bulino è "un'arte puramente grafica e non è l'imitazione o la riproduzione della pittura", essa deve essere originale, ovvero l'espressione dell'anima sul metallo. Egli esalta l'arte dei maestri antichi, tra i quali il Mantegna e Dürer sono i più eccelsi.

Nel trattato, l'impegno con il quale affronta il dialogo con i suoi allievi, viene sostenuto da una poetica

genuina in cui descrive con precisione ogni fase dei procedimenti, mettendo in evidenza la cura per il dettaglio, il lavoro sapiente della mano, il rispetto per i materiali. Dà suggerimenti sui diversi tipi di carta, sulla preparazione degli inchiostri ed incoraggiamenti a superare le difficoltà incontrate nel corso del lavoro. Tutti questi elementi sono l'esempio di una grande dedizione artigianale e di estrema disciplina interiore. La difesa della manualità si esprime in modo significativo nel sudore generato nella lunga operazione della macinazione dell'inchiostro. Una metafora sul senso profondo dei tempi necessari per la lavorazione della materia e per la conoscenza delle leggi della natura, che sono elementi indispensabili dell'atto creativo dell'incisione. Dopo l'apprendimento dei procedimenti di stampa, egli approfondisce la riflessione sull'incisione, dove troviamo delle affinità con le successive innovazioni di Hayter. In prima istanza, Hecht esalta il valore dell'esperienza come dato fondamentale, in cui il medium-strumento è un mezzo che "esige una sicurezza assoluta del suo spirito e della sua mano". In seguito prende in considerazione l'importanza dello spazio grafico come assolutamente indipendente dal disegno preparatorio: il progetto deve sussistere solo come traccia ed indicazione, mentre nel corso del lavoro è fondamentale osservare la direzione delle linee, gli andamenti e la posizione di ogni segno. Per prendere confidenza con il bulino, egli propone degli esercizi dalla natura e soprattutto consiglia di non lasciarsi andare a una fantasia sfrenata. È necessario condurre l'incisione sempre con una volontà, che deve coniugare insieme intelligenza e ragione. Il bulino non deve essere una semplice acquisizione passiva, ma deve diventare lo strumento e il riflesso dello spirito. Hecht avverte sul "pericolo della maniera", ricordando che l'arte grafica deve fondarsi su un connubio di sensibilità ed intuizione. Il percorso dell'incisione segue quindi un'intuizione visiva e tattile, trasformando la percezione in espressione, ciò che Fiedler definisce la conoscenza visiva e lo sviluppo della forma. Per Hecht l'esperienza è un dato fondamentale per effettuare il "passaggio dal mestiere all'arte". La meticolosità di Hecht è famosa al punto che egli si fa fabbricare appositamente un tipo di carta colorata nella cui filigrana vi è il suo stemma composto da una tavolozza, un torchio ed un luccio (nella lingua tedesca "hecht" significa appunto *luccio*, rimandando forse alle sue origini tedesche). Egli prepara con cura ogni dettaglio: la lastra, l'inchiostro e stampa personalmente ogni tiratura, solo alla fine della sua vita lascerà stampare le sue opere al figlio Maik e allo stampatore Leblanc. Anche Gross ci ha lasciato diversi aneddoti sull'abilità e la precisione di Hecht, come quello di preparare sempre la giusta quantità di inchiostro senza mai uno spreco ed il divertente episodio in cui il maestro polacco, ammonisce il figlio Maik per non averlo macinato abbastanza.

L'apporto di Hecht non si limita all'insegnamento del bulino, ma va oltre; nelle sue opere, infatti, troviamo delle importanti riflessioni formali sull'osservazione

dello spazio, sulla composizione e sull'importanza dell'unità dell'insieme. Il continuo controllo del bulino nell'intaglio diventa un'indagine incessante, in cui la ricerca formale riflette una grande emozione interiore, un modo di *intuire* e di *essere*, dove "l'io continua l'esistenza sotto un'altra forma" (De Nerval). Questo segno vivente è il risultato della tensione e della visione dinamica della linea, che nasce all'interno della tecnica, liberata nella purezza del tratto. Nelle opere di Hecht è evidente la trasformazione di un linguaggio: dall'analisi del dettaglio alla sintesi della linea incisa; ogni incisione racchiude in sé tutta la vita e l'esperienza dell'incisore, l'essere in quel momento esatto, nel movimento calibrato del gesto e del segno. Il segno unico di Hecht, intagliato con maestria, modella tutta l'immagine, risolve in sé l'intero rapporto tra la forma e lo spazio, definisce il contorno in rilievo, conferendogli tridimensionalità. Egli raggiunge così l'espressione di un valore estetico tattile.

Il debito di Hayter è evidente e lo testimonia anche nel suo libro "New ways of gravure" del 1949, dove il maestro polacco, oltre ad essere definito come uno dei più grandi bulinisti del XX secolo, viene ricordato dall'autore, anche per la sua sollecitudine con il quale amava insegnare il bulino ai suoi allievi principianti. Disponibilità che ho ritrovato dopo tanti anni, durante una visita a Parigi nell'Atelier Contrepoint, dove Hector Saunier, per tanto tempo assistente di William Hayter, ha ereditato e portato avanti l'atelier dopo la morte del maestro inglese, avvenuta nel 1988. Qui, dove si può ammirare con emozione il bel torchio di Joseph Hecht, Saunier mi ha fatto vedere come si costruisce un bulino e illustrato le diverse fasi dell'affilatura.

Nel capitolo sulla storia dell'incisione del libro di Hayter, Hecht viene ricordato per aver "messo le fondamenta per il rinnovamento dell'uso dell'incisione come mezzo creativo" e ricordando l'incontro con il maestro, egli scrive di essere "rimasto fortemente impressionato dalle latenti possibilità del suo modo di usare il bulino". Da qui nasce l'esigenza di sviluppare le potenzialità di questo mezzo attraverso un lavoro di gruppo. Nel capitolo 21 ribadisce, ancora una volta, l'importanza di Hecht nella ricerca espressiva della linea incisa ed il suo suggerimento di studiare attentamente il lavoro dei maestri primitivi italiani. Infine, per illustrare la sua "Teoria della linea", Hayter si avvale di due incisioni del maestro polacco: la prima è un paesaggio, esempio della resa di uno spazio illimitato ottenuto attraverso il contrasto di una linea fine in primo piano e un segno più intenso sul fondo, mentre l'altra è lo splendido "Bisonte", un'opera magistrale in cui convergono le tre le tipologie lineari definite nelle teorie hayteriane. Nel bisonte crea l'immagine di un archetipo antico, ritornando allo stile dei graffiti primitivi di Altamira, al rapporto ancestrale con la natura e ritrovando "la preistoria della mano" (Bachelard).

Scrivo giustamente il bulinista polacco Abram Krol: "Joseph Hecht, attraverso la sicurezza del suo mestiere

di incisore a bulino è pervenuto a quel che manca tanto alla nostra epoca: lo stile".

L'eredità di Hecht.

La lezione di Hecht si fonda su diversi elementi:

- la ricerca dell'identità del linguaggio nell'incisione;
- la metodologia tecnica;
- la conoscenza della sintassi del segno;
- l'analisi dell'evoluzione dell'intaglio a bulino.

Tutti fattori indispensabili per raggiungere la libertà espressiva necessaria ad ogni incisore. Hayter, che proseguirà sull'esempio del maestro, in una sua metafora, descrive la figura dell'incisore come quella di un pattinatore sul ghiaccio, che deve avere secondo Argan, una perfetta coordinazione di "tecnica muscolare e strumentale, tra un'intenzione mentale e la materia specchio di ghiaccio". In modo quasi analogo, ne parla anche Ian Hugo nel suo "New eyes on the art of engraving", una breve conferenza sul bulino tenuta in America nel 1946. Hugo è un incisore americano, che frequenta l'Atelier 17 di Parigi dal 1925 al '39, molto influenzato dalle personalità dei due maestri.

All'Atelier 17, Hayter sente la necessità di sviluppare l'insegnamento di Hecht sia da un punto di vista pratico che teorico. Riprende le altre tecniche di incisione e i metodi antichi per studiare delle nuove possibilità ed applicazioni. L'Atelier 17, si connota pertanto come un laboratorio sperimentale fondato sulla rinascita delle tecniche, sul rinnovamento e sull'esigenza di combinare i diversi procedimenti. In questi anni a Parigi, la chiusura dell'ambiente degli incisori professionali, favorisce l'ascesa di questo "workshop", aperto e senza gerarchie, dove è possibile apprendere tutte le tecniche dell'incisione. In poco tempo si trasformerà in un polo alternativo e in una grande fucina dell'incisione contemporanea, accoglierà artisti e studenti da tutto il mondo, passeranno di lì i più grandi maestri dell'epoca (Calder, Mirò, Tanguy, Arp, Picasso). A causa della guerra, nel '40 Hayter si trasferisce a New York contribuendo allo sviluppo dell'incisione in America ed accogliendo nell'atelier la nuova generazione degli artisti americani (Pollock, de Kooning, Kline, Motherwell).

Le ricerche teoriche di Hayter sulla linea, confluite nel testo "New ways of gravure", sono insieme a quelle del Flocon, tra i più importanti contributi al linguaggio dell'incisione del '900. Il maestro inglese nell'ambito del bulino, non fa la distinzione tra maniera fine e maniera larga come nella visione tradizionale, i bulini da lui privilegiati sono di sezione quadrata per una maggiore libertà di movimento sulle lastre di grandi dimensioni. L'analisi della natura e l'innato sperimentalismo di Hayter derivano sicuramente dalla sua formazione di chimico, in stretto rapporto con la fenomenologia, lo strutturalismo e la psicologia. È importante anche lo scambio con gli artisti Ernst, Calder e Mirò, con i quali condivide le ricerche sull'inconscio e sull'automatismo surrealista. Inoltre, è evidente l'interesse per l'astrazione pura, sollecitato dal sistema lineare di Hogarth ("L'analisi della

bellezza" del 1753), dalla poetica dell'outline di Blake e dal concetto di tensione della linea di Hecht, definita dal maestro polacco "linea vivente". Se Hecht non risponde alle sollecitazioni delle mode del momento, Hayter avverte invece la necessità di confrontarsi con i percorsi dell'arte contemporanea per maturare una via personale.

La sua ricerca comprende diversi aspetti nei quali la creazione dell'immagine è elaborata attraverso l'automatismo surrealista: un metodo che serve per indagare lo spazio tridimensionale attraverso il movimento, guidato dalla tecnica che, non è casuale ma intenzionalità cosciente. L'incisore inglese sviluppa il rapporto tra la scienza e l'arte, entrambe protese verso un'esplorazione della complessa realtà interiore. L'attenzione si sposta dalla trasformazione della forma all'osservazione dei fenomeni, in quanto la fisica contemporanea ha sostituito il concetto di forza con quello di campo di forze, mentre anche la nozione di spazio-tempo si modifica, dirigendosi verso un principio di continuo quadrimensionale. In questi anni nasce la teoria quantistica, che rivela un equilibrio dell'energia estremamente dinamico, intrinseco ed indefinibile (principio di indeterminazione di Heisenberg). Le scoperte della curvatura dello spazio e dell'antimateria, e la consapevolezza che il "mondo appare così come un complicato tessuto di eventi, in cui i rapporti di diversi tipi si alternano, sovrappongono o si combinano, determinando in tal modo la struttura del tutto" (Heisenberg) sono evidenti nelle opere e nelle teorie hayteriane e nella sua ricerca spasmodica sull'inafferrabilità dell'essere. All'incertezza e al concetto di probabilità della fisica, Hayter antepone la sua arte fondata sulla ricerca della verità, in un sistema che cattura l'immagine nel suo svolgersi, in cui l'apparizione di un segno inciso rappresenta "una creazione primigenia" (Arnheim). In sintonia con le istanze informali, egli condivide la concezione dell'arte come puro atto dell'esistenza e come fenomeno della coscienza, tuttavia il maestro inglese non si abbandona nel caos della materia e nella gestualità del segno, ma considera la tecnica un referente fondamentale della sua arte. Egli crea delle immagini lineari rigorosamente incise a bulino, rafforzando gli effetti delle ombre e di profondità con le trame a vernice molle mentre, con le tecniche a morsura aperta e con il lift-ground, ottiene dei campi di variazioni segniche. Il linguaggio dell'incisione viene aggiornato recuperando i metodi tradizionali dei maestri antichi, i quali riattualizzati saranno alla base delle nuove vie dell'incisione contemporanea. Dopo l'ortodossia del bianco e nero, Hayter introduce il colore nelle sue opere grafiche, attraverso un lungo percorso di sperimentazione, che lo porterà alla messa a punto del famoso sistema di stampa policroma simultanea. Il sistema nasce dalle numerose ricerche eseguite all'interno dell'atelier: partendo dai metodi usati da Seghers e da Blake, ci si avvale delle analisi delle ricerche sul colore di Villon, per poi continuare con gli esperimenti eseguiti da Gross e da Hayter negli anni trenta, dal lavoro

di Ian Hugo sul metodo di Blake (1941), studiato in seguito da Hayter e Mirò (1946), fino all'influenza della serigrafia americana, che porterà nel 1943 alla prima stampa simultanea a colori. Il perfezionamento del metodo avviene nell'arco di oltre 17 anni, come ha affermato Hector Saunier.

In un periodo artistico di rottura con la tradizione tecnico-formale, in Hayter prevale un linguaggio con un valore di identità totale tra la sintassi e l'espressione, un'unità intrinseca di significato e significante, dove la tecnica è il topos, il luogo della creazione, sempre condotta con la consapevolezza ed il riconoscimento del valore della linea, nel rispetto delle regole visive e tecniche. Il colore è la rivendicazione dell'incisione come forma d'arte originale dalle applicazioni inesauribili, evocazione di una realtà a sé stante, di un passaggio e segno dell'esistenza.

Anthony Gross (1905-1984). Anthony Gross con l'amico Stanley William Hayter, rappresentano il nuovo volto dell'incisione inglese, che unisce una grande tradizione ad uno spirito creativo ed originale. Dopo aver studiato alla Slade School ed incisione al Central School of Art, nel 1923, Gross parte per Parigi e frequenta lo scultore Henri Laurens e l'Accademia Julian, dove conoscerà Hayter. In seguito, studia all'Ecole des Beaux-Arts e segue gli insegnamenti dell'incisore Waltner. Compie numerosi viaggi all'estero e ritorna a Parigi nel 1926, anno in cui incontra Joseph Hecht, che gli insegnerà il bulino. In uno di questi incontri, Gross presenterà il maestro polacco ad Hayter. In questo periodo conosce anche i maestri dell'avanguardia: da Picabia a Léger, da Zadkine alla Goncarova. Il suo stile è grafico e semplificato, influenzato da Hecht, soprattutto nel trattamento lineare della composizione e nelle infinite variazioni del segno. Egli è considerato insieme a Lespinasse un incisore di paesaggio, con suggestioni vicine a Bresdin e a Georg per il taglio fantastico. Insieme ad Hayter e ad Hecht, è una delle personalità più importanti dell'Atelier '17, infatti negli anni '30 inizia a sperimentare con il maestro inglese la stampa simultanea a più colori. Durante la Seconda Guerra mondiale, viene nominato "Official War Artist" con il grado di capitano e si imbarca con le truppe navali per seguire gli eventi bellici, realizzando circa 500 opere tra dipinti e disegni. Dopo la guerra, torna nel sud della Francia, dove riprende ad incidere ispirandosi ai ricordi dei suoi numerosi viaggi. Egli rincontrerà Hayter solo negli anni '50, dopo il ritorno di quest'ultimo dagli Stati Uniti. I paesaggi di Gross diventano sempre più surrealisti con figure e forme immaginarie, sperimentando sempre metodi differenti di incisione. I procedimenti e le ricerche approfonditi in questo periodo verranno ben descritti nel suo "Etching, Engraving and Intaglio Printing" (1970), considerato un manuale di rilievo sulle nuove tecniche sperimentali.

John Buckland Wright (1897-1954) è un abile bulinista e uno dei più importanti collaboratori di Hayter dal 1930 al 1939. Nato nella Nuova Zelanda, si trasferisce fin dall'infanzia in Inghilterra e dimostra subito una

grande abilità nel disegno e nel ritrarre la natura e gli animali. All'osservazione dal vero, unisce lo studio della scultura classica nei musei e l'approfondimento dell'anatomia umana. L'arte greca, la mitologia e soprattutto le "Metamorfosi" di Ovidio costituiscono per Buckland Wright una fonte di ispirazione che saranno sempre ricorrenti nelle sue opere. Dopo aver partecipato come soldato alla Prima Guerra Mondiale, si iscrive ai corsi di storia e di architettura a Londra, ma un'improvvisa eredità gli permetterà di abbandonare tutto per dedicarsi all'arte. Dopo numerosi viaggi, si stabilisce nel 1925 in Belgio, dove vive in un clima culturale influenzato dall'espressionismo e dall'astrattismo, soprattutto di Mondrian. Le prime incisioni sono delle xilografie di nudi femminili e di paesaggio, questi due soggetti saranno spesso presenti nella sua arte. Nel 1930, Buckland Wright arriva a Parigi e fa amicizia con lo stampatore Lacouriere il quale, lo inizia all'incisione su metallo. Subito dopo incontra Hayter, che lo descriverà come "un magnifico artigiano del legno", un bravo stampatore ed "un artista dal gran talento ed invenzione". Nel 1934 si associa all'Atelier 17 e qui continua le sue ricerche artistiche. La sua padronanza nell'intaglio a bulino su rame, derivata dall'esperienza nella xilografia di testa, è considerevole ed è proprio quest'abilità a guidarlo verso una libertà dal ritmo surreale-astratto. In queste opere sono evidenti le influenze di Masson, Picabia e Tanguy. Negli anni '40, torna in Inghilterra ed il suo stile si raffina, velato da realismo lievemente drammatico; egli applica particolari metodi di stampa nella xilografia e nell'acquatinta, per ottenere diverse gradazioni di grigio. La purezza dei nudi si evidenzia nelle opere a bulino, sia sul legno che sul rame e le soluzioni cromatiche adottate, ricordano Bonnard. Dopo la Seconda guerra mondiale, progetta con Hayter di aprire un atelier inglese, ma il progetto non si realizza poiché riceve l'incarico di insegnare incisione alla School Slade Art. Nonostante la precoce morte, avvenuta nel 1954, i suoi metodi di insegnamento ebbero un tale successo tra gli studenti, da spingerlo a scrivere il suo famoso trattato "Etching and engraving, techniques and the modern trend" (1953) che entusiasma e servi da insegnamento per intere generazioni.

Roger Vieillard (1907-1984) è considerato come il più grande dei bulinisti francesi del '900 e come ha detto Buckland-Wright "un incisore nella grande tradizione dei primitivi italiani". Alla sua formazione classica fondata sull'accurato studio del latino, della filosofia e della letteratura, Vieillard unisce la sua passione per l'arte, che alimenta seguendo i corsi di Henri Focillon alla Sorbona di Parigi e frequentando l'atelier del pittore Bazaine. Le lezioni di Focillon rappresentano per l'incisore uno stimolo importante per la ricerca del linguaggio delle forme, unito all'interesse per l'architettura e l'archeologia. Nel 1934, incontra i suoi due maestri di bulino: Hayter ed Hecht. Egli scopre e si appassiona a questa tecnica che corrisponde alla sua esigenza di ricerca infinita sulla forma in rapporto allo spazio. Si per-

feziona all'Atelier 17, seguendo anche i consigli di Buckland-Wright e qui conoscerà anche la futura moglie, l'artista Anita Caro. Decide di acquistare un torchio e di dedicarsi completamente all'incisione. I suoi primi bulini sono architetture con elementi mitologici con uno stile lineare vicino ad Hecht. Egli è attento alla lezione dei maestri primitivi, pur rimanendo anche influenzato dalle correnti artistiche contemporanee, in particolare dal surrealismo. Dopo la guerra, continua ad incidere con un rigoroso purismo in bianco e nero. Vieillard crede nella grande disciplina del mestiere trasmessa da Hecht e considera l'incisione a bulino come una scrittura quotidiana, della quale non può privarsi. Incide direttamente senza alcun disegno preparatorio, decidendo davanti alla matrice le direzioni da far prendere allo strumento. La linea misurata costruisce architetture di cattedrali, templi, fabbriche con tagli inusuali, in cui inserisce delle figure ieratiche. L'interesse per la natura e per la materia è sempre più evidente e si intensifica negli anni '50 con la serie degli "Elementi" che illustrano il testo di Empedocle. La sua arte si trasforma in un gioco infinito di segni, tra astrazione e figurazione. Le letture filosofiche gli suggeriscono dei paesaggi interiori risolti attraverso un segno cesellato, decorativo e sempre più materico; queste composizioni preannunciano i *découpé* (lastre sagomate), in cui l'incisione si trasforma in una forma tattile che arriva fino ai rilievi in stucco. I due linguaggi, uno sperimentale del bassorilievo e l'altro, quello disciplinato del bulino, si fondono per costruire un valore tridimensionale del segno. Per Vieillard il segno inciso ha delle capacità più estese rispetto alle altre arti e come scrive l'incisore stesso: "la sua sensibilità è più viva". Accanto alle sue opere, il maestro francese ci ha lasciato un insegnamento fondato sul mestiere: un concetto antico e moderno allo stesso momento, poiché esso trova origine nello studio dei maestri antichi, per poter acquisire gli strumenti necessari a sviluppare un linguaggio personale.

Ferdinand Springer (1908) pittore, scultore ed incisore tedesco, arriva a Parigi nel 1928 e frequenta l'Accademia Ranson con il maestro Bissiere. Nel 1933 entra all'Atelier 17, in questa fase le sue opere presentano ancora un retaggio figurativo che, supererà solo dopo l'incontro con Klee ed Hans Arp. In seguito, nella sua ricerca introdurrà dei riferimenti classici e mitologici legati ad una visione più illustrativa. Il suo stile si fonda su dei contorni accentuati e sull'uso misurato del bulino nei tratti paralleli.

Gli incisori passati per l'Atelier 17, sono stati numerosi, oltre a quelli già menzionati, ne vogliamo ricordare degli altri: Dolf Rieser (1898-1983), di origini sudafricane, prima di entrare all'Atelier 17, fu allievo di Hofmann e di Hecht; il belga Raoul Ubac (1910-1985), amico del bulinista Albert Flocon, incide nel 1936-37 una serie di opere a bulino e rimangono famosi i suoi metodi di incisione innovativi; la californiana Helen Phillips (1913), scultrice e moglie di Hayter, incide utilizzando diverse tipologie di bulini, tra i quali il bulino a sgorbia; il pari-

gino Reginald Marsh (1898-1954) è un bulinista puro che si dedica esclusivamente a questa tecnica; il newyorchese Armin Landeck (1905-1984) è un architetto dalla grande abilità nell'uso del bulino; l'americano Gorge Ball (1929) è un pittore ed un bulinista dallo spirito classico; la francese Louise Bourgeois (1911), emigrata dalla Francia negli Stati Uniti, è scultrice, pittrice e bulinista; l'argentino Mauricio Lasansky (1914) frequenta a New York l'Atelier 17 e diffonde gli insegnamenti di Hayter alla State University (Iowa); Marie-Hélène Vieira da Silva (1908-1992), di origine portoghese, arriva a Parigi alla fine degli anni '20 e frequenta l'atelier di Hayter fino al '38. Nel 1930 sposa il pittore ed incisore di origine ungherese Arpad Szenes (1897-1985). La da Silva incide soprattutto a bulino e, in seguito, per rappresentare le sue strutture lineari verticali ed orizzontali, adatterà diverse tecniche dell'incisione. Tra gli incisori ungheresi si ricordano Anton Prinner (1902-1983) e Gabor Peterdi (1915-2001) quest'ultimo, un bulinista di grande valore, che nel 1931 arriva a Parigi, dove frequenta l'Accademia Julian, dalla quale eredita un repertorio tradizionale. Nel 1933, incontra Hayter, eseguendo all'Atelier 17 i suoi primi bulini; la sua arte risente delle influenze surrealiste, trovando ispirazione nelle forme naturali. Negli anni '40, si trasferisce a New York, insegnando prima alla Yale University, poi all'Academy of Art di Honolulu ed alla Brooklyn Art School. Nel 1959 scriverà il famoso "Printmaking: Methods Old and New"; Hector Saunier (1936) di origine argentina, è l'attuale direttore dell'Atelier 17, ribattezzato Contrepoint dopo la morte di Hayter. Saunier prosegue con rigore e passione ad insegnare le innovazioni del maestro.

In Inghilterra, l'incisione si presenta ancora legata alla tradizione del paesaggio e alle tematiche sociali risalenti ad Hogarth, mentre gli artisti britannici Hayter, Gross e Buckland-Wright sono i protagonisti del rinnovamento della grafica parigina. I bulinisti inglesi attivi in patria, evidenziano nel paesaggio due tendenze precise: una legata alla bucolica settecentesca e l'altra derivata dal paesaggio urbano, inaugurata da Haden e dall'americano Whistler. In quest'ambito, ritroviamo Robert Sargent Austin (1895-1973), un bulinista purista dallo stile raffinato e quasi preraffaellita e Stephen Golden (1892-1955), che raffigura scene mitologiche e allegoriche con un delicato tratteggio dai segni brevi. Tra gli altri inglesi ricordiamo Eric Gill, David Jones, Edward Bawden e Richard Hamilton. Nella scuola tedesca troviamo Hans Otto Schönleber (1889-1930), che lasciò la professione di medico militare per dedicarsi alla pittura e all'intaglio su rame e su legno, incidendo dei paesaggi visionari.

Bulinisti e tendenze surrealiste-astratte. Henri-Georges Adam (1904-1967) è uno scultore e bulinista di matrice espressionista fin dalla metà degli anni trenta, anni in cui si collocano i suoi primi bulini (ciclo dei Disastri della guerra). L'intaglio caratterizzato da una marcata lavorazione, si basa su un tratteggio semplice e su un tratteggio incrociato, per creare dei neri profondi e velutati. Dal '40, egli fonde i suoi due linguaggi principali,

quello della scultura e quello dell'incisione, incidendo lastre sagomate, ispirate alle sue opere tridimensionali. Il bulino con Adam, si dirige verso nuovi sentieri ed esiti spaziali, approdando ai rilievi astratti, aprendo così un percorso sulla "tattilità", di cui Hecht ne è il precursore, seguito anche da Pierre Courtin. Le opere di Adam, che è amico di Picasso, vengono apprezzate anche dallo scultore Henry Moore. Dal 1950 insegnerà alla Ecole des Beaux-Arts di Parigi.

Jean Couy (1910), pittore ed incisore, studia all'Ecole des Beaux-Arts di Parigi con Dezarrois; egli viene incoraggiato e sostenuto nella scelta artistica da Bissier, uno dei grandi maestri della scuola di Parigi. Alla fine degli anni '40, inizia ad incidere nel rigoroso bianco e nero del bulino, seguendo una pratica austera per creare delle superfici intensamente intagliate. Le sue composizioni sono paesaggi notturni e variazioni di forme naturali, incise con segni paralleli e calibrati.

Da Hecht a Flocon. Negli anni '50, il panorama artistico dell'incisione si presenta diviso in diverse tendenze: da una parte le consolidate correnti figurative e surrealiste, dall'altra l'affermato astrattismo che si sviluppa nei nuovi percorsi dell'Action Painting e dell'Informale; accanto a questi, emergono i movimenti della nuova figurazione. Se al fianco di Picasso, Chagall, Roualt e Matisse troviamo gli incisori della Jeune Gravure Contemporaine e le nuove generazioni come Michel Ciry, il bulinista Trémois e molti altri, che sono legati alla tradizione, nel surrealismo, Ernst, Mirò e Masson, tutti amici di Hayter, si dedicano all'incisione a colori, mentre Bellmer, Brauner e de Coutaud incidono in bianco e nero. Nell'ambito dell'astrattismo con riferimenti surrealisti, tre maestri con i loro ateliers costituiranno il cuore della scena artistica parigina: Hayter con la stampa simultanea a colori; Johnny Friedlander con le sue acquatinte policrome ed Henri Goetz con il suo sistema al carborundum. Tutti e tre si sono formati all'interno della tecnica tradizionale per poi approdare a nuovi linguaggi originali; le loro scuole rappresentano dei centri di grande sperimentazione e svolgeranno un importante ruolo didattico. È interessante sottolineare come i rapporti tra i diversi incisori siano determinanti per lo sviluppo delle nuove tecniche, infatti ricordiamo come Hayter sia debitore al bulinista Hecht, mentre Goetz indicherà ad Albert Flocon la scelta dell'incisione diretta, come mezzo espressivo per la sua arte e quest'ultimo, più tardi, condividerà l'atelier di incisione con Friedlander. Albert Flocon, erede del razionalismo del Bauhaus, proseguirà le ricerche sul bulino scrivendo nel 1952 il "Traité du burin", un trattato fondamentale dedicato completamente a questa tecnica.

L'occhio dell'incisore, Punto di fuga e il trattato del bulino: Albert Flocon.

Albert Flocon è uno spirito speculativo, definito da Jean Lafitte un "artista e artigiano, storico e tecnico". L'amore per le tecniche grafiche, per l'arte del libro e per la prospettiva sono i tratti distintivi di questo maestro

tedesco. Albert Mentzel (1909-1994) alias Albert Flocon, è nato a Koepeninck, presso Berlino. Negli anni 1927-30, studia al Bauhaus ed è l'allievo di Klee, Kandinsky, Albers e soprattutto di Oskar Schlemmer. Nel 1933, dopo l'ascesa del regime nazista al potere, è costretto a rifugiarsi a Parigi. Qui apre un atelier di grafica pubblicitaria con Allner e conosce tra gli altri, l'artista Roul Ubac, il libraio surrealista Albert Roux e Michelet. Nel 1936-37, lavora come tecnico pubblicitario per Vasarely. Durante la seconda guerra mondiale si arruola nella legione straniera e nel 1944, ritornato a Parigi viene arrestato dalla Gestapo; contemporaneamente, anche la moglie di origine ebrea e la figlia vengono fermate e deportate ad Auschwitz. Flocon non le rivedrà mai più. Incarcerato nella prigione di Saint-Michel di Tolosa, potrà eseguire dei disegni che lo conforteranno, scambiando alcuni di essi con dei prodotti alimentari. Alla fine del '45 riacquista la libertà e torna a Parigi. Nonostante il dramma personale, continua a fare progetti e si interessa alla pubblicazione di un suo libro di disegni; in questa occasione incontra l'incisore Henri Goetz, che lo incoraggia ad incidere con la puntasecca. Seguendo i suggerimenti di Goetz, si reca dallo stampatore Georges Visat, il quale invece gli fa provare il bulino. Da quel momento Flocon si dedica all'intaglio a bulino con una grande perseveranza e disciplina, raggiungendo dei risultati pregevoli. In questo periodo, ottiene la cittadinanza francese e cambia il suo nome da Mentzel in Flocon. Nel 1949 insieme al bulinista svizzero Albert-Edgar Yersin e gli incisori Vieillard, Villon, Fautrier ed altri, fonda il gruppo "Graphies"; Flocon lo definisce un gruppo di veri incisori, in aperta polemica contro quegli artisti, che in quell'epoca, facevano incisione solo per intenti commerciali. Stringe una grande amicizia con il filosofo Bachelard che in quegli anni stava lavorando alla "teoria dei quattro elementi" e al concetto dell'Homo faber. Vi è un'immediata affinità tra i due, entrambi preoccupati dall'eccessiva meccanizzazione della società umana e della conseguente perdita della dimensione creativa dell'uomo. Bachelard scrive numerosi testi e presentazioni per le mostre di Flocon. Nel '50 il gruppo Graphies si ingrandisce ed entrano Friedlander (allievo di Otto Müller) e Zao Wou-Ki. Accomunati dalla loro tragica esperienza della guerra, tra Flocon e Friedlander nasce subito una grande intesa. I due maestri propongono allo stampatore Leblanc di installare nel suo atelier una scuola libera di incisione, prendendo in prestito due sale e qualche torchio. Nasce così il famoso "Atelier de l'Ermitage" (da eremo, simbolo di rifugiati), che sarà sovvenzionato da un organismo americano per il sostegno dei perseguitati stranieri. L'impresa è però costretta a chiudere nel '52 per problemi d'affitto.

Flocon è un grande teorico e pubblica alcuni saggi sulla prospettiva, infatti Préaud lo ha descritto come il creatore della "vertigine più grande", cioè la prospettiva curvilinea scoperta nel 1968 insieme all'amico Barre. La sua attività didattica non finisce con la chiusura dell'Atelier de l'Ermitage, ma prosegue nel 1954 all'École Estien-

ne, come insegnante di disegno, di storia del libro e storia dell'arte, infine nel 1964 ottiene la cattedra di prospettiva alla Beaux Arts. Flocon ha pubblicato numerosi libri illustrati con suoi bulini, che rappresentano un contrappunto visivo al testo; tra di essi ricordiamo: i poemi di Paul Eluard, i testi del filosofo Bachelard e i suoi testi, tra i quali "Traité du burin", "Topo-graphies", "Entrelacs", "Caprices", inoltre ha curato delle collaborazioni come per esempio: "A la glorie de la main" insieme a Yersin, Vieillard, Goetz, Courtin, Villon, Ubac ed altri.

Per Flocon, lo studio dei libri antichi e dei maestri dell'incisione rappresentano "un potente antidoto ai condizionamenti sociali, che opprimono in ragione di una comunicazione a senso unico". Egli ribadisce tale posizione nella sua autobiografia "Points de fuite" (1994), il cui titolo è una metafora sulla vita che l'artista ha percorso: "una sempiterna fuga davanti ad una realtà che mi ha sempre offuscato e mi offusca sempre di più". I punti di fuga, in realtà sono una metafora dell'arte considerata come una possibilità di sopravvivenza per uscire dagli orrori della guerra, dalla prigionia e sostenere il dolore della perdita umana. L'arte e l'incisione indicano una via interiore, il *sogno* che viene costruito attraverso delle coordinate geometriche, una forma simbolica dello spazio umano per creare l'infinito metafisico. È il senso profondo della scienza, di sapore bachelardiano e dureriano, in cui la pietra dell'Arkansas strumento dell'affilatura è la pietra filosofale (lo spirito) e l'alchimia assume una dimensione totale: il lavoro alchemico investe ogni gestualità dell'artigiano-artefice (il bulinista), alla ricerca dell'infinito, per esplorare mondi spirituali. Flocon condivide con Bachelard una visione filosofica sperimentale, dove l'immaginazione (il motore dello spirito) e la ragione sono i due poli dell'essere. La scienza è la conoscenza applicata alla prassi e quindi l'esperienza della tecnica serve per scoprire e liberare nuove immagini. Il trattato dedicato al bulino è una riflessione sulla tecnica, sulla grammatica e sui metodi della rappresentazione nell'incisione a bulino. Flocon è sostenuto dalla convinzione che "un artista dovrebbe conoscere la storia del suo mestiere" ed elabora un sistema grafico partendo dai maestri antichi. Egli analizza il rapporto tra il segno ed il piano, proponendo diversi metodi di tratteggio ed individuando 16 modalità differenti di combinazioni e di trattamento del segno. La necessità di conoscere le regole degli antichi, benché non se ne potrà più avere lo spirito o la perizia tecnica, è fondamentale per costruire un linguaggio moderno. L'introduzione del filosofo Bachelard esalta la volontà costruttiva ed il destino geometrico di Flocon, avvicinandolo a Dürer. Il bulino è un principio organizzatore di sogni e tutto risiede nel palmo della mano, "nel quale si apre un occhio, insomma, una mano che vede, la mano dell'incisore". Per Flocon le mani sono gli organi della sensibilità e l'arte deve fondarsi sul mestiere, sull'armonia tra l'artista e la materia. Egli è contrario alla casualità ed alla superficialità dell'arte contemporanea in cui l'improvvisazione viene confusa con il concetto di libertà. Scrive il suo trattato non per

insegnare l'incisione a bulino, ma per analizzare una tecnica e le possibili "esplorazioni di una materia", il tentativo di una "ricerca di un metodo". Il metodo non è categorico ed assoluto, poiché esso è flessibile ed aperto, come conseguenza di un concetto variabile di spazio ed una teoria energetica del segno. Lo scritto presenta un breve prelude sulle origini dell'incisione, dove l'uomo primitivo con l'impronta del piede, crea la prima traccia tangibile della sua esistenza ed intuisce di essere inserito in un mondo di forme che può modificare attraverso le mani. La mano è la sua arma principale, usata per sopravvivere e difendersi, finché inizia ad incidere e a riprodurre immagini: il gesto aggressivo diventa segno, un atto creatore ed "primo gesto riflessivo". Segue un capitolo dedicato all'affilatura del bulino, considerata "un'operazione capitale". Il bulino è uno strumento composto da un manico su cui è montata un'asta di acciaio, la cui sommità viene tagliata a 45° circa, formando una punta acuminata. Questa punta deve essere esemplarmente affilata, poiché l'estremità tagliente determina l'entrata nel rame e l'intero andamento del segno. Sbagliare questa operazione significherebbe compromettere interi giorni di lavoro e rendere il bulino inutilizzabile, impedendogli di incidere. L'occhio non guarda e solo la mano guida il lavoro dell'affilatura in un'esperienza totalmente tattile, che percepisce la resistenza della pietra, e che ricerca il perfetto allineamento tra la faccia del bulino e la superficie abrasiva della pietra. L'orecchio segue, ascoltando il rumore regolare e ripetitivo del passaggio, definito un "fruscio di passi felpati". Finite le tre operazioni, si prova l'estremità affilata sull'unghia che deve appuntarsi senza slittare. Dopo la preparazione dello strumento, vengono descritte le modalità dell'intaglio con l'incisione vera e propria. La lavorazione della matrice si fonda sull'azione combinata delle due mani: una mano impugna il manico del bulino nel palmo e l'altra mano afferra la lastra, accompagnando in senso opposto, il lavoro dell'utensile. Ora, il bulino si inclina per entrare nel rame, finché la punta trovato l'angolo ideale, inizia a scorrere parallelo alla lastra. Segno dopo segno, la matrice 'dorata', si riempie d'incavi e di riflessi interni, costruendo il "miraggio volontario". Finalmente si arriva all'inchiostrazione ed alla verifica del lavoro attraverso la stampa, un risultato di "forze emotive, immaginarie e tecniche". Gli ultimi capitoli del libro sono dedicati all'analisi del tratto ed al significato delle forme. La matrice di rame è un campo di forze variabili, soggette a continue modificazioni; le forme scelte sono dei valori che creano lo spazio e dei rapporti di profondità. Flocon analizza i differenti valori grafici: la spirale, la curva, la retta, il punto, la superficie, il ritmo e il bianco e nero. Tutto nasce dal colpo del bulino, dal suo angolo considerato un "negativo in movimento". Sorge un mondo di visioni interiori, un infinito geometrico espresso in punti, volumi e superfici, in cui gli elementi costituiscono una varietà illimitata di combinazioni. Le forme non sono semplicemente delle figure geometriche, ma hanno un valore conoscitivo e nasco-

no dall'esercizio dell'immaginazione. Flocon cita Pitagora, alludendo al concetto di numero come simbolo di ordini di conoscenze, fondato su un sistema di corrispondenze tra l'uomo e il mondo. Il bulino è un sistema di conoscenze che organizza "l'immaginazione, la forma e la tecnica" e la mano necessita di un apprendistato nel disegno per costruire con precisione l'immagine. Le affinità con lo spirito geometrico di Dürer sono notevoli e Flocon dedica una sua nota alla Melencolia: "è per me il prototipo dell'opera che tocca questo sentimento della malinconia che si può avere con l'età, quando si vede che l'entropia, la distruzione della vita è una delle regole del vivente". Infatti, nel post-scriptum del trattato, Flocon consiglia all'artista di essere talmente forte da "rinunciare ai crucci dei sistemi", poiché la verità si forgia ogni giorno lontano dall'istinto gregario e continuando nel rigore della ricerca. Nelle ultime parole di "Points de fuite", Flocon descrive il punto di fuga come una prospettiva particolare, un "prolungamento della vita che permette di sognare e costruire forme e colori". Tale definizione, come tutto il percorso del maestro, rivela una corrispondenza con gli scritti di Henri Focillon, che ci ha lasciato un grande contributo sull'estetica francese e sul significato della tecnica artistica. Flocon considera l'incisione a bulino come l'espressione più immediata per dar forma al pensiero e Focillon nel suo "Elogio della mano" (1939), scrive come le mani siano delle compagne instancabili, che trascinano e sollecitano lo spirito. Esse liberano il pensiero e permettono di creare. Le mani sono organi di azione, poiché prendono, pensano e trasformano, fanno esperienza, ampliando gli orizzonti dello scibile umano. Per Flocon nel palmo della mano risiede l'"occhio dell'incisore", così come Focillon considera la mano un punto di geometria che articola e divide la vita negli elementi per poi ricostruirla. Nell'autobiografia, Flocon conclude elogiando l'arte grafica con la frase: "Dessin, dessain, destin. Vale" ("Disegno, intento, destino. Vale").

La scuola svizzera: Yersin. Albert-Edgar Yersin (1905-1986), nato in Svizzera trascorre la sua giovinezza soggiornando in diversi stati americani. Fin dalla giovane età, si dedica al disegno e nel 1928, a Parigi, trova l'ambiente ideale per la sua vocazione. Qui, disegna molto, copiando i maestri antichi, esercizio che sarà il punto di partenza per le sue composizioni originali. Nel 1933, inizia ad incidere con De Grandcourt all'atelier di Salmon. Per motivi economici Yersin è costretto a tornare in Svizzera dove vi è l'incontro decisivo con Hans Gaudard, capo della Sezione Francobolli Svizzera, che lo incoraggia a lavorare per lui. Così Yersin diventa un incisore di mestiere e si perfeziona con Karl Nickel, maestro di incisione di francobolli. La meticolosità e l'esigente concentrazione di questo lavoro lo porteranno ad essere un bulinista di grande precisione, come sottolinea Flocon. Continua a fare numerosi viaggi e dopo la guerra si interessa al surrealismo. Nel 1947, incontra Hayter a New York e Flocon a Parigi, con quest'ultimo collaborerà alla fondazione del gruppo Graphies (1949). Forte-

mente determinato a promuovere la sua arte, egli costituirà anche "Groupes" con Prèpanbiere (1949-1951) e nel 1951 si unisce alla Società svizzera S.P.A.S. e al gruppo "Oeuvre". Le sue opere diventano sempre più astratte e sperimentali, anche se nella tecnica del bulino la visione è rigorosa, estranea al concetto di ispirazione e riconducibile alla logica del mestiere per risolvere ogni problema formale. L'interesse per la natura, il grafismo, il macrocosmo ed il microcosmo della biologia, lo porteranno all'uso di materiali plastici (celluloide, rhodoïd, plexiglas) ed all'esecuzione di tagli molto profondi, che potranno essere stampati solo dalla grande abilità di Pietro Sarto, anche lui svizzero e allievo di Flocon e Friedlander. Il realismo fantastico di Yersin, sospeso tra biologia e geologia, nasce proprio dalla visione lenticolare del suo mestiere, una metafora sull'osservazione del mondo attraverso un microscopio filosofico-semiologico alla ricerca di strutture linguistiche invisibili e nascoste. È il viaggio dell'artista nel mistero del linguaggio e dell'Universo. Nell'ambito della scuola svizzera, ricordiamo: Ilse Lierhammer (1939), l'allieva di Yersin e Flocon, che frequenta l'atelier di Pietro Sarto a Saint-Prex; Sophie Taeuber-Arp (1889-1943), pittrice, scultrice ed incisore, di lei rimangono delle tirature limitate ed interessanti lavori a bulino come la serie dedicata alle forme delle conchiglie. Infine, il bulinista Bernhard Luginbuhl (1929) famoso per le sue architetture impossibili.

Nell'ambito della scuola polacca si ricorda l'incisore costruttivista Karol Hiller (1891-1939) con i suoi bulini sperimentali su celluloide, mentre l'ortodossia di Hecht prosegue con Abram Krol (1918-2000), incisore, pittore, smaltatore e ceramista. Il bulinista polacco arriva a Parigi nel 1938 e le sue incisioni sono legate a temi biblici e alla rappresentazione di bestiari. I suoi animali assumono un aspetto particolare, al confine tra il magico e il totemico, in cui il bulino si infittisce in un reticolato di linee e di geometrie sacre. Ha realizzato numerose edizioni di libri illustrati, sia di testi classici sia moderni. Tra le ultime generazioni è da menzionare anche Krzysztof Skorczewski.

La generazione degli anni '20. Adhèmar indica Pierre Courtin (1920) e Vieillard come coloro, che hanno "trasformato l'incisione tradizionale", aperta a nuovi rapporti con la materia. Courtin è allievo di Soulas e da un'iniziale riflessione sull'intaglio a bulino dei grandi maestri, sente l'esigenza di intraprendere una nuova via per una maggiore resa tattile dell'incisione. Incontra e collabora con Villon, aderendo ad uno stile post-cubista ed aggiornandosi sulle nuove ricerche artistiche, finché nel 1944 approda all'astrazione con le matrici sagomate. L'interesse per l'arte tribale e un maggiore dialogo con la materia, si riconoscono nelle incisioni in rilievo e nei gaufrages. L'evoluzione dal taglio incrociato tipico del bulino ad una lavorazione sempre più profonda del metallo, lo avvicina al concetto del bassorilievo, ad una sorta di topografia di sensazioni tattili. I segni non sono solo tagli, ma forme ritagliate e campi incisi, ritrovando le origini della lavorazione orafa. Courtin definisce l'inci-

sione a bulino come un "atto freddamente premeditato", un'esperienza che approda ad una precisa definizione di forme e di segni. Il cammino viene suggerito dalle tracce scavate nel palmo della mano, le impronte o sigillo dell'"essere incisore". La mano incarna, come sottolinea anche Flocon, lo spirito del bulinista, la guida razionale verso i viaggi nei mondi dell'immaginazione e dell'arte.

Cécile Reims (1927) è nata a Parigi, dopo la morte della madre, viene affidata ai nonni in Lituania. Nel 1933 ritorna a Parigi, ma per la sua origine ebraica, dopo lo scoppio della seconda guerra mondiale, è costretta a fuggire di nuovo. Nel 1943 si unisce alla resistenza e partecipa alla lotta di liberazione. Dopo la guerra, parte per la Palestina, ma dopo qualche tempo, a causa di una grave malattia è costretta a tornare a Parigi nel 1948, dove diventa allieva di Joseph Hecht. Seguendo gli insegnamenti del maestro polacco, la Reims, trova nel bulino "un'ascesi ed un modo d'espressione" (Préaud). In questi anni incide una sessantina di incisioni originali (Le metamorfosi di Ovidio, Il bestiario della morte, Deserti e Cosmogonie) e conosce l'artista Fred Deux, che diventerà suo marito. La maestria delle sue incisioni attira l'attenzione di Hans Bellmer, il maestro surrealista, per il quale la Reims inciderà più di duecento incisioni dai suoi disegni; un rapporto importante che influenzerà anche le sue opere. Il suo lavoro di traduzione farà conoscere in tutto il mondo, lo stile onirico di Bellmer, del marito Deux e di altri. Le sue incisioni originali presentano un ampio repertorio surreale di paesaggi, animali e forme eseguite meticolosamente a puntasecca e bulino. Gènevieve Asse (1922), pittrice ed incisore, dopo una formazione all'Ecole de Arts décoratifs di Parigi, si avvicina all'incisione e all'arte del libro. Il suo percorso astratto è fondato su un lirismo geometrico e su strutture semplici. Il suo segno rigoroso ed essenziale definisce l'organizzazione del ritmo compositivo ed interiore. La Asse considera l'incisione un lavoro di collaborazione con scrittori e poeti, una sorta di scrittura incisa che partecipa al testo, in un'intima corrispondenza tra parola ed immagine.

Pierre-Ives Trémois (1920), pittore, scultore ed incisore, egli è un abile disegnatore, che trova nel bulino un segno adatto per le sue figure lineari. Nei suoi bestiari amorosi si raffigura la coppia, un soggetto ricorrente, in intrecci di erotismo e desiderio resi atemporali dalla purezza del tratto. Le allusioni simboliche e il ricorso alle allegorie dei maestri antichi, imprimono un alone di mistero, definito da un intaglio preciso e schietto. Nella scuola olandese è da ricordare Bertil Schmöll (1946), tra i francesi Jean Marie Granier (1923), Marc Dautry (1930), Paul Leuquet (1932), Louis René Berge, Pierre Albuissou, Joël Roche e Pierre Martin; tra gli spagnoli Jordi Samsó (1929) e tra gli americani Lee Chesney, Wendell Black (1919-1972), Walter Rogalski (1926) e Theo Wujcik (1936). Francese è anche il bulinista bretonese di Jean Pierre Velly (1943-1990), che ha scelto l'Italia per esercitare la sua attività artistica. I suoi mondi fantastici di metamorfosi visionarie e di composizioni

enigmatiche, nascono dall'esplorazione interiore della sua anima. Velly, si dimostra come il degno erede di Bosch, Bruegel, Schongauer e soprattutto di Dürer, per il mirabile intaglio del bulino. Egli è antico e moderno, tragico e poetico ed aggiornato anche sulle problematiche spaziali, infatti le sue incisioni degli anni '60 dimostrano la conoscenza della prospettiva curvilinea di Flocon. Armando Donna (1913-1994) è un incisore vercellese, che si dedica al bulino partendo dallo studio dei maestri antichi. I suoi soggetti metafisici prendono forma dall'abile intaglio con il bulino a pettine (tonale). L'attività grafica e teorica di Guido Strazza (1922) è esemplarmente espressa nei suoi testi dedicati all'arte dell'incisione. La ricerca sul significato del segno e delle sue interpretazioni, sul gesto che lo genera e sulle combinazioni possibili nello spazio visivo, rivelano che la traccia incisa è memoria, presenza e movimento, verità percettiva e verità interiore, l'incontro di diverse realtà. L'incisione è una pluralità di sentieri, autoindagine e definizione di un linguaggio e di una tecnica, una conquista continua in cui tutto diventa segno. Strazza è consapevole dell'importanza della grammatica dei maestri antichi, fonte e patrimonio linguistico di cui si serve per esplorare nuove organizzazioni lineari. Dopo gli "Orizzonti Olandesi", il maestro incide la serie a bulino, dedicata agli "Insetti" (1979-80), differenziandosi dalla trama geometrica-astratta precedente, cogliendo l'inafferrabilità della natura e il movimento degli insetti.

Bibliografia essenziale

- Teofilo, *De Diversis Artibus* (Graphis 2005)
 Vasari, *Le vite*, 1550 (seconda edizione 1568)
 B. Cellini, *Trattato dell'oreficeria*, 1568
 A. Bosse, *Traité de manières de graver en taille douce [...]*, I ediz.1643 e III edizione 1758 curata dal Cochin
 D.Tempesti, *I discorsi sopra l'intaglio*,1677-80 (ediz. 1994)
 F. Baldinucci, *Cominciamento e progresso dell'arte dell'intaglio in rame...*, Firenze 1686
 E. Bouvy, *Le portrait gravé et ses maîtres*, 1913
 A.Hind, *La storia dell'incisione*, 1923 (ediz. Allemandi 1998)
 De Witt, *La collezione di stampe* (Uffizi), 1938; *L'incisione italiana*, Hoepli, 1950
 J.R Bersier, *La gravure*, Paris 1943 (III ediz.1980)
 S.W. Hayter, *New ways of the gravure*, 1949 (ediz. 1980)
 A. Flocon, *Traité de burin*, 1952; *Topo-graphies*, 1950-60; *L'œil du graveur*, 1985; *Point de fuite*,1994
 Buckland-Wright, *Etching and Engraving*, 1953
 Gabor Peterdi, *Printmaking*, 1959 (ediz.1980)
 Roger-Marx, *La gravure originale au XIX siècle*, ediz. Somogy, 1962;
 Adhémar, *La gravure originale au XX siècle*, ediz. Somogy, 1967; *La gravure*, 1972, (ediz. 1980)
 A. Gross, *Etching, engraving and intaglio printing*, 1970
 Rouir, *La gravure originale au XVI siècle*, ediz. Somogy, 1971; *La gravure originale au XVII siècle*,1974 edz. Somogy
 M.Terrapon, *Le burin*, 1974
 P. Bellini Storia dell'incisione moderna, 1985; *Dizionario [...]*,1989;
 F.N. Arnoldi, *Arte e scienza dell'incisione*, 1987;
 J.Hecht, *Catalogue Dolan/Maxwell Gallery*, 1985; *Catalogue raisonné de l'oeuvre gravé*, Tonneau-Rycklelynk, 1992; *Traité de gravure*, ediz.1994
 J.B. Herzberg, *Dictionnaire de l'Estampe en France*, Flammarion, 1985
 M. Préaud, *L'œil d'or Claude Mellan*, Bib.Nationale Paris,1988
 Ficacci, *Claude Mellan e gli anni romani*, Ediz. Multigrafica, 1989
 De Sousa Noronha, *L'objet rare*, 2002
 J.J. Sarazin, *La gravure d'art*, 2006
 G. Mariani, *Bulino, puntasecca, maniera nera [...]*, Ediz. de Luca, 2003