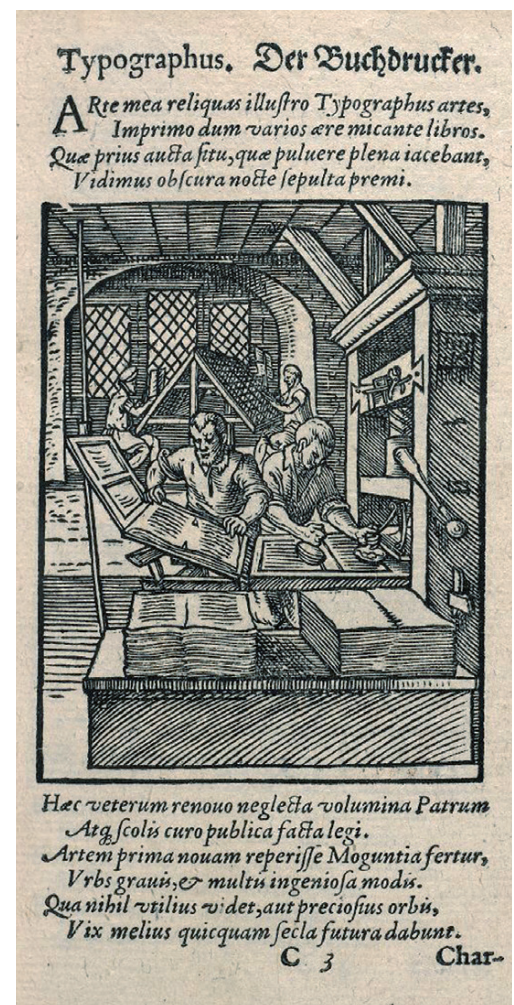


L'incisione: storia e protagonisti

A lato: Fig. 1
Jost Amman,
Il cartaro, 1565 ca.
Xilografia, 7,9x6 cm.

A destra: Fig. 2
Jost Amman,
Il tipografo, 1565 ca.
Xilografia, 7,9x6 cm.



**All'inizio furono la carta e il torchio:
il principio della riproducibilità**

La tecnica di **incidere una superficie dura** è fra le più antiche manifestazioni artistiche dell'uomo, basti pensare alle incisioni rupestri della Preistoria. In seguito, questa lavorazione ha conosciuto innumerevoli applicazioni, dalla decorazione vascolare all'oreficeria.

In un ambito più ristretto e specifico, per **incisione** si intende il prodotto figurativo frutto di complessi e distinti procedimenti tecnici il cui risultato finale è **un'immagine riprodotta su carta in uno o più esemplari attraverso la stampa**. Con questo significato, i termini di **incisione** e **stampa d'arte** vanno intesi come sinonimi.

L'arte dell'incisione prese avvio in Europa nella **seconda metà del Quattrocento**, sostituendo progressivamente la miniatura nell'illustrazione dei testi. La sua fortuna si lega alla diffusione di altre importanti innovazioni tecnologiche. Anzitutto, l'introduzione della **carta** quale supporto, in luogo della costosa pergamena, determinò una svolta fondamentale, permettendo una più ampia diffusione della cultura attraverso i testi scritti e, in campo artistico, lo sviluppo del disegno e delle tecniche grafiche. Già prodotta

in Cina a partire dal II secolo a.C., la carta si diffuse in Europa dalla metà del Quattrocento; derivata dalla macerazione di fibre vegetali, presentava caratteristiche quali la morbidezza e l'alta facoltà di assorbimento dell'inchiostro, tali da renderla idonea ad essere utilizzata per la stampa. Contemporaneamente, l'invenzione della **stampa tipografica** con gli strumenti ad essa correlati (in particolare il **torchio**) consentì di applicare il principio di riproducibilità di uno stesso disegno in un vasto numero di copie. Il disegno veniva tracciato su un supporto rigido detto matrice, che una volta inchiostrato e sottoposto alla pressione del torchio permetteva di imprimere l'immagine sulla carta, come avviene manualmente per i timbri.

L'incisione fu per secoli il **veicolo primario per la conoscenza** e la diffusione non soltanto dei modelli artistici, ma anche di innovazioni scientifiche e tecniche, scoperte geografiche, idee religiose e di propaganda politica che hanno segnato la storia umana.

Innumerevoli sono stati gli artisti che si sono cimentati in questa difficile arte: dai primi anonimi maestri, alla folta schiera dei cosiddetti **peintres-graveurs**, 'pittori-incisori' artefici di

Fig. 3
Abraham Bosse,
Gli incisori, 1642.
 Acquaforte e bulino,
 25,7x32,9 cm.
 Londra, British Museum.



celebri capolavori; dagli incisori puri, che hanno scelto esclusivamente questo mezzo espressivo, agli **incisori di traduzione**, valenti virtuosi preposti a tradurre in immagini a stampa opere eseguite da altri con altre tecniche e la cui opera ha in anni recenti subito un processo di rivaluta-

zione e di studio. Nell'impossibilità di ricordare in questa sede una seppur minima parte di questa folta schiera di artisti, si è cercato di privilegiare qualche aspetto particolare della personalità di alcuni di coloro che hanno apportato le maggiori innovazioni.

A. Quattrocento e Cinquecento

Il rapporto tra disegno e incisione

Premessa fondamentale alla base dell'arte dell'incisione è, si è detto, il suo legame con il disegno, che in epoca rinascimentale assunse nuovo rilievo in quanto esercizio fondamentale del lavoro dell'artista, ma anche prodotto autonomo della

creatività, dotato di valore estetico e dunque oggetto di un nuovo collezionismo.

L'incisione, infatti, si configurò, almeno ai suoi inizi, come un disegno che può essere riprodotto su vasta scala; gli artisti che ad essa si applicarono mostrano di prediligere la linea al colore.

A lato: **Fig. 4**
Maestro anonimo,
xilografia per un'edizione delle Decadi di Tito Livio stampata a Venezia nel 1495. L'impianto decorativo si adegua ai modelli rinascimentali, racchiudendo il testo entro un fregio architettonico con i ritratti ai lati; la lettera iniziale e la scena centrale ricordano la decorazione del libro miniato.

A destra: **Fig. 5**
 Pagina tratta da *Il sogno di Polifilo* (*Hypnerotomachia Poliphili*) di **Francesco Colonna**, stampato a Venezia da Aldo Manuzio nel 1499. È il più celebre libro figurato italiano del Rinascimento. L'impaginazione si distingue per il perfetto, classico equilibrio tra il testo e le immagini. Le xilografie che lo illustrano, lineari e ariose, rispecchiano la costruzione rinascimentale dello spazio.

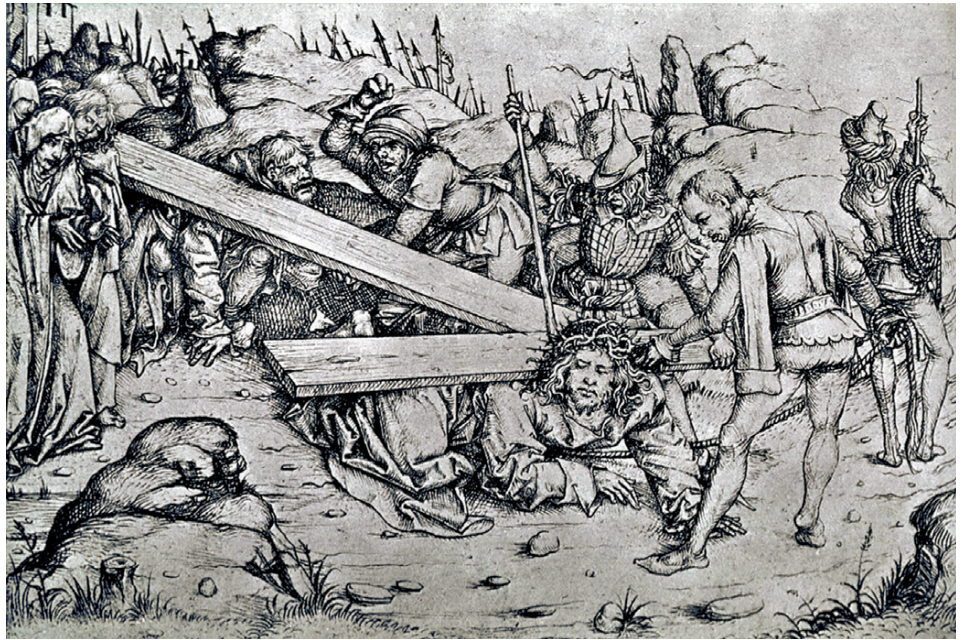


to opatissime carne sentendo, nelle quale l'alma sua uigendo, le nutria le cuiglioe suspirulante, & reaperte le occluse palpebre. Et io repente audissima anbellando alla sua imperata reiteratione riceuote le debilitate & abandonate bracce, piamente, & cum dulcissime & amorose lachrymule cum fingulato pertractando, & manugando, & founte bafiantilo, praefantandogli gli montraua il mio, Immo suo albente & pomigero pecto palefemente, cum humanissimo apecto, & cum illici ochii esio fecia uario di hora, riue ne nelle mie cante & delicate bracce, Quale li lafio ne patito non haueffi, & alquanto reallumete il contaminato uigore, Como alhora ello ualeua, cum tremula uoce, & suspiritti, mansuetamente disse, Polia Signora mia dolce, perche cusiatorto me fai? Di fubito, O me Nymphice celeberrime, me fentui quasi de dolcencia amorosa, & pietosa, & excessiua alacritate il core p medio piu molto dilacere, per che quel fangue che per dolore, & nimia formidine in fe era constricto p troppo & inuitata laticia, laxare le uene il fentua exhausto, & tuta aborta, & attoni ta ignorata che me dire, Si non che io agli ancora pallidati labri, cum foluta audacia, gli offerfi blandicula uno lafcio & multulento bafio, Amibi dui ferati, & confretti in amorofi amplexi, Quali nel Hermetico Caduceo gli intrichatamente conuoluti serpi, & quale il baculo inuoluto del diuino Medico.





A sinistra: **Fig. 6**
Martin Schongauer,
Gesù nell'orto degli ulivi,
1480-1482 ca. Bulino,
16,3x11,6 cm.



A destra: **Fig. 7**
Maestro del Libro di Casa,
Gesù porta la croce,
1480 ca. Bulino e
puntasecca, 12,8x19,3 cm.

Prima ad apparire fu la **xilografia**, o incisione su legno, già adoperata per la decorazione dei tessuti. I saggi più antichi, risalenti alla fine del Trecento e alla prima metà del Quattrocento, sono attestati in Germania, poi nel resto d'Europa e in Italia, a Venezia e a Padova. Si tratta soprattutto di raffigurazioni sacre destinate alla devozione popolare, ma anche di carte da gioco, di cui rarissimi esemplari sono giunti fino a noi, perlopiù in frammenti sopravvissuti all'usura e alla deperibilità del materiale. Opere di anonimi artigiani, queste immagini si distinguono per il disegno semplice ed efficace, il contorno lineare dal tratto spesso e marcato, risultato della difficoltà dell'intaglio dovuta alla durezza della matrice. Accanto a queste stampe sciolte, l'immagine xilografica fu impiegata nell'illustrazione del libro stampato, nel quale gradualmente sostituì la miniatura: per realizzare il **libro xilografico** si rilegavano i fogli, stampati utilizzando un'unica matrice lignea nella quale venivano intagliati sia il testo che la relativa immagine (impressione tabellare, anch'essa già nota ai Cinesi).

Il libro xilografico fu soppiantato dall'avvento della stampa a caratteri mobili, messa a punto da **Johann Gutenberg** e applicata nella celebre *Bibbia* del 1455, con la quale per ogni lettera dell'alfabeto si disponeva di una singola matrice e il testo era composto separatamente dalle illustrazioni. A partire da questi esordi, la storia dell'editoria si intrecciò a quella delle tecniche incisive: ad esse sarà affidato infatti l'apparato illustrativo dei testi prodotti dopo l'invenzione dei caratteri mobili, apparato che spesso riflette nell'impianto e nel rapporto fra testo e decorazione lo schema adottato nei codici miniati, mentre la preziosa miniatura viene soppiantata dalle nuove e più economiche tecniche.

La **calcografia**, che utilizza matrici di metallo, nacque in Germania e in Italia in stretto collegamento con i procedimenti tecnici utilizzati nelle botteghe orafe. In particolare, per l'Italia, un precedente è offerto dal **niello**, lavorazione su lastre d'argento o d'oro consistente nell'incidere il disegno e nel riempire i solchi tracciati sul metallo

con una pasta nera composta di rame, piombo, argento e zolfo (chiamata in latino *nigellum*); dall'uso di inchiostrare e stampare in pochi esemplari su fogli di carta l'incisione prima che venisse impiegato il *nigellum*, per verificare il disegno o per conservare nella bottega una memoria della composizione, sembra sia nata la calcografia. Giorgio Vasari, che descrisse questa tecnica nel capitolo XXXIII delle *Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani*, del 1550, ne attribuì l'invenzione all'orafo e niellatore fiorentino **Maso Finiguerra** (Firenze, 1426-1464), ma è in Germania che sono documentate le prime sperimentazioni di incisioni su rame, all'inizio del Quattrocento.

L'incisione in Germania e Olanda

In Germania, l'affermarsi dell'editoria e parallelamente dell'incisione come nuova tecnica artistica diede vita a fiorenti attività imprenditoriali. Botteghe di stampatori ed editori nacquero a Norimberga, Augusta e Bamberga.

Gli artisti tedeschi considerarono presto l'incisione come mezzo espressivo da privilegiare, a differenza degli italiani, che, a parte le eccezioni di Pollaiuolo e Mantegna, ritennero quest'arte secondaria rispetto alla pittura.

In Germania molti pittori si dedicarono anche personalmente all'incisione, lavorando la matrice o delegando abili artigiani a questo compito, ma comunque sovrintendendo il lavoro o intervenendo durante alcune fasi.

Il primo grande pittore-incisore è **Martin Schongauer** (Colmar, 1453 ca. – Breisach, 1491 ca.) che proseguì la tradizione avviata dal **Maestro ES** (orafo e incisore attivo a Strasburgo e a Basilea fra il 1445 e il 1470). Le sue prime incisioni appaiono ancora legate alla cultura tardogotica, mitigata nella maturità a favore di nuovi equilibri compositivi, armonia e compostezza.

Con Schongauer, ancora in ambito tedesco, è attivo il **Maestro del Libro di Casa** al quale si deve, se non l'invenzione, l'utilizzazione di una tecnica affine alla **puntasecca**, che conferisce alle sue opere un tono vellutato.

A lato: **Fig. 8**
Albrecht Dürer,
I quattro cavalieri
 dell'*Apocalisse*, 1497-1498.
 Xilografia, 39,5x28,5 cm.

La xilografia è inclusa nel testo dell'*Apocalisse* edito nel 1498. L'irruente corsa dei quattro cavalieri è descritta con potente, esasperato dinamismo. Si osservi il realismo di impronta nordica nelle espressioni dei volti e l'intaglio accurato e preciso fin nei minimi dettagli che affollano fitto la scena.



A destra: **Fig. 9**
Lucas Cranach il Vecchio,
Le tentazioni di
Sant'Antonio, 1506.
 Xilografia monogrammata e
 datata in lastra in basso
 a sinistra, 40,5x27 cm.
 Londra, British Museum.

La tradizione tedesca nell'arte dell'incisione sarà accolta e portata ai massimi livelli espressivi da **Albrecht Dürer** (Norimberga 1471-1528). Figlio di un orafo, anch'egli come altri suoi predecessori apprese a incidere nella bottega paterna. All'attività di pittore affiancò quella di incisore, studiando le opere di Schongauer e del Maestro del Libro di Casa. Importanti per la sua formazione furono i due viaggi in Italia settentrionale, compiuti fra il 1495 e il 1506, durante i quali entrò in contatto con alcune opere e maestri del Rinascimento, in particolare Giovanni Bellini. A partire da queste date, nella sua opera incisa si riconoscono gli influssi della classicità e della grande arte italiana. Dürer è autore di circa 250 **xilografie** e un centinaio di **calcografie a bulino**. Si dedicò anche all'**illustrazione libraria**, apportando alcune importanti innovazioni, come l'illustrazione a piena pagina, autonoma e svincolata dal testo, adottata per l'*Apocalisse* del 1498. Incise alcune serie di soggetto unitario: le serie xilografiche della *Vita*

della *Vergine*, in venti tavole, e la *Grande Passione*, su legno (1496-1510); fra le incisioni su rame, oltre a singoli capolavori, la *Piccola passione* (1512), in 16 piccole ed elaboratissime lastre. A Dürer si devono anche alcuni ritratti incisi di personaggi eminenti del suo tempo: in particolare, ricordiamo quelli di Erasmo da Rotterdam e di Filippo Melantone, uno fra i principali esponenti della Riforma luterana.

Con Dürer l'arte incisoria raggiunse vertici di perfezione mai toccati prima, accostando al gusto nordico per il linearismo e il dettaglio analitico la coerenza spaziale rinascimentale.

Anche **Lucas Cranach il Vecchio** (Kronach 1472 – Weimar 1553) si servì delle incisioni come mezzo per la propaganda luterana. Dedito soprattutto alla xilografia, le sue immagini spesso hanno il tono dell'invettiva e della satira antipapista.

Luca di Leida (Leida 1494 ca. – 1533), pittore e incisore olandese, è fra i maestri nordici colui che seppe conferire alle sue opere a bulino (circa 170) una delicata morbidezza del tutto nuova per questo mezzo, calibrando il gioco di ombre e luci con una varia gamma di grigi, per rendere effetti atmosferici sfumati e pittorici che lo distanziano dalle incisioni düreriane, dotate di maggiore forza espressiva e contrasti drammatici. La sua opera più famosa è *La lattaia* del 1510, uno dei primi esempi di raffigurazione di soggetto pastorale, preludio alla pittura di genere del Nord Europa.



Fig. 10 Luca di Leida, *La lattaia*, 1510.
 Bulino, 11,5x15,5 cm. Amsterdam, Rijksmuseum.

In basso al centro la lettera "L", monogramma dell'artista, e la data. Da osservare la novità della composizione: sebbene racchiusa ai lati dall'architettura e dagli alberi, l'illusione della continuità della scenetta agreste oltre i limiti della lastra è suggerita dalla figura della mucca in secondo piano a destra, che risulta bruscamente 'tagliata', così come la facciata della casa a sinistra. Anche la postura instabile della lattaia, colta nell'atto di essersi appena alzata dopo la mungitura, conferisce alla narrazione la vivacità e l'immediatezza di uno scorcio di vita quotidiana.

San Gerolamo nella cella



Fig. 12
Albrecht Dürer,
Il Cavaliere, la Morte e il Diavolo, 1513. Bulino, 24,6x18,9 cm.



Il santo siede in un interno semplice ma accogliente e spazioso, illuminato dalla calda luce solare e costruito secondo perfette norme geometriche, in linea con i canoni rinascimentali che l'artista ebbe modo di studiare e assimilare nel corso dei suoi viaggi in Italia, l'ultimo nel 1505-1507.

Lo spazio è una costruzione intellettuale, così come intellettuale è Gerolamo, studioso dei testi biblici. Il leone in primo piano, il teschio sul davanzale e il cappello cardinalizio appeso alla parete di fondo sono i tradizionali attributi del santo.

Unitamente a *Il Cavaliere, la Morte e il Diavolo* e a *Melencolia I*, *San Gerolamo* compone la celeberrima trilogia di capolavori a bulino, creati fra il 1513 e il 1514.

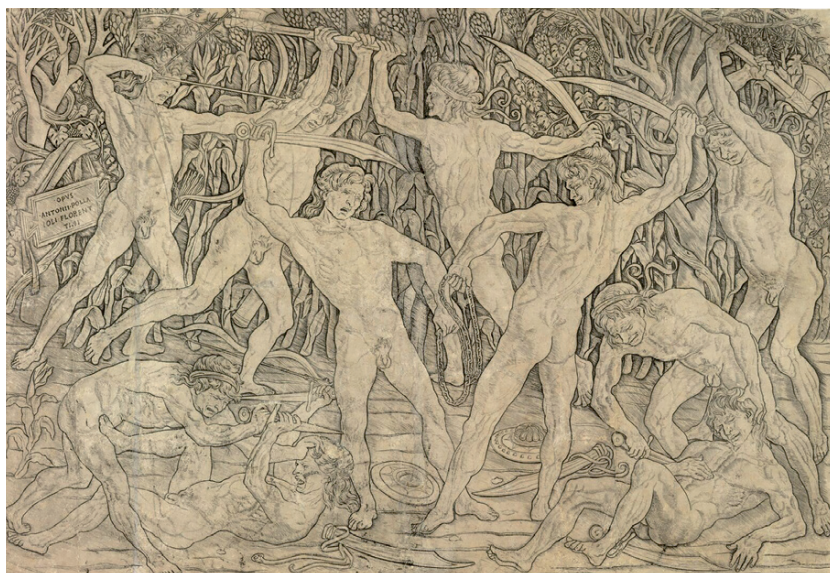
Secondo l'interpretazione di Erwin Panofsky (*La vita e le opere di Albrecht Dürer*, Feltrinelli, Milano 1967), le tre opere sono strettamente collegate, esprimendo la concezione filosofica d'üreriana della vita e dell'arte.

L'ideale della "vita contemplativa" espresso dal *San Gerolamo*, si contrappone alla "vita attiva" del cavaliere imperturbabile che, pur insidiato dalla Morte e dal Diavolo, prosegue il suo cammino; ma è ancor più in contrapposizione alla figura femminile che personifica la malinconia nella terza tavola della serie, cioè la tragica irrequietezza della creatività umana.

Fig. 11
Albrecht Dürer,
San Gerolamo nella cella, 1514. Bulino, 24,7x18 cm.

Fig. 13
Albrecht Dürer,
Melencolia I, 1514. Bulino, 24x18,7 cm.





Sopra a sinistra: **Fig. 14**
Antonio Pollaiuolo,
Combattimento di ignudi,
1470-1475 ca.
Bulino, 39,8x58,7 cm.
Rotterdam, Museum
Boijmans Van Beuningen.

Sopra a destra: **Fig. 15**
Andrea Mantegna,
La Vergine e il Bambino,
1490 ca. Bulino,
27,7x23,1 cm. Washington,
National Gallery of Art.



Sotto a sinistra: **Fig. 16**
Andrea Mantegna,
Gesù risorto fra i santi
Andrea e Longino, 1472 ca.
Bulino, 31,5x28,9 cm.
New York, Metropolitan
Museum of Art.

Sotto a destra: **Fig. 17**
Scuola di Mantegna,
Sileno con sette putti,
1490-1500. Bulino,
16,3x23,6 cm.

L'incisione in Italia

In Italia l'incisione a bulino si diffuse a Firenze nella seconda metà del Quattrocento.

Il primo artista a incidere un soggetto di sua invenzione fu l'orafo fiorentino **Antonio Pollaiuolo** (Firenze 1431 ca. – Roma 1498), che firmò intorno al 1470 il grande bulino raffigurante il *Combattimento di ignudi*, unica incisione dell'artista. Il *Combattimento* sfrutta pienamente le possibilità di modulazione chiaroscurale offerte dal mezzo, adottando un fittissimo tratteggio parallelo, lungo e regolare, applicato nella resa anatomica dei nudi in movimento. L'opera rivela la straordinaria maestria di Pollaiuolo disegnatore e la sua perizia nell'incidere, abilità maturata nella pratica dell'arte dell'oreficeria.

Un tratteggio obliquo parallelo, ma più distanziato e tale da farlo assomigliare a un disegno a penna, caratterizza i bulini ideati da **Andrea Mantegna** (Isola di Carturo, Padova 1431 – Mantova 1506), fra i primi grandi artisti in Italia a comprendere e a sfruttare le potenzialità del nuovo mezzo espressivo.

A lui sono attribuiti (ma è probabile che all'artista spettò solo l'ideazione del disegno e non l'intaglio della matrice) pochi fogli di altissima qualità. Ca-

polavoro di Mantegna incisore è *La Vergine e il Bambino*, gruppo compatto, monumentale e di forte risalto plastico, il cui soggetto, più che un tema sacro, è incentrato sul rapporto affettuoso fra una madre e un figlio. Opera mirabile per le infinite sfumature dal bianco al nero, è considerata la più bella stampa del Rinascimento.

Nel *Gesù risorto fra i santi Andrea e Longino*, la monumentalità dell'impianto è sottolineata dal punto di vista ribassato, forse da ricondurre a studi per un affresco dal quale l'incisione potrebbe derivare. La composizione è dominata da un severo, solenne classicismo; le figure sbalzano come rilievi scultorei dallo sfondo vigorosamente tratteggiato in diagonale.

A Mantegna sono anche riconducibili quattro incisioni a bulino di argomento mitologico, fra cui il *Baccanale con tino*, incisa con tagli diagonali assai marcati e tali da conferire alla stampa l'aspetto di un bassorilievo, ricco di citazioni dell'antichità classica.

Il gusto per l'antico che caratterizza tutta l'opera pittorica dell'artista padovano rivive anche nella *Battaglia degli dei marini*, incisione composta di due rami da accostare nel senso della lunghezza. La scena si sviluppa seguendo un andamento

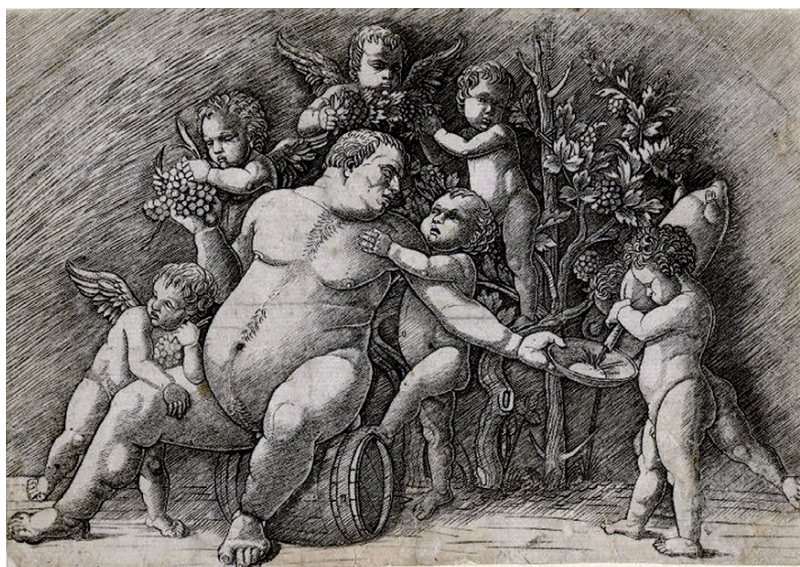
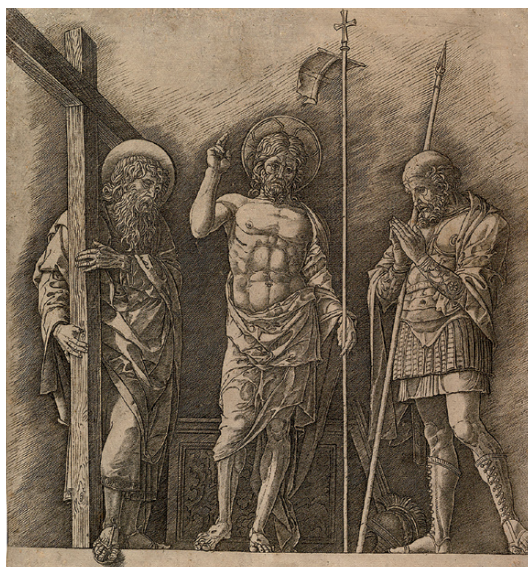


Fig. 18
Andrea Mantegna,
Baccanale con tino, 1475 ca.
 Bulino e puntasecca,
 32,4x45,2 cm.
 New York, Metropolitan
 Museum of Art.



orizzontale, come un fregio, che richiama le decorazioni scolpite dei sarcofagi romani e raffigura con dinamismo e drammaticità una lotta fra tritoni. L'intensità scultorea delle figure è data dal contrapporsi delle zone scure, realizzate con linee diagonali parallele e ravvicinate, alle zone illuminate, ottenute lasciando che il bianco del foglio emerga, non lavorato dal bulino. Gli straordinari effetti luminosi e argentei sono frutto dell'accostamento del segno a bulino, carico di inchiostro, con quello lieve e sottile della puntasecca.

La diffusione in tutta Europa delle stampe tedesche lasciò importanti tracce anche in Italia, ispirando non pochi artisti del tardo Rinascimento. Il caso più eclatante è quello di **Pontormo**, che guardò alle incisioni di Dürer nella realizzazione del ciclo di affreschi della *Certosa di Galluzzo*, su-

scitando le critiche negative di Vasari, che pure di Dürer apprezzava l'abilità di incisore.

Nella *Vita di Jacopo da Pontormo* di Vasari leggiamo: "Messosi adunque Iacopo [Pontormo] a imitare quella maniera, cercando di dare alle figure sue quella prontezza e varietà che aveva dato loro Alberto [Dürer], la prese tanto gagliardamente che la vaghezza della sua prima maniera, tutta piena di dolcezza e di grazia, venne alterata da quel nuovo studio e fatica. [...] Or non sapeva il Pontormo che i Tedeschi e i Fiamminghi vengono in queste parti per imparare la maniera italiana, che egli con tanta fatica cercò, come cattiva, di abbandonare?"

I fogli giunti d'Olttralpe, da Dürer a Luca di Leida, affascinarono numerosi altri artisti che, soprattutto nell'ambito del Manierismo, assimilarono la carica espressionista dei modelli tedeschi.

Fig. 19
Andrea Mantegna,
Battaglia degli dei marini
 (parte sinistra),
 1485-1488 ca.
 Bulino e puntasecca,
 27,6x42,9 cm.
 New York, Metropolitan
 Museum of Art.



È raffigurata un'allegoria il cui significato è stato variamente interpretato: al centro, su di un piedestallo, si erge il dio Nettuno con il tridente, che volge le spalle alla scena guardando sullo sfondo una città. La vecchia che regge una targa con l'iscrizione "INVID" incitando alla battaglia è la personificazione dell'Invidia.



A sinistra: **Fig. 20**
Parmigianino,
Deposizione, 1527 ca.
Acquaforte, 33x23,6 cm.

Il tratto fluido e morbido tipo dell'acquaforte rende questa tecnica privilegiata dai pittori e dai disegnatori.

A destra: **Fig. 21**
Agostino Carracci,
Mercurio e le tre Grazie,
da Tintoretto, 1589.
Bulino, 20,3x25,9 cm.



B. Il Seicento: il secolo dei pittori-incisori e dell'acquaforte

Il Seicento è il secolo dei grandi pittori-incisori e dell'**acquaforte**, la tecnica che, già sperimentata da Dürer, raggiunse in questo periodo i più alti livelli qualitativi e fu maggiormente utilizzata dagli artisti. In fase di decadenza è invece il bulino, il cui impiego è limitato alle stampe di traduzione e ai ritratti.

In Italia l'acquaforte era stata introdotta da **Parmigianino** (1503-1540), seguito dagli incisori della **Scuola di Fontainebleau**, da **Agostino, Annibale e Lodovico Carracci** e da **Federico Barocci** (Urbino 1535-1612): quest'ultimo, autore di sole quattro importanti acquaforti, è stato probabilmente l'inventore della **tecnica a morsure differenziate**, applicata nell'*Annunciazione*, che riproduce il dipinto dello stesso Barocci per la *Chiesa della Madonna di Loreto*, ora alla Pinacoteca Vaticana.

Dei **Carracci**, **Agostino** fu colui che con maggiore intensità si dedicò alla grafica, prediligendola rispetto alla pittura e realizzando, oltre che stampe di sua invenzione, opere a bulino di traduzione da altri maestri, in sintonia con lo studio dei modelli proposto dall'*Accademia dei Desiderosi* (poi, dal 1590, *degli Incamminati*) fondata dai tre artisti a Bologna nel 1582. In seno all'*Accademia carraccesca*, la stampa di traduzione offriva, infatti, lo strumento più idoneo per la conoscenza e la riflessione sull'arte del passato, base imprescindibile, accanto allo studio dal vero, per la formazione dell'artista. Fra le opere di maggior impegno di Agostino, spicca la traduzione a bulino su tre lastre della grande *Crocifissione* dipinta da **Tintoretto** nella *Scuola di San Rocco* a Venezia: l'incisione riesce a rendere non solo la linea delicata che tratteggia con cura le forme e i volti, ma anche i valori pittorici e chiaroscurali del dipinto.

Annibale Carracci, che incise molti soggetti

tratti dai suoi dipinti, preferì invece l'acquaforte, più idonea ad esprimere il segno libero e a tocchi veloci e sicuri che caratterizza i suoi disegni.

Jacques Callot

Le invenzioni maggiormente fantasiose spettano al francese **Jacques Callot** (Nancy 1592-1635), incisore puro che non praticò la pittura. Lavorò anche a Firenze, dove trovò ispirazione nella realtà della vita quotidiana della città, preferendola alle composizioni di soggetto classico o mitologico. Le sue acquaforti, spesso di piccolo formato e caratterizzate da un tratto nervoso e brillante, offrono una preziosa documentazione della Firenze del primo Seicento. Celebri sono le cinquanta piccole incisioni della serie dei *Capricci* (1617), che illustrano personaggi, anche della *Commedia dell'Arte*, in svariate pose e abbigliamento, paesaggi e battaglie, vedute di Firenze e feste popolari della città. Nella serie *Miserie della guerra* (1633) descrive, invece, alcuni episodi della Guerra dei Trent'anni. Callot fu incisore assai prolifico ed ebbe largo seguito; molte sue composizioni hanno ispirato altri artisti e, sovente, sono state copiate anche nella decorazione di oggetti di maiolica.

Rembrandt Harmesoon van Rijn

Il più grande incisore del Seicento, e, insieme a Dürer, tra i maggiori del genere, fu indubbiamente **Rembrandt Harmesoon van Rijn** (Leida 1606 – Amsterdam 1669). Gli stessi effetti drammatici di contrasto fra ombra e luce, che caratterizzano la sua pittura, si ritrovano nelle incisioni, circa trecento acquaforti, spesso lavorate con interventi alla puntasecca.

A proposito dell'uso del chiaroscuro da parte di Rembrandt, è stato osservato che *“la luce è divenuta inseparabile dal suo contrario, l'ombra,*

Fig. 22

Jacques Callot,

Il ventaglio, 1619.

Acquaforte e bulino,
22,3x30,2 cm.

L'incisione illustra, come spiega il cartiglio in alto, la rappresentazione di una battaglia allestita sull'Arno in occasione di una festa al tempo del granduca Cosimo II de' Medici.

La stampa ha la forma di un ventaglio con la cornice (eseguita a bulino) decorata con mascheroni e cartigli su cui siedono alcune vivaci figurette in primo piano, intente a godersi lo spettacolo come se si trovassero sul boccascena di un teatro all'aperto.



protagonista dell'opera traendo dal nulla figure, architetture, oggetti, cioè creando da un misterioso gorgo di fantasia apparizioni e scomparizioni d'esistenza; acido e bulino mordono un muro come le carni d'un volto" (Mallé).

I temi prediletti da Rembrandt sono i *ritratti* e gli *autoritratti*, il *paesaggio olandese*, i *soggetti biblici ed evangelici*.

L'autoritratto percorre, in modo quasi ossessivo, l'intera produzione dell'artista olandese, quasi si

trattasse di una ricerca della propria identità, uno scavo nell'interiorità attuato con i mezzi dell'arte. Nell'*Autoritratto al davanzale*, un omaggio al famoso *Ritratto di Baldassarre Castiglione* di Raffaello (venduto all'asta ad Amsterdam nel 1639), Rembrandt offre di sé l'immagine di un uomo al culmine del successo, in abbigliamento elegante e raffinato, di foggia rinascimentale.

Il nudo femminile, per il quale si prestò da modella la moglie dell'artista, è trattato in maniera

Fig. 23

Rembrandt,

I tre alberi, 1643.

Acquaforte, puntasecca
e bulino, 21,3x27,9 cm..

Un temporale in arrivo sta per infrangere la quiete del paesaggio olandese: con intensa drammaticità e con effetti fortemente pittorici, Rembrandt ha raffigurato l'imminente scatenarsi della potenza della natura, di fronte alla quale l'uomo appare minuscolo, come l'artista intento a disegnare sulla collina all'estrema destra. Voltando le spalle alla tempesta, incurante di quanto sta avvenendo, l'artista ha forse voluto alludere a se stesso e alla forza della creatività che contrasta quella della natura.





Sopra a sinistra: **Fig. 24 Rembrandt**, *Nudo di donna seduto su un terrapieno*, 1631 ca. Acquafornte, 17,6x16 cm.

Sopra a destra: **Fig. 25 Rembrandt**, *Autoritratto al davanzale*, 1639. Acquafornte, 20,5x16,4 cm.



volutamente anticonvenzionale e anticlassica, con esiti talvolta sgraziati nelle forme corporee ma intensamente realistici.

Per quanto riguarda l'aspetto tecnico, una peculiarità rembrandtiana è la realizzazione, per una stessa opera, di numerosi **stati**, che possono differenziarsi per minime o considerevoli varianti, ma che si configurano, più che come passaggi di esecuzione, come creazioni autonome, esprimendo ciascuno di essi una diversa concezione di composizione e di valori cromatici.

L'opera di Rembrandt è stata punto di riferimento nella storia dell'incisione europea; in Italia, a lui guardò, fra gli altri, **Giovanni Benedetto Castiglione** detto **Grechetto** (Genova 1609 – Mantova 1665), assimilandone la potenza del chiaroscuro e la preferenza per le ambientazioni notturne.

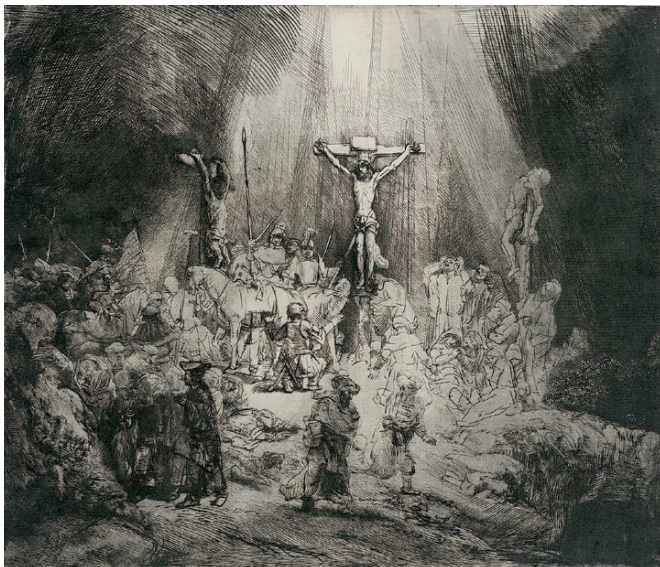
Stato (prove di)

Punto di avanzamento dell'incisione, verificato mediante una prova di stampa.

Figg. 26, 27 Rembrandt, *Le tre croci*, metà del XVI secolo. Puntasecca e bulino, 38,5x45 cm.

A sinistra è raffigurato il primo stato dell'opera, del 1653; a destra il quarto stato, realizzato entro il 1655.

La drammatica rappresentazione della crocifissione presenta considerevoli varianti nel passaggio dal primo al quarto stato. La prima elaborazione è caratterizzata dal forte contrasto di luce ed ombra: la luce che proviene dall'alto illumina con effetto teatrale e abbagliante la parte centrale della scena. Nell'ultimo stato l'atmosfera appare pesantemente oscurata, come se l'artista avesse scelto di rappresentare il momento della morte di Gesù, descritto nei Vangeli: "Dalla sesta ora in poi si fece buio su tutta la terra".



Gesù guarisce i malati



Fig. 28
Rembrandt,
Gesù guarisce i malati, detta
La Stampa dei Cento Fiorini,
1648 circa. Acquaforse,
puntasecca e bulino,
27,8x38,8 cm.

È considerata l'incisione più celebre dell'artista olandese e forse la più importante stampa della storia. Secondo la tradizione, il nome di *Stampa dei Cento Fiorini*, con il quale essa è nota già dalla metà del Seicento, deriverebbe dall'importo pagato per un esemplare durante un'asta, prezzo allora giudicato sensazionale. Numerosi disegni preparatori testimoniano l'attenzione e la cura, protratta nel tempo, che l'artista impiegò per la realizzazione di questo soggetto. Esso illustra alcuni episodi, raffigurati contemporaneamente, tratti dal *Vangelo* di Matteo (cap. 19), fra cui *La guarigione dei malati*, *Gesù e i bambini*, *Gesù ammonisce i Farisei*: un modo di accostarsi al

tema sacro svincolato da modelli tradizionali. Al centro si erge la monumentale e luminosa figura di Cristo benedicente, che si staglia radiosa contro la penombra dello sfondo. Intorno, illuminata dalla luce che la investe da sinistra, la folla composita: i Farisei a sinistra, i bambini al centro, gli ammalati a destra. Straordinario è il gioco di ombre e luci che modella le figure e lo spazio retrostante, suggerendo un'ambientazione grandiosa e scenografica. Il chiaroscuro è variato in più punti, per conferire maggiore risalto alle singole figure o ai gruppi.

La concezione corale della composizione è analoga al dipinto *La ronda di notte*.

L'ideazione dell'opera coincide con un momento particolarmente luttuoso della vita dell'artista, le cui riflessioni sul tema evangelico culminano in questa composizione.



Fig. 29 Rembrandt,
Studio per la "Stampa dei Cento Fiorini".
Penna e inchiostro marrone, 13,9x18,5 cm.
Berlino, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett.

Il disegno, uno dei sei studi preparatori per l'incisione, si riferisce al gruppo di figure in basso, alla sinistra di Gesù, che nell'incisione viene riproposto con alcune varianti.

Si osservi che l'incisione, rispetto al disegno, risulta "in controparte", per effetto della stampa.



Fig. 30
Giovanni Benedetto
Castiglione, detto
il Grechetto, *La resurrezione
di Lazzaro*, 1647-1651.
Acquaforse, 23x31 cm.

Salvator Rosa

Pittore e poeta, oltre che incisore, il napoletano **Salvator Rosa** (Napoli 1615 – Roma 1673) fu attivo a Napoli, Roma e Firenze.

A Napoli fu influenzato da Jusepe de Ribera, detto lo Spagnoletto, anch'egli incisore, seppure per breve tempo. Il *corpus* incisorio di Salvator Rosa comprende più di un centinaio di intagli all'acquaforte, di argomento classico e mitologico e di significato moraleggiante, ispirati a dottrine filosofiche antiche, in particolare allo stoicismo. Il *Democrito in meditazione* propone una riflessione sulla condizione dell'uomo e sulla vanità delle cose terrene, come simboleggiato dalla natura morta composta di ossa, armi, libri, frammenti architettonici e altri oggetti ai piedi del filosofo.

Altra sua opera è la serie delle *Diverse figure*, detta anche *Capricci* (1656), composta di sessantadue acquaforti dalla tecnica sciolta e fluente, che raffi-

gurano personaggi singoli o gruppi in un'ampia varietà di atteggiamenti, espressioni e abbigliamento e che molto devono alla serie dei *Capricci* di Callot. Al 1663 risale l'incisione di grande formato *La caduta dei giganti*, dedicata a un tema dalla lunga tradizione iconografica in pittura. In alto su una nube è raffigurato Giove con il fulmine, che fa precipitare i Giganti insieme alle rovine del tempio. Numerosi studi preparatori, che propongono tutti soluzioni compositive diverse da quella infine adottata, attestano la sofferta ideazione del lavoro. Nell'intenzione del pittore, come dimostrato da una sua lettera, l'incisione era stata approntata per divulgare un soggetto al quale egli teneva in modo particolare, allo scopo di tradurlo in dipinto. In mancanza di un committente interessato al progetto, il dipinto non trovò mai la luce; la stampa, invece, incontrò largo successo, per la grandiosità barocca della scena, l'ardito impianto compositivo con i corpi dei Giganti che rovinano verso il basso, le espressioni di dolore sui volti contratti e terrorizzati, l'accentuato pittoricismo calibrato sui contrasti di luce e ombra. Da osservare la dissoluzione dei corpi nella luce nella parte superiore, e il loro acquistare sempre maggiore consistenza materiale nel giungere a terra. È probabile che Rosa si sia ispirato per questa iconografia ai famosi affreschi di Giulio Romano in *Palazzo Te* a Mantova, città visitata nel corso di un suo viaggio a Venezia.

Sotto a sinistra: **Fig. 31**

Salvator Rosa, *Soldato di profilo con armatura antica*, dalla serie *Diverse figure*, 1656-1658.
Acquaforse rifinita a puntasecca, 14x9,1 cm.

Sotto al centro: **Fig. 32**

Salvator Rosa, *Democrito in meditazione*, 1662.
Acquaforse rifinita a puntasecca, 45,6x27,6 cm.

Sotto a destra: **Fig. 33**

Salvator Rosa, *La caduta dei Giganti*, 1663.
Acquaforse rifinita a puntasecca, 72x47,5 cm.



Fig. 34
Marco Ricci,
Paesaggio con contadini e un cavallo, 1730 ca.
 Acquaforte, 32,2x43,4 cm.



C. I grandi incisori del Settecento

I grandi incisori del Settecento

Nel Settecento assistiamo in Europa all'espansione dell'arte dell'incisione attraverso la fondazione di **Scuole**, l'affermarsi di un solido **mercato** e del **collezionismo**, l'attività di **studiosi** e **catalogatori**, l'impulso dato alle tecniche grazie anche al moltiplicarsi delle iniziative editoriali e alla richiesta di illustratori. I generi del *paesaggio*, della *veduta urbana* e del *capriccio*, già inaugurati in precedenza, trovano molteplici declinazioni, analogamente a quanto avviene nella pittura.

La Scuola veneziana: Canaletto e Tiepolo

È il secolo di Venezia, immortalata in tutti i suoi aspetti dai grandi vedutisti: **Luca Carlevarijs** e **Michele Marieschi** si cimentarono nell'illustra-

zione della città, **Marco Ricci** preferì il paesaggio veneto, popolato di grandi alberi e rovine, di gusto pre-romantico e costruito scenograficamente, con studiata disposizione di quinte arboree, rovine, corsi d'acqua.

Su tutti, nella pittura come nell'incisione, emerge **Canaletto (Giovanni Antonio Canal, Venezia 1697-1768)**. Egli è autore di una serie di trentuno acquaforti, *Vedute, altre prese da i Luoghi, altre ideate*, pubblicata a Venezia intorno al 1744 e dedicata al console d'Inghilterra Joseph Smith, collezionista e mercante d'arte.

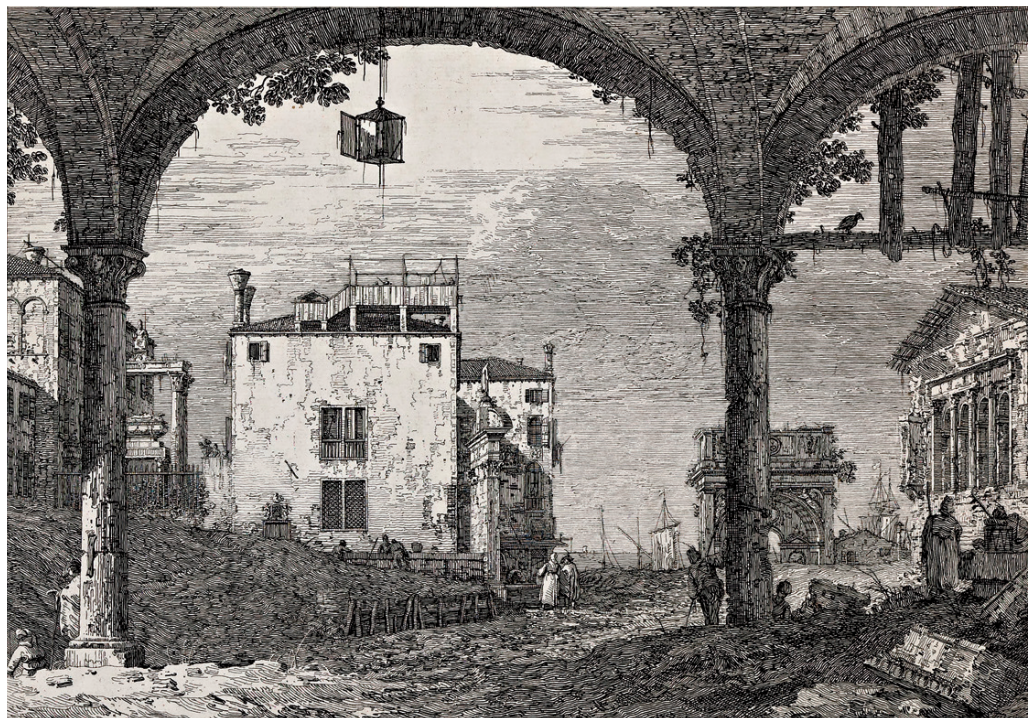
La serie contiene vedute di fantasia (*ideate*) e vedute di luoghi reali di Venezia e del Veneto, come *La torre di Malghera*. Qui l'andamento orizzontale della composizione ha come punto di rife-

Fig. 35
Giovanni Antonio Canal,
 detto il **Canaletto**,
La Torre di Malghera,
 1741 ca. Acquaforte,
 29,8x43,2 cm.

Nel margine a sinistra, la firma dell'artista: "A. Canal f." (dove "f" sta per *fecit*).



Fig. 36
Giovanni Antonio Canal,
 detto il **Canaletto,**
Il portico con la lanterna,
 1742. Acquafornte,
 30x43 cm.



rimento il maestoso rudere della torre a destra, digradando con bassi edifici fino al pontile sulla laguna, popolata di barcaioi e pescatori. Anche le linee sottili e fitte che definiscono il cielo, e che si interrompono in corrispondenza di sottili nuvole bianche, accentuano l'orizzontalità della scena. In questa come in altre incisioni della serie ritroviamo la luminosità atmosferica che caratterizza l'opera pittorica del veneziano. Le vibrazioni dell'aria sono rese attraverso un segno inciso breve e interrotto, mai incrociato, la cui intensità tocca tutte le sfumature passando dal bianco assoluto della carta al nero, modulando un'ampia gamma di grigi. Veduta di fantasia, ovvero "capriccio" è invece *Il portico con la lanterna*, capolavoro basato sul contrasto fra la penombra del portico in rovina in primo piano – dalla cui arcata pende la

lanterna, fulcro della composizione – e la luce abbagliante che inonda la facciata della casa al centro, superficie che riflette il cielo. Diversamente da altri Vedutisti – è stato giustamente osservato – Canaletto restituisce l'immagine di una Venezia che, anche nelle vedute reali, "non è mai esistita se non nel suo appassionato trasporto per quella città fatta di marmi e di acqua, intrisa talmente di luce da far pensare che la pietra istriana non sia altro che la prodigiosa solidificazione di una fonte luminosa" (Succi). Fra i pittori veneziani, **Giambattista Tiepolo**, nella sua pur esigua opera incisa, ha lasciato straordinari capolavori: le due serie di acqueforti dei *Capricci* (dieci tavole, 1738-1739) e degli *Scherzi di fantasia* (ventitré tavole, 1750-1755 circa). Si tratta di opere prive di un soggetto

A lato: **Fig. 37**
Giambattista Tiepolo,
Sei persone che guardano un serpente,
 dalla serie *Scherzi di fantasia*,
 1755 ca. Acquafornte,
 22,5x17,6 cm.



Sopra a destra: **Fig. 38**
Giambattista Tiepolo,
Pulcinella dà consigli,
 dalla serie *Scherzi di fantasia*,
 1755 ca. Acquafornte,
 23,3x18,3 cm.



La serie ha per protagonisti maghi e personaggi abbigliati all'orientale, che sembrano intenti a strani riti e sacrifici, circondati da oggetti quali erme, tombe, scudi, serpenti, scheletri e vasi antichi.



preciso, raffiguranti per lo più gruppi di personaggi talvolta abbigliati all'orientale, rappresentati in paesaggi ariosi, illuminati da una luce limpida e zenitale. La tecnica è vibrante e pittorica, il segno tremulo e nervoso è condotto senza far uso di tagli incrociati e di chiaroscuro, cosicché le figure paiono senza peso, avvolte in un'atmosfera scintillante.

Anche i figli di Giambattista, **Giandomenico** e **Lorenzo Tiepolo** hanno lasciato numerose incisioni.

Giovanni Battista Piranesi

Veneziano di nascita, architetto ma soprattutto incisore puro, **Giovanni Battista Piranesi** (1720-78) trascorse quasi interamente la sua esistenza a Roma.

Le grandiose rovine e l'architettura della *città eterna* furono per l'artista fonte di ispirazione inesauribile, trasfigurate in immagini potenti, visionarie e ossessive dell'antichità.

Autore assai prolifico (incise oltre mille rami, preferendo lastre di grandi dimensioni), è celebrato, oltre che per le serie delle *Antichità romane* (1756) e delle *Vedute di Roma* (1748-1775), soprattutto per le *Carceri d'invenzione* (1760), oscure e labirintiche creazioni architettoniche nelle quali l'uomo compare sotto le misere spoglie di prigioniero torturato o incatenato. Queste tavole hanno avuto grande fortuna per la loro sensibilità pre-romantica e per essere considerate la prima concreta attuazione in campo artistico della teoria estetica del *sublime*.

Le tavole che compongono la serie svelano la vocazione di Piranesi per l'architettura: ma si tratta di un'architettura stravolta dalla complessità vertiginosa della prospettiva multifocale, che modella uno spazio vasto e al contempo spaventevole per l'infinito moltiplicarsi di archi e camminamenti, di scaloni e ponti sospesi nelle tenebre che angosciosamente non rivelano alcuna possibilità di fuga.

La celebrazione della trascorsa grandezza della romanità è il filo conduttore di tutta l'opera piranesiana, in cui la passione per l'archeologia e la filologia si coniuga con una personalissima e fantasiosa visione dell'antichità, resa viva e palpitante nella rievocazione cupa ma che esalta la magnificenza delle vetuste rovine, spesso rielaborate sotto forma di *capriccio*.

Sopra: **Fig. 39**

Giovanni Battista Piranesi,
Capriccio con rovine e la statua di Minerva,
1748-1750, dalla serie *Vedute di Roma*.
Acquaforte, 33,6x49,9 cm.

A lato: **Fig. 40**

Giovanni Battista Piranesi,
tavola dalla serie *Carceri d'invenzione*, 1760-1761.
Acquaforte, 40x55 cm.





Sopra: **Fig. 41** Francisco de Goya y Lucientes, *Aquellos polvos* ('Quelle polveri'), 1793-1797, da *Capricci*. Acquafornte, acquatinta, puntasecca e bulino, 215x150 cm.

Il tema è la condanna del Tribunale dell'Inquisizione. L'imputato era accusato di esercitare pratiche magiche. Il titolo allude alle polverine utilizzate dal mago.



Fig. 42 Francisco de Goya y Lucientes, *Quien se pondrá el cascabel al gato?* ('Chi metterà il campanello al gatto?'), 1817-1824. Acquafornte e acquatinta, dalla serie *Proverbi*, 24,5x35 cm.

Di non facile e immediata interpretazione, come altre opere di Goya, i cui titoli spesso fanno riferimento a giochi di parole e doppi sensi della lingua spagnola, nonché a fatti realmente accaduti, l'immagine raffigura un elefante (forse un'allusione al popolo) attirato e ingannato da un gruppo di maghi: tenendosi a debita distanza dall'animale, essi tentano di sottometerlo suonando le campanelle (*cascabel*) e mostrandogli un codice di regole da seguire: un'allegoria sulla follia del sapere e sull'assurdità dell'educazione.