

Il secolo del rame

Barbara Jatta

Il secolo, in cui scrivo,
è da alcuni chiamato
il secolo del rame,
perché è stato il men fecondo
di grandi genj e di grandi
opere pittoresche:
ma se io non erro, poté avere
lo stesso nome delle incisioni
in rame salite in questi anni
al più grande onore.
Il numero de' lor dilettranti
è cresciuto oltre modo:
ne sorgon nuovi gabinetti
in ogni luogo; si aggravano
a dismisura i lor prezzi:
si moltiplicano i libri
che ne discorrono, ed è gran
parte della civile coltura sapere
i nomi, discernere il taglio,
individuare le opere più bell
e di ogni incisore.

L. Lanzi



La vasta diffusione dell'arte delle stampe nel secolo XVIII era un fenomeno già evidente e riconosciuto dai contemporanei di quella felicissima stagione artistica. Nel pensiero del Lanzi, infatti, la consapevolezza dell'importanza assunta dalle arti grafiche gli permise di sintetizzare in poche frasi gli aspetti più caratteristici del mondo della stampa del tempo.¹ Lo studioso sottolineava innanzitutto la vasta e qualitativa adesione a questo settore artistico rispetto alle arti pittoriche (*perché è stato il men fecondo di grandi geni e di grandi opere pittoriche*) ma anche l'ampia diffusione e i diversi campi di applicazione di questa forma di espressione artistica che veniva sempre più considerata, collezionata (*sorgon nuovi gabinetti in ogni luogo*) ed entrava a pieno titolo nella formazione culturale dell'élite intellettuale del tempo (*è gran parte della civile coltura sapere i nomi, discernere il taglio...*).¹ La circolazione di artisti che aveva caratterizzato il XVII secolo trovava infatti in quello successivo un ulteriore impulso determinato dall'esigenza e dalla volontà di questi a muoversi alla ricerca di stimoli, scambi e di migliori committenze. E se il Seicento aveva visto la formazione di scuole locali con caratteristiche proprie e analoghi intenti artistici, ugualmente nel corso del XVIII secolo sono individuabili delle "capitali artistiche" formate non solo da dilettanti ma da artisti e professionalità ben definite.¹ Quanto detto fu ancora più evidente nel mondo della stampa calcografica. La circolazione di artisti fra i diversi centri italiani fu molto più vasta del secolo precedente tanto che è a volte difficile identificare un incisore come appartenente ad una determinata scuola artistica.¹ Il veneziano Piranesi si spostò a Roma, e dopo di lui una folta schiera di "veneti" trovarono lavoro e fortuna nella Città Eterna (Giovanni Volpato, Felice Polanzani solo per citarne alcuni). Il fiorentino Bartolozzi lavorò a Venezia, a Roma e si trasferì poi in Inghilterra finendo la sua attività nel lontano Portogallo; il siciliano Vasi da Corleone lavorò prima a Napoli per poi apparire sulla scena romana e diventarne uno dei protagonisti. La famiglia Morghen operò fra Firenze, Roma e Napoli lasciando scuola e allievi in ognuna di queste città.¹ Tanti altri artisti lasciarono l'Italia alla ricerca di altro. Pietro Bonato, Mariano Bovi e, sia pur temporaneamente, anche personalità del calibro di Jacopo Amigoni e Canaletto.¹ Tale mobilità, indubbia caratteristica del secolo, permise una maggiore diffusione di idee e contribuì alla creazione di uno stile che andò sempre più identificandosi come "italiano". Non è un caso, infatti, che fu proprio in una raccolta di incisioni, la "*Schola italica picturae*" di Gavin Hamilton pubblicata nel 1773, nella quale per la prima volta si farà uso del termine di "scuola italiana" per comprendere l'insieme di tutti quegli stili regionali che avevano caratterizzato i secoli precedenti.¹ Il Settecento è stato anche il secolo del superamento del semplice linearismo delle tecniche grafiche tradizionali. Se generalizzando si può affermare che il Quattrocento è stato il secolo della xilografia, il Cinquecento quello del bulino, il Seicento quello dell'acquaforte, si può dire che il XVIII secolo è stato il periodo delle sperimentazioni tecniche.¹ La tendenza di tutto questo secolo fu la ricerca di un'alternativa alla monocromia della stampa calcografica tradizionale per una

¹ L. LANZI, *Storia pittorica della Italia dal Risorgimento delle Belle arti fino presso al fine del XVIII secolo*, 1797, vol. 1, p. 84.

propensione verso ricerche "tonali", pittoriche, maggiormente verosimili all'opera che si intendeva rappresentare o riprodurre.¹ Nel corso di questi anni vennero inventate e sperimentate tecniche come l'acquafinta, la *manière au lavis*, la vernice molle, la *manière du crayon*, lo *stipple-engraving* o puntinato, si sviluppò il mezzotinto e l'inglese Thomas Bewick introdusse il "legno di testa" dando alla xilografia maggiori possibilità espressive.² Il coronamento di questo fenomeno è stato, alla fine del secolo, l'invenzione del boemo Senefelder della tecnica litografica destinata a rivoluzionare il mondo delle immagini.³ Direttamente legata alla diffusione delle nuove tecniche è lo sviluppo della stampa *d'après*. Non che il xviii secolo non presenti esempi di altissimo livello di incisione originale ma è senz'altro nella stampa di traduzione che trovò, su tutto il territorio italiano, una maggiore attenzione da parte degli artisti di questo periodo.⁴ Già nei secoli precedenti i cosiddetti "incisori di traduzione" avevano trovato vasti campi di applicazione, dalla traduzione dei grandi cicli pittorici a quella delle pale d'altare, dalla riproduzione dell'antico alla illustrazione libraria, ma nel corso del Settecento si assistette al moltiplicarsi di professionisti della grafica indirizzati ai generi più diversi. La stampa *d'après* si applicò quindi al vedutismo, alla cartografia, alla documentazione delle scoperte archeologiche e degli avvenimenti storici e sociali di una certa rilevanza (teatri, feste, ricorrenze giubilari, conclavi etc.), al costume, alla ritrattistica, al campo architettonico e alle pubblicazioni scientifiche e, non ultima, al collezionismo.⁵ La vasta diffusione del fenomeno del collezionismo, non solo di pitture ma anche di disegni, contribuì allo sviluppo dell'arte della stampa calcografica *d'après* che voleva documentare e diffondere opere, in particolare fogli grafici, che generalmente erano di difficile accesso pubblico.⁶ Prendendo le mosse da autorevoli esempi stranieri, come la celebre *Recueil Crozat* o le opere del noto conte di Caylus, l'attenzione posta alla documentazione e traduzione dei disegni comportò sperimentazioni tecniche e ricerche sempre più sofisticate per la resa delle diverse tipologie disegnative - dal semplice carboncino alla sanguigna, dal pastello polieromo al guazzo per finire all'acquerello.⁷ Questo fenomeno fruttò splendidi risultati come quelli ottenuti da Andrea Scacciati e Stefano Mulinari nella loro celebre traduzione dei disegni delle collezioni mediche o anche raccolte di stampe come i *Cento pensieri...* di Antonio Domenico Gabbiani, la *Raccolta di chiaroscuri* dello Zanetti, o gli *Studi di pittura* di Piazzetta incisi da Marco Pitteri e dal giovane Bartolozzi.⁸ Nacquero dalla stessa tendenza la progettazione di serie di stampe come *La Raccolta dei disegni del Barbieri da Cento* (1764) che il Piranesi mise in piedi con un intento imprenditoriale e sfruttando la passione imperante in quegli anni dei fogli disegnati dal Guercino, ma anche le traduzioni accademiche e di alta qualità tecnica di un Francesco Rosaspina o di Carlo Lasinio.⁹ Negli stessi anni si assiste anche alla formazione delle grandi raccolte di grafica da quella Corsini, oggi confluita all'Istituto Nazionale per la Grafica⁴, o quella del conte Carlo Firmian, oggi nel Museo Nazionale di Capodimonte⁵, o quella papale, voluta da un pontefice sensibilizzato al mondo

¹ Sull'argomento si veda il catalogo della mostra *Caricaturali e le tecniche di una morale*, a cura dell'Istituto Nazionale per la Grafica, Roma 1985, e la relativa bibliografia.

² Si veda E. BONA, *Le stampe che imitano i disegni*, in "Bollettino d'Arte", 1991, 187, pp. 87-102 e S. LAMBERTI, *The single Multiple. Five centuries of Printed Reproductions of Paintings and Drawings*, cat. mostra, Londra 1987. Si veda inoltre, le schede relative in catalogo.

³ Sulla Collezione Corsini si veda il recente contributo di G. SIBANI, *Il Gabinetto Nazionale delle Stampe. Storia e Collezioni 1875-1993*, Roma 2001, con bibliografia relativa.

⁴ Sulla raccolta Firmian, si veda il catalogo della mostra a cura di S. MURILLOVALLE, *La raccolta di stampe di Carlo Firmian nel Museo di Capodimonte*, Napoli 1984.

della stampa, Pio vi Braschi, della Biblioteca Apostolica Vaticana⁶. Ma anche famiglie gentilizie e alti prelati sentirono la necessità di possedere e ordinare esemplari di stampe delle diverse scuole e epoche, contribuendo così al vasto interesse intorno a questo genere di prodotti artistici, spinti dalla volontà di "formarsi" attraverso di essi.⁷ Il ruolo svolto dalle collezioni di stampe era cosa riconosciuta se Milizia scriveva *Da una collezione ben ordinata di stampe s'apprende a conoscere lo stile di ciascun maestro e tutto il suo andamento progressivo. Si paragonano altresì i differenti stili de' differenti maestri e si valutano meglio che per i loro originali già degradati. E quale Galleria, e quale città per quanto sia ricca di sculture, di pitture, e di edifici sontuosi può offrire un diletto e un'istruzione sì compiutamente?*⁸ Parallelemente il Lanzi argomentando sull'incisione *d'après* le riconosceva un ruolo chiave nella educazione storico-artistica, ritenendo che un gran conoscitore di stampe ha fatto più della metà del suo cammino per essere conoscitor di pitture, chi mira a questo scopo, negli studi notturni rivolga le stampe, rivolga le diurni. Così l'occhio va abituandosi a quel modo di contornare o di scortar le figure, di arieggiare le teste, di gettar e piegar le vesti; a quelle mosse, a quella maniera di pensare.⁹ Si moltiplicano i libri che ne discorrono scriveva ancora il Lanzi; ed infatti la trattatistica su questi temi si andò ampliando e, grazie allo spirito enciclopedico della cultura del tempo, nacquero opere come *L'idea generale di una raccolta completa di stampe* di H. von Heineken (1771) o le *Notizie storiche degli intagliatori* di G. Gori Gandellini (1771) o il *Manual des curieux et des amateurs de l'art...* di M. Hubert e C.G.H. Rost (1797), o il *Dictionnaire des graveurs anciens et modernes* di F. Basan ed anche i *Materiali per servire alla storia e de' progressi dell'incisione in rame e in legno*, di Pietro Zani, pubblicato nel 1802.¹⁰ Vennero inoltre pubblicati libri con impostazione metodologica sulle diverse scuole grafiche come le già citate *Storia pittorica...* dell'abate Lanzi e *Della incisione delle stampe* di Francesco Milizia e la riedizione del *Vocabolario toscano dell'arte del disegno* di Filippo Baldinucci va vista nell'ambito di questo interesse alla trattatistica che culminò nella monumentale opera di Adam Bartsch, che, pur trovando la luce agli inizi del xix secolo (1803-1821), prese le mosse da questo spirito schiettamente settecentesco. Ebbero inoltre ampia diffusione nel territorio italiano, libri come il *Traité des manières de graver en taille-douce* di A. Bosse (1701), o il *Traité de la gravure en bois* di Papillon (1766), le voci specifiche dell'*Encyclopédie* e opere come la *Découverte du procédé de graver au lavis*, 1778-1782 di J.B. Le Prince, a conferma che anche l'aspetto tecnico di questo mondo era di grande attualità ed interesse.

⁶ Sul Fondo antico della Biblioteca Apostolica Vaticana si veda B. JATTA, *Il Fondo antico di stampe della Biblioteca Apostolica Vaticana*, in corso di pubblicazione.

⁷ E. MILIZIA, *Della incisione delle stampe, articolo tratto dal Dizionario delle arti del disegno di Francesco Milizia*, in Bassano 1797.

⁸ C. LANZI, *op. cit.*, vol. 1, p. 14.

della stampa, Pio vi Braschi, della Biblioteca Apostolica Vaticana⁶. Ma anche famiglie gentilizie e alti prelati sentirono la necessità di possedere e ordinare esemplari di stampe delle diverse scuole e epoche, contribuendo così al vasto interesse intorno a questo genere di prodotti artistici, spinti dalla volontà di "formarsi" attraverso di essi.⁷ Il ruolo svolto dalle collezioni di stampe era cosa riconosciuta se Milizia scriveva *Da una collezione ben ordinata di stampe s'apprende a conoscere lo stile di ciascun maestro e tutto il suo andamento progressivo. Si paragonano altresì i differenti stili de' differenti maestri e si valutano meglio che per i loro originali già degradati. E quale Galleria, e quale città per quanto sia ricca di sculture, di pitture, e di edifici sontuosi può offrire un diletto e un'istruzione sì compiutamente?*⁸ Parallelemente il Lanzi argomentando sull'incisione *d'après* le riconosceva un ruolo chiave nella educazione storico-artistica, ritenendo che un gran conoscitore di stampe ha fatto più della metà del suo cammino per essere conoscitor di pitture, chi mira a questo scopo, negli studi notturni rivolga le stampe, rivolga le diurni. Così l'occhio va abituandosi a quel modo di contornare o di scortar le figure, di arieggiare le teste, di gettar e piegar le vesti; a quelle mosse, a quella maniera di pensare.⁹ Si moltiplicano i libri che ne discorrono scriveva ancora il Lanzi; ed infatti la trattatistica su questi temi si andò ampliando e, grazie allo spirito enciclopedico della cultura del tempo, nacquero opere come *L'idea generale di una raccolta completa di stampe* di H. von Heineken (1771) o le *Notizie storiche degli intagliatori* di G. Gori Gandellini (1771) o il *Manual des curieux et des amateurs de l'art...* di M. Hubert e C.G.H. Rost (1797), o il *Dictionnaire des graveurs anciens et modernes* di F. Basan ed anche i *Materiali per servire alla storia e de' progressi dell'incisione in rame e in legno*, di Pietro Zani, pubblicato nel 1802.¹⁰ Vennero inoltre pubblicati libri con impostazione metodologica sulle diverse scuole grafiche come le già citate *Storia pittorica...* dell'abate Lanzi e *Della incisione delle stampe* di Francesco Milizia e la riedizione del *Vocabolario toscano dell'arte del disegno* di Filippo Baldinucci va vista nell'ambito di questo interesse alla trattatistica che culminò nella monumentale opera di Adam Bartsch, che, pur trovando la luce agli inizi del xix secolo (1803-1821), prese le mosse da questo spirito schiettamente settecentesco. Ebbero inoltre ampia diffusione nel territorio italiano, libri come il *Traité des manières de graver en taille-douce* di A. Bosse (1701), o il *Traité de la gravure en bois* di Papillon (1766), le voci specifiche dell'*Encyclopédie* e opere come la *Découverte du procédé de graver au lavis*, 1778-1782 di J.B. Le Prince, a conferma che anche l'aspetto tecnico di questo mondo era di grande attualità ed interesse.

L'incisione a Venezia e nel Veneto

La Serenissima visse nel corso di tutto il xviii secolo una stagione di ricchissimo e rinnovato fermento artistico. Le arti maggiori andarono di pari passo all'esplosione in campo grafico e calcografico. Il Calabi riteneva infatti che l'attività della stampa veneziana del periodo andava identificata con la storia dell'incisione italiana del Settecento tanto era

ricca di protagonisti e capolavori.⁹ Ma è soprattutto l'analisi fatta qualche anno fa da Succi, Romanelli e Pilo, che riprendeva un'ormai consolidata tradizione di studi portata avanti da Morazzoni, Gallo e Pallucchini, che permette di individuare gli aspetti più significativi dell'attività legata alla stampa del mondo veneziano e veneto del xviii secolo.¹⁰ Grande impulso venne dato all'editoria fin dall'inizio del secolo, sia con la creazione dell'"*Arte degli stampatori in rame*" che con la nomina di un "Soprintendente alle Stampe", che dovevano controllare e regimenterare l'uscita delle "stampe", comprendendo in questo termine sia i volumi stampati e riccamente illustrati (ben nota è la raffinatezza del libro illustrato veneziano del tempo) che le stampe sciolte.¹¹ Le istituzioni erano indirizzate a fare fronte al sempre più ampio mercato e al crescente numero di incisori che si adoperavano nelle due principali discipline in cui si suddivise questo mondo: gli incisori di invenzione o *peintre-graveurs* e gli incisori di traduzione.¹² I *peintre-graveurs* furono gli stessi protagonisti della grande stagione del vedutismo veneziano del tempo: furono personalità artistiche come Marco Ricci (1676-1730), che si dedicò alla grafica negli ultimi anni della sua vita, come Luca Carlevarij (1663-1730), che proprio all'inizio del Settecento sulla scia dei fiamminghi Cruyl e Van Wittel, realizzò la nota raccolta *Fabbriche e vedute di Venezia* (1703) o come Michele Marieschi (1710-1743) con le vedute del *Magnificentiores selectioresque urbis Venetiarum prospectus*, Antonio Visentini (1688-1782) o il celebre Canaletto. Quest'ultimo con le sue *Vedute altre prese da i luoghi altre ideate*, che sono tra le espressioni più significative di tutta l'incisione di invenzione del xviii secolo, va considerato uno dei grandi protagonisti di questa stagione artistica.¹³ Non va dimenticato, inoltre, che la formazione del giovane Giovanni Battista Piranesi avvenne in quest'ambito e che le vedute incise da Bernardo Bellotto (1721-1780) e i capricci architettonici di Gian Francesco Costa (1711-1772) occupano un posto di primo piano in questo contesto.¹⁴ Ma i *peintre-graveurs* non furono solo vedutisti ma anche artisti del calibro di Giovanni Battista Tiepolo, che con i *Capricci* e con gli *Scherzi di fantasia*, contribuì alla meritata fama della stagione grafica veneziana del tempo. Tali raccolte, frutto della preponderante personalità artistica del Tiepolo, nate dalla fusione di realtà e illusione, sono cariche di suggestioni, elementi simbolici e esoterici, e condotte con una personalissima "maniera pittorresca", dove la luce è la protagonista assoluta.¹⁵ Incisori furono anche Jacopo Amigoni, Alessandro Longhi, Pier Antonio Novelli, Antonio Balestra, i due figli di Tiepolo, Giandomenico e Lorenzo, che insieme a numerosi altri artisti si cimentarono nel mezzo grafico grazie al fertile e vivace ambiente in cui si trovarono a lavorare.¹⁶ Un discorso a sé merita l'analisi sugli "incisori di traduzione" coloro che fecero dell'arte calcografica un mestiere. Venezia in questo campo assunse un ruolo chiave grazie soprattutto alla presenza di numerosi editori e stampatori ma anche alle grandi committenze che partivano dalla Serenissima e – non ultimo – alla possibilità di smercio in tutto il mondo conosciuto che Venezia poteva garantire. Editori come Giovanni Battista Pasquali, Giambattista Albrizzi, Antonio Zatta,

⁹ A. CALABI, *La gravure italienne au XVIII siècle*, Paris, 1931.

¹⁰ Sull'argomento si veda l'importante contributo di D. SUCCI (a cura di), *De Carlevarij et Tiepolo. Incisori veneti e friulani del Settecento*, cat. mostra, Venezia 1983 ed anche G. GALLO, *Aspetti dell'incisione veneziana del Settecento*, Venezia 1976; R. PALLUCCHINI, *Gli incisori veneti del Settecento*, Venezia 1930; R. GALLO, *L'incisione nel Settecento a Venezia e Bassano*, in "Ateneo Veneto", 1940; G. ROMANELLI, *Il libro illustrato del Settecento veneziano*, Milano 1943.

¹¹ Su Canaletto acquafortista si veda la bibliografia riportata in D. SUCCI, *op. cit.*, pp. 96-97.

Niccolò Cavalli ma anche "veneti" come i Remondini di Bassano del Grappa contribuirono a questo fenomeno di vasta portata.¹⁷ L'attività dei Remondini, poi, fu ancora più interessante poiché essi formavano e tenevano in pianta stabile presso di loro maestranze che si andavano sempre più specializzando nell'intaglio di traduzione. La loro attività, sviluppatasi sempre più nell'arco di oltre due secoli, spaziava dalle semplici carte da gioco e da parati, a stampe di indirizzo più "popolare" e alle cosiddette "stampe fini". I maggiori incisori di traduzione "veneti" del xviii secolo passarono per la loro Officina. Artisti del calibro di Francesco Bartolozzi, Giovanni Volpato, Antonio Baratti, Giuliano Giampiccoli, ma anche personalità come la Suor Isabella Piccini, gli Schiavonetti, i Vendramini si formarono o lavorarono presso di loro.¹⁸ L'abilità dei Remondini fu tale che riuscivano a mantenere rapporti con gli incisori che avevano lavorato per loro anche in seguito e, spesso, questi artisti divenivano degli emissari della Officina in altre città o in altre nazioni. Parallelamente i Remondini svilupparono quel commercio ambulante attraverso i "tesini", che divenne una loro caratteristica ed una forma molto redditizia di commercializzazione di queste opere.¹⁹ Un altro posto chiave nella Venezia del tempo fu occupato dalla figura di Joseph Wagner (1706-1786). Incisore, editore, ma forse è meglio definirlo imprenditore dell'arte della stampa, Wagner ebbe le capacità di mettere in piedi una bottega ricchissima di giovani incisori. Nella calcografia wagneriana lavorarono artisti come Giovanni Battista Brustolon, Bernardo Zilotti, Antonio Baratti, Fabio Berardi, Jacopo Leonardis, Antonio Cappellan, Andrea Zucchi Giuseppe Daniniotto ma anche incisori come Bartolozzi e Volpato.²⁰ Grazie alle esperienze avute all'estero ed anche alla sua forte personalità, egli si circondò di artisti o anche di semplici artigiani che lavoravano alacremente per lui e che firmavano le loro opere con la formula *appo Wagner*.²¹ La particolare perizia tecnica appresa alla sua scuola, che si fondava sulla sapiente alleanza di una punta morbida con un taglio deciso e profondo capace di rendere le sfumature chiaroscurali dei dipinti, rappresentò un importante punto di partenza per le generazioni successive d'incisori di traduzione. Anche la disciplina e la diligenza nel lavoro costituirono un esempio di rinnovamento e rivalutazione del ruolo degli incisori di traduzione che furono tenuti in grande considerazione almeno fino alla seconda metà dell'Ottocento, quando la fotografia di riproduzione assunse un ruolo da protagonista in questo campo.²² L'attività veneziana di Bartolozzi, prima nell'ambito della bottega wagneriana, poi autonoma va vista anche sotto quest'aspetto: giovane e straniero, il fiorentino Bartolozzi seppe imporsi a Venezia grazie alle sue capacità; si conquistò la stima del maestro e successivamente quella di *amateurs* e *grand touristes* presenti nella città che lo portarono poi in Inghilterra dove ottenne onori e riconoscimenti inaspettati e impensabili per un "incisore di traduzione".²³ Venezia vide l'attività anche di artisti come Marco Pitteri, virtuoso del bulino, il cui nome è legato non solo all'arte del Piazzetta, che gli forniva disegni e opere da tradurre, ma anche al particolare uso dello strumento calcografico che ricordava il segno del

17 Sull'attività di Niccolò Cavalli si veda il contributo di MARIO ISIDORO, *Il Remondini. Scultura e industria nel Veneto nel Settecento*, Bassano 1980-1990, con bibliografia relativa.

18 G. SUCCI, *op. cit.*, 1983, pp. 439-437.

19 Sulla figura di Francesco Bartolozzi si veda, R. ZATTA, *Francesco Bartolozzi incisore delle Grazie*, cat. mostra isc., Roma 1995.

20 Sui Remondini si veda il contributo di MARIO ISIDORO, *Il Remondini. Scultura e industria nel Veneto nel Settecento*, Bassano 1980-1990, con bibliografia relativa.

21 G. SUCCI, *op. cit.*, 1983, pp. 439-437.

22 Sulla figura di Francesco Bartolozzi si veda, R. ZATTA, *Francesco Bartolozzi incisore delle Grazie*, cat. mostra isc., Roma 1995.

²³ Sui Remondini si veda il contributo di MARIO ISIDORO, *Il Remondini. Scultura e industria nel Veneto nel Settecento*, Bassano 1980-1990, con bibliografia relativa.

²⁴ Sui Remondini si veda il contributo di MARIO ISIDORO, *Il Remondini. Scultura e industria nel Veneto nel Settecento*, Bassano 1980-1990, con bibliografia relativa.

Niccolò Cavalli ma anche "veneti" come i Remondini di Bassano del Grappa contribuirono a questo fenomeno di vasta portata.¹⁷ L'attività dei Remondini, poi, fu ancora più interessante poiché essi formavano e tenevano in pianta stabile presso di loro maestranze che si andavano sempre più specializzando nell'intaglio di traduzione. La loro attività, sviluppatasi sempre più nell'arco di oltre due secoli, spaziava dalle semplici carte da gioco e da parati, a stampe di indirizzo più "popolare" e alle cosiddette "stampe fini". I maggiori incisori di traduzione "veneti" del xviii secolo passarono per la loro Officina. Artisti del calibro di Francesco Bartolozzi, Giovanni Volpato, Antonio Baratti, Giuliano Giampiccoli, ma anche personalità come la Suor Isabella Piccini, gli Schiavonetti, i Vendramini si formarono o lavorarono presso di loro.¹⁸ L'abilità dei Remondini fu tale che riuscivano a mantenere rapporti con gli incisori che avevano lavorato per loro anche in seguito e, spesso, questi artisti divenivano degli emissari della Officina in altre città o in altre nazioni. Parallelamente i Remondini svilupparono quel commercio ambulante attraverso i "tesini", che divenne una loro caratteristica ed una forma molto redditizia di commercializzazione di queste opere.¹⁹ Un altro posto chiave nella Venezia del tempo fu occupato dalla figura di Joseph Wagner (1706-1786). Incisore, editore, ma forse è meglio definirlo imprenditore dell'arte della stampa, Wagner ebbe le capacità di mettere in piedi una bottega ricchissima di giovani incisori. Nella calcografia wagneriana lavorarono artisti come Giovanni Battista Brustolon, Bernardo Zilotti, Antonio Baratti, Fabio Berardi, Jacopo Leonardis, Antonio Cappellan, Andrea Zucchi Giuseppe Daniniotto ma anche incisori come Bartolozzi e Volpato.²⁰ Grazie alle esperienze avute all'estero ed anche alla sua forte personalità, egli si circondò di artisti o anche di semplici artigiani che lavoravano alacremente per lui e che firmavano le loro opere con la formula *appo Wagner*.²¹ La particolare perizia tecnica appresa alla sua scuola, che si fondava sulla sapiente alleanza di una punta morbida con un taglio deciso e profondo capace di rendere le sfumature chiaroscurali dei dipinti, rappresentò un importante punto di partenza per le generazioni successive d'incisori di traduzione. Anche la disciplina e la diligenza nel lavoro costituirono un esempio di rinnovamento e rivalutazione del ruolo degli incisori di traduzione che furono tenuti in grande considerazione almeno fino alla seconda metà dell'Ottocento, quando la fotografia di riproduzione assunse un ruolo da protagonista in questo campo.²² L'attività veneziana di Bartolozzi, prima nell'ambito della bottega wagneriana, poi autonoma va vista anche sotto quest'aspetto: giovane e straniero, il fiorentino Bartolozzi seppe imporsi a Venezia grazie alle sue capacità; si conquistò la stima del maestro e successivamente quella di *amateurs* e *grand touristes* presenti nella città che lo portarono poi in Inghilterra dove ottenne onori e riconoscimenti inaspettati e impensabili per un "incisore di traduzione".²³ Venezia vide l'attività anche di artisti come Marco Pitteri, virtuoso del bulino, il cui nome è legato non solo all'arte del Piazzetta, che gli forniva disegni e opere da tradurre, ma anche al particolare uso dello strumento calcografico che ricordava il segno del

francese Mellan.¹ Analoga impostazione stilistica la ebbe un'altra personalità di rilievo come Giannantonio Faldoni.² Un ruolo non secondario fu occupato anche da Cristoforo dall'Acqua, Fabio Berardi, Pietro Monaco e Alessandro Loghi che lavorarono in maniera rigorosa traducendo la grande stagione pittorica veneta contemporanea e dei secoli passati, svolgendo un'importante attività di divulgazione di opere artistiche.³ Una personalità particolare nel campo dell'incisione di traduzione veneziana del tempo fu Anton Maria Zanetti (1680-1767), incisore, *connoisseur* e collezionista ma anche sperimentatore di tecniche. La sua formazione ed educazione internazionale lo portò ad avere rapporti con Pierre Crozat e con Pierre Jean Mariette ma anche con le stampe del primo Cinquecento italiano, in particolare con opere eseguite con quella tecnica xilografica molto particolare che era stata il "chiaroscuro". Dopo molte fatiche e prove Zanetti sperimentò e ritrovò la tecnica a "chiaroscuro" del grande Ugo da Carpi. Con questa tecnica egli tradusse numerosi disegni del Parmigianino entrati in suo possesso, ottenendo una felice sintesi fra abilità tecnica e risultato poetico.⁴ A Venezia, come già detto, presero le mosse anche i maggiori protagonisti della scena romana: Giovanni Battista Piranesi e Giovanni Volpato, che dopo alcuni anni di formazione negli ambienti appena descritti, preferirono le glorie della Città Eterna.

L'incisione in Lombardia e in Emilia

L'incisione settecentesca del territorio lombardo presenta delle interessanti testimonianze artistiche. Eredi per lo più della tradizione grafica del secolo precedente gli incisori si distinsero soprattutto nella prima parte del secolo. Marcantonio dal Re (1667-1766) va senza dubbio annoverato fra i più importanti esponenti di questa "scuola" insieme a Francesco Londonio (1723-1783) e Benigno Bossi (1727-1792). Ognuno di loro si applicò a generi diversi, a volte ripetitivi, come nel caso del Londonio, ma caratterizzati dalle loro personalità stilistiche.⁵ Nel campo della stampa *d'après* si sviluppò soprattutto la traduzione dei disegni, in particolare della scuola leonardesca e lombarda.⁶ Da ricordare anche l'attività di Benigno Bossi, dai fogli del Parmigianino nella collezione Sanvitale.⁷ A questo periodo risale anche l'istituzione all'Accademia di Brera di una cattedra per l'insegnamento delle tecniche incisive, affidata inizialmente a Vincenzo Vangelisti, cui succedette, fra gli altri, Giuseppe Longhi, e, nel secolo successivo, Luigi Calamatta.⁸ In area emiliana la tradizione carraccesca e post-carraccesca del secolo precedente venne continuata sia nel campo della stampa di invenzione che per quella *d'après*.⁹ La personalità di Giuseppe Maria Mitelli (1634-1718) aprì il secolo con le sue numerose incisioni di "genere", caratterizzate da iconografie semplici e da sottesi significati moraleggianti.¹⁰ Sempre nel campo dell'incisione di invenzione il pittore Giuseppe Maria Crespi (1665-1747) si distinse per la scelta di uno stile libero e immediato, mentre nel campo della stampa di traduzione l'attività di Ludovico Mattioli si espresse in soggetti diversi, anche di gusto

¹ Su A.M. Zanetti si veda D. SUCOLI, *op. cit.*, 1983, pp. 438-445 con bibliografia relativa.

² C. ALBERICI, *Leonardo e l'incisione*, ed. Bizzarri Milano 1984.

³ Cfr. P. BELLINI, *Dizionario della stampa d'arte*, Milano, 1995, pp. 314-325 e pp. 87-88. Sull'incisione in Emilia nel XVIII secolo si veda C. GAFFA BORTOLA-S. FERRARA, *Incisori bolognesi ed emiliani del XVIII secolo*, Bologna 1974.

popolare.¹¹ Va inoltre ricordata la figura di Francesco Rosaspina che sfruttò pienamente le numerose sperimentazioni tecniche che venivano dalla Francia, adoperando il *lavis*, l'acquatinta e tante tecniche "tonali" per la riproposizione di dipinti e disegni dei "grandi maestri".¹² L'attività svolta presso l'Accademia di Bologna, dove ricoprì gli incarichi di docente e poi di direttore, indirizzarono le sue opere verso quello stile accademico che lo caratterizzò nel corso di tutta la sua vita.

L'incisione in Toscana

La situazione toscana del XVIII secolo presenta analogie con il resto dell'Italia anche se Firenze non godette di una fioritura in campo incisivo pari a quella di città come Roma e Venezia.¹³ Dopo la grande stagione del secolo precedente che aveva visto la presenza e l'attività di personalità artistiche del calibro di Jaques Callot, Giulio Parigi, Remigio Cantagallina e Stefano della Bella che avevano sviluppato l'acquaforte nella sua espressione più libera e inventiva incidendo apparati effimeri, scenografie teatrali, costumi, paesaggi, vedute e vignette di diversi generi, si assistette all'abbandono della stampa di invenzione ma non all'interesse verso il mondo della stampa, alle sue teorizzazioni, e al suo collezionismo.¹⁴ Il Settecento toscano vide lo sviluppo dell'incisione di traduzione che, come per le altre regioni italiane, ebbe diversi campi d'applicazione: dalla vedutistica, al costume, dalla riproduzione dei reperti archeologici, alla ritrattistica ma anche alla traduzione delle grandi raccolte di pittura e delle opere d'arte degli *old masters* e degli artisti contemporanei.¹⁵ Nel 1681 Balducci pubblicava il *Vocabolario toscano dell'arte del disegno* che aggiornava il linguaggio specialistico e le *Notizie de' professori da Cimabue in qua*. Il suo *Cominciamento e progresso dell'arte dell'intagliare in rame* (1686) rappresentò, inoltre, la prima storia specialistica dell'incisione su piano europeo, in un momento in cui essa prendeva coscienza della sua autonomia, anche rispetto alla pittura.¹⁶ Nel corso dei primi anni del Settecento, e come nel secolo precedente, la committenza medicea e aristocratica fu lo stimolo per le imprese che si svilupparono. Nel 1694-95 Giovan Battista Foggini fu nominato *primo architetto* e venne incaricato di coordinare i lavori delle botteghe granducali agli Uffizi, compresa quella dedicata all'incisione. Per mancanza di incisori il Gran Principe pensò di far incidere la sua collezione fuori dalla Toscana. Dopo la sua morte, nel 1713, Cosimo III continuò a far incidere i disegni preparatori, avvalendosi di Tommaso Picchianti e Domenico Tempesti sotto la supervisione di Anton Domenico Gabbiani. Cosimo III incaricò il cardinale Domenico Passionei di stendere un *Repertorio di tutti quadri dipinti a olio e intagliati in rame degli appartamenti della Gloriosa Memoria del A.R. del Ser.mo Gran Principe Ferdinando di Toscana*, con l'intento di prendere contatti con l'ambiente romano per la conclusione dell'impresa. Le prime incisioni circolarono per le corti europee come dono ai "personaggi di distinzione", pratica portata avanti anche in seguito da Gian Gastone.¹⁷ Nei primi decenni del Settecento lavoravano quindi a Firenze incisori come

¹¹ Il panorama dell'incisione toscana del Settecento è stato studiato da OLLI, *op. cit.*, *Incisioni toscane del '700*, Firenze 1973. Importanti sono inoltre i contributi di F. BORBONI SALVATORI, *Riprodurre in incisione per far conoscere dipinti e disegni. Il Settecento a Firenze*, in "Nouvelles de la République des Lettres", Napoli 1989, I, pp. 7-69, II, pp. 73-114.

il citato Tempesti, Cosimo Mogalli, il bolognese Antonio Lorenzini, Theodor Verkruijs, Gian Domenico Picchianti e Tommaso Redi. Nel 1732 alla morte del Mogalli, la scena fiorentina venne portata avanti da artisti come Carlo Gregori e il figlio Ferdinando, Pietro Antonio Pazzi, ma anche il senese Fabio Berardi, Giovanni Battista Cecchi, Lorenzo Lorenzi.¹⁹ Un ruolo particolare fu svolto dal lucchese Carlo Gregori, già ritenuto da Anton Maria Zanetti "famoso intagliatore". Gregori iniziò la sua carriera presso il Tempesti ma ebbe l'intuito di aggiornarsi a Roma presso Jacob Frey e Agostino Masucci. Nel 1731 fece ritorno a Firenze chiamato da Anton Francesco Gori per partecipare all'impresa del *Museum Florentinum*, progetto editoriale avanzato da Francesco Gaburri e da Filippo Buonarroti che intese riprodurre tutte le cose belle di Toscana. Il *Museum Florentinum* gli assicurò un grande successo e l'incisore venne successivamente chiamato a collaborare alle maggiori imprese editoriali fiorentine e romane degli anni seguenti (*Museum Etruscum*, *Museo Capitolino*, *Raccolta di Cento Pensieri*... etc.).²⁰ Altra figura di primo piano nel panorama toscano del xviii secolo fu Filippo Morghen (1730-1807), il capostipite di una numerosa famiglia di incisori che si spostò tra Firenze, Roma e Napoli.²¹ Alla morte di Cosimo III de' Medici il suo successore Gian Gastone non proseguì la sua felice attività di imprese e committenze. Le commissioni medicee furono praticamente assenti e fu solo grazie all'interesse e ai progetti editoriali di un ampio circolo di eruditi e nobili collezionisti che Firenze mantenne il passo con le altre città italiane: Francesco Gaburri, Anton Francesco Gori e soprattutto il marchese Andrea Gerini. A quest'ultimo si deve il patrocinio di due delle maggiori raccolte di vedute incise del Settecento toscano le *Vedute delle Ville e d'altri luoghi della Toscana* (1744) e le *XXIV Vedute delle principali contrade, piazze chiese e palazzi della città di Firenze* (1744) di Giuseppe Zocchi che rappresentarono un'operazione editoriale e propagandistica molto ben riuscita.²² Sempre al Gerini va ricondotta la *Raccolta di stampe rappresentanti i quadri più scelti de' SSRI marchesi Gerini di Firenze divisa in due parti* (1759-1786), bellissimo volume di incisioni che vide la collaborazione di numerosi artisti richiamati anche da fuori Firenze, grazie ai contatti che il marchese aveva con aristocratici, letterati e artisti veneziani e romani.²³ Quale patria del disegno la Toscana riservò particolare attenzione alla traduzione dei disegni, attraverso l'applicazione e lo sviluppo delle tecniche tonali francesi e alla progettazione di grande imprese volte alla riproduzione facsimilare dei preziosi fogli. Nacquero da questo contesto opere come la *Raccolta di Cento Pensieri diversi di Anton Domenico Gabbiani*, l'interessante attività di un Santi Pacini, ma soprattutto le imprese di Andrea Scacciati e Stefano Mulinari sui disegni degli Uffizi. I *Disegni originali d'eccellenti pittori esistenti nella R. Galleria di Firenze incisi e imitati nella loro grandezza* (1774), o I *Disegni originali d'eccellenti pittori esistenti nella R. Galleria di Firenze incisi in rame con imitazione, grandezza e colore ad acquerello penna, matita consacrati alla somma clemenza di S.A.R. felicemente regnante dall'utilissimo servo e suddito Andrea Scacciati fiorentino incisore de' disegni suddetti* (1766), o l'*Historia pratica dell'incominciamento e*

¹⁹ Sulla figura di Carlo Gregori e i suoi rapporti con l'ambiente fiorentino del xviii secolo si veda l'articolo di S. IONICA, *Carlo Gregori, incisore di tradizione*, in "Grafica d'Arte", 43, 2000, pp. 30-36.

²⁰ Per le vedute di Giuseppe Zocchi: *MASO, Vues de Florence et de Toscane d'après Giuseppe Zocchi*, cat. mostra Ginevra 1974 ed anche R. HARPART, *Vedute delle Ville e d'altri luoghi in Toscana*, cat. mostra Monaco. Si veda anche *Firenze e la sua omogeneità*, cat. mostra Firenze, 1996.

²¹ Cf. E. MARKELLI, *A note on artistic Contacts between Florence and Venice in the 18th Century*, in "Bollettino dei Musei civici veneziani", 1960, 3-4, pp. 30-37.

progressi della pittura, o sia raccolta di cinquanta stampe estratte dal gran numero di disegni originali esistenti nella Real Galleria di Firenze per la prima volta incisi da Stefano Mulinari (1778), rappresentano la testimonianza più significativa di quel vasto fenomeno di riproduzione artistica legata al collezionismo di disegni che si andò sempre più sviluppando.²⁴ La citata *Raccolta di Cento Pensieri di Anton Domenico Gabbiani* di Ignazio Hugford, coinvolse personalità come Joseph Wagner da Venezia, Francesco Bartolozzi, Giovanni Battista Cipriani e tanti fra i maggiori incisori italiani del momento.²⁵ Anche l'attività di Carlo Lasinio, di Treviso ma attivo a Firenze e a Pisa, va vista in questo contesto e nell'importante ruolo svolto nella Toscana di fine secolo. Negli anni '80 entrò in contatto con Edouard Gautier-Dagoty e sperimentò l'incisione policroma su lastre multiple, interessandosi inoltre delle novità delle tecniche tonali, anche per l'attività didattica che svolse presso l'Accademia fiorentina.

L'incisione a Roma

Il ruolo svolto dalla città pontificia nel mondo della stampa, inteso come editoria e divulgazione di immagini, del xviii secolo meriterebbe trattazione molto più ampia e complessa. La Città Eterna va senza dubbio considerata uno dei grandi centri di questo secolo nonostante la legislazione sul *Privilegio* e i controlli della censura.²⁶ L'episodio significativo per comprendere l'attenzione data al mondo della grafica fu la creazione nel 1738 della Calcografia Camerale da parte di Clemente XII Corsini, che impedì in questo modo la dispersione della ricca collezione di stampe appartenente alla stamperia romana dei De Rossi.²⁷ Dalla sua formazione la Calcografia Camerale svolse un ruolo di tutela e di conservazione nei materiali grafici e calcografici ma si fece anche promotrice di importanti iniziative editoriali e commerciali. Oltretutto il ruolo di *Soprintendente alla Calcografia Camerale* venne affidato ad artisti come Domenico Campiglia, Gaspare Sibilia e Giuseppe Valadier, che sentirono l'esigenza di dare all'istituzione un ruolo attivo nella vita artistica del tempo. Clemente XII fu coadiuvato dal cardinale camerlengo suo nipote, Neri Maria Corsini, collezionista ed erudito al quale si deve inoltre la ricca collezione di stampe e di disegni di famiglia, fra le più importanti e prestigiose raccolte italiane di materiale grafico. Uomo chiave di questa collezione fu Giovanni Gaetano Bottari (1689-1775), che non solo svolse il ruolo di curatore delle raccolte Corsini e si fece promotore di iniziative editoriali che videro coinvolti incisori, illustratori ed eruditi (ad esempio la sua edizione commentata e illustrata delle *Vite... del Vasari* del 1759 o il *Museo Capitolino*), ma ricoprì incarichi di responsabilità nella Biblioteca Apostolica Vaticana dal 1737 fino al 1768, contribuendo anche a sensibilizzare la curia vaticana alle stampe artistiche.²⁸ Alla seconda metà del xviii secolo deve essere fatta risalire una particolare attenzione dei pontefici alle stampe. Già dal 1773 è documentata la presenza di un rilevante nucleo presso la Biblioteca Apostolica Vaticana, ma fu il pontificato di Pio VI Braschi (1775-1799) che

²⁴ Sull'argomento si veda G. MARIANI, *Itinerario Nazionale per la Grafica. Storia e guide alle collezioni*, Roma, 1995, p. 39, con bibliografia relativa.

²⁵ J. BIGNAMI-ODIER, *La Bibliothéque Vaticane de Sixte IV à Pie XI*, Studi e Tesi, 972, Città del Vaticano, 1973.

diède un notevole impulso alla raccolta grafica. Fra le numerose iniziative che questo illuminato Pontefice rivolse al mondo dell'editoria e della stampa egli volle la formazione, intorno al 1785, di una specifica *Stanza delle Stampe* dove venissero conservate le incisioni e le stampe sciolte che si trovavano nella Biblioteca Vaticana. Nella *Stanza delle stampe* venne conservata la prestigiosa raccolta di incisioni, nota come il *fondo antico*, e ammontante a oltre 15.000 opere dei più importanti artisti dal xv al xviii secolo²⁴. Tante altre collezioni aristocratiche ed ecclesiastiche videro la loro formazione in quegli anni, da quella Chigi, Barberini, Capponi a quella Acquaviva d'Aragona. Grande impulso nell'ambiente romano lo ebbe il vedutismo che già dai secoli precedenti, grazie ad incisori italiani e stranieri presenti in città, aveva acquistato un ruolo di primo piano. Questa tipologia artistica si sviluppò grazie al *grand tourisme*, che coniugava la passione per l'Italia a quella per le antichità romane e per le grandiose fabbriche barocche che si andavano costruendo, e si ampliò ancora di più nel corso del xviii secolo coinvolgendo artisti e maestranze in numero considerevole. L'attività di Giuseppe Vasi va vista in questo contesto; la sua bottega svolse un ruolo di primo piano per tutto il corso del secolo. Le sue *Delle Magnificenze di Roma antica e moderna* e le *Vedute di Roma sul Tevere* sono significative per lo sviluppo di questo genere. Il grande *Prospetto dell'alma città di Roma* del 1765 ed anche le quattro grandi vedute delle basiliche principali, che ne costituivano il corredo, sono il coronamento di una attività che lo vide sempre protagonista e capostipite di una generazione di vedutisti protrattasi nel secolo successivo. Anche l'attività di Piranesi, sebbene distinta da un "vedutismo" tradizionale, va vista in questo contesto. Le sue *Vedute di Roma* costituiscono un punto nodale del vedutismo grafico romano del Settecento ed anch'esse costituirono – sebbene in maniera diversa – un modello per artisti come Jean Barbault, Domenico Montagu, Felice Polanzani e Francesco Barbazza. Incisori vedutisti furono anche Giovanni Volpato, che ebbe l'intuizione di far "miniare" le sue incisioni al tratto dallo svizzero Adolphe Ducros, Giovanni Maria Cassini, Carlo Antonini, Giovanni Battista Cipriani, che svilupparono un genere che prendendo le mosse dal fare piranesiano offriva delle immagini forse meno suggestive ma più facilmente comprensibili dal vasto pubblico²⁵. Un vedutista di rilievo fu Alessandro Specchi, architetto ed incisore interessato alla documentazione delle fabbriche architettoniche antiche e moderne. Le sue incisioni sul Colosseo o la partecipazione allo *Studio di Architettura Civile* di De Rossi rappresentano delle significative testimonianze del mezzo calcografico applicato alla documentazione architettonica. Sempre in questo settore va sottolineata la grande espansione delle cartografie e delle immagini della città. Fra queste la *Pianta di Roma* di Giovanni Battista Nolli (1748) rappresentò uno dei "più impeccabili frutti dell'altissima produzione editoriale romana del Settecento". Essa fu l'espressione del profondo rinnovamento della cultura romana dei primi anni del secolo e nacque dallo spirito enciclopedico di un gruppo di eruditi proponendosi come rigoroso rilevamento scien-

²⁴ B. JATTA, *Forum Urbis Romae. Pianta monumentale di Roma per il Grande Giubileo dell'Anno Domini, Città del Vaticano 2000*, pp. 16-17.

²⁵ G. MARINI, *Giovanni Volpato 1735-1803*, cat. mostra Bassano-Roma 1988.

tifico e summa enciclopedica di tutta la conoscenza di Roma²⁶. La stampa romana settecentesca svolse un importante ruolo di documentazione degli avvenimenti e delle celebrazioni del periodo. Roma fu anche la città delle feste, grandiose e magniloquenti, caratterizzate da apparati effimeri, da prestigiosi catafalchi, da mirabili fuochi d'artificio e girandole e da tornei e giochi che allietavano l'aristocrazia e la Curia pontificia. Alle feste profane si affiancavano le celebrazioni religiose, le Canonizzazioni, i Conclavi e i sontuosi festeggiamenti per i Giubilei, con le cerimonie di apertura e chiusura della Porta Santa²⁷. L'ambiente artistico romano del xviii fu caratterizzato anche da una grande stagione di stampa *d'après*. La vasta attività di Jacob Frey (1681-1752) ma anche quella di Francesco Aquila dai grandi maestri come Raffaello, Pietro da Cortona, Annibale Carracci, Michelangelo e Leonardo venne realizzata parallelamente all'incisione da opere di numerosi pittori contemporanei. Furono loro i protagonisti della prima parte del secolo insieme ad altri artisti del calibro di Pier Leone Ghezzi e Carlo Maratti. Quest'ultimo realizzò alcune acqueforti da sue invenzioni che hanno una loro importanza nella storia della grafica d'invenzione del xviii secolo²⁸. L'arrivo di Volpato a Roma negli anni Settanta, e dopo di lui di numerosi incisori veneti e veneziani, costituì un momento chiave per la stagione calcografica romana e contribuì fortemente alla diffusione delle opere dei "grandi maestri", in modo particolare di Raffaello. La serie delle *Stanze*, quella delle *Logge* e le altre opere realizzate *d'après* l'urbinate furono il preludio a quel vasto fenomeno di mitizzazione di Raffaello in epoca neoclassica, che si pose come il coronamento di un interesse plurisecolare attestato dalle stampe che recavano la dicitura *Raphael invenit*²⁹. Numerosissimi furono gli incisori di traduzione attivi a Roma in quegli'anni: Girolamo Frezza, Giovanni Ottaviani, Giacomo Nevay, Pietro Bonato, Paolo Fidanza, Alessandro Moschetti, Camillo Tinti. Ma anche personalità più rilevanti come Domenico Cunego, Giovanni Folo e Tommaso Piroli o come quella di editori-incisori come Carlo Losi, che giocarono un ruolo importante nella stampa romana del tempo. Un aspetto non secondario del modo calcografico romano fu la documentazione archeologica e delle collezioni di antichità. Già nei secoli precedenti avevano preso luce raccolte come lo *Speculum Romanae Magnificentiae* o la *Galleria Giustiniani*, nel xviii secolo vennero pubblicati una tale quantità di volumi e raccolte su queste tematiche che è difficile darne conto. La *Raccolta delle statue antiche e moderne* del Maffei (1708-1709), le *Gemme antiche figurate* realizzate da Francesco Faronio Aquila o quella del Feoli sul Museo Pio Clementino, sono solo esigui esempi della produzione calcografica in questo settore. La ponderosa attività piranesiana in questo campo, inoltre, abbracciò tutta la fase centrale del secolo: dalle giovanili *Camere sepolcrali degli antichi romani...* al *Della Magnificenza ed Architettura de' Romani*, ai celebri tomi delle *Antichità Romane*, alla *Pianta di Roma e del Campo Marzio*, alle tavole per le colonne Traiana e Antonina, alle antichità della provincia dell'Urbe (*Antichità di Albano e Castelgandolfo*, *Antichità di*

²⁶ M. REVILLOCHA, *Roma nel secolo dei lumi. Architettura erudizione scienza nella pianta di G.B. Nolli "vedute geometra"*, Napoli 1998.

²⁷ Sull'argomento si veda M. ESQUOLA, *La festa di Roma*, cat. mostra Roma 1997.

²⁸ F. BELLINI, *L'opera incisa di Carlo Maratti*, Pavia 1977, in 37-1.

²⁹ Sulla fortuna di Raffaello nelle stampe e sulla traduzione delle sue opere dal Cinquecento all'Ottocento si veda G. BERTINI PEZZIN, S. MASSARI, S. PROSPERI VALENTE RODANO, *Raphael invenit. Stampe di Raffaello nelle collezioni dell'Istituto Nazionale per la Grafica*, cat. mostra Roma 1985.

Cora), a testimonianza che questo genere fu quello che caratterizzò maggiormente l'opera del grande maestro veneziano.¹

La raccolta di incisioni del XVIII secolo della Collezione Pagliara è costituita da un importante nucleo di opere che ben testimonia la storia dell'arte grafica di quel periodo. La sua consistenza numerica – circa 1.500 pezzi – la rende rappresentativa dei maggiori movimenti artistici legati al mondo della stampa nel corso del Settecento.¹ E se ciò è valido per il Regno delle Due Sicilie, come è stato messo in luce nel saggio di Maria Teresa Penta, altrettanto è possibile affermare per gli altri “centri artistici” italiani.¹ La grande stagione grafica veneta e veneziana è ben documentata. I maggiori protagonisti della stampa di traduzione sono presenti e con un numero consistente di opere. Le stampe di Pitteri, Bartolozzi e Volpato, presenti in gran numero, sono il chiaro segno di interesse da parte del collezionista verso questi artisti. Lo stesso non può dirsi, però, per la stampa di invenzione. Mancano infatti opere del Tiepolo, di Marco Ricci, di Bellotto e di altri *peintre-graveurs* veneziani; non sono presenti, inoltre, chiaroscuri dello Zanetti.¹ Anche la scuola toscana è ben rappresentata, mentre quella lombarda e quella emiliana presentano soltanto alcuni dei protagonisti ed inoltre con un numero esiguo di opere.¹ La presenza delle stampe degli artisti toscani come Carlo Gregori, del Picchianti ma anche dello Scacciati e del Mulinari, confermano una tendenza alla stampa *d'après* rispetto alla incisione di invenzione.¹ Anche le incisioni di artisti “romani” sono presenti in gran numero: oltre alle opere piranesiane la raccolta Pagliara annovera stampe degli Aquila, di Carlo Antonini, di Francesco Barbazza e di numerosi altri protagonisti di quel periodo. Per tali motivazioni – rese ancora più evidenti dal ricchissimo catalogo che segue – la collezione si pone come un interessante esempio di collezionismo italiano erudito sulle opere di quel felicissimo *Secolo del Rame*.



GIOVANNI BATTISTA BRUSTOLON
Veduta del tempio della Pace
(da Antonio Canal detto Canaletto)

Temple de la Paix, erige par l'empereur près de l'Eglise de S. François, Romaine, à Campo Vaccino.