



Cavalier Piranesi inv. e sculp.

PIRANESI NEI LUOGHI DI PIRANESI

ROMA 1979, I RAMI, ISTITUTO NAZIONALE PER LA GRAFICA, CALCOGRAFIA

OTECA *
NAZIONALE
GRAFICA
MA *

ET
TA
79



Coratier Piranesi inv. e sculp.

PIRANESI NEI LUOGHI DI PIRANESI

MULTIGRAFICA EDITRICE / F.LLI PALOMBI EDITORI - ROMA 1979

PREMESSA

La dislocazione della mostra «Piranesi nei luoghi di Piranesi» in cinque sezioni, ha per scopo di rendere possibile un confronto delle acqueforti con le architetture piranesiane, o con i monumenti che illustrano, o di ambientarle nel paesaggio archeologico da lui febbrilmente indagato, richiamando l'attenzione anche sulle trasformazioni in molti casi subite dai luoghi stessi e sollecitandone la conoscenza critica.

Presso l'Istituto Nazionale per la Grafica-Calcolografia, depositario delle matrici incise dall'artista, è esposta una scelta dei rami da

cui si trae occasione per illustrare gli aspetti tecnici dell'incisione piranesiana.

La sede di Castel S. Angelo presenta, oltre alle incisioni che hanno per oggetto la stessa Mole Adriana, la serie delle Carceri, ambientata nella rampa elicoidale, ed alcune vedute di Roma, esposte nel «giretto» panoramico che affaccia sulla città.

La sede degli Orti Farnesiani sul Palatino presenta una scelta delle Antichità Romane ed altre opere di soggetto archeologico.

La sede dell'Istituto di Studi Romani, attigua al complesso piranesiano di S. Maria del

Priorato e della piazza dei Cavalieri di Malta, espone una serie di incisioni tratte dalla raccolta «Diverse maniere d'adornare i cammini ed ogni altra parte degli edifizii».

Nella sede di Cori, infine, sono mostrate le antichità di Cori e tutte le altre del Lazio.

Due convegni di studio avranno luogo in concomitanza con la mostra, il primo a Roma («Piranesi e la cultura antiquaria») e il secondo a Cori, dedicato a una rivisitazione di Piranesi architetto in chiave di problemi attuali.

Roma fu amata da Giovanni Battista Piranesi con tutta la passione estrosa del suo temperamento inquieto; passione che l'Artista riuscì ad esprimere attraverso il disegno.

E tutto ardore è quel suo disegnare, dal tratteggio rapido, quasi violento sulla carta sui rami lucenti, velati di cera per le successive morsure all'acquaforte, graduate in profondità in modo da rendere tutte le tonalità di quei neri, di quei grigi sfumati all'infinito. È il momento lirico dell'Artista che diventa realtà proprio entro quel tratteggio, entro quei solchi dalla vivacità di pennellata.

Architetto-pittore: il Piranesi, disegnatore acquafortista. Dal suo disegno scenografico: l'architetto tra i più originali; dalla profondità del segno: il pittore vivace delle sue invenzioni rese all'infinito.

«*PIRANESE architecte italien moderne dont les gravures à l'eau-forte sont à l'infini*» (Basan 1767).

Sogni architettonici, invenzioni di capricci, immagini di Roma. Immagini di Roma che l'Architetto veneto ripropone non soltanto nello splendore scenograficamente trascendentale delle Basiliche, dei Palazzi, delle Fontane, delle Ville, delle Rovine, ma anche e soprattutto, attraverso una interpretazione serrata nella sua accuratezza, ed analitica delle rovine rese con tutto il fascino della loro antica Magnificenza, così come, ai suoi occhi ammirati ed amorosi, esse si offrivano.

Roma aveva trasformato quell'architetto veneto mancato, ombroso e deluso, in un acquafortista romantico, attratto là dove affioravano alla luce «avanzi» di antichità, di monumenti, davanti ai quali la passione dell'artista architetto si trasformava, nell'archeologo, in sentimento di squisito abbandono, di grande disponibilità alla loro resa precisa: amabilmente così l'architetto cedeva all'archeologo.

Lo stesso Piranesi testimonia di questi suoi

sentimenti nelle «Antichità Romane» del 1756: . . . «*Vedendo io che gli avanzi delle Antiche Fabbriche di Roma sparsi in gran parte per gli orti ed altri luoghi coltivati, vengano a diminuirsi di giorno in giorno o per l'ingiuria de' tempi, o per l'avarizia de' possessori che con barbara licenza gli vanno clandestinamente atterrando, per venderne i frantumi all'uso degli edifici moderni, mi sono avvisato di confermarli col mezzo delle stampe . . . Ho perciò ritratto nè presenti volumi colla squisitezza possibile i predetti avanzi, rappresentandone molti non solo nel loro prospetto esteriore, ma anche in pianta, e nell'interno: distinguendone le membra per via di sezioni e profili: e indicandone i materiali e talvolta la maniera della loro costruzione, secondo ho potuto ritrarre nel decorso di molti anni di infaticabili esattissime osservazioni, cavi, ricerche*».

Così Piranesi nel 1756; così François Basan, noto incisore e mercante d'arte a Parigi definisce nel 1767 l'opera dell'architetto italiano: «*Son oeuvre consiste en dix ou douze grands volumes, qui ont pour objet principal de nous représenter tels que l'Auteur les imagine et qu'il a cru les retrouver dans les vestiges qui en subsistent, tout ce que l'ancienne Rome avoit d'Edifices remarquables, et qui ont rendu cette ville la plus magnifique de l'Univers, dont elle étoit la Capitale. Outre ce travail, le fruit d'une recherche profonde, Piranèse nous a donné des Compositions d'Architectures de Son invention, où il ne montre pas moins de genie, qu'il fait paroître d'érudition dans ses autres productions*».

Roma con le sue bellezze artistiche stimolò il Piranesi a «*spiegare con disegni le proprie idee*», le proprie emozioni. E nel loro insieme, i rami costituiscono ancora la testimonianza più viva ed entusiasmante della ammirazione dell'Artista Veneto per questa Sua «gran Metropoli» come egli stesso definisce Roma.

Ma nella vicenda della Calcografia Piranesi è ricorrente un casuale richiamo alla Francia fino al trasferimento della stessa a Parigi, dopo la morte dell'Acquafortista. La prima sede della Calcografia Piranesi in Roma, fu, infatti, al Corso proprio davanti al Palazzo dell'Accademia di Francia; in un secondo tempo, nel palazzo Tomati, in via Felice, oggi via Sistina, a Trinità de' Monti nel quartiere francese di Roma.

Nel 1799 il figlio Francesco coinvolto nelle spire della rivoluzione francese, costretto ad abbandonare Roma, si trasferì a Parigi portando dietro tutti i pesanti rami della famosa Calcografia, le cui sorti rimasero anche esse legate a quelle della meteora Napoleonica. Dopo la morte di Francesco avvenuta a Parigi nel 1810, la Calcografia Piranesi, che già dall'anno precedente si trovava in condizioni fallimentari, dopo varie vicende giudiziarie, svoltesi nel corso di quasi un decennio, divenne proprietà di editori parigini. I quali editori dal 1819 di volta in volta, con accurate ed indovinate campagne pubblicitarie, riproponevano il rilancio della vendita delle stampe Piranesiane dopo le vicende giudiziarie relative al fallimento della stessa Calcografia. In un Catalogo di vendita degli editori M. Lamy (quai des Augustins, n. 21) e M. Passarat (rue J.J. Rousseau n. 15) tra le altre notizie relative alla vendita delle stampe di Piranesi, si legge: «*Le Trésor d'antiquités que nous (gli editori) annonçons formera, pour les Artistes, un cours complet d'Architecture, de Peinture et de sculpture, d'après les plus beaux edifices de Rome moderne, en même temps qu'il offrira aux amateurs des beaux-arts un recueil précieux des restes des Monuments antiques*».

Ma quei rami, intensamente amati dal Piranesi, su cui sono incise immagini fantastiche del suo estro inventivo, visioni di Roma, documenti archeologici, quei rami non potevano rimanere a Parigi in mano straniera, lontano da

2 quella Città che era stata la fervida ispiratrice del loro autore inventore. Il loro ritorno a Roma era affidato proprio a quell'ineffabile giuoco delle parti, a quegli eventi guidati sempre da un grande amore.

Gregorio XVI, Cappellari (1831-1846) avvertì l'esigenza di restituire a Roma i rami della Calcografia Piranesi. L'acquisto, come è noto, fu portato a termine, nel 1839, dal Cardinale Antonio Tosti, che con molta abilità trattò l'affare con il Firmin-Didot, editore parigino che, allora, era il proprietario di quei rami.

Così la raccolta dei rami di Piranesi, destinata ad arricchire le collezioni della Calcografia Camerale, oggi Nazionale, dopo quasi quarant'anni, da Parigi ritornavano definitivamente a Roma, nel cuore stesso della città, nel rione Trevi, vicino a quella Trinità de' Monti, a quel Palazzo Tomati, da cui nel 1799 essi erano stati trasportati nella capitale francese. Così vicini anche alla famosa fontana di Trevi dallo stesso Piranesi interpretata in due versioni scenografiche per la serie delle grandi «Vedute Romane». E la Calcografia custodisce d'allora quella raccolta, certamente la più prestigiosa della sua collezione di rami incisi. A Palazzo Poli, futura sede dell'Istituto Nazionale per la Grafica, la raccolta Piranesi verrà, sistemata in una sala di esposizione permanente, ricostruita nella sua sequenza originale, per la gioia dei visitatori, degli studiosi, degli amatori d'arte.

Ed ora Roma, come tributo d'amore al Cantore romantico delle sue bellezze antiche e moderne, per la celebrazione del II Centenario della morte dell'artista, ripropone quel binomio, famoso in tutto il mondo: PIRANESI-ROMA.

Il Comitato organizzatore della manifestazione Piranesiana ha voluto rievocare Piranesi in un modo affatto originale, riportando le opere dell'Artista, per la loro esposizione,

proprio in quei suoi luoghi amati: «Piranesi nei luoghi di Piranesi» è il titolo della Mostra a lui dedicata.

E la Calcografia con la sua raccolta di rami del Piranesi è la protagonista di questa manifestazione romana. Invitata dal Comitato organizzatore si è resa disponibile alla collaborazione richiesta, sia con il Personale specializzato, sia con la ristampa di tutte le acquedotti che costituiscono il tema delle varie mostre. Dalla Calcografia, secondo questa originale formula di programma espositivo, Piranesi torna come per un richiamo d'amore nei luoghi che furono «Suoi». Negli Orti Farnesiani con l'*Archeologia piranesiana*; nella sede dell'Istituto di Studi romani con la serie de «*I Camini*»; a Castel Sant'Angelo con la serie delle *Carceri* e con quella delle *Vedute Romane* in esemplari di eccezione quelli cioè che lo stesso Piranesi donò al Monsignor Bottari, bibliotecario della Corsiniana; a Cori con le *Antichità del Lazio*. E non poteva mancare la Calcografia dove sono esposti i rami. Una scelta dei rami più interessanti delle serie sopraindicate. Essi faranno da cornice all'opera scelta per offrire ai visitatori della mostra una lettura tecnica e psicologica delle due lastre che raffigurano «la caduta di Fetonte».

La scelta di questi due rami è stata suggerita dal fatto che essi costituiscono l'opera più originale per il significato emblematico della composizione. La caduta di Fetonte può essere considerato un «unicum» che racchiude in se quel senso infinito drammatico insito nella composizione stessa, che è stata realizzata sul rovescio di due rami raffiguranti altrettante vedute romane. Una prima metà della Composizione, quella di sinistra, è stata incisa sul rovescio della veduta di Piazza Monte Cavallo (Foc.-808) databile 1750; l'altra parte, quella di destra, sul rovescio della Basilica di Santa Maria Maggiore (Foc.-791) datata 1749.

La parte di sinistra fu notata per caso la

prima volta da Maurizio Calvesi nel 1965 quando era direttore della Calcografia Nazionale. E dopo una indagine sistematica intrapresa dallo stesso prof. Calvesi su tutti i rami della raccolta piranesiana fu possibile individuare *anche* la seconda parte della stessa composizione.

Bonizza Aragno-Giordani e Luca Maria Patella, professori incaricati del settore per la didattica, in seno alla Calcografia, si sono adentrati lungo la spirale del tratteggio così drammaticamente vivace, entro cui prende vita la composizione della «Caduta di Fetonte», per una analisi quanto mai attraente e suggestiva, condotta dai due professori in perfetta comunione di lavoro. Desidero rivolgere loro il mio ringraziamento per gli ottimi risultati di questo comune impegno portato avanti con interesse, sensibilità e passione per il catalogo e l'allestimento della mostra nella sede della Calcografia; si è ritenuto opportuno completare questo lavoro con la traduzione della voce «Gravure» presente nella «Encyclopédie» di Diderot e D'Alembert edita a Parigi nel 1767 nello stesso anno in cui François Basan pubblicava il suo «*DICTIONNAIRE des Graveurs anciens et modernes*».

La traduzione è stata eseguita con stile garbato, nella fedeltà interpretativa del testo da Anna Marzia Positano che qui desidero vivamente ringraziare anche per la sua appassionata organizzazione e con lei, per il loro impegno il dott. Pensalfine, la signora Wanda Vaccaro, la signora Rita Sgammini e gli stampatori: Silvano Casti e Antonio Sannino. Ringrazio, per il suo ottimo lavoro, Onofrio Speciale, ispettore nel ruolo degli storici dell'Arte, che ha curato il Catalogo per la Mostra di Cori con competente impegno.

Maria Catelli Isola

Caduta di Fetonte

La scelta dei rami esposti è — per un verso — in rapporto alle stampe dislocate nelle altre mostre, ma non si limita a questo problema. Vuole anche evidenziare soggetti ed aspetti di particolare vivezza ed emblematicità artistico-tecnologica; ciò anche in considerazione della «presenza» e del fascino materico, proprio del rame stesso.

La mostra si accentra, in particolare, sull'esame della coppia di lastre della «Caduta di Fetonte», che offre notevoli e problematici spunti di analisi. Queste lastre sono state corredate da un'ampia documentazione di ricerca fotografica, inerente alle loro strutture incisorie.

Si è cercato, inoltre, di «esporre» tutti i rami, in modo tale da evidenziarne le specifiche qualità: questo mediante una calibrata illuminazione «riflessa-diffusa», e avvalendosi di accorgimenti speculari, atti a cogliere l'altro verso della lastra: quello che apparirà nella stampa.

Particolare del *Fetonte*
caduto sotto il Carro
(Rame Sinistro).



PER UNA LETTURA
TECNOLOGICO-STRUTTURALE
DEI DUE RAMI
DELLA «CADUTA DI FETONTE»

- Rilievi tecnologici sui particolari delle due lastre.
- Riesame complessivo e conclusioni stilistico-tecnologiche
- Appendice: Ipotesi relative a motivazioni «profonde» della «Caduta di Fetonte».

(*) Databili, a seconda degli studiosi, tra il 1746 e il 1750.

La *Caduta di Fetonte* rappresenta — per vari aspetti — un «caso» nella produzione piranesiana, e, in particolare, nell'ambito delle composizioni visionarie; essa si compone di due rami da accostare di misure analoghe. È ben noto (prima comunicazione: catalogo «Restauro in Italia», Roma 1965) come la parte sinistra della scena (cioè il rame Destro) sia stata individuata da Maurizio Calvesi, nel 1965, sul rovescio di una «Veduta di Roma», realizzata da Piranesi, in data posteriore al *Fetonte*. («Piazza di Monte Cavallo», F. 808) (*). Un'indagine sistematica di tutti i rovesci dei rami piranesiani, compiuta successivamente da Augusta Monferini (H. Focillon, «G.B. Piranesi», a cura di M. Calvesi e A. Monferini, Bologna 1967) portò al reperimento della seconda lastra (sul rovescio della «Veduta della Basilica di S. Maria Maggiore», F. 791) (*), che, oltretutto permise di individuare il soggetto stesso della *Caduta di Fetonte*. La sicurezza di lettura del soggetto è affidata, in sostanza, ad un piccolo particolare; cioè, a parte le simbologie inerenti: Fetonte riverso sotto il cocchio, a margine della lastra, e parzialmente tagliato fuori dalla scena (v. particolare fotografico a lato).

Entrambe le lastre sono biffate in più punti e, naturalmente, presentano alterazioni dovute al riuso (in incisione e in stampa) dell'altra faccia del rame.

A partire dal ritrovamento, la decrittazione ed i relativi studi compiuti da Calvesi, anche altri autori si sono pronunciati sul *Fetonte*, che mantiene tuttavia un certo grado di enigmaticità, nell'ambito della produzione piranesiana. Esso, in effetti, non fu pubblicato dal Piranesi, che evidentemente lo rifiutò (le biffature sarebbero da ascrivere all'autore) e

ne riutilizzò i rovesci (per una produzione più «socializzata»), nonostante le più che evidenti qualità di invenzione e di realizzazione disegnativa.

Nella produzione del Piranesi, questo soggetto (in cui lo spunto mitologico e la celebrazione della romanità — rivisitata anche in senso «barocco» — sono fusi in un più ampio ed esagitato visionarismo, dalle complesse e «critiche» ragioni culturali), nonché la maniera irruente e dinamica della realizzazione, rappresentano un momento, un filone o un approdo rimasti piuttosto isolati. Si tratta, in particolare, di un soggetto non più ripreso, né ulteriormente elaborato dall'autore.

Senza voler sollevare problemi storiografici e critici, riguardanti l'iconografia e la datazione dell'opera — problemi del resto già affrontati con molta autorevolezza — nella presente analisi, si cercheranno di fornire rilievi tecnologici ravvicinati e particolareggiati. L'intento è quello di chiarire ulteriormente — a partire dalla matericità e processualità esecutiva dell'opera, inquadrata poi in un'ottica semiologica — le ragioni del rifiuto del Piranesi.

A tal fine, le lastre sono state (nella parte illustrativa del presente catalogo, alla quale via via il testo farà riferimento) riprodotte fotograficamente come segue:

I due rami accostati (fotografati a luce riflessa-«diffusa», che implica però una qualche componente anche di luce «radente»), che denomineremo: rame Sinistro e rame Destro (o lastra Sinistra e lastra Destra).

La stampa su carta ricavata dai due rami.

I due rami accostati, ma invertiti fotograficamente nella Destra/Sinistra; al fine di facilitare un eventuale paragone o lettura contestuale: lastra/stampa.

I due rami accostati (come all'inizio: cioè nelle loro condizioni reali) e ripetuti cinque volte, **con riportate numerate**, su di essi, **le localizzazioni dei particolari** che vengono successivamente riprodotti.

La serie numerata dei particolari dei rami analizzati (inclusi i quattro quarti di ogni lastra). A questi numeri si farà riferimento nel testo del catalogo: essi sono stati divisi in più tavole-pagine, seguendo numerazioni progressive. Appartengono al rame Sinistro: dal n. 1-S fino al n. 12-S; e al rame Destro: dal 13-D al 33-D (fa eccezione il 18-S). Per ulteriore chiarezza, i numeri sono stati appunto integrati dalle lettere S o D, a seconda che provengano dal rame Sinistro o Destro.

Durante la ripresa fotografica, sulla lastra sono stati via via appoggiati dei mascherini semitrasparenti, che hanno l'intento di delimitare la zona in questione, e, — allo stesso tempo — farla sconfinare nel totale, diminuendo la cesura e facilitando il reperimento.

Rilievi tecnologici sui particolari delle due lastre

Iniziando l'analisi, un primo rilievo importante da fare è che le due lastre non risultano alterate al punto da non consentire una **lettura strutturale dei processi tecnologici** inerenti. Nella maggioranza dei casi, cioè (tranne alcune condizioni limite, che tendono a permanere incerte) i «segni» presenti sul rame sono — con sufficiente grado di certezza — ascrivibili ai relativi processi implicati. In particolare, la maggioranza delle «qualità» incisorie depositate sulla lastra possono essere fatte risalire,

6 con certezza, alla fase esecutiva dell'opera, senza che subentrino sostanziali dubbi imputabili ai successivi deterioramenti.

Secondo quest'ottica, scendiamo più nel particolare e diciamo subito che le lastre presentano evidenti anomalie esecutive. Premettiamo che — parlando in termini generali — una delle operazioni dell'acquaforte (ormai più che tipica all'epoca del Piranesi) è quella di effettuare «coperture» di «vernice per coperture» (fra una morsura e l'altra), per arrestare l'azione dell'acido, in certe zone, ed elaborare così il tratteggio, ricavando luci, scale tonali e profondità atmosferiche.

Affrontiamo senza indugi, in entrata, zone problematiche: osserviamo il particolare 33-D, e — avvicinandoci maggiormente — il 32-D. Noteremo una situazione apparentemente confusa, in cui eventuali scoloriture di acido e involontarie «morsure» — durante l'autentica morsura della «Veduta di Roma», sul retro — hanno forse parzialmente influito. Quel che però risulta con certezza sono delle coperture piuttosto irregolari (anche se possono in parte essere state «smangiate», come detto sopra), e — ciò che è importante — effettuate ancor prima di attaccare il rame con il mordente o dopo una leggerissima «morsura piana» iniziale della lastra.

In linea generale, l'operazione relativa al lumeggiare e conferire consistenza plastica alle forme, (specialmente quando si trattava di geometrie architettoniche) doveva essere condotta con una certa accuratezza per non ingenerare confusione. Coperture effettuate con spregiudicatezza potevano intervenire più facilmente su una base disegnativa almeno in parte già definita (incisa), e che quindi riassorbisse — equilibrandola nella sua tessitura ba-

se — la foga pittorica delle pennellate.

In questi particolari (la volta dell'arcata del ponte, le lesene dell'edificio soprastante), si notano invece pennellate irregolari su superfici intatte del rame. In altre parole il Piranesi sarebbe intervenuto, o con troppa libertà pittorica, o almeno troppo prematuramente, quando l'acido ancora non aveva attaccato il disegno, conferendogli una qualche consistenza.

Anche i bordi della lastra Destra (28-D, 26-D) evidenziano una situazione analogamente alterata: in essi, il disegno dovrebbe essere delimitato da una linea di cornice, tracciata a circa 4-5 mm. dal bordo stesso. Osserviamo come questa linea (già più definita, anche se labile, in 27-D) sia qui, in certi punti, completamente assente o in gran parte cancellata da «coperture» irregolari: si notano evidenti scoloriture di vernice che invadono anche una porzione del tratteggio del cielo. Tali scoloriture sembrano provenire da una non accurata verniciatura del retro della lastra, ma si riferiscono evidentemente alle fasi di morsura del *Fetonte*, perché il rame — in queste piccole localizzazioni — è lucido, o debolmente attaccato.

Tutta la zona del cielo Destro (19-D) è alterata e appare come «grinzosa» (nelle parti scure); ma quello che soprattutto va notato — al di là delle possibili interferenze successive — è che, nell'economia dei rapporti chiaroscurali della lastra (o delle lastre), il cielo Destro è decisamente «passato di morsura»: risulta troppo inciso, cioè di tono troppo intenso rispetto ai piani che via via procedono verso la parte anteriore. Tutto ciò ingenera un appiattimento tonale del disegno, dovuto ad una insufficiente differenziazione.

Nel cielo — che tuttavia ha subito copertu-

(1) La cosa non è, sostanzialmente, abnorme: la si nota già, per es., nel cielo inquadrato dalla finestra, nell'«Annunciazione» (1581) del Barocci.

re — si osservano, qua e là, piccoli frammenti di segni scuri, che il pennello — agendo fin troppo liberamente — ha lasciato scoperti fino alle morsure più avanzate (1). Il fatto che la lastra Destra sia stata sottoposta ad una qualche leggera abrasione — durante il restauro — ai fini di togliere scoloriture di acido, prodottesi durante la morsura della «Veduta di Roma», non può pregiudicare tutti i precedenti rilievi.

Il cielo Sinistro ha anche qualche problema di eccessiva morsura: per esempio, nel fumo che esce dal braciere in cima alla colonna, o sul fusto di essa. I segni delle volute di fumo sono delineati in maniera tagliente, producendo effetti più simili a tralci di vegetazione (cosa questa, a volte riscontrabile anche sul rame Destro, per es., in 29-D).

Il cielo e gli sfondi del rame Sinistro, pervasi di fumi, sono elaborati con coperture vaste e iniziali, e risultano fin troppo vuoti (come anche certe parti architettoniche, o labili figure di cariatidi), anche se non tanto in sé, quanto — più che altro — in rapporto al rame Destro.

La conduzione dei due cieli è quindi troppo disuniforme; oltre a ciò, il Piranesi ha agito, col pennello intinto nella vernice per coperture, quasi come stesse effettuando un «lavis», o dipingendo un bozzetto pittorico (e non tonalizzando «mediatamente» e «al negativo»; condizioni, queste, proprie di ogni copertura): palesi tentativi di eccessiva libertà, non ben dosata nei tempi.

Per chiarire ulteriormente il problema, potremo istituire un raffronto con due lastre, che hanno uno stretto rapporto cronologico e disegnativo con il *Fetonte*: «Parte di ampio e magnifico porto. . .»; e «Capriccio II» (foto 8, 9, e 3 della sezione «Rami dalla Calco-

grafia Piranesi del presente Catalogo).

Osserveremo, l'iconografia, sì, ma in particolare, il disegno dei cieli: la delineazione e strutturazione risolta del cielo (e delle volute di fumo) della prima; e — nella seconda — la configurazione avvolgente di esso (con un vuoto centrale, analogo a quello del *Fetonte*), che però viene tonalmente a fondersi solo in parte: meglio, a degradare dagli altri piani del disegno, staccandosi dagli anteriori e dai posteriori, non conferendo cioè appiattimento informale alla lastra.

Nei pressi della zona della nube scura avvolgente, la nostra composizione è invece ulteriormente appiattita da un fascio trasversale di ombra (33-D). Fasci di ombre, inclinati di circa 45° da destra a sinistra, sono presenti su tutte e due le lastre e su di essi si articola la dinamica chiaroscurale, che ne risulta drammatizzata. A volte — come, p. es., in 14-D — si tratta di ombre portate; in altri casi, di zone d'ombra proiettate dal cielo tempestoso: non sempre, oltretutto, giustificate da motivi «naturalistici», quanto da ragioni compositive (come appunto in 33-D).

Una simile impostazione — a volte iterativa e quindi un po' forzosa — della dinamica plastico-luministica, è abbastanza caratteristica del Piranesi (come, per fare un esempio, appare in 29 e 30 (nella sezione «Rami», del presente catalogo) e forse potremmo, di qui, lasciarci andare a rilevare come la sua «originalità formativa» non consista tanto nel giuoco massa-luce, quanto nella articolazione strutturale dei segni: essi sì, provvisti di una storia evolutiva di grande interesse, fino ad approdare agli esiti complessi e «strutturali» delle composizioni dell'età avanzata, che, come vedremo, mettono in giuoco non solo e non

tanto la macro-dinamica dei chiaroscuri, quanto — almeno come origine del fare — la strutturazione dell'universo micro-segnico.

La «disorganizzazione» dei cieli del *Fetonte* è tanto più evidente, se paragonata poi a tutta la complessa dinamica (non schematica, ma provvista di una vasta gamma di articolazioni di segni, tipiche e ritornanti) che il Piranesi elaborerà sugli sfondi delle vedute architettoniche: un «mondo», quello dei cieli, ricco e dominato, ad un tempo.

Tornando all'analisi specifica dei particolari del *Fetonte*, rileveremo come ben altri e ben altrimenti definiti (rispetto a quelli precedentemente trattati) risultino gli interventi di coperture-rimorsure, nel piccolo particolare 13-D. Anche se, in questo punto, la lastra sembra più intatta che in 32-D, tuttavia, le differenze fra queste due zone evidenziano una certa disuniformità nella conduzione tecnica della lastra (altre analoghe situazioni di scompenso si ritrovano in entrambi i rami).

In 13-D, vediamo franche piccole pennellate ricavare la luce sullo spiovente superiore del minuto timpano, sul quale — anche meglio che altrove — sono visibili, nei bianchi provenienti dalle coperture, i leggeri segni di «puntasecca», dovuti al «graffio» originale della «punta» del Piranesi, o — forse, più esattamente — ad una prima leggerissima morsura piana generale della lastra. Altre pennellate staccano il frontone dallo sfondo retrostante, creando una qualche prospettiva atmosferica, dato oltretutto che i segni con cui sono trattate le parti posteriori risultano analoghi a quelli anteriori, e se ne differenziano, più che altro, perché la morsura è stata prolungata maggiormente sul frontone aggettante del monumento, quello appunto

a cui appartiene il piccolo timpano.

L'elaborazione complessa di coperture/stadi di morsura prosegue nelle parti retrostanti della costruzione, che però si differenziano anche per la finezza dei segni (tracciati con punte più sottili), oltre che per i tempi di morsura. Già, per esempio, nel triangolo che equivale alla faccia interna del piccolo timpano 13-D, è visibile una attenta piccolissima copertura, effettuata nella porzione superiore, separata dalla parte sottostante più incisa, anche da due leggeri tratti orizzontali.

Ci siamo dilungati su questi particolari, anche per mostrare la complessa elaborazione delle morsure successive della lastra. Tale modo di procedere non rappresenterebbe però in sé nessuna situazione anomala, nella maniera di incidere del Piranesi (né — dicevamo — nell'acquaforte in generale). Quella che tuttavia abbiamo cominciato a rilevare è — se non altro — la sfasatura di certe coperture del *Fetonte* rispetto all'azione dell'acido. Il concedersi delle libertà, che risultano piuttosto incontrollate o intempestive, nonché disuniformi. Non sono del tutto dominate le prime fasi della morsura, né — come vedremo — quelle finali, fin troppo efficaci.

Il fatto in sé che l'autore sia intervenuto con una qualche franchezza pittorica, anche nei particolari minuti e architettonici, non desterebbe quindi meraviglia; rientra nella libera esecuzione dinamica della lastra: il Piranesi ci avvezzerà a ben altre spigliatezze esecutive, anche in incisioni apparentemente più «documentative», inerenti a rilievi architettonici, in cui, per esempio, le pennellate che staccano e fanno vibrare vegetazioni o cieli retrostanti non si preoccupano di invadere e «smangiare» porzioni limitate di edifici anteriori. Osservia-

mo il particolare 53 (sezione «Rami», del presente catalogo), in cui l'autore utilizza invece una piccola porzione del tratteggio del cielo, per configurare delle foglie o fronde, che vi si stagliano.

Non si tratta in realtà nemmeno di una «non preoccupazione» derivante da foga esecutiva, divenuta ragione stilistica. Di questi modi è invece ben cosciente il Piranesi, che con essi elabora tutta una gamma di possibilità di relazionamento e sconfinamento di figura/sfondo. Tipiche sono le situazioni rilevabili, per esempio, nel particolare 21 (sezione «Rami», del presente catalogo). Qui, con una complessa microarticolazione segnica, l'autore ha affrontato il problema dello stagliarsi della colonna contro il cielo: ad evitare cesure troppo rigide e perentorie, si produce una sorta di «evaporazione», che si promana dall'oggetto, articolandosi nel cielo, con modi liberamente inventivi e complessamente strutturali, ad un tempo. Con l'ulteriore fusione data dal leggero alone di inchiostro, la stampa — nella normale osservazione a distanza — evidenzierà quegli effetti che, sul piano naturalistico, sarebbero qualificabili come vibrazione atmosferica e cromatica.

Quasi tutto però, nel Piranesi, è definitivamente e «razionalmente» «scritto» sulla lastra, attraverso franche morsi di acquaforte: la fase di stampa non necessita, sostanzialmente, quei particolari accorgimenti che — al contrario — per esempio, risultano indispensabili al pittoricismo luministico di Rembrandt. Né, d'altra parte, sono rilevabili, nelle lastre piranesiane (tanto più allo stato attuale, ma anche rifacendosi alla loro concezione formale) sostanziali interventi operati a posteriori — sul rame non incerato — mediante punta-secca o bulino.

Sopraffediamo ora, momentaneamente,

all'osservazione dei particolari, e cerchiamo di fare il punto sulle dinamiche emerse, almeno fino a questo stadio dell'analisi delle due lastre del *Fetonte*. D'accordo a quanto rilevato cominciano a trasparire elementi ascrivibili ad un possibile non dominio stilistico della composizione (se non altro, l'appiattimento chiaroscurale, e gli scompensi esecutivi). Del resto, nella produzione di un'opera, risulterà difficilmente scindibile, in senso assoluto, la dialettica ideativa/realizzativa, o, più semplicemente, anche quella formale/tecnologica.

In prima approssimazione, potremo tuttavia continuare a saggiare un'ipotesi più legata allo specifico tecnico, se non altro — a conti fatti — per escluderne l'univocità; e anche in considerazione dell'alta qualità disegnativa dell'opera, nonché della conduzione accurata e definita di notevoli parti e particolari delle due lastre (quali, per esempio: 16-D, ecc.; o il disegno vibrante, ma non impreciso, di 3S, 4S; dettagli che potrebbero prestarsi a puntuali paragoni iconografici e stilistici con altre produzioni piranesiane).

Quale, in definitiva, potrebbe essere la causa o il complesso di cause tecniche del fallimento e dell'insoddisfazione? Cosa potrebbe non aver funzionato nei rapporti di segni-disegni (zone) più o meno profondamente incisi, impedendo la ristrutturazione delle «informalità» del pennello? Potrebbe trattarsi di un concorso di cause, una «sindrome» imputabile al rapporto iniziale: acido/cera? Premettiamo, in proposito, quanto segue: se la cera per acquaforte (con cui inizialmente è stata preparata la lastra), per una sua eccessiva durezza (e, in altri casi, viceversa, per untuosità) non viene graffiata sufficientemente dalla «punta», i segni risulteranno con più difficoltà attaccati dall'acido. Tanto più se (e questa potrebbe essere una versione più attendibile,

sempre all'interno della nostra previa ipotesi tecnica) l'acido — per sua parte — non agisce con sufficiente prontezza e forza. Lasciandoci andare a considerazioni generali o generiche — che ovviamente contengono un certo margine di avventatezza — potremo rilevare che una simile situazione si verifica quando l'acido non è, per così dire, «innescato». Un mordente appena preparato, e che quindi non contiene ancora gli ioni di rame (Cu^{++}) in soluzione, attacca con molta maggior difficoltà. Il processo corrosivo stenta ad iniziare, ma, una volta che il rame disciolto riesce a catalizzare la reazione, questa si avvia con una certa irruenza, tanto più se si è rinforzato il mordente, appunto per farlo agire.

Non è forse pensabile che il Piranesi, in questi anni, non fosse esperto di simili condizioni e accorgimenti (la necessità di aggiungere, ad un mordente fresco, limatura o trucioli di rame), ma resta il fatto evidente che certe coperture delle lastre sono state effettuate quando ancora l'acido non aveva corrosivo i segni.

Teniamo se mai presente che questo fattore mal si accorda proprio con la foga o la libertà realizzativa, specialmente mediante gli strumenti pennello/vernice. In definitiva se non vorremo ascrivere tutto all'eccessiva foga sperimentatrice e conseguente intemperività, potremo saldarvi le precedenti considerazioni riguardanti l'irregolarità di un mordente.

Naturalmente, a livelli più generali, sarà sempre da tener presente come anche un autore consumato, possa, in arte — e altrove — andare incontro a difficoltà e a cattive riuscite, in special modo, se pone il lavoro come ricerca e sperimentazione.

Un piccolo caso interessante potrebbe sorgere osservando con attenzione il particolare 21-D. Calvesi ha a suo tempo, letto, nella se-

conda riga dell'iscrizione del frontone, il nome: ANGELO, legandolo ad Angelo Rotili, stampatore delle «Antichità Romane», o ad Angelo Piranesi, certosino, fratello maggiore di Giambattista, e che lo aveva — in età giovanile — introdotto a Livio, appassionandolo alle origini eroiche di Roma.

Mediante una lettura ravvicinata, effettuata con il «contafili» (non tanto sulla stampa quanto sulla lastra) e avvalendosi anche dell'ingrandimento fotografico del particolare, potremo decifrare più in dettaglio, nella riga superiore: PIRENEΣIЯIϞ (sic); o — sommandosi due lettere — PIRANEΣAЯIϞ. Il Piranesi, evidentemente, comincia a tracciare il proprio cognome rovesciato (per averlo al dritto in stampa), e poi va completando (riempiendo di segni, che abbiano l'aspetto di un'iscrizione) e, quasi dissolvendo: non si preoccupa di tracciare la «S» al dritto e di aggiungere in chiusura, «specularmente» (in quanto anch'esso tracciato — automaticamente, o senza preoccupazioni — al dritto, sulla lastra) l'inizio del cognome.

Sulla riga sottostante — cosa questa, meno occasionale, e che quindi può rivestire un qualche interesse — potremo leggere: ANGELO PIRA. Poi la scritta svanisce, ma una lettura del genere viene a convalidare la seconda ipotesi di Calvesi e ad evidenziare il legame di Giambattista con il fratello e con la formazione alla classicità ricevutane. Il fastigio verrebbe quasi a celebrare anche questa mitologia familiare? Si tratterebbe di una motivazione autopsicologica di questi rami «sofferti».

Riprendiamo l'esame tecnico. Potremo osservare come — all'opposto delle coperture premature e le conseguenti zone non incise — vi siano porzioni delle lastre, in cui l'acido ha agito troppo a lungo (e, in altri punti, troppo

in profondità), sino a «bruciare» (cioè spianare e cancellare i segni ravvicinati). Il particolare 24-D, per esempio, evidenzia tali aspetti, al centro in basso. Simile trattamento «passato di morsa» non è inusuale nel Piranesi; qui si presenta però, non in zone profondamente corrose, ma su tratti minuti, che, una volta annullati, daranno luogo — in stampa — a zone grigiastre e quindi non auspicabili per l'intensità dell'immagine.

La foto 24'-D è una ripresa, a luce radente, dello stesso particolare. Essa dà un illusorio effetto di bassorilievo, ma potrà servire per un paragone contestuale con la precedente, e per una migliore lettura dei dislivelli del rame. Vi si nota che la zona del fusto della pianta ha subito uno spianamento-abrasione, che forma un avvallo (ottenuti probabilmente, per mezzo di: raschietto — o addirittura martelletto apposito — paste abrasive a base di pomice, e brunitoio). L'autore ha cercato di ricavare una luce — in una zona forse troppo insistita e fattasi confusa e troppo fusa (dagli «scuri») — per poi ritracciarvi segni più radi, larghi, profondi e quindi efficaci nella loro vibrazione di bianchi e neri, che non chiudono luministicamente la zona. Dovremo però notare che, allo stato attuale, alcuni di questi segni appaiono molto grossolani e la loro origine non è del tutto chiara: in particolare, la serie di segni trasversali, che iniziano sulla parte bassa della pianta, nonché vari altri tratti, nelle fronde di essa e sulla zona base di tutta la lastra, sono estremamente grezzi ed alterati; non direi ascrivibili al tratteggio originale del Piranesi.

Questi avvallamenti erano stati riempiti di stagno (asportato, poi, durante il restauro, effettuato — nel 1965 — solo sulla metà Destra del *Fetonte*), all'epoca del riutilizzo dell'altra faccia delle lastre, per incidervi le due «Vedute di Roma».

Altri avvallamenti del rame Sinistro, dovuti a morsure troppo prolungate (7-S) mostrano, ancor oggi, la stagnatura. Essa aveva il compito di impedire che il rame — piuttosto fino — si schiacciasse in quei punti (o si rompesse ai margini della lastra), in conseguenza della pressione esercitata dal torchio sull'altra faccia di esso. Per il riutilizzo delle lastre — che appunto si presentavano piuttosto danneggiate dalla faticosa morsa del *Fetonte* — si era dovuto procedere anche all'inserimento di un tassello di ottone, nella parte bassa sinistra della lastra Destra, che, evidentemente, si era corrosa da parte a parte (il tassello è stato «tonalizzato», durante il restauro, per inserirlo nel tessuto disgnativo).

È visibile anche un piccolo buco nel rame; del resto, inconvenienti di quest'ultimo tipo si riscontrano anche nelle «Carceri», dato che sono analogamente realizzate su rame sottile, a differenza, per esempio, dei grandi rami di epoche più avanzate.

Sulle due lastre del *Fetonte*, si notano anche dei piccoli avvallamenti quasi circolari, ripetuti in forma di «rosette» sparse, in alcuni punti: essi sembrerebbero essere stati prodotti da colpi di martelletto per «repousser» [come lo vediamo, più avanti, nelle illustrazioni dell'Encyclopédie (cf. traduzione della voce «Gravure»)]; tale utensile serviva, in realtà, per spianare la lastra, cancellando dei segni.

Nel nostro caso, si potrebbero fare due ipotesi: o che la lastra non fosse accuratamente «martellata» all'origine, o che si sia cercato, con questi colpi, di togliere alcune bozzature, al fine di spianare l'altra faccia durante il riutilizzo per le «Vedute di Roma». La situazione si presenta al limite delle due ipotesi: la prima sembrerebbe, in effetti, piuttosto strana (anche se la lastra ha uno spessore non molto co-

stante); la seconda e più verosimile — ad un esame mediante il contafile — non sempre risulta convalidata da uno schiacciamento dei segni corrispondenti alle piccole zone colpite. Anche se questi interrogativi non rivestono un particolare interesse nell'analisi complessiva della lastra (verrebbero a convalidare, tutt'al più, la tesi della foga piranesiana nei riguardi del *Fetonte*), siamo ricorsi, insieme a Bonizza Aragno, ad una prova pratica, che, pur senza essere decisiva, sembra propendere per la seconda ipotesi. Un'altra prova di laboratorio — anch'essa con intenti non sostanziali, ma pur sempre indicativi — è quella che abbiamo svolto paragonando il «mordente del Piranesi» (tramandato da varie fonti), con il classico — e tutt'oggi usato — «mordente olandese». Il primo è risultato assai meno efficace del secondo, lasciando presupporre un lavoro notevole e prolungato, nelle morsure, da parte del Piranesi, e — presumibilmente ancor di più — dei suoi aiuti.

Ho già parlato di morsure successive delle due lastre (almeno in numero di 3 o 4; a parte le insistenze locali di «cadute» di acido). Sono ben visibili (in 15-D) segni larghi, o viceversa rapide vibranti svirgolate (6-S); tutti interventi realizzati sulla lastra dopo di averla nuovamente incerata (quando ormai era molto incisa), per darle una vibrazione di neri più profondi.

È anche visibile — come già accennato — che, in queste ultime morsure, si è lasciato a volte agire l'acido in maniera piuttosto incontrollata (prolungando i tempi, o ripetendo le cadute di acido), fino a smangiare i segni e renderli rudi, sfrangiati e interferentisi. Possiamo osservare, per esempio, i getti di acqua in 7-S e paragonarli all'analogo particolare della «Cascata di Tivoli» (foto 35, sezione «Rami» del presente catalogo). Quest'ultimo,

pur nella sua complessità tessiturale (non immune, forse, da qualche intervento posteriore) rivela una ben altra conduzione, assai più limpida e controllata; nei getti del *Fetonte*, l'acido ha agito «sgranando», forse, più che sulla cera, attraverso porzioni rimaste libere da coperture di vernice.

Tutte le parti basse delle due lastre hanno questi problemi di insistenza esagerata nelle morsure: si è cercato, probabilmente, di dare preminenza plastica ai primi piani. Del resto abbiamo già notato come piccole porzioni dei cieli risultassero scoperte — e quindi «smangiate» — anche in morsure avanzate. Tutte queste situazioni, sono, in definitiva, da ascrivere con molta probabilità, alle morsure stesse del *Fetonte*, piuttosto che ad eventuali interferenze dell'acido durante la realizzazione delle «Vedute di Roma». Ciò anche perché si presume che le morsure fondamentali siano state effettuate «a caduta» di acido, mentre è la morsura in piano, che comporta ancor di più (cioè durante tutta l'elaborazione della lastra) l'indispensabile verniciatura totale del rovescio, e quindi eventuali possibili interferenze di morsura attraverso di essa.

Le due lastre del *Fetonte* non furono quindi effettuate in maniera rapida e poco meditata, che lasci presupporre un impegno non particolarmente attento, o rivolto solo alla fase disegnativa. Non solo il disegno base è tracciato con maestria, ma vi è una notevole articolazione di zone tonali; non si tratta quindi, in alcun modo, di un «esperimento», destinato a restare tale, ma di una complessa elaborazione. C'è da chiedersi, se mai, perché il Piranesi non abbia cercato di «riprendere» le zone delle coperture premature (cercheremo di fornire, più avanti, una risposta definitiva). Quel che risulta è che — ad un certo punto — egli pensò probabilmente che le lastre (ancor più che il

rapporto fra le due lastre), in seguito ai vari scompensi, gli avessero tecnicamente «preso la mano».

Nei particolari 2-S, 4-S, 8-S, 9-S, 10-S, 11-S, 12-S, sono ben visibili le biffature mediante bulino, ripetute e quasi rabbiose (6-S), con cui si sono scartati i due rami. È curioso notare come la componente di «luce radente» dell'illuminazione della lastra evidenzi a volte — con un brillio bianco, nei tratti lunghi — le «barbe» che il bulino solleva ai lati del solco tracciato («barbe» che, a questi fini, naturalmente, non sono state asportate, come si fa invece nella tecnica del bulino vero e proprio: il che conferisce al segno i suoi caratteristici rigore e freddezza): si tratta, evidentemente, degli unici segni non morsi dall'acido; il *Fetonte*, sia pure con punte variare, è integralmente eseguito all'acquaforte.

Riprendendo il discorso sull'impegno piranesiano relativo al *Fetonte*, potremo addurre un altro particolare a favore di questa tesi. Osserviamo le biffature: si noterà che alcuni segni (che esse incrociano) sono, non solo attraversati, ma a volte come interrotti ai lati, appunto dalle nominate «barbe metalliche».

Diverse sono, invece, le caratteristiche del lungo segno-biffatura presente sulla linea mediana del particolare 30-D. Seguendo tale biffatura nella sua «corsa», noteremo in certi punti (in particolar modo, dove la linea andrebbe a incrociare la delimitazione del fianco della divinità accasciata) come essa sia interrotta da piccole zone di rame lucido e piano, che hanno tutta l'apparenza di essere il risultato di piccole coperture effettuate con una punta di pennellino.

Senza volere né poter dare per certa la seguente ipotesi, potremmo tuttavia arguire che una tale biffatura fosse stata effettuata — ma-

gari ancora sulla cera — durante le fasi di morsura. Un primo gesto di rifiuto, seguito da un ripensamento? L'approdo all'eliminazione finale risulterebbe quindi contrastato e sofferto. Un altro elemento curioso è da notare (in 5-S): l'eliminazione — mediante coperture iniziali, non più «ripresе» — dei due festoni, che legano i contrafforti degli speroni [come si vede (in 16-D e 14-D), negli equivalenti del rame Destro].

Per quanto concerne la ripartizione del soggetto su due lastre, Calvesi la ipotizza come derivante dal fatto che esse sarebbero state probabilmente destinate ad appaiarsi su due pagine di una pubblicazione.

Noteremo inoltre che, mentre la Sinistra ha un notevole bordo bianco alla base, la Destra non lo possiede ed arriva a margine. In realtà, a prima vista, anche essa sembrerebbe mostrare, sotto i segni, un'analoga porzione di lastra, che potrebbe essere stata disegnata solo in seguito. Ma la prosecuzione della linea immaginaria, da sinistra a destra, risulta forse suggerita — se osserviamo con attenzione il disegno sul rame — da alcuni particolari, che approssimativamente si allineano, quali: il livello dell'acqua (anche nel grande vaso da cui trabocca); il tassello inserito; alcuni segni grossolani di onde o fronde. Il problema conserva quindi un margine di incertezza.

Se passeremo infine a dare un'occhiata comparativa alle due lastre, per evidenziare se vi siano sostanziali differenze dal punto di vista tecnico, dovremo concludere che, nonostante la notevole disuguaglianza disegnativa (la maggior dispersione, vacuità e variazione segnica della Sinistra, e la maggior costruzione formale, nonché intensità tonale, della Destra), la problematica tecnologica evidenziata risulta sostanzialmente analoga.

Riesame complessivo e conclusioni stilistico-tecnologiche

Abbiamo fin qui assommato — e cercato di relazionare in parte — svariate osservazioni. Nella struttura dell'analisi, ho scelto il partito (che mi sembra più graduale, e in qualche modo attinente ai problemi formativi — l'«avventura» — del farsi e del disfarsi della lastra) di mantenere — in linea di massima — il sorgere di nuovi rilievi e punti di vista, nell'ordine col quale mi si sono evidenziati via via.

Alla luce delle precedenti osservazioni, siamo quindi ora in grado di riassumere, o meglio ri-assumere l'intera questione, per trarne delle conclusioni più radicali, che già (mi) si vanno precisando. Il fallimento del *Fetonte* deve essere — ancor più decisamente — inquadrato nell'arco della produzione piranesiana; solo a questi livelli, potrà fornirci chiavi di lettura attinenti a problemi di stile, e quindi provviste di una più vasta semantica, che integri il discorso iconologico, già di per sé ricco e problematico.

Abbiamo quindi notato: coperture premature, e viceversa tardive; insistenza di morsure troppo prolungate negli scuri anteriori; tentativi di riprendere e salvare questi ultimi punti; e, soprattutto, un generale appiattimento tonale della composizione: le morsure hanno creato vibrazioni di disegno, più che articolazioni plastiche di piani. La spregiudicatezza che altrove (in lastre precedenti, e ancor più nella produzione seguente) è perfettamente riassorbita nel tessuto grafico — ed anzi lo crea — nel nostro caso, per varie ragioni, lo scompensa: tutto ciò è da inquadrare nella faticosa esperienza del dominio di una maniera.

Scendiamo più nel particolare; ribadiremo due aspetti, o due cause, che, in certo qual modo concorrono al fallimento: è il rapporto fra

le due, che sta alla base della «sindrome» di cui parlavamo e che andrà riprecisata in questi termini (naturalmente, se non ci addentriamo in motivazioni inconscie, come accenneremo in appendice):

1) Affrontiamo o eliminiamo per **primo** il **fattore** che riveste un carattere più occasionale. Fattore che — se può, in senso lato, toccare anche problemi di insufficiente esperienza — è però sostanzialmente classificabile come un inconveniente. Si tratterebbe della citata condotta irregolare dell'acido usato, che viene a dar luogo ad un cattivo rapporto morsure/coperture. Una preparazione di acido che, all'inizio, stentava ad attaccare il rame, avrebbe spinto a ricorrere a morsure prolungate o ripetute — non troppo sorvegliate — e che, oltretutto, si sarebbero rivelate sproporzionate rispetto allo spessore della lastra. In una versione modificata, si può pensare all'esagerato divario tra la troppa diluizione di un acido usato per le prime morsure (anzi, per le morsure di prime parti saggiate con coperture); e viceversa l'esagerata efficacia di un altro successivo mordente.

A stretto rigor di termini, tutta la questione inerente questa 1^a causa potrebbe — come del resto ho già accennato — inquadarsi nel (più che ridursi totalmente al) problema dell'esagerata foga con cui il Piranesi avrebbe affrontato le fasi di morsura della lastra. In questo senso la 1^a causa si connetterebbe ulteriormente alla 2^a, che investe problemi più profondi e strutturali:

2) Il **secondo fattore** determinante la non riuscita del *Fetonte* va appunto inquadrato nell'ambito dell'evoluzione dell'acquaforte piranesiana. Riprendiamo questo tema, dandogli una qualche generale referenza diacronica: nella sua evoluzione storica l'acquaforte veniva, agli inizi, concepita e praticata come inci-

12 sione di un disegno (se non, addirittura — risalendo oltre — come preparazione e traccia per il bulino); era quindi legata alla «morsura piana» (= unica, costante e indifferenziata). Da questa fase, in cui agiva oltretutto un'unica punta (cf., per es., una delle prime e scarse acqueforti del Dürer: il «Cannone», aquaforte su ferro, 1518), si passa, via via (mi riferisco prevalentemente all'«aquaforte creativa»), ad articolare maggiormente il disegno. Questo era, in effetti, il vero problema da risolvere; perché la morsura appiattisce ed equipara i segni, i quali non possiedono le stesse vibranti differenze, che la mano può conferire loro nel disegno a penna su carta.

Il Cantagallina avrebbe introdotto appunto le «coperture di vernice» (e da qui, tutta la tradizione della profondità atmosferica). Ecco, nel Callot, l'uso della «echoppe» — che dà segni larghi e variati — nonché di vernici dure («da lignajoli»), che sopportano le lunghe morsure implicate nell'elaborazione delle coperture. Il segno, tuttavia, mantiene ancora qualità «taglienti» — d'inserimento nello spazio — che non lo differenziano enormemente (certo, in senso relativo) dalle problematiche del bulino.

Accenniamo solo parzialmente al rivoluzionario fare rembrandtiano, in quanto esso si orienta verso l'abrasione e la profonda tonalizzazione luministico-pittorica, ottenuta però mediante la sofficietà vellutata e fusa della puntasecca.

Per concludere, mettiamo in luce uno scatto tecnologico successivo, al quale credo che il Piranesi abbia contribuito con grande originalità. A tal fine torniamo a distinguere chiaramente due aspetti:

A) **Morsure successive** possono essere effettuate ai fini di **coperture**, che non lascino proseguire l'incisione di certi segni e che li

mantengano pertanto più o meno leggeri nella stampa. Tutto ciò può anche riferirsi ad un disegno effettuato in una sola volta sulla lastra, e via via fatto scomparire sotto la vernice.

B) **Morsure successive** possono essere, invece, sostanzialmente legate a **ri-incerature** della lastra, al fine di **disegnarla ulteriormente**.

Quest'ultimo (B) è il punto a cui ci riferiamo. Se è vero che i punti A) e B) si intersecano in una dinamica a volte complessa (che non va intesa naturalmente in senso meccanico, ma è affidata al fare e all'intuizione formativa e sintetizzante dell'artista), d'altro canto, risulterà evidente che un tale modo di procedere implica un'esperienza riguardante la **programmazione disegnativa** della lastra e del succedersi delle morsure relative.

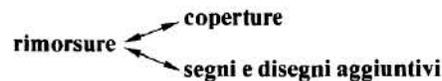
Nella tecnica aquafortistica, ad esser esatti, le ri-incerature possono anche essere volte ad una ripresa incisoria (come approfondimento dei segni già scavati), totale o parziale, della lastra. Il nostro discorso, naturalmente, non si riferisce tanto a questi aspetti, quanto alle rimorsure destinate ad un'ulteriore elaborazione disegnativa, ove, prima della nuova morsura, molti segni vengono fissati, riempiendoli e ricoprendoli di cera; e vengono invece tracciati nuovi segni, che vanno a integrarsi al tessuto sottostante ed a dialettizzare con esso.

Gli **stadi di morsura** (nemmeno — in genere, o necessariamente — legati a **stati della stampa**) non provengono — lo ripeto — da rigidi canoni, quali possono essere quelli della normativa del bulino classico (che implicava, sì, un procedere per zone, ma con modi e tessiture segniche addirittura prestabilite, a seconda dei materiali o dei toni ritratti o tradotti).

Facendo un paragone a vasto raggio (formale e storico), siamo in presenza (nelle dif-

ferenze fra morsura piana o con semplici coperture; e invece morsura per riprese disegnative) di quello che separa, nel Cinema: il «piano-sequenza», dalla tecnica del montaggio. Si tratta in effetti di un **montaggio strutturale della lastra**, che presuppone appunto un'esperienza, sì, delle microstrutture, ma, ancor di più, dell'**elaborazione processuale delle macrostrutture** (non parlando nemmeno in senso iconico, ma — tutt'al più — di «figure», nell'accezione di L. Prieto).

Per essere più esatti dovremo chiarire che il problema consiste nella dinamica totale di:



Questa, in definitiva, è la faticosa «**coscienza**» del **Processo e della Struttura**, che ricercava il Piranesi; e a questi livelli finiscono per concretizzarsi i suoi apporti tecnologici.

Per visualizzare — sia pure in maniera semplificata — i problemi della mancanza di articolazione incisoria (con il conseguente appiattimento chiaroscurale) relativi al *Fetonte*, ho realizzato una prova fotografica della composizione, corretta in stampa, più che altro mediante mascherini, che differenziano l'esposizione di zone.

Ne risulta un *Fetonte* approssimativo, ma che riacquista una certa dinamica delle profondità spaziali ed è quindi assai più leggibile nei suoi elementi. È una sorta di riprova (e, in effetti, la composizione viene quasi a richiamarne altre più tarde, raffiguranti ruderi di mausolei o costruzioni, sparse nella campagna romana); anche se il problema tecnico-stilistico del Piranesi era evidentemente più complesso: non si trattava solo di grandi zone di morsure più o meno prolungate.

In parole povere, potremmo ridefinire la questione, parlando del passaggio da un mondo ancora non lontano dalle morsiure piane, ad uno di **sostanziali rimorsure disegnative**. Il *Fetonte* si trova all'incrocio di questo cammino e ne subisce il momento critico; abbiamo visto come le aggiunte di grossi segni vadano ad infittire e chiudere zone già cariche.

Ecco quindi che la «crisi del *Fetonte*» svela una faccia non solo tecnica, ma ben più sostanzialmente: artistica, nel senso ideativo e stilistico, oltre che tecnologico. Il *Fetonte* — anche per ragioni iconologiche e stilistiche (tutte queste ampiamente analizzate nei testi di M. Calvesi, A. Robison, ecc., cui rimando) — è stato situato in epoca di poco precedente l'esecuzione delle «Vedute», sul retro (e che costituiscono un termine ante quem).

Del resto, Calvesi stesso rileva come si tratti di momenti in cui il Piranesi tenta (addirittura anche a detta degli aneddoti storici) una trasformazione del suo fare incisivo, cioè l'introduzione di nuove maniere più contrastate ed efficaci, che necessitano notevole differenza di segni (1). Quella che il Focillon ha definito «acquaforte intensa», che fa seguito alle precedenti «acquaforte bionda», o «acquaforte vibrante». Si è parlato anche di maniera nera del Piranesi, che tuttavia, sul piano tecnico — lo dico per inciso — non va confusa con la vera e propria «maniera nera» con la quale non ha alcun rapporto: quest'ultima non è nemmeno una tecnica di acquaforte.

Il *Fetonte* proviene dall'esperienza del primo stato delle «Carceri», e si situa in stretto rapporto cronologico con i «Capricci»: esempi di grande e libera efficacia disegnativa, ancor legata — con i suoi segni sciolti o svirgolati, e con le sue coperture — ad un mondo e modo sostanzialmente veneto. Il *Fetonte* vorrebbe anticipare quelli che sono i risultati di

(1) Si noteranno, nella produzione seguente (cfr. i particolari riprodotti nella sezione «Rami», del presente catalogo) segni larghi e profondi, realizzati con «punte piatte», «échoppes», o coltellini; e provvisti di notevoli «sottosquadri», ad evitarne lo svuotamento, in stampa.

lastre della maturità, quali, per esempio, «Avanzi del Tempio del Dio Canopo nella Villa Adriana in Tivoli», del 1769 (foto 38 e 39; sezione «Rami» del presente catalogo). Qui ben si «staccano» (nel fare) e si «integrano» (nei risultati) le fasi elaborate in successione: la lastra risulta quasi un «bassorilievo», assai bella a vedersi in sé.

Il secondo stato delle «Carceri» (1760-'61, posteriore al *Fetonte*, è ancora in un ambito di ascendenza rembrandtiana (sia pure più «strutturale» a livello della forma, e forse anche della raffigurazione): vaste abrasioni e riprese-intensificazioni, infittirsi di segni.

In esse, si procede per masse e «blocchi» (fasci di segni e addirittura blocchi-massi di pietra). Il lungo segno della punta, liberato e insistito, può riproporsi (in quanto non delinea microstrutture, né sempre micro-icone) anche dove è già tracciato; o viceversa ristrutturata la lastra nei punti riportati a lucido.

Tutto ciò non era possibile nel caso del minuto e «definitivo» disegno, nella dettagliata concezione e *delineazione d'émblée del Fetonte* (esso era — tutto sommato — ancora un bel *disegno inciso*), che, concettualmente, non consentiva una grossa ulteriore rielaborazione.

D'altra parte, l'esperienza della ripresa delle Carceri può avere — anche per esclusione — fatto capire al Piranesi quali fossero le dinamiche del **montaggio strutturale della lastra**.

Per concludere, vorrei rilevare come il cammino del Piranesi non abbia ristagnato in nessuna fase, e porre l'accento su altri esiti maturi della sua produzione. Osserviamo, per esempio, la bellissima coppia di lastre della Prospettiva del Delubro delle Ninfe, F. n. 500, 1762 (da «Di due spelonche ornate dagli antichi alla riva del lago Albano»; foto 24, sezione

«Rami» del presente catalogo), o i particolari, provenienti da esse: 25 e 26 (v'è un certo margine di ambiguità, nella griglia semplificata, che vi si nota. Se si tratta di una ripresa posteriore, non è comunque recente, in quanto la lastra risulta già «acciaiata», tra la fine dell'800 e gli inizi del secolo).

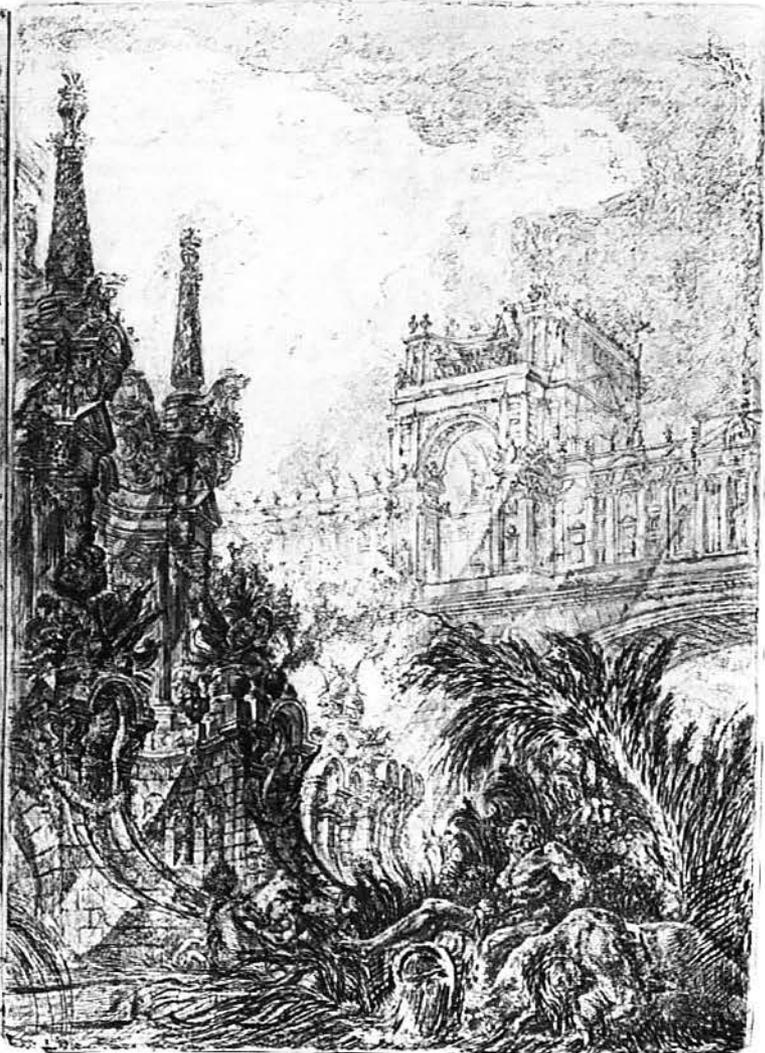
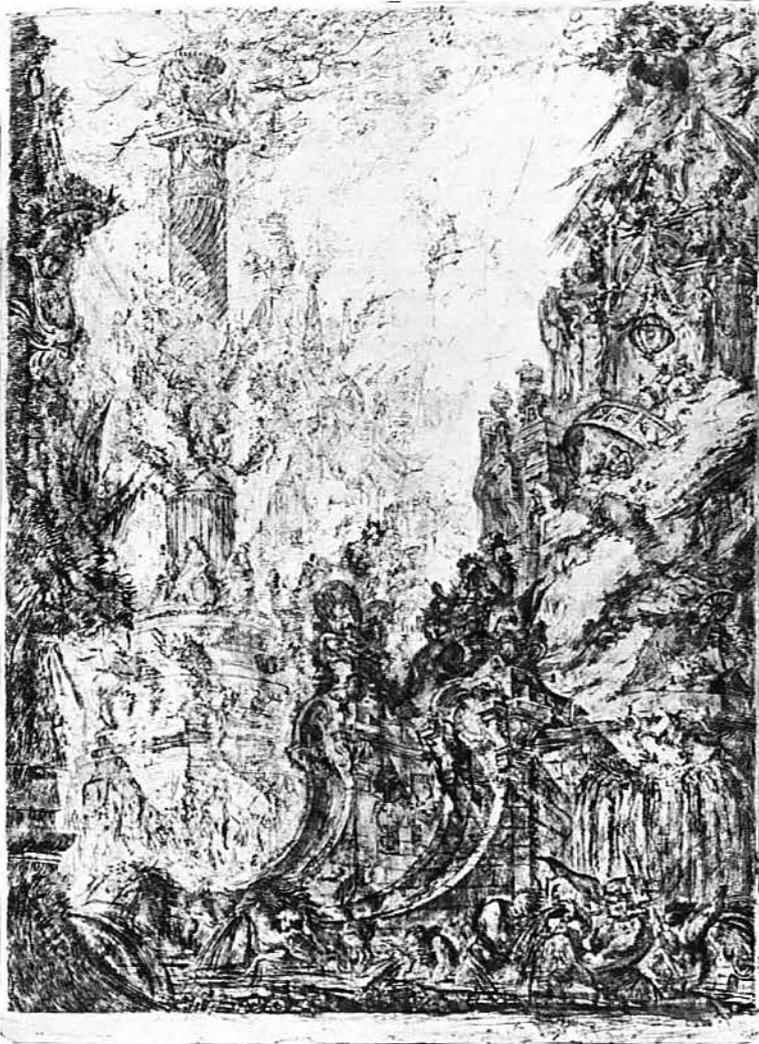
Notiamo quali differenze ci separino dal *Fetonte*, che pure ci ha così appassionati. In esse, siamo in contatto con un mondo, che — da un certo punto di vista — potremmo anche definire arcaicizzante: per esempio, per il nuovo «appiattimento», nonché per l'insistere in maniere segnico-elementari (un po' rudi o addirittura «primitive»; e non pittoriche e coloristiche, ecc., quali ormai si vanno affermando e diffondendo, in quest'epoca).

Ma, al di là di tale dato di fatto, sveliamo quale sia invece l'aspetto opposto della dialettica formale. Potremmo dire che il (Segno del) Piranesi ha raggiunto la sua «architettura» (la sua «origine»): non in senso plastico-spaziale (che, ribaltato sul piano della figurazione, può essere addirittura esterno e celebrativo), ma a livelli più originari delle strutture. Da un ambito macro-architettonico, ad uno micro-architettonico. Un tessuto Micro → (macro) strutturale, invece di Macro → (micro) strutturale.

Su piani molteplici: una raggiunta coscienza della Struttura e — dialetticamente — del Processo; intenso, quest'ultimo, come una continua, problematica e critica messa in causa e «variazione» dei modi.

Luca Maria Patella

SEZIONE ILLUSTRATIVA
RELATIVA ALLA
«CADUTA DI FETONTE»



A: Disegno schematico della composizione del *Fetonte*.

A sinistra: La fotografia dei due Rami accostati, trattata (in stampa fotografica) con 'coperture' (esposizioni variate). Un esperimento volto a riconferire, alla composizione, una certa dinamica spaziale, che — in certo qual modo — la riavvicini (sia pur ipoteticamente e sommariamente) a come avrebbe potuto presentarsi.

A destra: Fotografia dei due Rami accostati.



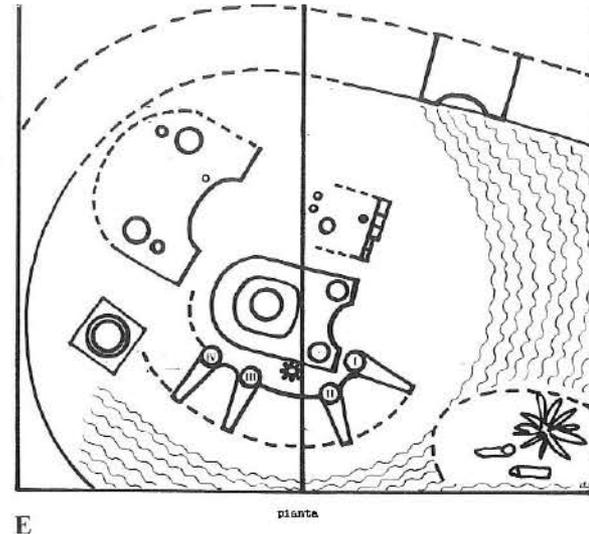
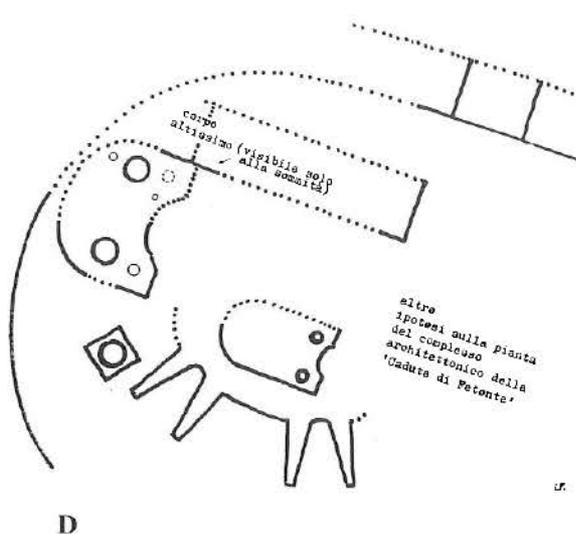
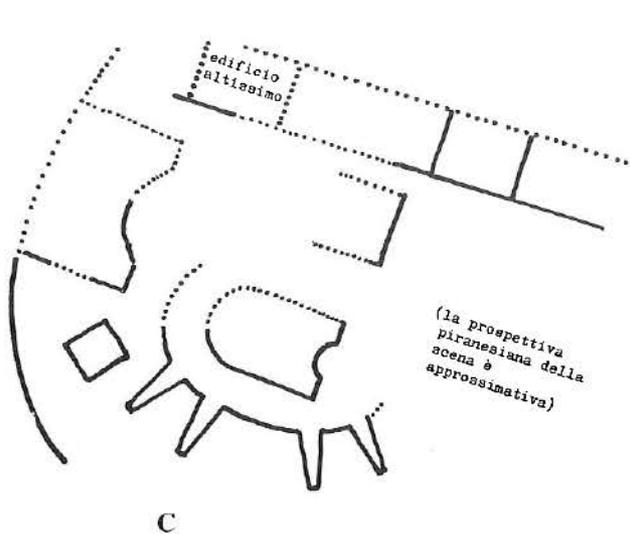


(- edificio)
alto -

- edificio retrostante -

Pat.

B



APPENDICE: Ipotesi relative a motivazioni «profonde» della «Caduta di Fetonte»

Ho già accennato di sfuggita, nel testo precedente (parlando dell'«arco trionfale» e del fastigio, che verrebbe quasi a celebrare i «fratelli Piranesi») ad eventuali motivazioni psicologiche.

Non è questa la sede adatta ad una disquisizione approfondita su tali temi, che esulano dal terreno strettamente storico, ma mi sembra opportuno — qui in appendice e in maniera succinta — fornire alcuni rilievi, che mi si sono evidenziati, e alcune ipotesi inerenti.

Se vorremo quindi — aprendo una breve parentesi «profonda» — azzardare letture analitico-psicologiche, ce ne offrirà il «destr» (coscienza), e il «sinistro» (inconscio, velato): il «faccia a faccia» dei due rami (non so-

lo, quindi, di: Giambattista vs. Angelo Piranesi); e il trasporre ulteriore (v. particolare 21-D, nonché l'analisi precedentemente fattane) di $\pi\upsilon\rho$ / «pira» [fuoco-trasformatore, e — al contempo — incendio distruttivo dell'IO. A questo proposito sarà anche interessante notare come, nel «Parere su l'architettura» — l'antagonista di Didascalò, «amico del Piranesi», si chiami, significativamente, Protopiro: è in causa un dibattito fra due istanze proprie del Piranesi stesso], riferiti anche alle «simbologie (iconiche) di trasformazione» dell'«altra» lastra, con i suoi fuochi e fumi turbinosi.

La questione è vasta e gli aspetti implicati — nonché i livelli di lettura — sono molteplici. In questa sede, mi limiterò a indicarla in alcuni grafici e disegni:

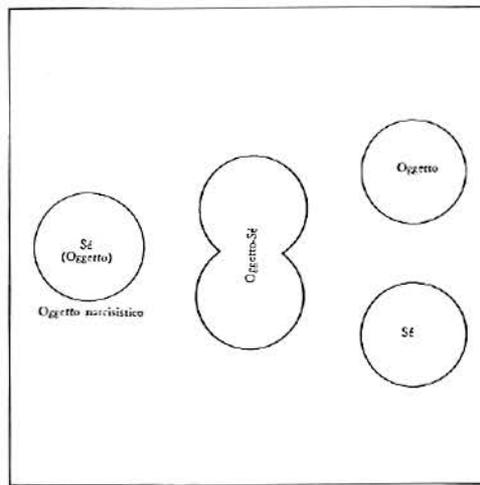
A) Un disegno schematico della composizione del *Fetonte* (da paragonarsi anche con la

fotografia, corretta in stampa, precedentemente riprodotta: pag. 12). Potremo notare come la prospettiva — specialmente dell'edificio centrale — sia distorta: forse, a fini esplicitanti.

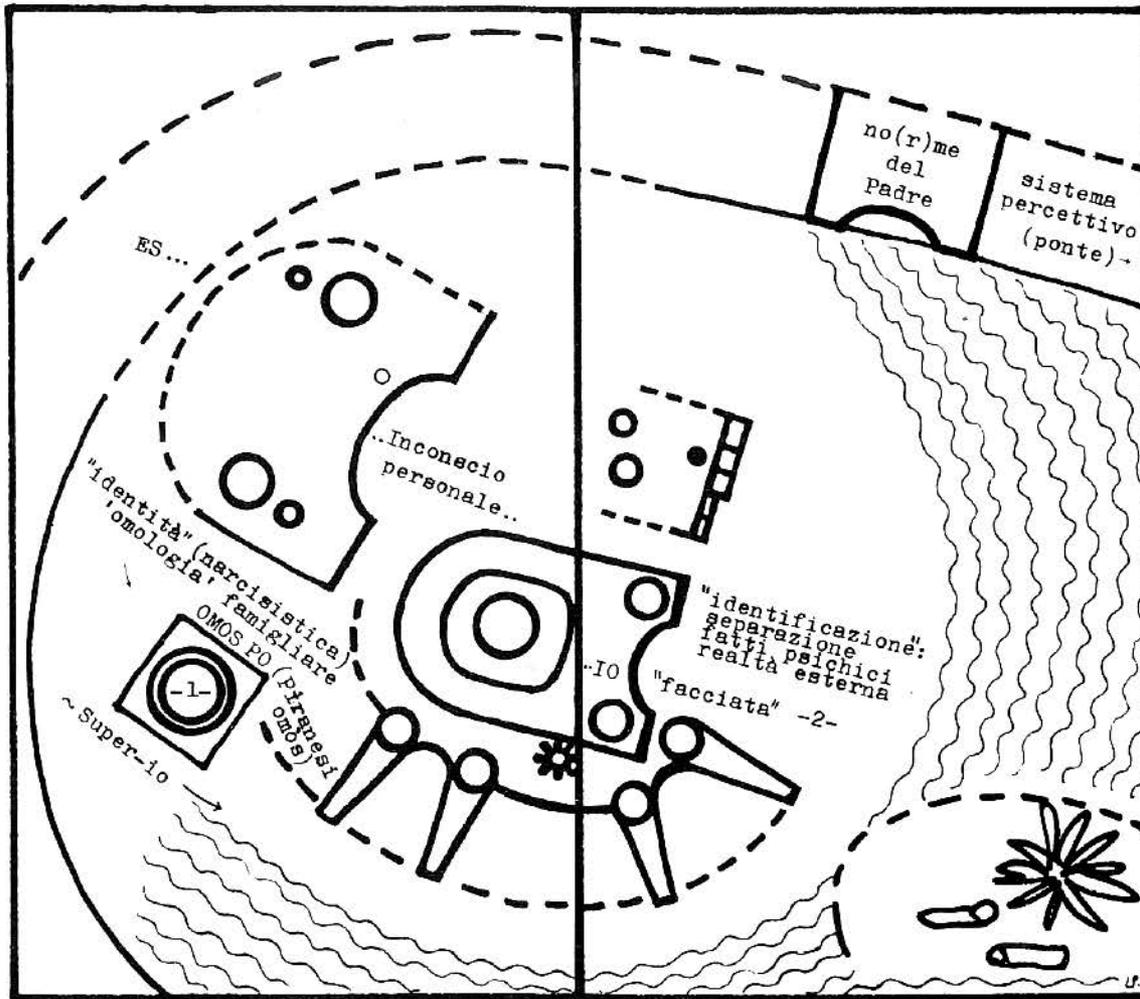
B) Una ricostruzione approssimativa dell'edificio (velato dai fumi), situato alla sinistra di quello centrale, analogo, e in parte coperto da esso.

C), D) e E) Tre ipotesi di piante del complesso architettonico delineato nei due rami; vi si evidenzia la relazione tra i vari edifici. La struttura architettonica «avvolgente» può essere, per esempio, paragonata a quella — sostanzialmente coeva — di: «Parte di ampio e magnifico porto . . .», foto 8, della sezione «Rami», del presente catalogo (tale composizione esiste anche come disegno).

F) e G) Il piccolo grafico **F)** (inerente alle



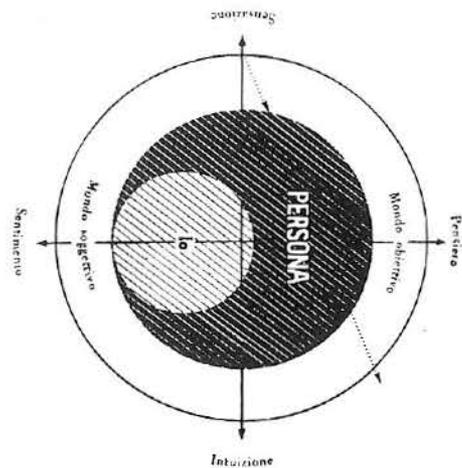
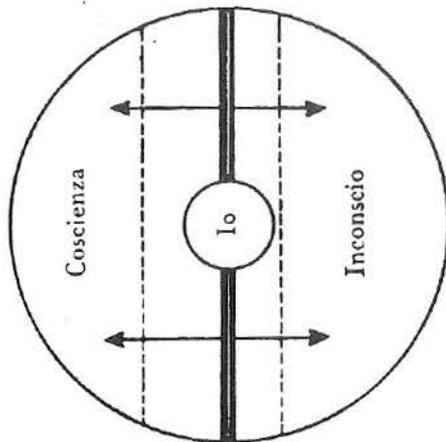
F



conflicto fente-spaltung

refente..

G



H

Inconscio

*(a margine = presa di contatto con la realtà; principio di realtà)
Coscienza

(1) Potremmo ipotizzare: *ομός* [= lo stesso; contrapposto a *ἕτερος* = l'altro]; P(iranesi) O(mòs). Volendo, invece, completare in: *ομόσπορος* = nato dagli stessi genitori; se ne potrebbe desumere una scrittura cosciente, con allusione al rapporto con il fratello (se non a problemi storici, di . . . stirpe romana).

20 «relazioni oggettuali», e rielaborato a partire da quello fornito da Gedo e Goldberg, in «Models of the mind», London 1973) va paragonato alla pianta G). Rappresentano precisazioni topologiche, strutturate in base a letture prevalentemente freudiane («schema tripartito»), che potrebbero essere ampliate in senso lacanianiano.

H) L'alzato, in cui sono indicate ipotesi topologiche, secondo una visione junghiana. Questo disegno, nonché la pianta G), vanno rapportati ai due piccoli grafici soprastanti (desunti da testi junghiani), che rappresentano la situazione dell'IO, e le 4 Funzioni secondo cui si orienterebbe la psiche.

Da tutto questo, sembra risultare che i due rami rappresentino — «proiettivamente» — un «paesaggio architettonico inconscio» del Piranesi. Si tratterebbe di un vero e proprio «syn-bolon», da ricostituire nelle sue due metà combacianti.

È interessante notare che tale strutturazione — in quanto automatica — va letta sulle lastre, e non sul loro rovescio speculare (il verso della stampa), che implicherebbe un intervento cosciente. Non sarà fuori luogo pensare che il *Fetonte*, data la sua immediatezza, precinda da elaborati disegni preparatorî.

Si noterà come, ad ogni edificio, possa corrispondere una precisa simbologia; e come le comunicazioni linguistiche [oltre a quelle rilevate, anche una scritta alla sommità della colonna: OMOS PO, difficilmente interpretabile, p.e., come . . . SPQR; e, — in senso «proiettivo» — leggibile forse, in greco, come: OMÓS PO (1)] ricalchino la situazione, che porta — nella simbologia numerica — ad uno sviluppo da 1 (colonna), a 2 (pinnacoli, sopra

la «facciata»). In ciò, sarebbe implicato un processo di «Differenziazione, cioè superamento dell'«omologia» narcisistico-famigliare («identità»), a favore della «relazione» («identificazione»), prospettata — sia pure in un clima teso e «burrascoso» — al di là della «spaltung» (o «fente»), che divide l'IO, fra Inconscio e Coscienza.

Ma, su questi accenni, richiudo la parentesi, riservandomi di riportare per esteso il discorso, in una sede più adatta a tale disamina. Quello che mi preme di anticipare è che probabili ragioni autopsicologiche sono alla base del fallimento del *Fetonte*. Il movente più profondo di questa «sindrome», sempre più complessa, è — in definitiva — da inquadrarsi in problemi di crisi (la «caduta»; nella conduzione del «Sole» e del «carro paterno»; e la «scissione» del soggetto — e addirittura del *Fetonte* — in due parti), rimozione e censura.

Tutto ciò potrebbe essere messo in rapporto con fatti, non solo psicologici, ma — dialetticamente — anche sociologici: ho già parlato, per esempio, del crescente sbocco (forse implicante anche cambiamenti e rinunce) del Piranesi, verso una produzione incisoria maggiormente «socializzata» e legata a committenze, bottega, ecc. (vedi — come riferimento emblematico — le «Vedute di Roma», sul retro stesso del *Fetonte*), e quindi, probabilmente, a problemi di «ruolo» sociale.

Torniamo ora a considerare quanto dicevo a chiusura del testo precedente, a proposito della raggiunta «coscienza della struttura», da parte del Piranesi: essa è forse da inquadrarsi come valenza di rispecchiamento ed assonanza illuministica, in senso lato. Ecco che, sul piano tecnologico e semiologico — parlando di segno e Segno — riscontriamo qualcosa da met-

tere forse in contatto con quanto Calvesi focalizza nella cultura del Piranesi: i suoi rapporti con l'ambiente internazionale, quale il «ghetto degli Inglesi», di piazza di Spagna. In proposito, possiamo anche osservare le decorazioni egizie del «Caffè degli Inglesi» (foto 44 e 45; sezione «Rami», del presente catalogo).

Tutto ciò è certo da intendersi, non nel senso progressista-dogmatico, o razionalista — razionalizzante (è ben nota la polemica del Piranesi e del «suo amico Didascalò»), ma — al contrario — di viva dialettica: abbiamo visto come tali concetti di Struttura si debbano saldare ad aspetti profondamente creativi, e addirittura a probabili matrici «autoproiettive» (la cui simbologia archetipica non deve peraltro farci pensare — lo ripeto — a problematiche storiche ed asociologiche).

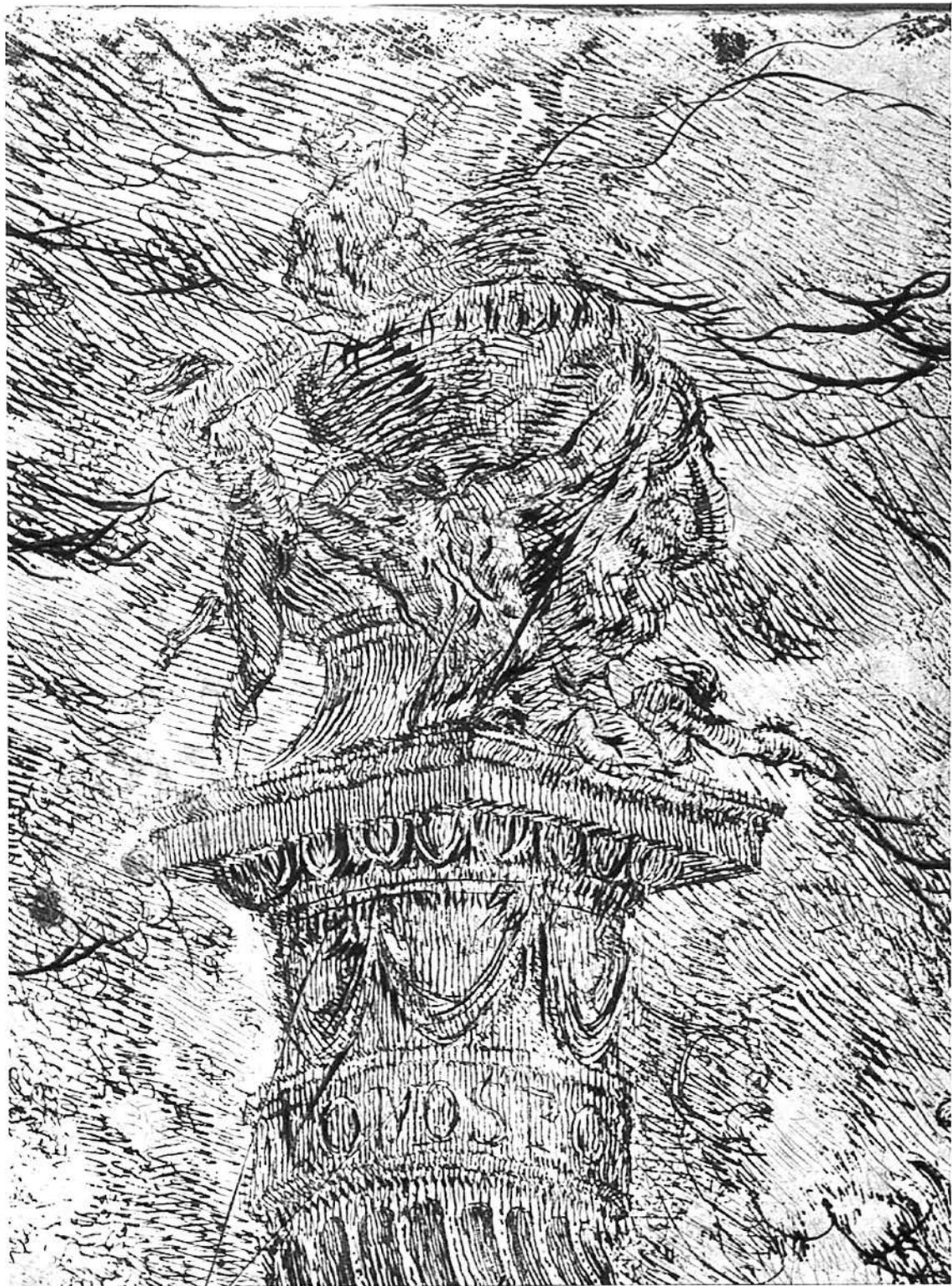
Volendo essere un po' schematici potremo ridefinire come valori «illuministici» (in una prima accezione, più tradizionale e restrittiva del termine) quelli relativi alla complessa (micro)articolazione segnica del Piranesi; e valori, per così dire, più «attuali» — oltre alla intuita implicazione «personale» (sentire «pericolosamente» in causa se stessi, in toto) — sul piano della ricerca stilistica: la trasformazione «critica» (nei due sensi) dei modi; il linguaggio come continua articolazione, evolutiva e problematica (un fare, del resto, abbastanza parallelo ai precedenti problemi, ed in sinergia con essi).

Potremo, anzi, cogliere un'ampia parabola, che implica:

— Strutturazione della «variazione» (o variazione della strutturazione) a livelli micro-segnici.

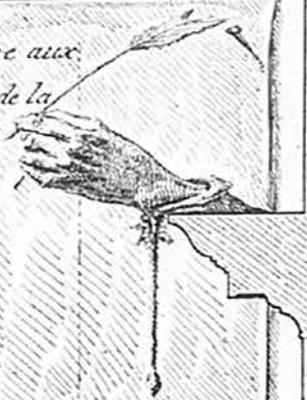
— Costruzione macroscopica, per «mon-

La sommità della colonna con l'iscrizione (Rame Sinistro).



AVT CVM HOC

*Lettre aux
auteurs de la
Gazette Li*



AVT



IN HOC

taggio strutturale»; e non per ideazione rigorista, o «piattamente» preconstituita.

— Stile della «variazione» «critica» dei modi, e degli stili.

— Implicazione «proiettiva» — all'interno del lavoro — della propria crisi o vita e trasformazione; cioè delle proprie dinamiche e rapporti psicosociologici.

Sto forse troppo schematizzando — lo ripeto —; il discorso dovrebbe essere storicamente più circostanziato, ma non è questa l'occasione. Comunque, per concludere, e sempre parlando a vasto raggio — per indirette assonanze nel «Tempo» — potremmo citare la grande intelligenza storica del «protocritico» Denis Diderot, quando — nel «Salon» del 1767 — parla della «logica del gusto»; scrive — per l'esattezza — che si augura che «la logique du goût» faccia altrettanti progressi di quella «de la raison».

Questo non viene certo ad istituire rapporti problematici e troppo distanti fra i centri della cultura europea e la situazione romana, ma vuole richiamare una radice più profonda e più «vera» della cultura settecentesca. Atteggiamenti che, non attestandosi (e se non ci attestiamo, istituendo le nostre attuali letture) su posizioni rigoriste e dogmatiche — e implicando (mi riferisco prevalentemente a Diderot) risonanti concetti di «comunicazione democratica» (borghese) — propongono, con la loro «non sicurezza», quasi una complessa e vitale dialettica di analisi, e, contemporaneamente, di complessità psicologica. «Protodialettica», o «neodialettica», quasi . . . nell'antico filone presocratico di Eraclito.

Potremo azzardarci a dire che «le château immense» di «Jacques le Fataliste» (che chia-

Particolare del Frontespizio delle Osservazioni di Gio. Battista Piranesi sopra la lettre di M. Mariette . . . ; F. n. 967.

ma in causa l'Inconscio, e la Scrittura; Diderot — punta della cultura europea — non è solo l'Encyclopédie, ma giunge — all'inizio degli anni '60, e ancor più all'inizio dei '70 — a fondamentali intuizioni «autoproiettive». Su questo tema sto svolgendo, da anni, un'approfondita ricerca) non è molto distante dalle «Carceri» piranesiane, quali allegorie della negatività autistica, individuale e collettiva, psicologica e sociale.

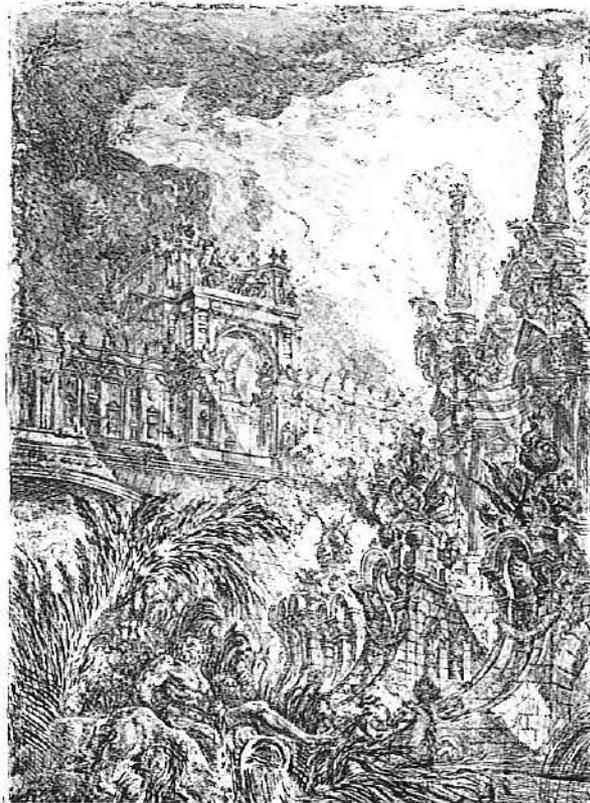
Lo ripeto: due mondi e due personaggi culturalmente troppo distanti, per prospettare diretti rapporti (che, del resto, non ci furono in pratica); possiamo tuttavia richiamare le loro componenti autoproiettive, a convalida della complessità dialettica delle implicazioni culturali di questi momenti, che giungono fino a noi e ci riguardano da vicino.

Luca Maria Patella

Stampa su carta,
ricavata dai due rami.

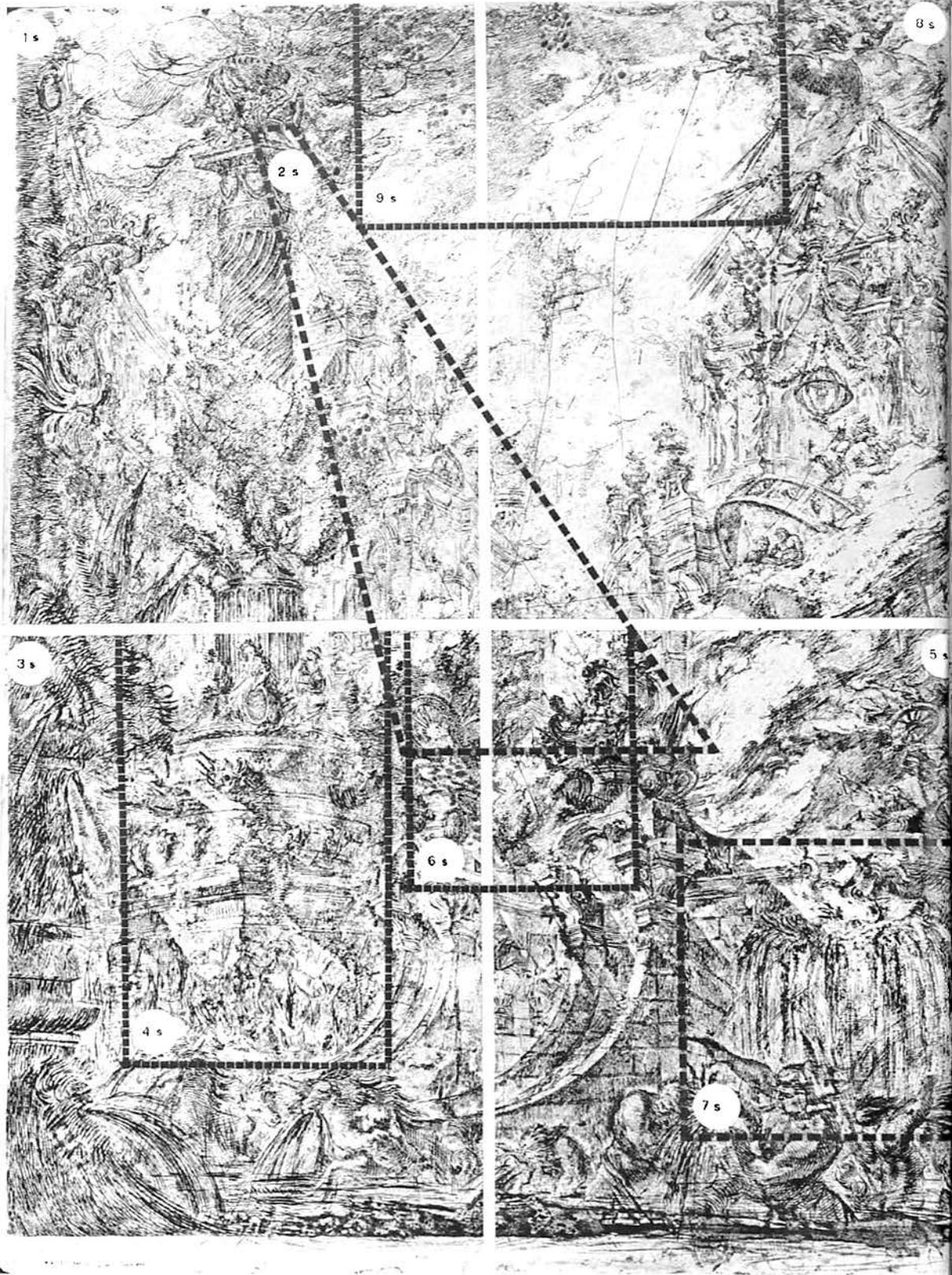


I due rami accostati,
ma invertiti fotograficamente
nella Destra/Sinistra.

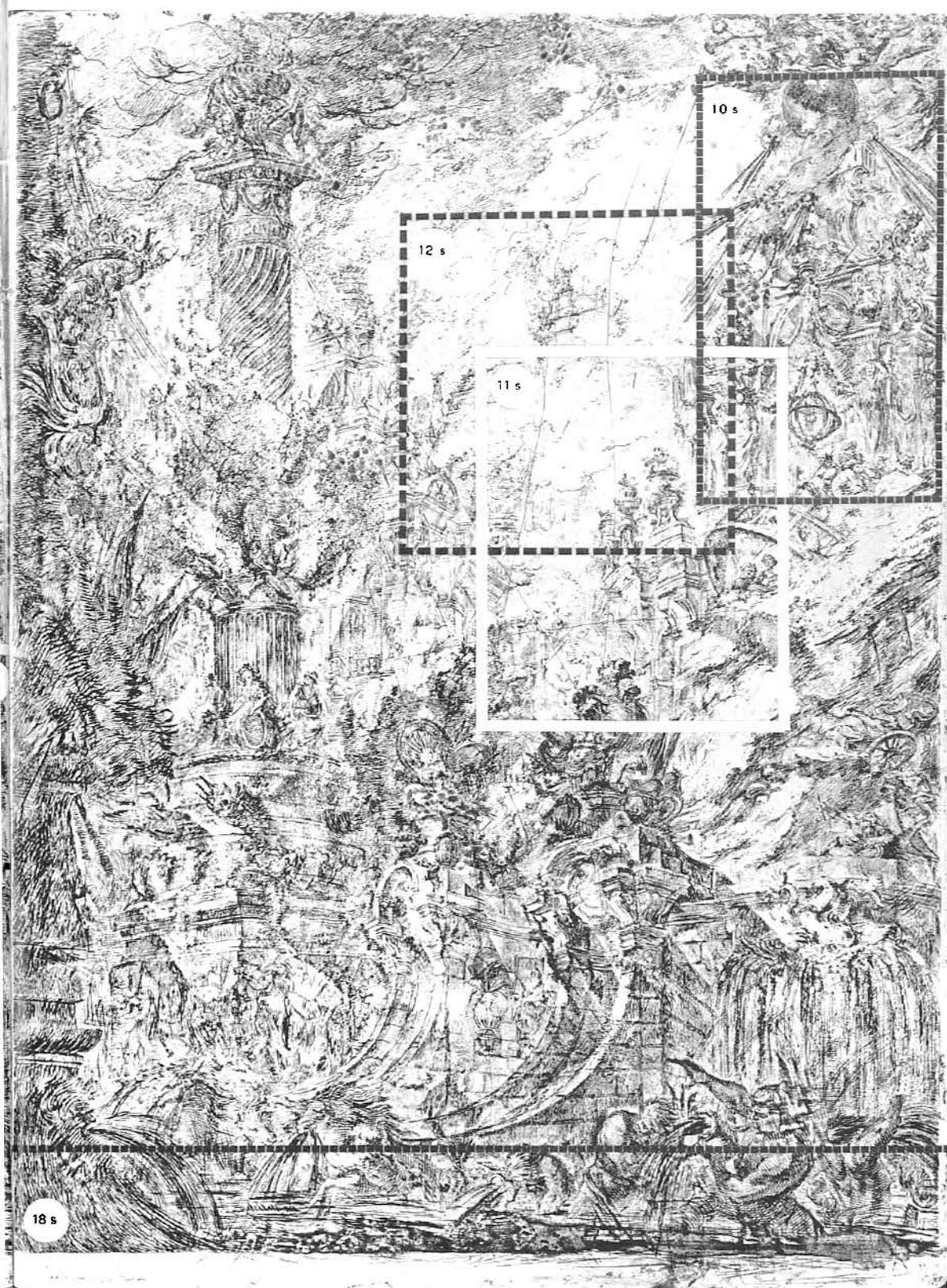


LOCALIZZAZIONI DEI PARTICOLARI
ANALIZZATI («CADUTA DI FETONTE»)

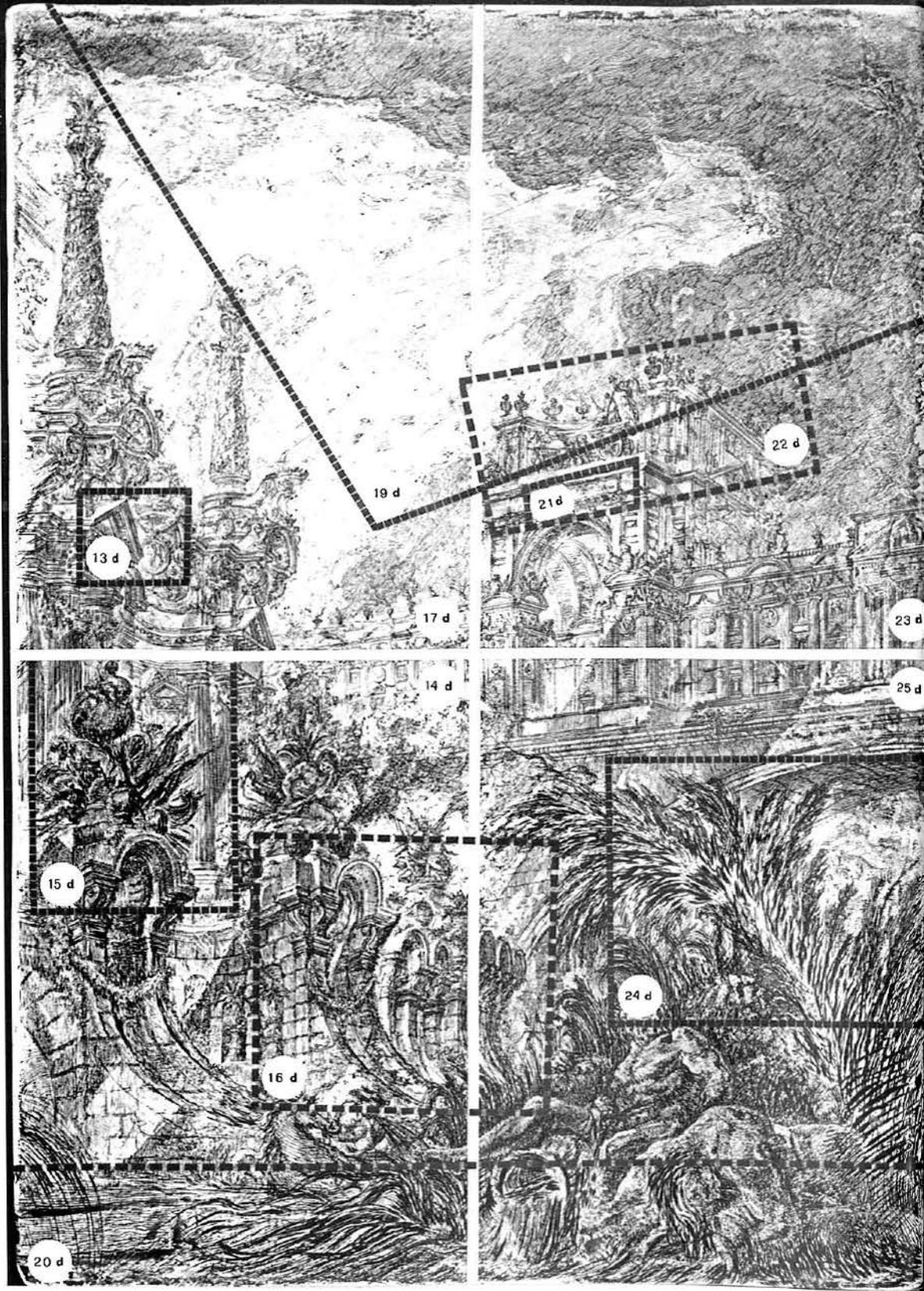
I particolari sono numerati da 1 a 33, e a questi numeri si fa riferimento nel testo precedente.



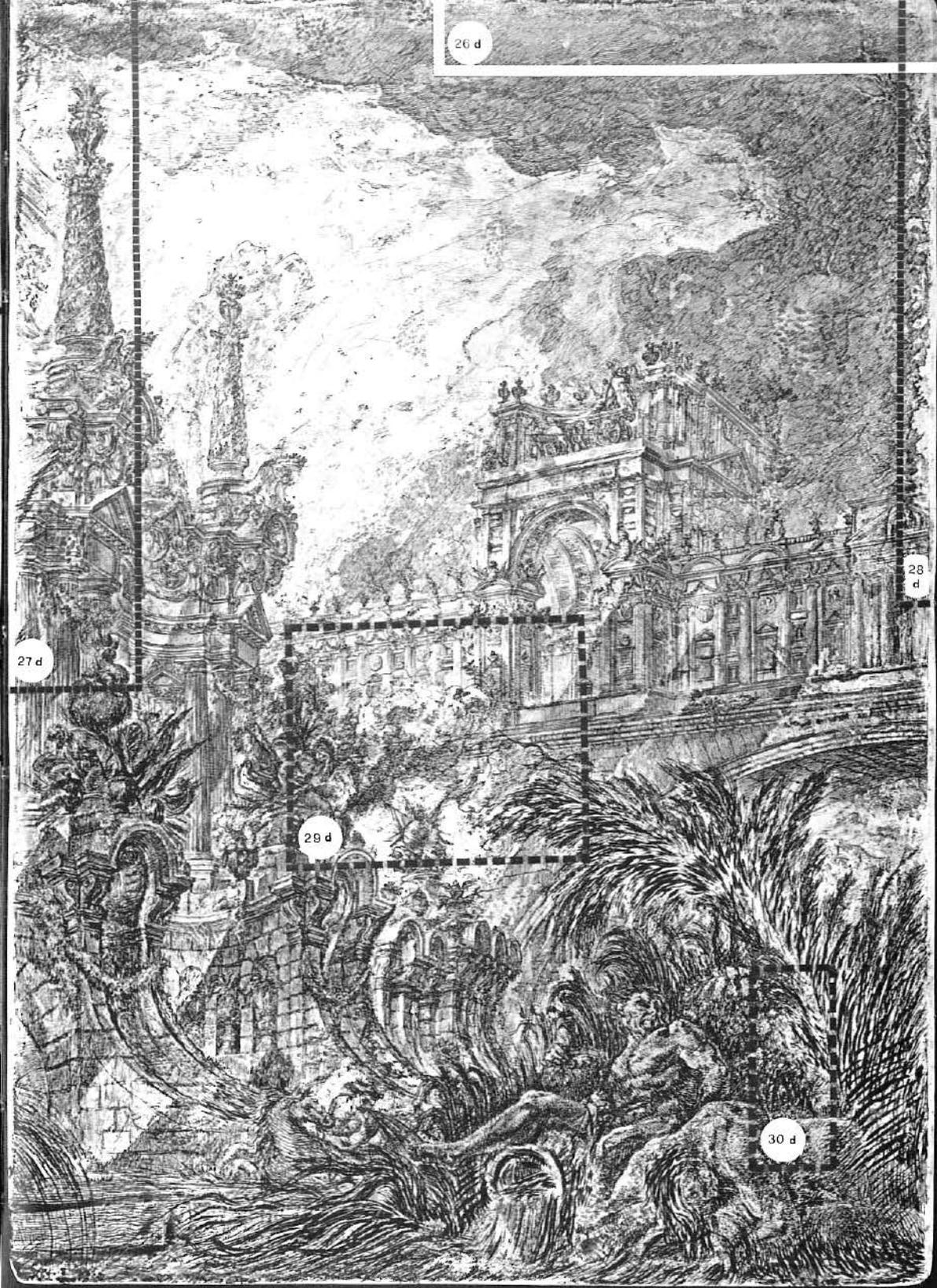
Rame Sinistro, con le localizzazioni dei particolari, da 1-S a 9-S.



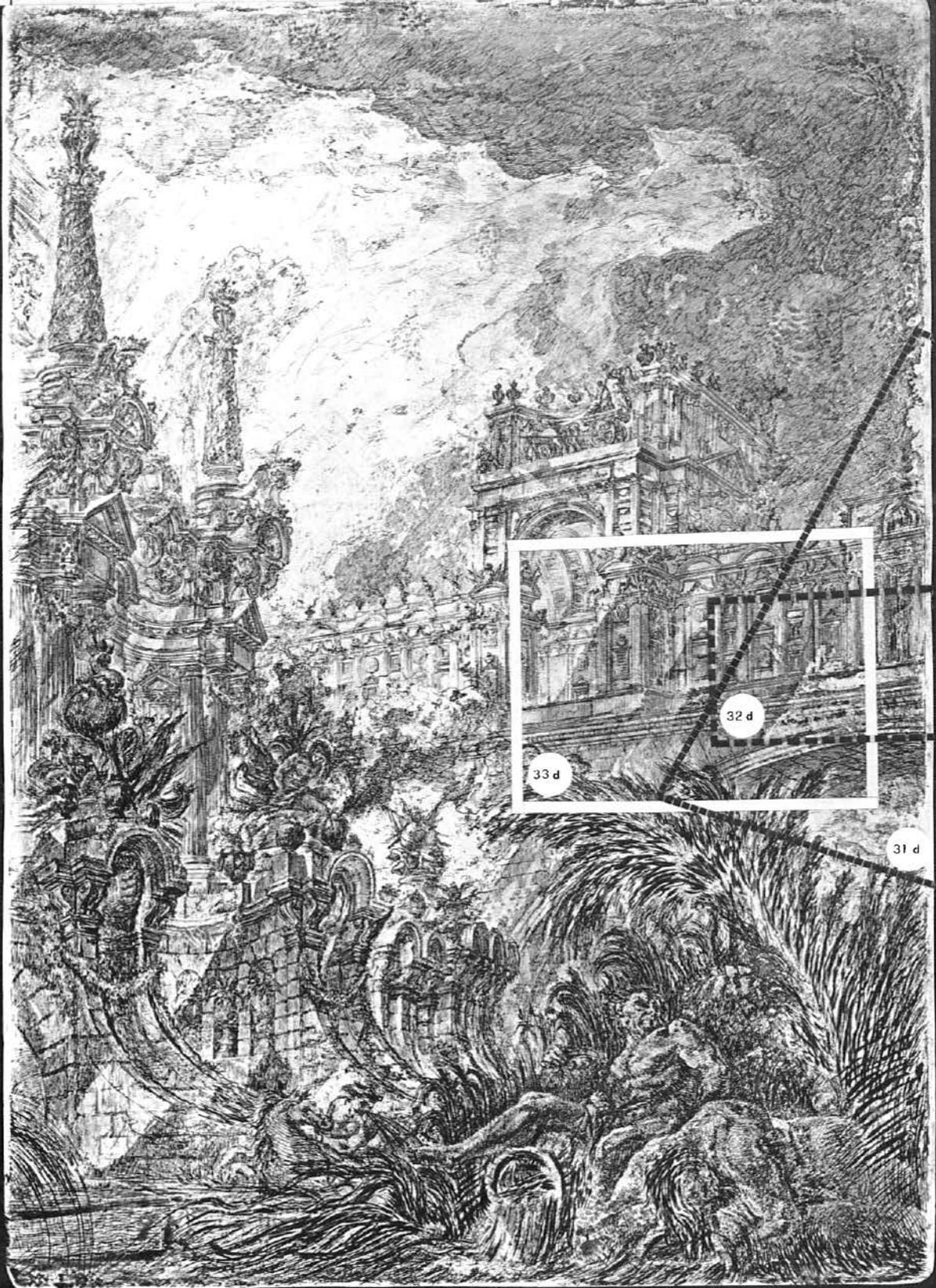
Rame Sinistro, con le localizzazioni dei particolari, da 10-S a 12-S (con, in più: 18-S).



Rame Destro, con le localizzazioni dei particolari, da 13-D a 25-D.



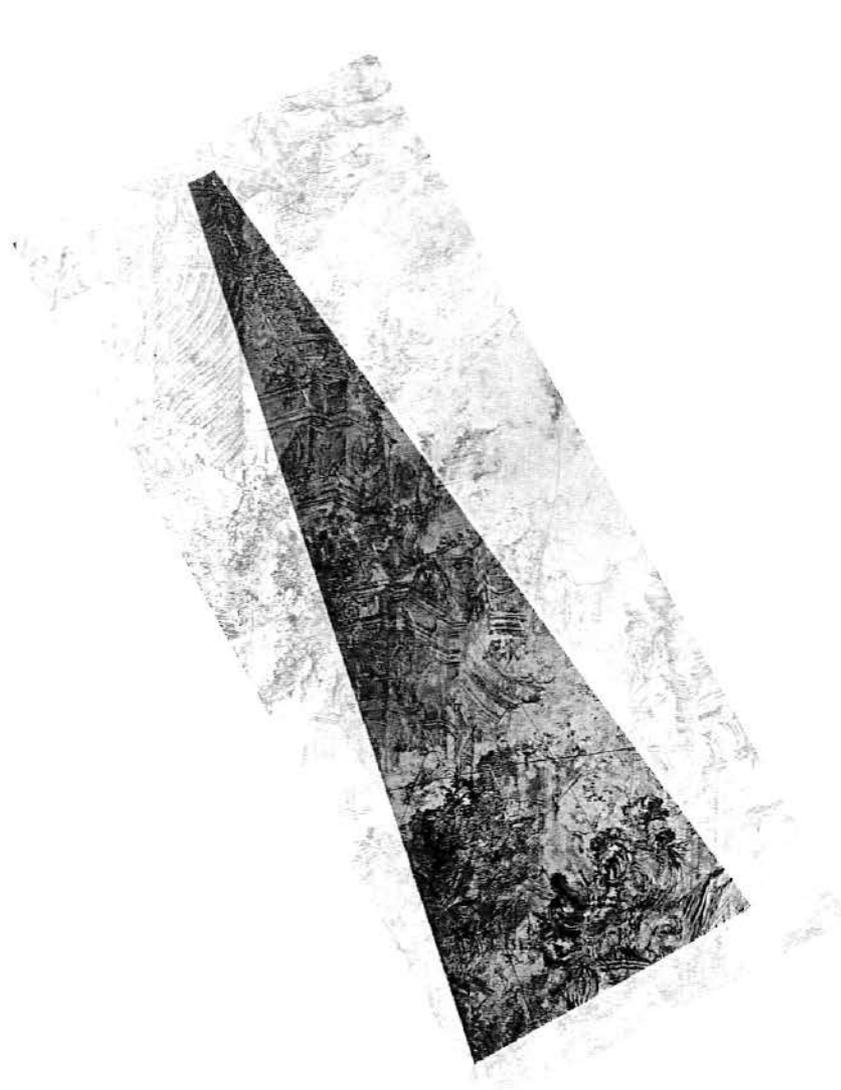
Rame Destro, con le localizzazioni dei particolari,
da 26-D a 30-D.



Rame destro, con le
localizzazioni dei particolari,
da 31-D a 33-D.



1-8



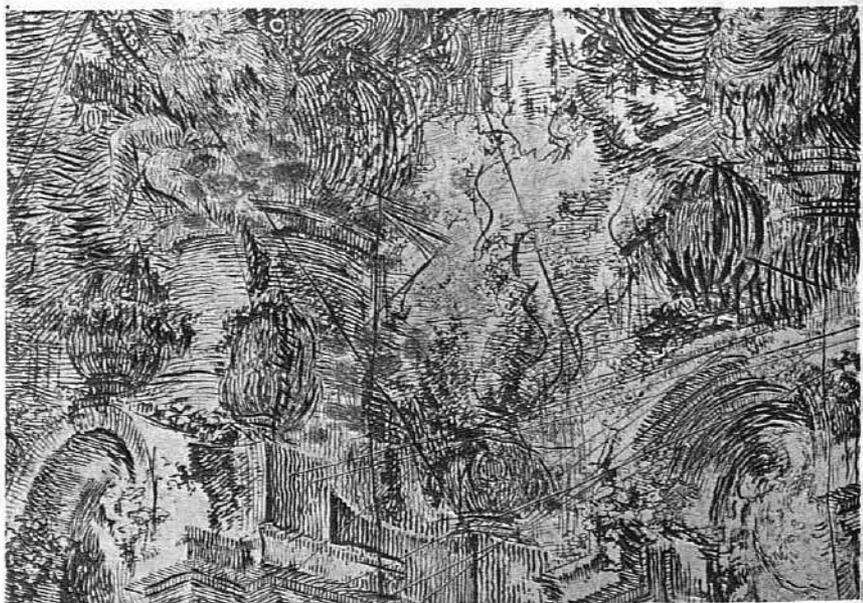
2-8



5-S



6-S



7-S



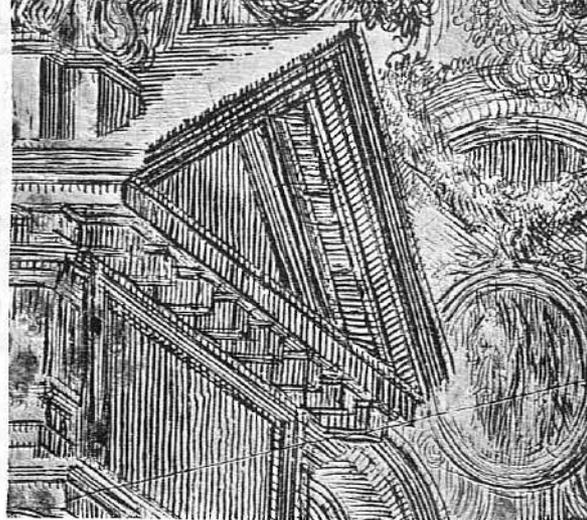
8-S

10-S



9-S

12-S



13-D

11-S

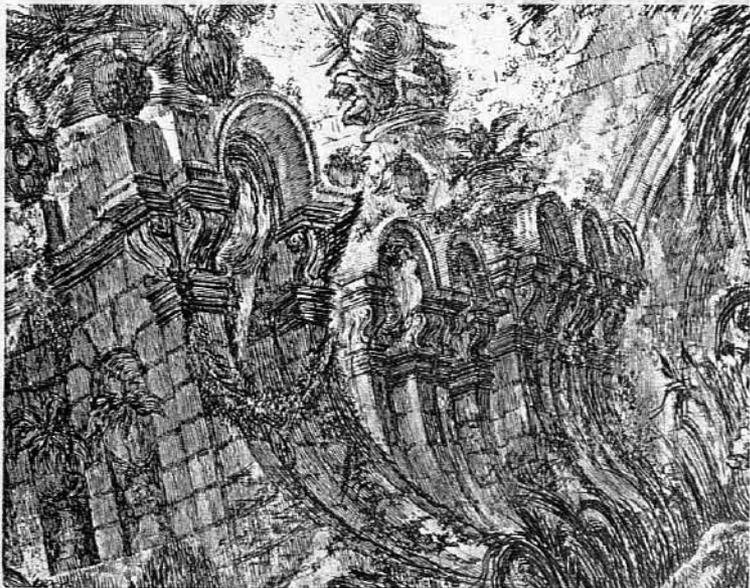


14-D

15-D



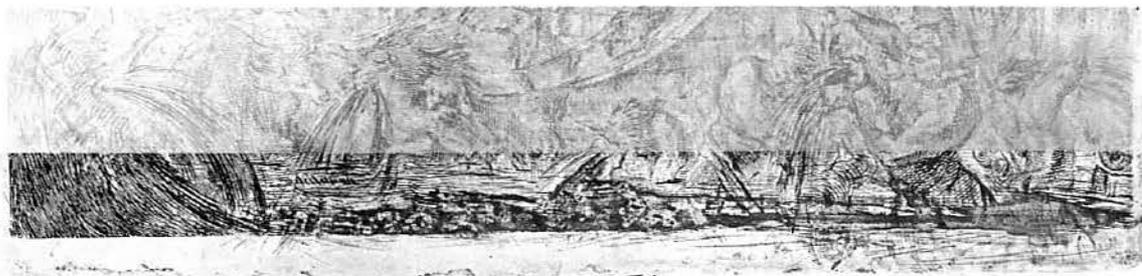
16-D



17-D



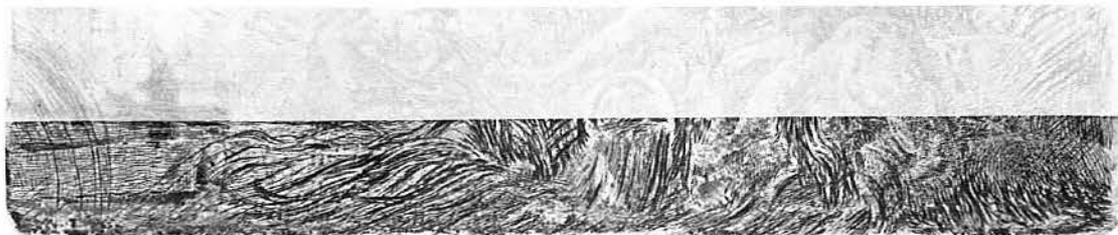
18-S



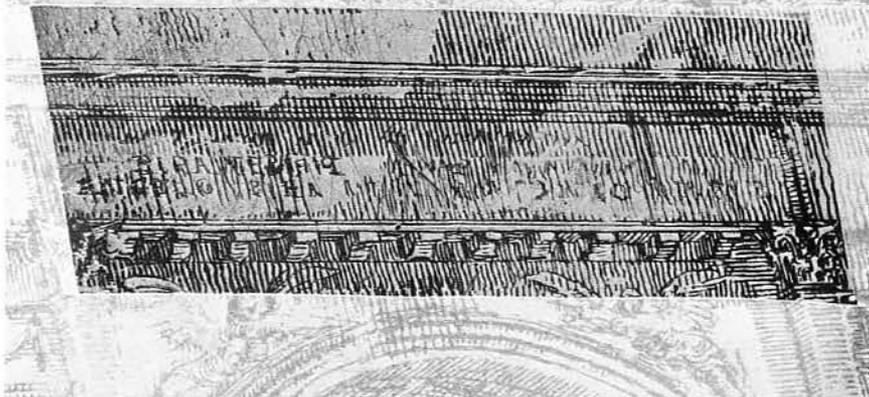
19-D



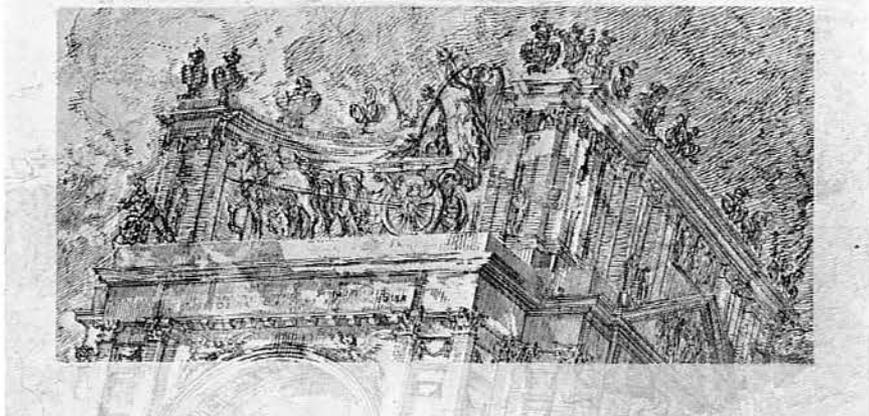
20-D



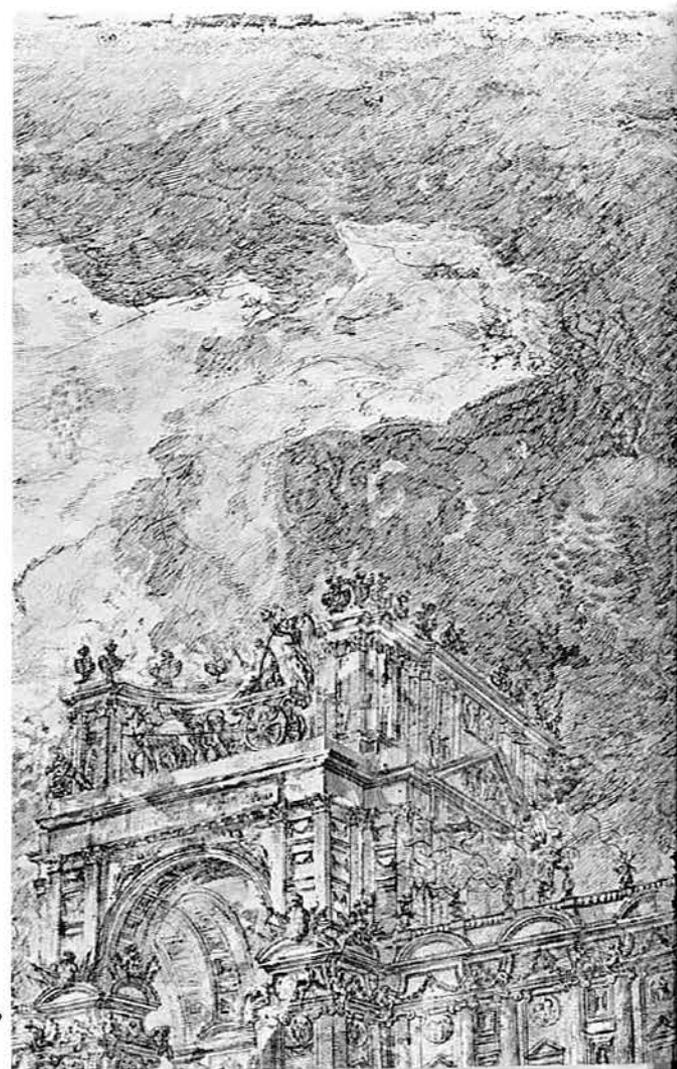
21-D



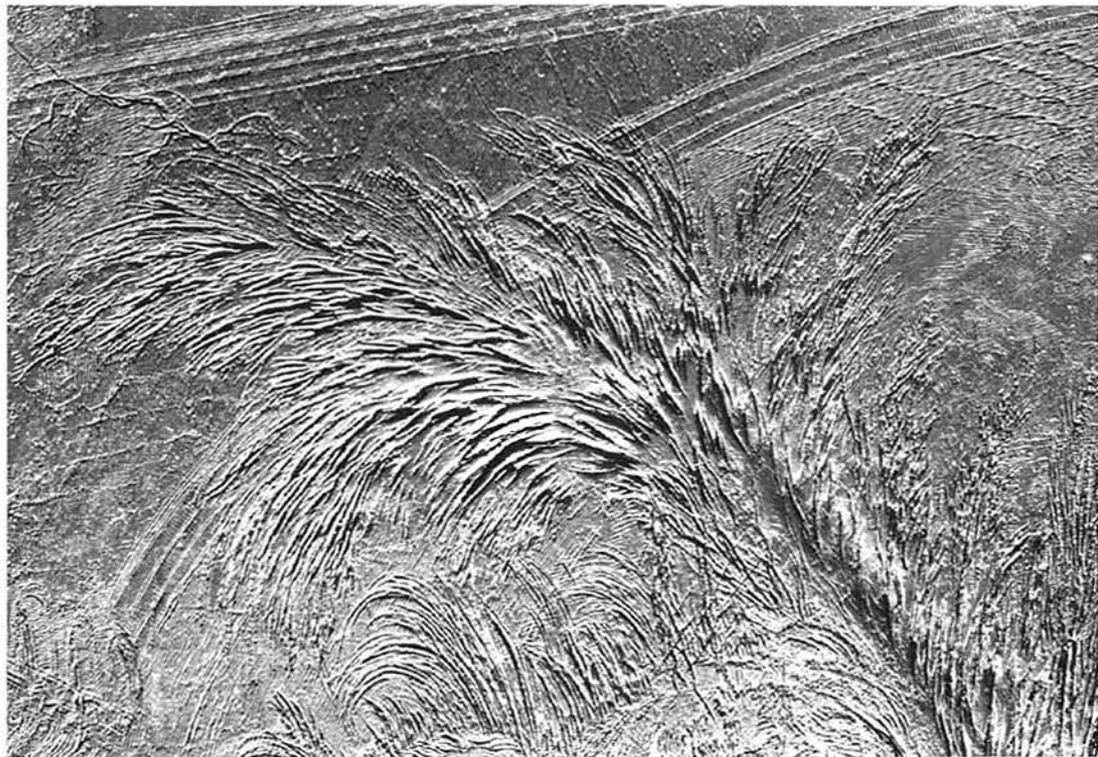
22-D



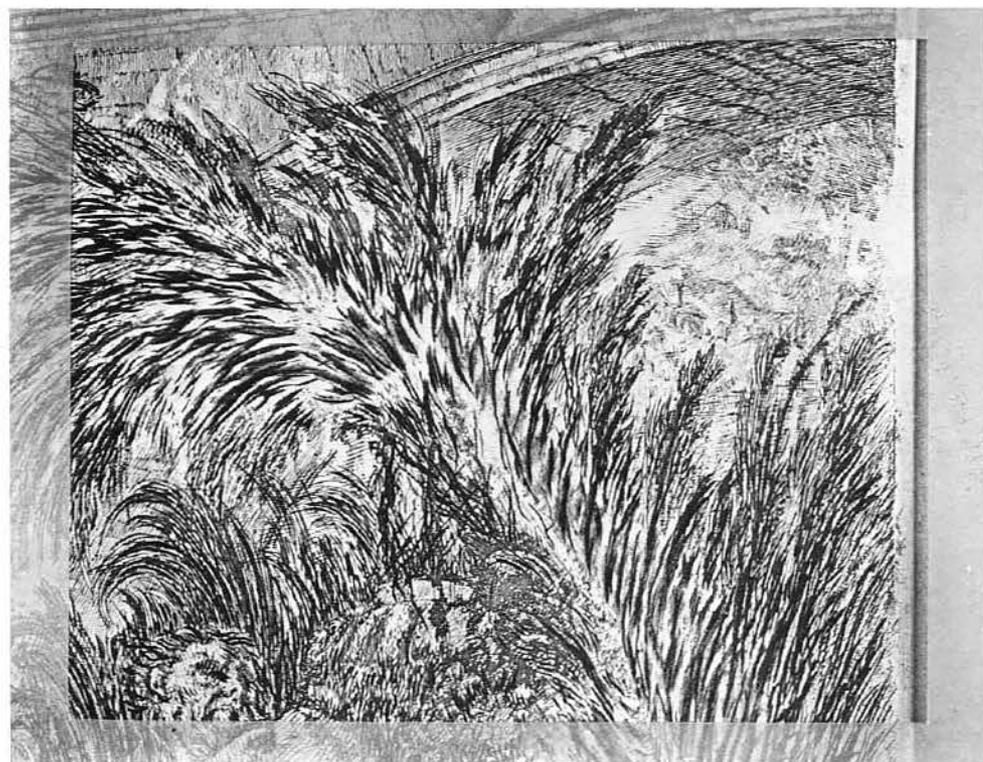
23-D



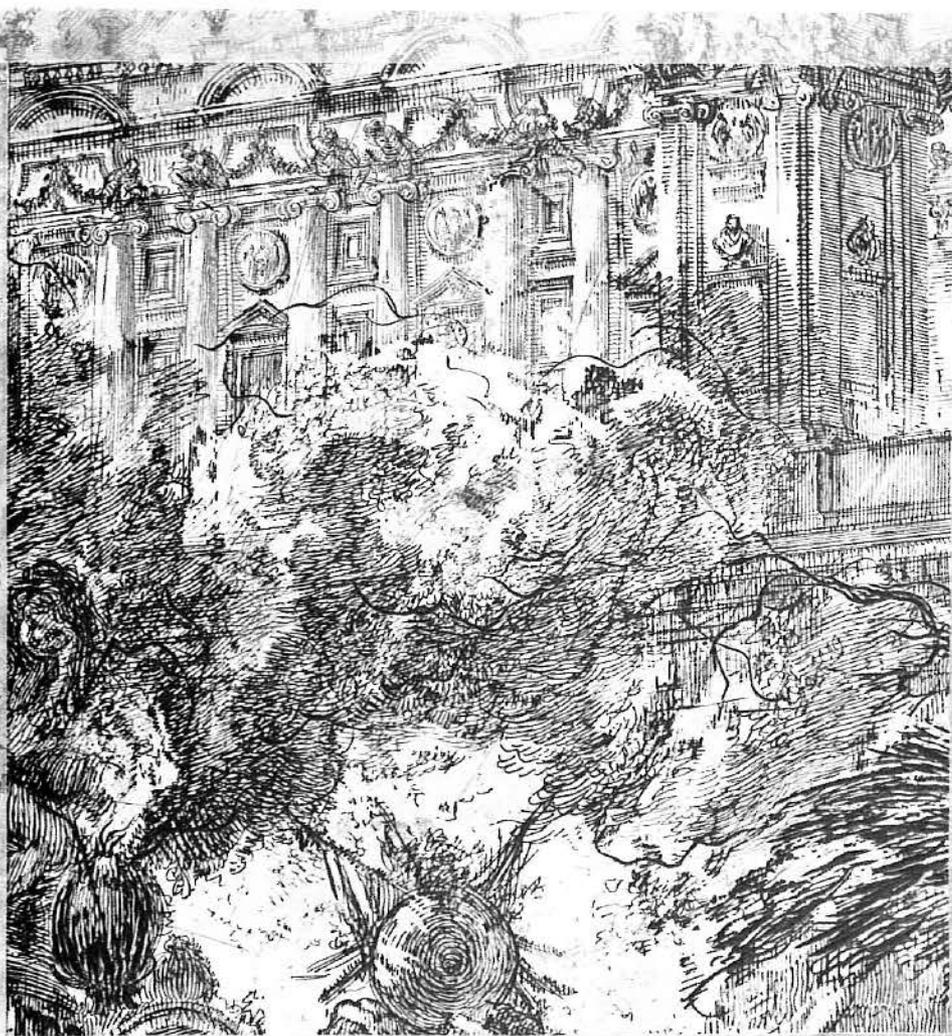
24'-D



24-D







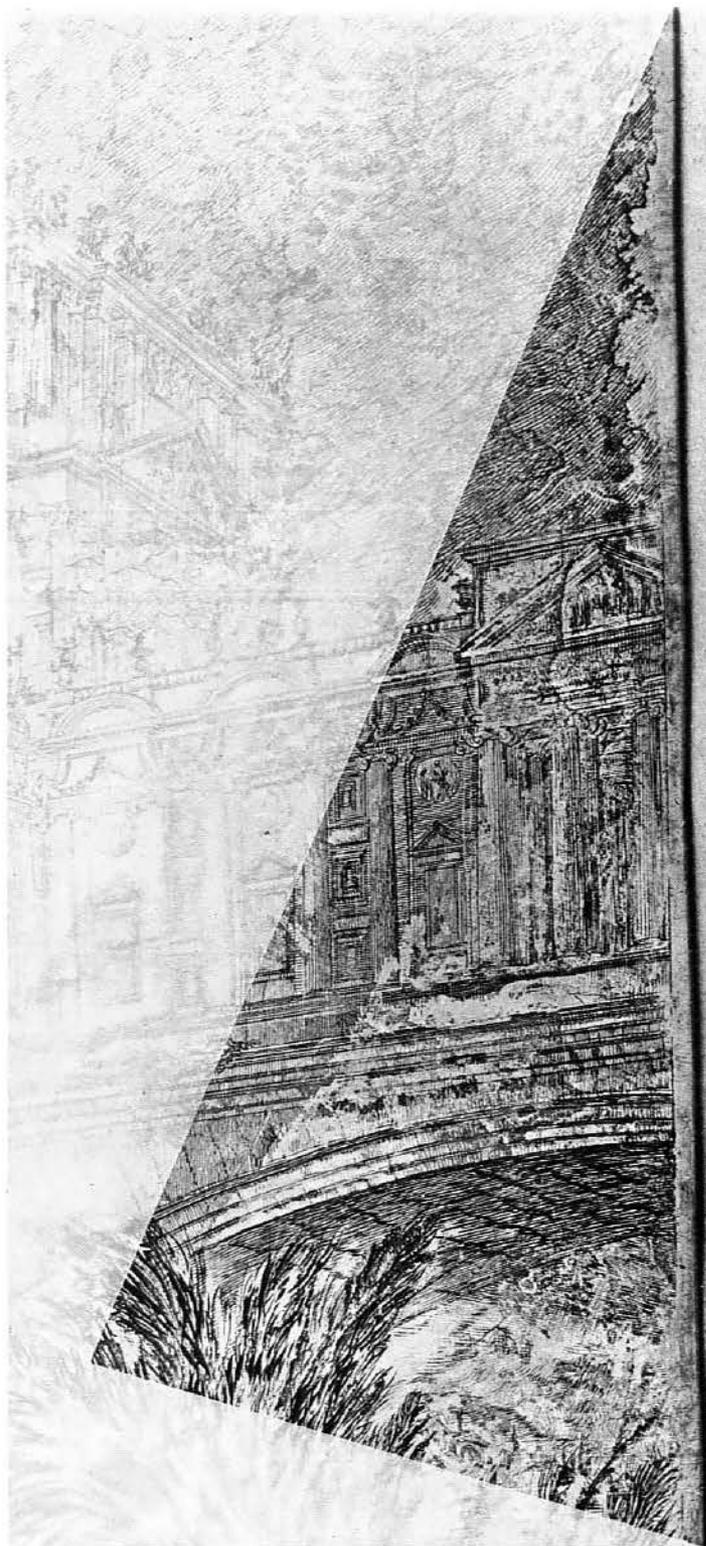
29-D



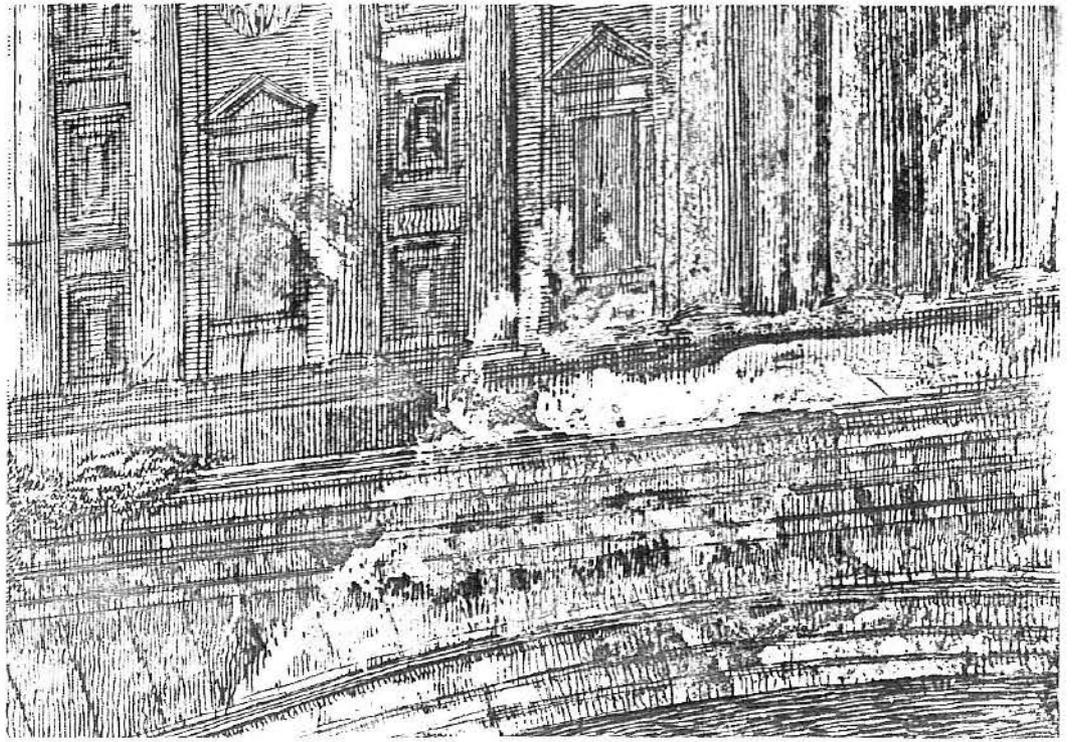
27-D



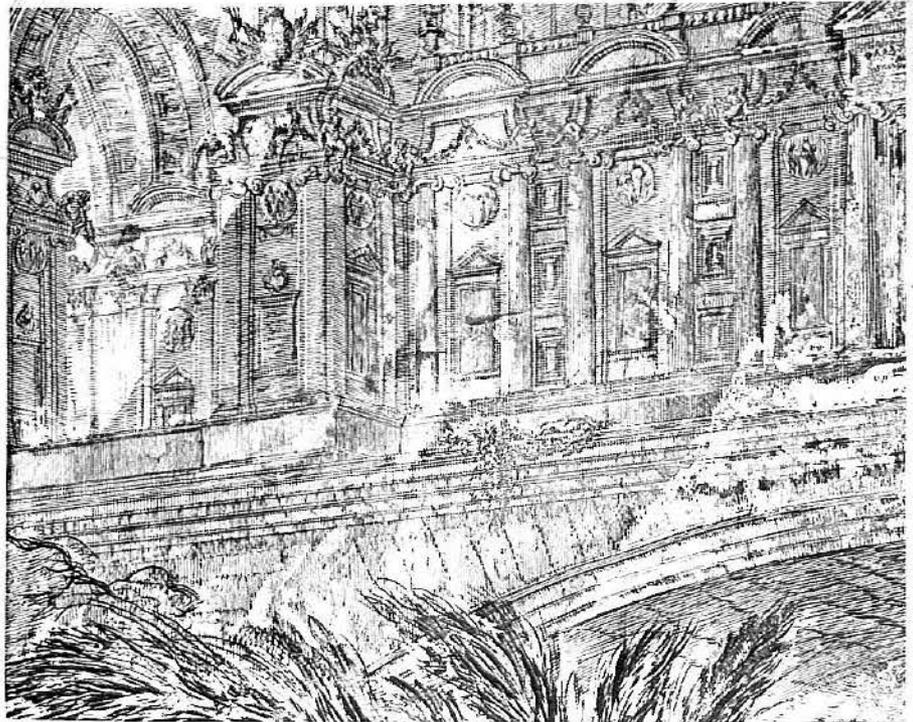
28-D

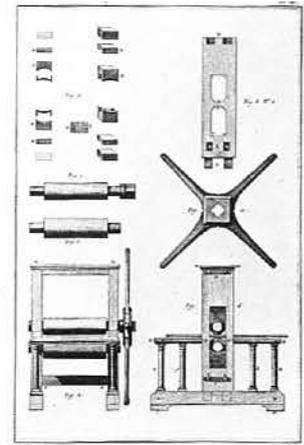


32-D

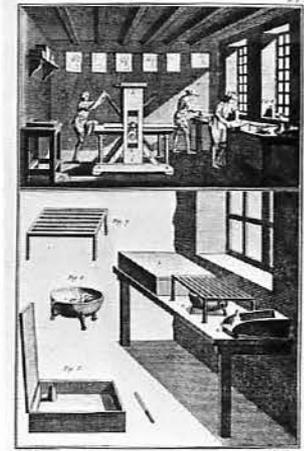


33-D





Imprimerie en Taille-Douce, no. 1000 à 1005.



Imprimerie en Taille-Douce 2.



Ornure en Lettre.

Tre tavole dell'Encyclopédie di Diderot e D'Alembert del 1767.

- Il rame
- Vernici
- Il disegno
- Punte
- Punte degli aghi e modo di appuntarle
- Acidi
- Coperture
- Segni
- Sperimentazione

Il presente scritto si propone di percorrere l'itinerario di Piranesi incisore, che ci parla di matrici, cere, vernici, punte, acidi, morsure, inchiostri, fino all'esito della stampa.

L'avvio è dato da due testimonianze fondamentali, la prima precedente al Piranesi: il trattato di Abraham Bosse sulla Calcografia (gli storici ce lo presentano così: nasce a Tours nel 1602, muore nel 1676, curioso della verità scientifica, di religione calvinista, fu più apprezzato come teorico che come artista). La seconda testimonianza è data dalla voce «Incisione» dell'Encyclopédie redatta da Watelet (qui tradotta da Anna Marzia Positano) e da note che riguardano la composizione degli acidi (voce acidi). Queste due testimonianze dell'epoca piranesiana hanno molte affinità con la tecnica incisoria del Piranesi.

Inoltre mi sono avvalsa di studi più recenti per appurare una certa attinenza tra realtà e leggenda attorno ad una così complessa personalità d'artista.

Contemporaneamente mi sono servita della opportunità di consultare direttamente matrici e stampe relative (patrimonio della Calcografia e del Gabinetto delle stampe oggi uniti nell'Istituto Nazionale per la Grafica, diretto dalla Dott.ssa Maria Catelli Isola).

Analizzare attentamente ogni matrice ed ogni stampa sarebbe stato un lavoro importantissimo, ma avrebbe richiesto anni ed anni di assiduo studio. Il tempo invece è stato relativamente breve; per questo si è scelto di circoscrivere tutto ad un solo tema (due rami per un'unica stampa), un modo diretto d'impatto con un'opera poco conosciuta che per noi è la più recente del Piranesi, perché scoperta come rovescio nel 1965 da Maurizio Calvesi, direttore a quel tempo della Calcografia. Il titolo

dato all'opera è «La caduta di Fetonte».

Circoscrivere il tutto ad un solo lavoro di Piranesi può sembrare riduttivo, ma questo metodo d'indagine è solo la chiave metodologica, che può essere spostata ad altri rami, perché se l'immagine varia nei contenuti, il linguaggio della tecnica resta strutturalmente lo stesso.

La «Caduta di Fetonte» è composta da due rami di base mm. 404, altezza mm. 555 (destro); base mm. 394, altezza mm. 555 (sinistro); offre l'occasione allo studio degli «errori» che sono poi la riflessione per una lettura sulla tecnica.

«Caduta di Fetonte», rovescio precedente le opere date, più celebri: Veduta della Piazza di Monte Cavallo, (F. 808) e Veduta della Basilica di Santa Maria Maggiore (F. 791). Il rovescio di queste due vedute, volutamente bifato dal Piranesi e nascosto per secoli da una bitumatura spessa e persistente, ha rivelato oltre tutto come l'uso delle punte, la libertà dell'acido, la preparazione del rame, la grande disponibilità tecnica del Piranesi sia riassunta o almeno proposta come tesi in queste due lastre.

Il punto di partenza è proprio nello studio a vista delle due lastre; inoltre certi rapporti visivi ci rimandano ai «Capricci», fino ad arrivare a certi effetti chiaroscurali, a suggestioni di segno che ritroviamo nelle «Carceri d'invenzione».

Ho volutamente escluso tutta una serie di repertori celebri, anche se molte di queste opere hanno delle affinità con il Fetonte come una abilità tecnica notevole, ma un certo rigore che oserei definire di «maniera» (ogni tanto tradito nella descrizione dei cieli, nelle verzure, nei profondi neri ecc.), perché

mi allontanavano dal tema iniziale.

Cercando con il lentino e con il contafile ogni segno, ogni riferimento, ogni sbavatura, ogni segno di martello, ogni sgranatura dell'acido, si è arrivati a dividere le lastre in tanti frammenti, e questo perché ogni frammento avesse una sua chiave di lettura. Mi ha molto aiutato la lettura di M. Foucault (Le parole e le cose): «Il mondo è coperto di segni che occorre decifrare e questi segni, rivelatori di somiglianze e affinità, non sono essi stessi che forme della similitudine . . . Ora, i segni che vengono interpretati indicano il nascosto solo nella misura in cui si somigliano; e non si agirà sui contrassegni senza operare, a un tempo, su ciò che, da questi, è segretamente indicato . . . tra segni e parole non corre la differenza che esiste tra osservazione e autorità accettata, e tra il verificabile e la tradizione. C'è ovunque lo stesso gioco, quello del segno e del simile, ed è per questo che la natura e il verbo possono intersecarsi all'infinito, costituendo per chi sa leggere come un gran testo unico».

Che differenza c'è tra pittore e incisore nel momento in cui entrambi usano la tecnica incisoria? Focillon fa notare quale sia la differenza fra i due: il pittore nel suo studio si serviva dell'incisione per «fermare» un'idea, a lui era data grande libertà di segni e di tecnica: «Si contenta di una tecnica semplice e di un procedimento elementare . . . i pittori si divertivano a graffiare la vernice . . .».

L'incisore, memore della sua missione storica, doveva trarre attraverso una notevole abilità tecnica una immagine che rispettasse un preciso lessico formale, differente dalla concezione «artistica» del bozzetto. Guardando allora il «Fetonte» ci si domanda quale fosse il ruolo di Piranesi. Non è incisore nel senso

44 tradizionale, non è però neanche un «artista»; se dobbiamo relegarlo in definizioni o schemi, come era per lui il mondo dell'immagine?

È utile a questo punto rivedere tutto il suo operare; nei suoi disegni vi è una volontà precisa di fermare temi cari, che poi rielabora ingranditi nelle tematiche e trasformati in molte incisioni.

Incisioni in cui l'atto incisivo diventa atto devozionale per una mente fervida e attenta quale era quella di Piranesi, in un primo momento che definiamo veneto, giovanile «periodo dell'acquaforte da pittore», di contatti con artisti come il Tiepolo, il Ricci, momento che è all'origine del segno leggero ed elegante del Piranesi; poi a Roma, «periodo di una ricerca di stile al contatto con il Vasi e in un momento di transizione». Il suo segno lentamente si modifica, da un mezzo fragile ad un mezzo indagatore pesante e massiccio nella descrizione delle sue «meraviglie», nei «tesori», nelle «magnificenze». Patrimonio che era scaduto in mano ad altri in merce spicciola da vedutisti di professione, da compilatori di guide e di ritratti dell'urbe . . . (M. Praz) e che Piranesi riabilita, erede di un Sanmicheli e di un Palladio. «Maturità, padronanza della tecnica e superamento di certe regole incisive» e non per ultimi i contatti con la scuola francese che indubbiamente furono importanti.

E qui la leggenda si sostituisce alla realtà: il Piranesi subordinò la sua vocazione d'architetto a quella d'incisore?

« . . . L'acquaforte conveniva dunque alla natura del Piranesi. Dietro l'uniformità della sua esistenza laboriosa, interamente assorbita dalle fatiche di un'impresa formidabile, si celavano, come è noto, una naturale foga, una passione, una violenza e persino una frenesia

da cui talvolta veniva travolto . . . » (Focillon).

Inoltre si mitizza sul rapporto alquanto «violento» che Piranesi ebbe con il Vasi a proposito della tecnica dell'acquaforte. Tutte situazioni che hanno alla base una grande verità: il bisogno di conoscere le cose, per affermarle, e verificare nuove conoscenze. Il Settecento è un secolo pieno di contraddizioni all'insegna della ricerca e della didattica, di affermazione dell'uomo come entità individuale, come elemento autonomo. Ad esso non poteva restare indifferente un artista come Piranesi che attraverso l'alchimia del mezzo incisivo cercava una sua verità.

L'incisione è il vero linguaggio per Piranesi, il suo modo di comunicare. Per lui approfondire significa realizzare un mondo complesso d'immagini, in cui ogni cosa detta avesse una sua collocazione, un suo riferimento. Il segno non è solo un segno, così una copertura non vuole essere solo un preziosismo tecnico; il bisogno di adoperare arnesi incisivi aveva una sua funzione precisa: «*Punte piccole, punte grandi, ciappole, bulini, pettini e rotelle, coltellini e aghi*», tutti arnesi al servizio del segno (è pur vero che tanta dovizia di punte era già in Canaletto): «*Si serve di varie punte di differente misura per rendere la gamma dei toni richiesta dalla determinazione dei piani e per armonizzare i segni sul medesimo piano*». Per Piranesi si dice «*si serve di varie punte come costume veneto, ma si stacca da codesta scuola nella ricerca di morsure*». Con quest'ultima frase è chiaro che non è solo il segno il protagonista, ma è anche l'acido, nei suoi vari tempi di morsura. Questo nuovo modo di affrontare il fare incisivo, capovolgendolo, è un bisogno dell'artista di espandersi fuori da

un empirismo tardobarocco, tanto in voga a Roma, in favore di una cultura europea.

In un clima di schermaglie intellettuali in un Settecento secolo del rame (C. Bertelli così scrive) « . . . per noi Piranesi è di volta in volta illuminista e neo-gesuita e negromante, oppure amico del Bestioni di Gian Battista Vico . . . Piranesi ha proprio l'aggressività corrosiva esercitata sui simboli d'una cultura che s'intende combattere ».

Il Rame

La tecnica non esclude il «mistero»: l'imprevedibile è nell'acquaforte usuale. La scelta del Piranesi per questa tecnica è la migliore dimostrazione di questa sua duplice propensione tra realtà e magia, tra tecnica e alchimia.

«Batter perfino coi martelli sull'incudine le lastre per renderle piane e cuocere con gran fumo le vernici».

Dal rame inizia il processo incisivo e da questo è giusto risalire. Rame come matrice elemento costante di una tecnica che diventa ripetitiva attraverso l'ausilio del torchio calcografico, che la trasforma in stampa. Risalire all'origine significa rivedere ciò che la matrice ha significato.

La preparazione del rame aveva un suo iter: anche se lasciato in mano al calderaio, che eseguiva il lavoro di martellatura, l'artista doveva sempre controllare la qualità del rame (quello rosso, perché più adatto all'acquaforte e al bulino), la calibratura (cioè doveva essere di un unico spessore), la forma definita dall'artista in partenza. Inoltre il rame non doveva essere né molle né poroso, si doveva fare attenzione che non fosse venato o con piccoli buchi, ovvero «ceneroso», né con macchie, ovvero «tignoso». Inoltre la bontà del rame era accertata dalla punta del bulino che

«quando intacca vi entra senza avvertire scricchiolii oppure mollezze, il buon rame si riconosce se al contatto della punta il segno è pieno e dolce». Bosse si raccomanda . . . «Quando vi sarete procurati del rame di buona qualità . . . vi raccomanderete di farlo battere e spianare a freddo, perché così ben preparato, il rame diviene meno poroso . . . Poi prendete la lastra preparata e scegliete la faccia più unita e la poserete su una tavola un po' obliqua in fondo alla quale avrete fissato due pic-

coli chiodi per trattenere la lastra, onde non scorra giù . . .». Dopo aver consigliato come pulirla attraverso sostanze e polveri abrasive con l'ausilio dell'acqua così continua: «Controllare che nessuno incavo, nè segno e traccia dei colpi di martello . . . nè alcun forellino o sfilacciatura o altro . . .».

I martelli erano di diverso tipo, da quelli molto grandi per una prima sbazzatura, a quelli con bordi arrotondati, sempre più piccoli, quasi da orafo. I segni di codeste battiture erano appianati poi in un secondo tempo dalle polveri abrasive, che oltre a lucidare, spianavano anche asportando e levigando.

Le martellature restavano non in maniera evidente, ma sensibili al tatto, nel rovescio della lastra, che veniva ricoperto da una spessa vernice bitume per poi essere messo nell'acido per la morsura.

Vernici

La punta incide, anzi per essere esatti traccia nella cera il solco, che verrà poi inciso nel rame dall'acido. Il supporto (rame) è preparato con cera (vernice) e poi affumicato dalla fiamma della candela.

«Piranesi incidere con vernice solida, una mistura di PECE GRECA, di RESINA DI TIRO e di OLIO DI NOCE, ormai non più in uso. Dopo averla stesa sulla lastra, la anneriva col fumo di una torcia, poi la cuoceva, come si fa con la vernice liquida, per darle consistenza. Una volta raffreddato il rame l'artista vi riportava sopra il calco spalmato posteriormente con polvere di sanguigna» (Focilon).

La stessa formula la ritroviamo nel trattato di Bosse, e riproposta nell'Encyclopédie.

Bosse: cinque onces di pece greca (o di pece grassa detta di Borgogna) cinque onces di resina comune. Il tutto fuso in un vaso di terra nuovo ben piombato verniciato e ben pulito, su di un fuoco lento, fuse le due sostanze, versate ancora quattro onces di olio di noce di buona qualità, e rimuginate per una buona mezzaora. Raffreddato esso sarà denso come uno sciroppo; ritirate il vaso da sopra il fuoco, e quando detta vernice si sarà raffreddata, passatela dentro un pannolino nuovo (va filtrata), in qualche vasetto di porcellana . . .» (So dal defunto signor Callot che egli si faceva mandare la vernice già fatta dall'Italia e che là viene fabbricata dai falegnami, che serve per verniciare i loro legni la chiamano VERNICE GROSSA DA LEGNAIOLI) (1).

Il Petrucci sostiene che il Piranesi si serviva della vernice FIORENTINA, in uso a Venezia e a Firenze, composta da olio di lino e mastice in lagrime in parti uguali «era sciropposa e si stendeva meglio con le dita che con il tampone di seta», (vernice FIORENTINA LIQUIDA: olio di lino grasso gr. 120, mastice in lagrime gr. 120).

Il disegno

46

Il disegno, ne convengo, non è sulla carta, ma l'ho tutto in testa; lo vedrete sul rame (così dicono che Piranesi si esprimesse a proposito del modo di trasportare il disegno sulla matrice) (Petrucci) «*Piranesi faceva con cura d'architetto gli schemi prospettici che gli occorre- vano per ricalcarli sulla lastra preparata; e che poi li distruggesse, imbevuti come li aveva di grasso per renderli trasparenti e per vederli al rovescio, cosparsi di sanguigna e di macchie, graffiati dalla punta del ricalco*».

Ma Bosse cosa dice a proposito del trasporto del disegno sulla lastra? «*Dopo aver fissato bene il disegno sulla lastra, prendete una punta da calco e la passerete sopra tutti i contorni delle figure che li compongono, pressandola forte e ugualmente, specie quando ci sono due fogli; poiché, se il vostro disegno fosse arrossato sul tergo, non occorre che pigiate con forza come se vi fossero due carte, anche se una sia o no oliata. Se, infatti, il disegno non è arrossato sul verso e il rosso è su un altro foglio, sono due le carte che voi avete sotto la punta: e di conseguenza bisogna che premiate più forte che se ce ne fosse una con il disegno arrossato a tergo, le leverete togliendolo con destrezza e proprio per di sopra alla lastra, senza che le strusci minimamente. Se avete tinto di rosso un altro foglio, leverete prima il disegno e poi la carta arrossata nel modo che ho detto, e, messa a nudo la vernice, vi pigierete ciò che è stato tracciato in rosso col grosso del palmo della vostra mano, onde non trasportarne un pò da una parte all'altra della lastra. Avendo pigiato così dappertutto, vedrete che i contorni che erano rossi saran divenuti biancastri e, per questo, saranno rimasti bene aderenti sulla vernice . . . »* inoltre il Bosse consiglia di ripulire la lastra con il solito

pennello-spazzola di pelo di vaio e di eseguire il disegno appoggiando la lastra «*su un leggio o altra cosa simile*».

Il disegno di Piranesi non era eseguito come suggeriva Bosse; il disegno sulla carta era una cosa, il trasporto sulla lastra era un'altra. «*Taciturno d'abitudine, diveniva loquace nel nervosismo della creazione, e sottolineava spesso con frequenti interiezioni i più riusciti colpi di ferro, come uno schermitore . . . »* (Petrucci).

Questa visione romanzata di Piranesi non si discosta da un modo tutto suo di gestire il rapporto tra il disegno su carta e quello su rame, due momenti precisi e diversi tra di loro.

Vi è infatti una netta separazione tra il disegno architettonico vero e proprio e le quinte, cioè quelle parti che servivano da contorno al disegno.

Punte

Dopo il disegno con matita e il disegno su rame, importante quest'ultimo perché da qui inizia il discorso sulle punte, cominciamo col dire che è diverso il modo con cui si tiene la matita da come si tiene la punta per incidere. La prima è morbida e lavora su di una matrice classica: la carta; la seconda invece è una punta rigida e lavora su di una matrice dura, e su uno spessore che una volta segnato non può essere facilmente cancellato. Inoltre lo spessore delle punte vi ha una sua parte determinante.

Focillon così scrive: «*Lo strumento più caratteristico nelle mani di Piranesi, è la punta piatta; viene così chiamata una punta molto grossa, smussata, dal taglio adatto a togliere un largo truciolo di vernice, senza intaccare il rame. Questa punta traccia enormi solchi che, se fatti con la riga, possono avere la nitidezza della tacca del bulino*».

I tracciati di Piranesi sono caratterizzati da segni che camminano in parallelo tra di loro, seguono il disegno di contorno, sono riempitivi nelle zone in cui sono richiesti toni, sono leggeri e frammentari, quando la zona è in piena luce, ma mai i segni s'intersecano o si sovrappongono.

Essi vivono un loro itinerario preciso, seguono l'andamento prospettico del disegno di base. Il segno acquista tutta una sua dimensione quando segue fogliami, nuvole, selciato, parete, in questo caso il segno si sbizzarisce, diventa frammentario, si gonfia, si ricurva . . . lo spessore varia con il variare della luce e dell'ombra, talvolta è largo e spesso fino ad arrivare ad una notevole consistenza (due o tre mm) per riproporsi sottile quasi impercettibile, e questo è dovuto alla gestione dell'acido, e alle diverse punte, che vanno dagli aghi sotti-

(1) Vernice di Callot: cera vergine gr. 60 Ambra gr. 10 oppure cera vergine gr. 60 asfalto g. 10.

lissimi a dei veri e propri coltellini, ciappole, e piccoli scalpelli».

Non si può separare il mordente dal segno, le due cose vivono insieme; inoltre la caratteristica del Piranesi è di riintervenire per cui non è sempre chiaro dove inizia il segno e dove termina l'acido.

Bosse a proposito di punte dà delle indicazioni precise che vengono riprese dall'Encyclopedie, non solo per quanto riguarda la posizione del braccio, ma proprio sul valore di certi spessori e della forma delle punte stesse: «*Maniera di conoscere i buoni aghi per farne arnesi ed anche di manicarli per renderli adatti all'incisione. Prendete alcuni aghi rotti di più grossezze e scegliete quelli che si rompono nettamente senza incurvarsi e che hanno grana fine . . .*» suggerisce sempre Bosse di adoperare come impugnatura dei «*bastoncini rotondi e lunghi un mezzo piede e grossi come delle penne da scrivere e più grossi possibilmente di legno duro e non soggetto a schiacciarsi e in cima a questi farete entrare degli aghi prescelti, in modo che escano fuori del bastoncino . . .*».

Punte degli aghi e modo di appuntarle

Occorre avere due specie di arnesi per incidere sulla vernice: uno che si chiama punta, un altro è detto ciappola «*Poi ne appuntarete due o tre ancora di diversa grossezza in modo che la punta sia piatta o a ugha* (a questo punto parla della pietra per affilare la punta corredata dall'olio) *onde faccia un filo ben vivo: poiché quando detta pietra è rude e mangia troppo, non consuma nettamente e lascia intorno alle punte delle barbe, che sono estremamente pericolose per incidere sulla vernice . . . E in quanto alle ciappole a quelle che faccian tratti grossi non dovrete fare lo smusso troppo lungo . . .*» Ogni punta è importante per il disegno. Ancor oggi queste indicazioni sono attualissime. «*Avete da considerare nell'incisione più cose e da sapere che dovrete eseguire più linee e tagli di diversa grossezza diritti e curvi: così giudicate bene che per farne dei delicatissimi bisogna servirsi di una punta delicata e per ottenere altri grossi d'una punta più grossa e così via. Ma è necessario fare questa osservazione: che da un ago grosso aguzzato a punta corta è difficile ricavare un tratto grosso se non con tre passaggi: Il primo è di appoggiarlo con forza; la punta essendo corta e grossa, si scava un solco più largo. Ma se considerate bene questo modo, il tratto non può risultare ben netto, poiché lo smusso della punta non taglia la vernice, ma l'asporta con sbavature.*

Il secondo modo è di fare più tratti estremamente vicini l'uno all'altro e di ingrossarli a più riprese: ma ciò è troppo lungo e difficile. Il terzo è di fare un tratto abbastanza grosso e di lasciarvi più a lungo sopra l'acquaforte . . .».

Acidi

Il momento magico si identifica nel processo di morsura che avviene per mezzo dell'acido (acquaforte). L'acido è sostanza ambigua composta da più elementi i quali insieme permettono al segno d'identificarsi definitivamente.

Non restare solo traccia, ma scavarsi nella materia, essere solco, avere una propria identità. All'acido va dedicata tutta l'attenzione dell'incisore. Con che cura viene composto, calcolato nei suoi vari aspetti, osservato attentamente nelle sue funzioni, conservato gelosamente quando non serve. È insomma l'altra parte della medaglia, è l'elemento catalizzatore di tutto il processo incisore.

Molti sono oggi gli acidi, ma all'epoca di Piranesi le sostanze chimiche già organizzate non esistevano; esistevano in natura ed era l'abilità dell'incisore a trasformare queste sostanze innocue in abili misture calcografiche.

ACIDO DEL PIRANESI. Preparazione: Acqua gr. 400; Aceto forte gr. 200; Solfato di rame gr. 100; Sale da cucina gr. 100; Allume di rocca gr. 25.

Poco tossico e molto lento. Bollire almeno tre volte e rimestare, freddare e filtrare il tutto. Conservazione: in bottiglia con tappo smerigliato - 24 Ore.

ACIDO DI BOSSE. Preparazione: Vinagro 3 pinte; Sale ammoniaco 6 onces; Sale comune 6 onces; Verdetto 4 onces.

Pestare le sostanze dure minutamente, mettere il tutto in vaso di coccio ben chiuso. Fare bollire per due o tre volte. Quando il liquido sta per bollire rimestare.

Il vinagro distillato è migliore. Se l'acido è troppo forte aggiungere del vinagro. In bollitura il liquido cresce. Lasciare per qualche giorno riposare prima di adoperarlo.

ACIDO OLANDESE. Preparazione (è acido che si adopera ancor'oggi per le lastre di rame): Acqua gr. 1.000; Acido cloridrico gr. 100; Clorato di potassio gr. 20-25; Cloruro di sodio gr. 20-25.

Conservare in vetro. Lento nella morsura: dalle 10 alle 12 ore.

*Prima di sistemare la lastra incisa nella morsura, ricoprire le zone lasciate scoperte e deboli con la vernice e inoltre ricoprire il rovescio con bitume.

Una volta definita l'importanza che l'acido ha per l'incisione è interessante notare l'affinità delle sostanze componenti dell'acido. Variano nelle misurazioni e nell'intervento del fuoco; in realtà il tutto è determinato dal tempo di morsura e dall'intensità dell'acido.

Lo stesso discorso vale per il pittore o lo scultore in rapporto con gli strumenti di lavoro di tecniche diverse: bronzo o marmo? affresco o olio? Lo strumento non è altro che la mediazione tra un dato di fatto che è l'opera nel momento in cui da mentale si trasforma in reale.

«Atto artistico, come momento psicobiologico . . . energia materica nuove materie C'è insieme l'aspirazione ad allargare la propria partecipazione vitale . . . Colare, aggocciolare . . . e anche, s'intuisce, struggersi di esso (CALVESI).

Coperture

«Procedeva nel modo seguente: ottenuta la prima incisione che doveva essere sufficiente per le zone di massimo chiaro, copriva queste con vernice liquida distesa mediante l'uso del pennello così che non potevano essere ulteriormente scavate dall'acido. Poi continuava con successive morsure alternate con altrettante coperture di vernice in modo che alla fine risultavano esposte all'acido le sole zone di massimo scuro. Ora siccome egli aveva già dapprima graduato il chiaroscuro con linee di diverso spessore, risulta evidente come l'acido dovesse più scavare in profondità che allargare i solchi» (R. PANE).

La vernice isolante era forse composta da olio d'oliva e sego in proporzioni variabili a seconda del clima; questa vernice serviva per le coperture ed essendo accertato che ancora non vi era il rullo verniciatore veniva distribuita con spatola o qualcosa di simile. L'incisore seguendo l'andamento dell'acido «copre» le tacche che non vuole far incidere troppo dal mordente. Ancor prima d'immergere la lastra nell'acquaforte si coprono i bianchi. *«L'artista sistemava le luci violente con la vernice stessa con il pennello, come si ritocca il disegno con il bianco»* da questo si passa a coprire le mezze tinte, i grigi, lasciando all'acido i profondi neri.

La lastra era sistemata su di una base di legno inclinata; si faceva «colare» l'acido dall'alto in basso, dando un flusso costante allo scolo dell'acido sulla lastra. Questo tipo di acquaforte è detta a colare (osservare le vignette e il testo dell'Encyclopédie). Il mordente (acido) bolle sulle tacche formando delle vere e proprie bollicine d'aria, e qui interviene l'abilità dell'incisore nel dirigerle *«e soprattutto nel modo di condurre la morsura. Alla perfet-*

ta padronanza di questa egli arrivò dopo un lungo periodo di ricerca che solo poteva metterlo in possesso di quel «segreto» risolutivo dell'acquaforte che sentiva sempre sfuggirgli e che aveva reclamato dal Vasi . . .» (PETRUC- CI).

Segni

Nelle lastre i segni talvolta sono forti con accenni di sgranature, altre volte leggeri e tremolanti, ma nell'insieme vi è una regola formale.

Segni a pettine per i cieli e per certi effetti di pavimentazione; segni anche leggeri, con dei bianchi precisi dove la carta resta il solo elemento di luce per i cieli e per i fondi, per le lontananze; questi chiari e questi segni grigi sono realizzati da una breve e rapida morsura e subito protetti e coperti dalla vernice isolante; i segni sono sempre paralleli e vicini, ed anche quando non sono molto lunghi come nei cieli, ma brevi e ravvicinati (mura) hanno sempre la stessa distanza gli uni dagli altri (si ipotizza un pettine a più punte detto di Gallet). Questi segni si trasformano con l'acido in profondi neri i quali sono però sempre nelle parti «meno importanti»; difficilmente li troviamo nella descrizione dell'architettura, intesa come documentazione storica, abbondano invece nei ruderi laterali, negli alberi, nelle verzure, negli elementi che sono di quinta, e che esaltano così i chiari posti al centro e che sono da tramandare.

Questo scurire i contorni, appesantire con violenza, spaccare la vernice sotto la forza dell'acido sono la caratteristica di Piranesi. Essi mettono in risalto uomini e straccioni, ruderi abbandonati, sbocconcellature, pareti abbandonate, cappelli e mantelli, strani uomini senza identità protetti dal «nero» profondo nel segno fatto dall'acido.

Inoltre i bordi sono arricchiti da cordoncini, ghirlande, ovali, perle (Praz).

Sperimentazione

Tre lastre, con tre situazioni diverse:

A) lastra detta del «Piranesi» segnata con punte, brunitoio e coltellino.

B) lastra uguale a quella sopra, ma segnata come Olandese.

C) lastra simile con tacche diverse fatte da diverse punte. Le tre lastre sono state preparate con cera ed affumicate, disegnate e poi immerse in due acidi diversi.

A, immersa nell'acido di Piranesi senza bollitura a freddo per quattro ore e mezzo in un acido di 2,30 cc.

Per le stesse ore la lastra B è stata immersa nell'acido olandese. Alla fine della prova, l'A. aveva un segno leggero, da cui si deduce che l'acido era lento.

B: le tacche erano a buon punto.

Si decide di far bollire l'acido dentro una bottiglia chiusa a bagno maria, si fa prendere il bollore per tre volte rimestando la bottiglia ogni volta (tempo 45 minuti).

Una volta stiepidito l'acido viene filtrato con una tela: il suo aspetto è torbido, di verde acqua intenso, la lastra immersa scompare, dunque non si possono neanche governare le morsure; inoltre la bacinella non sta sdraiata, è inclinata e l'abbiamo protetta con un vetro. Abbiamo lasciato la lastra immersa per ventiquattro ore, lo stesso facciamo con la lastrina B; l'acido è limpido ma lentamente tende ad inverdarsi.

Nella seconda fase, con acido bollito, immergiamo la lastrina C.

Una volta terminata l'operazione, sbituiamo, ed ecco nelle tre figure A, B, C il risultato.

L'acido olandese ha una morsura più rapida, non fa saltare la vernice della lastrina B (tacche più profonde).

La lastrina A presenta tacche segnate ma non profonde come la B e qualche cenno di cera che si sta spaccando.

C lastrina con tacche incise in alcuni punti, in altri poco incise, specialmente nelle tacche larghe; inoltre le crepature della cera hanno realizzato una sorta di acquatinta che si ritrova in alcune lastre del Piranesi (*Caduta di Fontote*).

Deduco allora che l'acido del Piranesi non è un acido «violento», cioè a morsura rapida, ma un acido che richiedeva tempo. Indubbiamente per questo il segno era talvolta sgranato, per la facilità con cui si spaccava la cera di copertura.

L'acido a colare era indubbiamente un acido più forte, ma diverso era il clima nel laboratorio di Piranesi: si parla di fumi e di fuochi, forse è tutto lì il mistero, nella bollitura e nella temperatura. Ma mi sentirei anche di arrischiare un'altra ipotesi. La morsura tramandata come la ricetta di Piranesi non è la soluzione dei neri profondi, è invece il metodo per ottenere i grigi. Il fatto che in A, trattato con l'acido detto di Piranesi, la cera accenni a screpolarsi in minutissime crepe, l'effetto blando di una morsura lenta e che col tempo svanisce rendendo sempre meno aggressive le sue azioni, mi fa ritenere che con la formula Piranesi noi possediamo soltanto una parte del segreto chimico-alchemico di Piranesi, quello che si riferisce ai suoi grigi inimitabili, ai suoi effetti di prospettiva aerea etc. probabilmente ottenuto non soltanto con coperture appropriate, ma sin dall'inizio con l'immersione della parte da trattare su toni grigi in una morsura più dolce di quella riservata ai neri.

Si è tentata anche una martellatura per vedere cosa il martello del calderaro potesse sui







Fig. 1 - Le due lastre erano all'origine una sola, segnata dalle stesse punte; prima di essere immersa nelle due diverse morsure, è stata tagliata in due parti: A (morsura di Piranesi) B (morsura Olandese).

Fig. 2 - Le due lastre B olandese, ed A Piranesi. Nella B il solco è profondo ed è nitido, l'acido ha inciso la lastra generando un «nero» definito. Nella A, l'acido ha mangiato in maniera morbida allargando il solco, dando così «un grigio piranesiano».

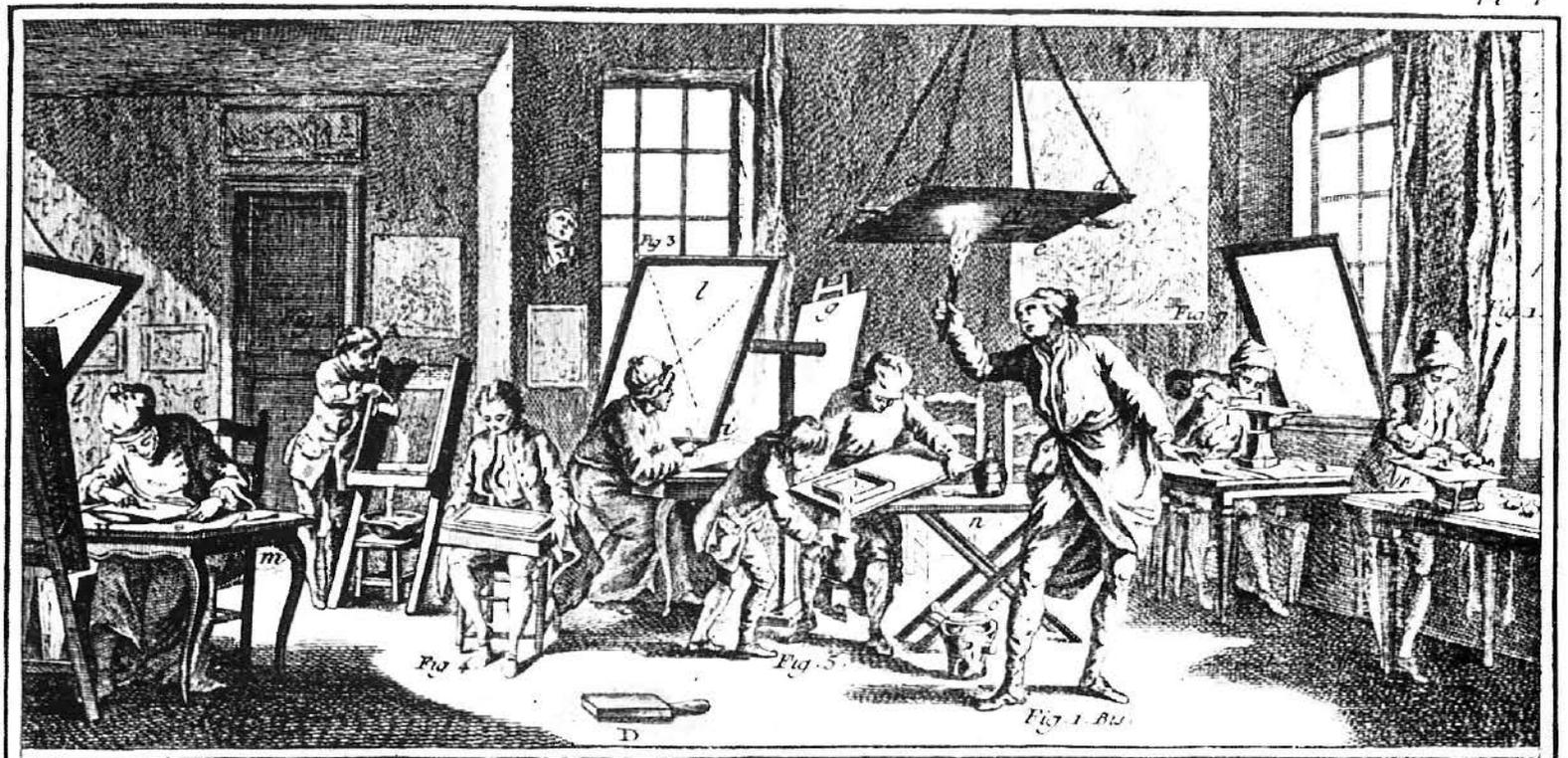
Fig. 3 - Lastra C, incisa da diverse punte, immersa nell'acido di Piranesi, e poi martellata.

segni già incisi. Sulla lastra C i colpi del martello sono stati dati dopo la morsura, sui segni già definiti e i segni hanno risentito di questo trattamento in maniera lievissima: tuttavia è facile distinguere un segno martellato da uno rimasto intatto. Invece nella lastra del *Fetonte* i segni dentro le martellature non sono minimamente smorzati, quasi che fossero stati tracciati su di una superficie che già presentava quella martellatura.

Per concludere, nell'opera di Piranesi gli elementi che caratterizzano il suo fare l'incisione, sono sempre presenti sia nella lastra prescelta *La caduta di Fetonte* che nelle altre opere. Anche se diversi sono i modi interpretativi, diverse, logicamente, le datazioni, la successione del modo di incidere è costantemente sempre la stessa. Le immagini mutano, diventano varie e numerose, ma il *segno* è per struttura limitato al *racconto*.

In ogni opera i riferimenti si ripetono in maniera costante. I più evidenti sono i modi d'incidere all'acquaforte, e il modo di proporre la gamma delle «tacche». Una siffatta procedura ha portato ad una costruzione sistematica di ogni matrice (rame) in rapporto alla tecnica. Ciò ha permesso di costruire, nel modello prescelto, un *archetipo*.

Bonizza Giordani Aragno



Si pubblicano qui l'introduzione ed i testi che accompagnano le tavole sull'incisione calcografica, pubblicati nel V volume delle tavole dell'Encyclopédie di Diderot e d'Alembert nel 1767 (anni nei quali Piranesi aveva maturato la sua tecnica all'acquaforte ed aveva già pubblicato la maggior parte delle sue opere).

Le voci che accompagnano le tavole non sono firmate, ma supponiamo siano dello stesso autore che compilò nel VII volume dei testi la voce sull'incisione calcografica, Claude Henri Watelet (Parigi 1718-1786). Questi fu a Roma, all'Accademia di Francia, tra il 1763 e il '64 e vi conobbe Winckelmann. Del testo firmato da Watelet ci siamo limitati a tradurre quelle parti a cui le tavole rimandano e che hanno più stretta connessione con il tema dell'attuale mostra: la tecnica di Piranesi e le ipotesi sulla composizione di vernici e acidi da lui usati, oltre a quelle sui sistemi di morsura. Peraltro Watelet, nel redigere la sua lunga e dettagliata voce sull'incisione calcografica, dichiara di attenersi per lo più al classico trattato di Abraham Bosse — che era uscito in una prima edizione nel 1645 — nella revisione arricchita di molte voci ad opera di Cochin figlio, pubblicata nel 1745. Non c'è dubbio che Piranesi conoscesse il testo di Bosse, e che conoscesse anche quelle composizioni che Watelet cita come appartenenti alla tecnica di Callot, il quale aveva lungamente lavorato in Italia (n.d.t.).

L'arte di incidere, considerata dal punto di vista meccanico, ha determinato la nostra scelta delle *illustrazioni* che compongono queste tavole; le spiegazioni che vi aggiungeremo ne dimostreranno l'utilità: con l'ausilio di queste prime nozioni pratiche, i principianti potranno affrontare più facilmente le difficoltà

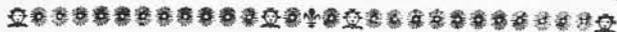
di esecuzione dei vari generi d'incisione.

I primi esercizi di chi voglia avviarsi a quest'arte consistono per solito nel copiare qualche buon esempio, inciso in un qualsiasi tipo di tecnica; ma di quale utilità sarà questo studio, se l'allievo non sarà già guidato da una serie di regole pratiche, se non saprà analizzare quel che va copiando? Acquisirà sicuramente una pratica, un'abitudine manuale, ma non sarà in grado di applicarla al prossimo soggetto che inciderà. Quale sarà l'imbarazzo di un principiante quale noi lo immaginiamo se, nel confrontare diversi pezzi dello stesso maestro, si accorgerà che l'artista ha trattato in modo diverso oggetti della stessa natura, dello stesso genere? Attribuirà senza dubbio queste diversità ad un gusto arbitrario, perché ignorerà il motivo che ha determinato l'artista ad incidere in un modo anziché in un altro, ed ignorerà che gli oggetti della stessa natura, ma che si trovano in rapporti diversi rispetto ad altri, vanno resi nell'incisione con metodi diversamente variati e contrastanti. Del resto la stessa maniera di incidere non è sempre adatta a rendere il tocco pittorico che caratterizza i diversi pittori dai quali si copia.

Un incisore diverrebbe monotono e ben poco utile se eseguisse allo stesso modo le opere di Raffaello, del Guercino, del Domenichino, di Rubens, di Michelangelo etc., perché fallirebbe in tal modo lo scopo che dovrebbe proporsi, di farci cioè conoscere per quanto possibile il talento e lo stile di ciascun pittore, caratterizzato in alcuni da un tocco franco, ardito e da un insieme concepito con libertà ed impeto; in altri da un impasto più morbido, più dorato, da contorni più fusi, tocchi più indecisi etc.; queste diversità non sono affatto incompatibili con una bella incisione ed è

questo il modo di rendere utile alla storia della pittura un'arte tanto piacevole ed interessante in se stessa. Gli incisori più celebri in ogni tipo di tecnica ci offrono la prova di quanto diciamo: torneremo alla loro produzione, seguendone le caratteristiche. Queste proprietà dell'arte dell'incisione avrebbero richiesto qui un considerevole numero di esempi, ma non è nostra intenzione prescrivere una maniera di incidere come pertinente ad un genere o ad un pittore; non possiamo che dare dei principi generali sul meccanismo dell'incisione, e sta poi all'incisore affidarsi al proprio gusto e alla propria intelligenza, in base al caso particolare e a quel che il quadro gli ispirerà. Occorre soltanto guardarsi da una maniera abituale, che se non impiegata a proposito, non vale che ad avere facile effetto sui mezzi intenditori, vuoi con una esecuzione diligente, uniforme, pedissequamente eseguita; vuoi con un lavoro troppo libero e disordinato; una tale opera, priva così di gusto ed intelligenza, non prova nell'un caso che l'abilità e la pazienza, nell'altro la mancanza del talento necessario a variare i propri lavori.

L'incisione dev'essere preceduta dallo studio del disegno, arte che ne costituisce la base: esso è il germe del gusto che deve vivificarla. Nessuna sensibilità, nessun progresso si danno nell'incisione senza un'esperienza consumata nella pratica del disegno. In definitiva la sola differenza fra queste due arti, se pur ve ne sia una, non consiste che nei mezzi impiegati, nella materia su cui si lavora e nel cammino più o meno lungo che è necessario percorrere per raggiungere lo stesso risultato; per il resto si somigliano in tutto: principi, armonia, gusto, intelligenza, l'aver entrambi come modello la natura. *Vedi* le Tavole del *Disegno*.



GRAVURE,

EN TAILLE-DOUCE, EN MANIERE NOIRE, MANIERE DE CRAYON, &c.

CONTENANT NEUF PLANCHES.

L'ART de graver confidéré du côté méchanique, & nous a déterminé par le choix des figures qui composent ces Planches; les explications que nous y joignons en démontrent l'unité; avec le secours de ces premières notions pratiques, les commençans pourront le tirer plus aisément des difficultés de l'exécution dans les différents genres de gravure.

Les premiers exercices de ceux qui veulent s'initier dans cet art, sont ordinairement de copier quelques bons exemples gravés dans quelque genre que ce soit; mais de quelle utilité fera cette étude, si l'éleve n'est pas déjà éclairé par une théorie pratique, s'il ne fait point analyser ce qu'il copie? Il acquerra à la vérité une routine, une habitude de faire, mais qu'il ne saura pas appliquer à un sujet neuf qu'il graverait immédiatement après. Quel sera l'embarras d'un commençant tel que nous le supposons, si lorsqu'en comparant différents morceaux d'un même maître, il s'aperçoit que l'artiste a traité différemment des objets de même nature, de même espèce? Il attribuera sans doute ces variétés à un goût arbitraire, parce qu'il ignorera le motif qui a déterminé à faire d'une manière plutôt que d'une autre, & que les objets de même nature, mais qui se trouvent dans des oppositions différentes relativement à d'autres, doivent être rendus en gravure par des travaux différemment variés & opposés. D'ailleurs la même manière de graver n'est pas toujours propre à rendre le goût du pinceau qui caractérise les différents pinceaux d'après lesquels on grave.

Un graveur deviendrait monotone & bien peu utile s'il exécutoit avec le même travail, les tableaux de Raphaël, du Garchin, du Dominiquin, de Rubens, de Michel-Ange. Or, puisqu'il manœuvrera par là le but qu'il doit se proposer de nous faire connoître, autant qu'il est possible, les talens & le stile de chaque peintre, qui se caractérise chez les uns par une touche franche, hardie, & dans un ensemble fait avec liberté & avec feu; chez les autres par un fini plus moelleux, plus suave, des contours plus fondus, des touches plus délicates. Or, ces différentes modifications ne sont point incompatibles avec la belle gravure, & c'est le moyen de rendre cet art si agréable & si intéressant par lui-même, utile à l'histoire de la peinture. Les plus célèbres graveurs dans tous les genres fournissent la preuve de ce que nous avançons: c'est à leurs productions que nous renverrons, suivant les cas.

Toutes ces propriétés de l'art seroient demandé ici un nombre considérable d'exemples, mais notre intention n'étant point de prescrire une manière de graver comme particulière à un genre, ou à un peintre; nous ne pouvons donner que des principes généraux sur le mécanisme, c'est au graveur à consulter son goût & son intelligence, suivant le cas, & suivant ce que le tableau lui inspirera. On doit seulement se mettre en garde contre une manière balancée, qui n'étant pas placée à propos, n'est propre qu'à imposer aux demoiselleurs, soit par un travail propre, égal, & servilement arrangé; soit par un travail libéral & par-tout sans ordre, pièce de mérite qui se trouvant dénué de goût & d'intelligence, ne prouve dans l'un que l'adroffice & la patience, & dans l'autre que le manque des talens nécessaires pour varier les travaux.

La gravure doit être précédée par l'étude du dessin, cet art en est la base: c'est le germe du goût qui doit la vivifier. Nul sentiment, nul progrès en gravure sans une expérience consommée dans la pratique du dessin. Enfin la seule différence qui soit entre cet deux arts, s'il est vrai qu'il y en ait une, ne consiste que dans les

moyens d'opérer, la manière sur laquelle on opère, & le chemin plus court ou plus long qu'il faut tenir pour arriver au même but; tout leur est égal d'ailleurs, principes, harmonie, goût, intelligence, il est à chacun la nature pour modèle. Voyez les Planches du Dessin.

PLANCHE I^{re}.

La vignette représente un atelier où on a rassemblé les principales opérations de la gravure à l'eau-forte & au burin.

Fig. 1. Un graveur qui vernit une planche au vernis mou, *a* est la planche placée sur un réchaud. Voyez les instrumens & la manière d'opérer, Pl. II, fig. 1, 3, 4.

Fig. 2. Représente un homme qui noircit le vernis. On suppose ici que la planche est trop grande pour la prouver fournie d'une main, tandis que de l'autre on tient le flambeau; voici comme on s'y prend en pareil cas. On passe dans un piron attaché au plancher, quatre cordes d'égale longueur, *b, c, d, e*; chacune de ces cordes a une boucle à son extrémité, on suspend le cuivre que l'on veut noircir par ses quatre angles que l'on fait entrer dans chacune des boucles *b, c, d, e*; ensuite que *a* soit le côté verni de la planche. L'on conduit le flambeau parallèlement au côté *b* & dans toute la largeur *b, c*, & ensuite parallèlement au côté *d* & dans toute la longueur *b, c, d*, & dans d'autres sens, jusqu'à ce que la superficie soit également noire par-tout; il faut prendre garde que la mèche du flambeau ne touche au vernis, mais seulement la flamme. Si on appréhendoit que les angles du cuivre ne fussent des bords, on mettroit un étau à main à chaque coin de la planche, & les boucles se prendroient dans les queues de ces étaus. Lorsqu'on veut noircir le vernis, on le tient d'une main par un étau qui sert de poignée, & on a la facilité de le retourner comme on le voit ici, c'est-à-dire que le côté verni soit en *a*.

3. Cette opération est de faire mordre avec l'eau-forte à couler. A le graveur qui verse l'eau sur une planche posée sur un chevalet; on a représenté ces instrumens plus en grand & la manière d'opérer dans la Pl. V, fig. 1, 2, 3, 4.

4. Est un graveur occupé à graver à la pointe sur le vernis: cette figure suffira pour donner une idée de la position de la main dont il est parlé à l'article GRAVURE, *g* le tableau que ce graveur copie; *i* la planche vernie sur laquelle il grave; *l* son châssis. Voyez ce châssis, Pl. V, fig. 6.

5. Manière de faire mordre avec l'eau-forte à couler, en balotant une boîte qui contient la planche & l'eau-forte; on verra cette boîte plus en grand dans la Pl. VI, fig. 4. La même Planche représente aussi une machine, qui par le mouvement qu'elle communique à la boîte, produit ce balotement, & dispense l'artiste de le faire. Voyez l'article GRAVURE.

6. Graveur qui fait mordre avec l'eau-forte de départ; on le suppose ici dans l'instinct où il vide l'eau-forte de dessus sa planche; *n* la table sur laquelle il pose la planche lorsqu'elle mord; *o* le petit poulion qui contient la mixture dont il va couvrir les endroits que l'eau-forte a déjà pénétrés. Voyez la fig. Pl. V, des détails sur cette opération.

7. Le graveur au burin; *m* la table; *h* les couffines placées sous la planche; *l* le tableau; *k* son châssis. Voyez la manière de tenir le burin, Pl. III, fig. 6, 7.

GRAVURE.

Suite de la Planche première.

8. Echoppe vue par la face; *J* la même vue de côté; ces figures sont relatives à la description de cet outil & à la manière de s'en servir à l'article GRAVURE; les figures *12* en dépendent; ces figures sont exagérées pour les faire mieux sentir.

9. H le couffin sur lequel on pose la planche pour graver au burin. Voyez la figure 6 de la Vignette, Pl. I.

10. Règle d'équerre. *A* la règle; *CD* le T d'équerre sur *AB*, lorsque cette règle se meut sur elle-même, suivant la ligne *CD*, toutes les lignes tirées des points *l* sur la face *AB* de la règle font parallèles entre elles: les graveurs en lettres se servent de cette règle pour espacer leurs lignes d'écrature.

11. Profil de la figure précédente, *a* & *b* le dessus de la règle, *c* & *d* retraine ou faille du T sous la règle; cette faille sert de point d'appui contre le bord de la planche qui seroit placé en *e*.

12. Marteau à repousser, *f* le bout qui sert à repousser; *g* la tête.

13. Le tas à repousser, il est d'acier trempé & très-poli; *i* son pied de bois.

14. *m* les règles parallèles, on, *pp* les tenons qui permettent aux règles de s'ouvrir & de se fermer par le moyen des goupilles fixées en *o, p, & q, p*; on se sert de ces règles pour graver à l'eau-forte, pour l'architecture ou autres objets qui demanderoient à être tracés également.

15. Equerre.

16. Le tampon fait de feutre roulé.

17. Compas à quart de cercle.

18. *q, r* les branches du compas à repousser, recourbées en *s*; *t* pointe émoullée ou arrondie; *u* pointe coupante; *v* suppose ici que *u* soit le côté gravé d'une planche, & le point *u* l'endroit où son vernis effacé quelque chose, où il y auroit un creux, il s'agit de faire revenir cet endroit uni, c'est ce qu'on appelle repousser. Pour y parvenir on appliquera la pointe émoullée *s* au point *u*; on fera arriver l'autre pointe *t* que l'on appuiera contre le dos de la planche, de manière qu'elle y marque un point apparent qui se trouvera correspondre à l'endroit marqué *u*; cette opération faite, on placera la planche sur le tas, *fig. 13*, en observant de mettre le côté gravé de la planche sur la face *i* du tas, & avec le bout *f* du marteau on frappera sur l'endroit correspondant au point *u* qu'on a marqué avec la pointe du compas sur le dos de la planche; cette opération est faite lorsqu'on s'aperçoit que l'endroit qui étoit creux est au même niveau du reste de la superficie du cuivre.

19. Burette à l'huile; elle sert à verser l'huile sur la pierre à aiguiler les burins.

20. Brunissoir à deux mains; *d* le brunissoir courbé en *s*, *p* pour l'emmarcher dans les poignées *A, B*, la partie du tranchant *e* est arrondie sur son épaisseur & convexe sur sa longueur; on le sert de cet outil pour brunir le cuivre avant de graver. Voyez dans les Planches du Chaudronnet ce qui concerne le planage des cuivres pour les Graveurs, les brunissoirs, &c.

PLANCHE II.

Fig. 1. Verrin au vernis mou. Si l'on veut vernir une Planche *12 m*, dont *B* représente le côté bruni, on la mettra avec un étau à main *A*, par le moyen de la vis *d*; cet étau servira de poignée pour tenir le cuivre. On dégraissera le cuivre avec du blanc d'Espagne & un linge blanc, on l'essuiera ensuite avec un autre linge blanc & deux fois qu'il n'y reste aucune ordure quelconque, on placera

Fig. 2. *a* le burin quarté; *a a* le ventre du burin, *c* la face *d* son manche coupé en *q*. Voyez la fig. 3, F.

3. *B* burin lolainge; *e* la face; *f* la queue qui entre dans le manche; on le sert de burins de différentes grosseurs & de différentes formes, suivant le besoin; on voit en *g* le calibre d'un burin quarté, plus gros que *h*, & celui-ci plus fort que *i*; au-dessus font deux autres formes de burins lolainges; *k* est plus long & plus gros que *l*.

4. *C* est le bout d'un burin vu par la face. *a b c m* la face, *a b* & *c* les deux côtés du ventre; *a m* & *c m* les deux côtés du dos; *n* l'arrête du ventre. Voyez fig. D la manière d'aiguiler le ventre & la face d'un burin.

5. *E* mancher le burin. *F* le manche d'un burin; *p* la virole; & la partie du manche que l'on coupe suivant la ligne *r*, lorsque le burin est emmanché; de manière que la ligne *r* du manche & le ventre du burin ne fassent qu'une ligne *r* droite, comme on le voit en *s* & *q*, fig. 1.

6. *D* aiguiler le burin. *a* la pierre à l'huile montée dans un morceau de bois *c d*; *k* la poignée; *e e* le burin, dont un des côtés du ventre posé à plat sur la pierre, on appuie ferme sur le burin & on le fait aller & venir sur la pierre de *a* en *b* & de *b* en *a*, jusqu'à ce que ce côté soit bien plat; c'est ce qu'on appelle faire la ventre. On en fait autant de l'autre côté du ventre, & il en résulte que l'arrête figurée par *b n*, *fig. C*, est très-aiguë & tranchante.

7. A la suite de cette opération on fait la face, on tient son burin dans la position *fg*, obliquement à la surface de la pierre, & l'arrête du ventre tournée en *i*; en appuyant on fera mouvoir le bout *f* de *b* en *a* & de *a* en *b*; la face sera faite lorsqu'il rétrogradera des deux opérations ci-dessus, que les deux côtés du ventre *a b*, *b n* (*fig. C*), formeront à la surface *a b c m* un angle très-aigu & très-mordant.

8. *D*égrossir le burin, c'est en ôter, soit sur la pierre, soit sur la meule, la partie *a c m* (*fig. C*); on le fait, lorsque l'on veut dégager son burin par le bout, & il en résulte cet avantage, que plus la superficie *a b c m* est petite, moins l'artiste emploie de temps à faire la face de son burin.

9. On le sert quelquefois & en dernier lieu pour donner plus de perfection au ventre du burin, & une pierre à raser: la pierre à l'huile doit être parfaitement unie; mais comme il arrive ordinairement que les burins aient la face & le creux formés par la rencontre de leurs faces; on aiguise ces outils comme on fait le ventre d'un burin. Voyez la fig. D.

10. *z* brunissoir, l'autre bout *Z* est un grattoir, & la partie comprise entre deux est une poignée qui leur est commune; on voit en *a* le profil de la partie *Z* de cet outil.

11. Brunissoir emmanché. *A* son fer; *B* son manche; on le sert de cet outil par les tranchants arrondis *a f*, *g* extrêmement polis. On voit en *C* le profil de cet outil; *a a* sont les côtés dont on se sert. Voyez l'usage du brunissoir aux articles BRUNIR & GRAVER.

TAVOLA I

La vignetta rappresenta uno studio nel quale si sono riunite le principali operazioni dell'incisione all'acquaforte e al bulino.

Fig. 1. Un incisore vernicia una lastra con la vernice molle (1).

a) la lastra sistemata su un fornello. *Vedi* gli strumenti e il sistema di lavoro, *tav. II fig. 1.3.4.*

1 bis. Rappresenta un uomo che annerisce la vernice. Si presume qui che la lastra sia troppo grande per poterla reggere con una mano, mentre con l'altra si tiene la torcia: ecco come si risolve il problema. In un chiodo a occhio attaccato al soffitto si passano quattro corde di uguale lunghezza, *b.c.d.e.*; ogni corda porta alla propria estremità un anello di ferro; si appende il rame che si vuole annerire per i quattro angoli, facendoli entrare ciascuno in uno degli anelli *b.c.d.e.*, così che *a* sia il lato verniciato della lastra. Si passa la torcia parallelamente al lato *ed* per tutta la lunghezza *be, cd*, ed in altre direzioni finché la superficie sia tutta egualmente annerita. Bisogna aver cura di non toccare la vernice con lo stoppino della torcia, ma solo con la fiamma. Se si teme che gli angoli del rame possano uscire dagli anelli, si potrà applicare un morsetto a ciascun angolo della lastra così che gli anelli restino presi nelle pinze dei morsetti. Se il rame è piccolo lo si terrà in mano con un morsetto che serve da impugnatura, così che sia agevole rivoltarlo come si vede qui, cioè con il lato verniciato in *a*.

2. Questa operazione consiste nella morsura con l'acquaforte a colare. A l'incisore versa l'acido sulla lastra posata su di un cavalletto; gli strumenti ingranditi ed il sistema di morsura sono rappresentati nella *tav. V fig. 1.2.3.4.*

3. Un incisore intento ad incidere con la

punta sulla vernice: questa illustrazione sarà sufficiente a dare un'idea della posizione della mano, di cui si parla alla voce INCISIONE (2). *g* quadro che l'incisore sta copiando; *i* lastra verniciata sulla quale sta incidendo; *l* telaio. *Vedi* il telaio alla *tav. V fig. 6.*

4. Sistema di morsura ottenuta con l'acquaforte a colare, facendo oscillare una cassetta che contiene la lastra e l'acquaforte: alla *tav. VI, fig. 4* si vede la cassetta ingrandita. La stessa tavola illustra anche una macchina che, con il movimento che trasmette alla cassetta, provoca l'oscillazione dispensando l'artista dal farlo. *V. la voce* INCISIONE.

5. Un incisore che esegue la morsura con l'acquaforte «di avvio»: lo si immagina qui nel momento in cui toglie l'acquaforte da sopra la lastra; *n* tavolo sul quale poggia la lastra per la morsura; *c* vaso che contiene la mistura con la quale si coprono i punti già sufficientemente intaccati dall'acquaforte. *Vedi* alla *tav. V* i particolari di questa operazione.

6. Bulinista; *m* tavolo; *H* cuscinetto posto sotto la lastra; *l* quadro; *k* telaio. *Vedi* alla *tav. III fig. 6.7.* come si impugna il bulino.

7. Un incisore intento a martellare la lastra. *Vedi* nella *tav. seguente*, alle *fig. 12.13.18*, cosa si intende per martellare la lastra e di quali strumenti ci si serve.

A terra in *D*, nella parte bassa della vignetta, si vede una pietra oliata nella posizione in cui la si tiene quando la si vuole squadrare o levigare.

Riquadro basso della tavola

fig. 1. A bulino quadrato; *aa* ventre del bulino, *c* becco del bulino, *d* manico tagliato in *q*. *Vedi* la *fig. 3.F.*

2. B. bulino a losanga; *e* becco, *f* coda che entra nel manico: ci si serve di bulini di varia grandezza e di forme diverse, a seconda delle

necessità; si vede in *g* la sezione di un bulino quadrato, più grande di *h*, la quale a sua volta è più grande di *i*; sotto si vedono altre due sezioni di bulino a losanga; *k* ha una forma a losanga più pronunciata e più grande di *l*.

fig. C. Punta di un bulino visto dalla parte del becco. *abcm* è il becco. *ab, bc* sono i due lati del ventre; *am, cm* i due lati del dorso; *bn* lo spigolo del ventre. *Vedi* alla *fig. D* il sistema per arrotare il ventre e il becco del bulino.

3. *Immanicare il bulino.* *F* manico di un bulino; *p* ghiera; *q* parte del manico che si taglia, seguendo la linea *rs*, quando il bulino è immanicato, in modo tale che la linea *rs* del manico e il ventre del bulino formino una linea diritta, come si vede in *aaq. fig. 1.*

fig. D *arrotare il bulino.* *ab* pietra oliata montata su una tavoletta di legno *cd*; *h* impugnatura; *ee* bulino, con un lato del ventre appoggiato sulla pietra per l'intera lunghezza; si preme saldamente sul bulino e lo si muove avanti e indietro sulla pietra da *a* a *b* e da *b* ad *a* fino a che questo lato sia ben liscio; questa operazione si definisce «faire le ventre». Si fa altrettanto sull'altro lato del ventre, così che lo spigolo *bn*, *fig. C*, risulterà molto affilato e tagliente.

Compiuta questa operazione si limerà il becco, tenendo il bulino nella posizione *fg*, obliquamente rispetto alla superficie della pietra, con lo spigolo del ventre volto in *i*; premendo si muoverà l'estremità *f* da *b* in *a* e da *a* in *b*; il becco sarà affilato quando, compiute le due operazioni sopra descritte, i due lati del ventre *ab, bcn* (*fig. C*) formeranno con il taglio *abcm* un angolo molto affilato e tagliente.

Ridurre il bulino consiste nell'asportare, sulla pietra o sulla mola, la parte *acmo* (*fig. C*); ciò si fa quando si vuole alleggerire la punta del bulino, dato che più la superficie *abcm* è piccola, meno tempo impiega l'artista nell'affilare il becco del bulino.

A volte, per rendere ancor più perfetto il ventre del bulino, ci si serve di una pietra per affilare i rasoi; la pietra oliata dev'essere perfettamente levigata, ma poiché per solito accade che i bulini la consumino formandovi nel mezzo un solco, sarà necessario levigarla e squadrarla con polvere di arenaria che si spargerà sul pavimento, strofinando poi il lato consumato della pietra sull'arenaria finché tutto il solco sia scomparso.

4. VV raschietto; w manico; v ghiera; T taglio o sezione del raschietto.

5. xx raschiatoio; v manico; X sezione dello strumento: si noti che non ci si serve della punta di questi strumenti, ma degli spigoli taglienti VV, xx, formati dall'incontro delle loro facce; vengono affilati allo stesso modo in cui si procede per il ventre del bulino. *Vedi la fig. D.*

6. z brunitoio; l'altra estremità Z è un raschiatoio, e la parte compresa fra i due è un'impugnatura comune ad entrambi: si vede in aa la sezione della parte z di questo strumento.

7. brunitoio immanicato. A parte in ferro; B manico: questo strumento si usa lungo i lati arrotondati ef, eg molto levigati.

In C si vede la sezione dello strumento. aa lati di cui ci si serve. *Vedi l'uso del brunitoio alle voci BRUNIRE e INCISIONE.*

Seguito della prima tavola

8. Echope (3) vista dalla parte del becco; F la stessa vista di lato: queste *illustrazioni* si riferiscono alla descrizione dello strumento e del modo di servirsene contenuta alla voce INCISIONE (4); con essa si tracciano i segni che si vedono alle illustrazioni rns, molto ingranditi per renderli più leggibili.

9. H cuscino sul quale si appoggia la lastra per incidere al bulino. *Vedi la figura 6 della vignetta alla tav. I.*

10. Riga di squadra. AB la riga; CD la T

di squadra su AB: quando la riga si muove su se stessa seguendo la linea CD, tutte le linee tirate dai punti ffff lungo il lato AB della riga sono parallele tra loro: gli incisori specializzati in caratteri si servono di questa riga per spaziare le linee di scrittura.

11. Sezione dell'*illustrazione* precedente; ab parte superiore della riga, cd rientranza della T sotto la riga: essa serve da punto d'appoggio contro il bordo della lastra che sarà posta in e.

12. Martello per martellare le lastre. f estremità che serve per martellare; g testa.

13. i incudine per martellare in acciaio temprato molto levigato; l base in legno.

14. mn righe parallele. oo, pp tenoni che consentono alle righe di aprirsi e chiudersi per mezzo di coppiglie fissate in o, o e p, p: ci si serve di queste righe per incidere all'acquaforte architetture o altri oggetti che debbano essere disegnati con linee regolari.

15. Squadra.

16. Tampone in feltro arrotondato.

17. Compasso a quarto di cerchio.

18. *Martellatura*. q,r bracci del compasso per martellare, curvati in st; s punta smussata o arrotondata; t punta tagliente: si suppone qui che xu sia il lato inciso di una lastra, e z il punto in cui si vorrebbe cancellare qualcosa, o in cui si è formato un solco. Si tratta quindi di spianare quel punto, operazione questa che si definisce *martellatura*. Per eseguirla si applicherà l'altra punta t sul retro della lastra, in modo tale che vi segni un punto immaginario che corrisponda al punto segnato con z; ciò fatto, si appoggerà la lastra sull'incudine, fig. 13, avendo cura di posare il lato inciso della lastra sul piano i dell'incudine, e con l'estremità f del martello si batterà sul punto, corrispondente a z, che si è segnato con la punta del compasso sul retro della lastra: questa operazione sarà compiuta quando il punto che era incavato sarà tornato allo stesso livello della restante superficie del rame.

È essenziale che tutta la superficie di un ra-

me sia perfettamente levigata, perché gli oggetti incisi nei punti incavati non si stamperebbero altrettanto bene del resto dell'incisione, e l'inchiostro da stampa vi si fermerebbe lasciando delle macchie sul foglio. *Vedi la voce PROVA.*

19. Oliatore; serve a versare l'olio sulla pietra per affilare i bulini.

20. Brunitoio a due mani. cd brunitoio curvato in s, s da montare sui manici A,B; la parte del taglio e è arrotondata nel verso dello spessore e convessa nel senso della lunghezza; ci si serve di questo strumento per brunire il rame prima di inciderlo. *Vedi alle tavole del Ramaio quanto concerne la levigatura dei rami per gli Incisori, i brunitoi, etc.*

TAVOLA II

fig. 1. Verniciare con la vernice molle. Se si vuole verniciare una lastra iklm, dove B rappresenta il lato brunito, la si stringerà in un morsetto per mezzo della vite d; il morsetto servirà da impugnatura per reggere il rame. Si sgrasserà il rame con del bianco di Spagna e un panno bianco, quindi lo si asciugherà con un altro panno bianco e morbido perché non vi rimanga la minima traccia di sporcizia; si poserà la lastra su di un fornello a calore moderato (come si vede alla tav. I fig. 1 della vignetta), si applicherà la vernice strofinando la boccetta (fig. 1 bis) sulla superficie della lastra come si vede in a.a.a.a. etc. e si stenderà la vernice con il tampone, come si vede alla fig. 3, battendo leggermente su tutta la superficie della lastra fino a che la vernice sia distribuita ovunque in modo omogeneo: si toglierà quindi la lastra dal fuoco e, senza darle il tempo di raffreddarsi, si annerirà la vernice come abbiamo già detto alla fig. 1 della vignetta; eseguita quest'ultima operazione, si lascia raffreddare la lastra prima di usarla.

1 bis. Boccetta della vernice avvolta in un taffetà.

2. Verniciare con la vernice dura. Dopo che la lastra *knmo* sarà stata sgrassata come abbiamo indicato per l'altro sistema di verniciatura, si procederà come segue. Si prenderà il tipo di vernice di cui parliamo qui, che viene conservata in un vaso; la si applicherà con l'estremità di un bastoncino nei diversi punti *b, b, b, b*, etc. della lastra. Si porrà la lastra sul fuoco come abbiamo indicato sopra e, con un tampone che verrà usato soltanto per questo scopo, si stenderà la vernice su tutta la superficie della lastra. Si annerisce poi la vernice come si fa con l'altra, e l'ultima operazione consisterà nel farla bruciare o indurire: è quanto rappresentato alla *fig. 5*.

3. Tampone di cotone avvolto nel taffetà.

4. Torcia che serve ad annerire la vernice.

5. Questa illustrazione mostra come si pone la lastra sul fuoco per fare indurire la vernice. *B* lato sul quale si stende la vernice; *c, c* piedi degli alari sui quali è stata posta la lastra; *fff* braciere, che si avrà cura di sistemare in modo tale che il calore sia più forte lungo i bordi che nel centro. Si troveranno alla voce **INCISIONE (5)** le indicazioni sulla preparazione di questi due tipi di vernice, le precauzioni da prendere nell'usarle, le loro proprietà etc.

6. Punta per incidere sulla vernice. *h* punta; *i* manico.

7. Altra punta più grossa: ne occorrono di ogni grandezza e di più o meno taglienti.

8. Echope con il suo manico. *K* ugnatura o becco dell'echope. *Vedi* la *fig. 8* della tav. precedente.

9. Altro tipo di punta, formata da tre e talvolta quattro punte d'ago immanicate insieme in *l*, che servono ad incidere i paesaggi all'acquaforte.

È bene notare che se alcuni artisti si sono serviti a volte con qualche successo di questa punta, il suo uso deve tuttavia considerarsi poco opportuno, e da affidarsi ad una mano gui-

data da un gusto libero e capriccioso, le cui opere saranno considerate come scherzi pittoreschi piuttosto che vere e proprie incisioni. È semplice capire che il suo maggiore inconveniente consiste nel fatto che si tracciano tre segni alla volta anziché uno, con la conseguenza che i contorni degli oggetti risultano, a seconda dei casi, doppi o tripli, incerti e manerati; sarebbe insomma impossibile, affidandosi a questo strumento capriccioso, imitare il fogliame del salice, della quercia etc.; non lo si dovrà quindi usare affatto, soprattutto in opere serie: si veda in *m* una prova di fogliame eseguita con queste punte.

10. Grosso pennello in pelo di capra, con il quale si asciugano i punti in cui la vernice è stata incisa, perché le parti di vernice che ne sono state tolte non rientrino nei solchi che la punta ha appena formato.

11. Bottiglia contenente la vernice chiamata *vernice da pittore* o *vernice veneziana*, che si adopera per coprire i piccoli danni provocati alla vernice nell'incidere.

12. *n* conchiglia in cui si stemperano la vernice e il nerofumo. *o* pennello con il quale si applica la vernice.

13. Accade a volte che il disegno che si è ricalcato o riprodotto rovesciato sulla lastra verniciata si cancelli in alcuni punti; ci si servirà allora di bianco di biacca o di vermiglione stemperati con acqua di gomma per tracciare di nuovo con il pennello *p* i punti cancellati.

TAVOLA III

Gli incisori si trovano talvolta nella necessità di ridurre i disegni o i quadri che debbono incidere: nelle nostre tavole sul disegno si troveranno gli strumenti di cui ci si avvale per questo tipo di riduzioni, *tav. II fig. 16* e *tav. III*.

Fig. 1. Preparazione per ricalcare. *A* è il

disegno che si deve trasferire sulla lastra verniciata: si cospargerà di polvere di sanguigna o di grafite il verso *b* del disegno in tutta la sua estensione.

2. Ricalcare. Dopo la preparazione qui sopra descritta si applicherà il retro del disegno sulla faccia verniciata della lastra *ed, ef*; con un poco di cera si attaccherà il disegno sulla lastra in vari punti *ggg*. Quindi si passerà con una punta *h* lungo tutti i contorni ed i tratti del disegno *A* e si definirà la forma delle ombre, delle mezze tinte etc. Ciò fatto si toglierà il disegno dalla lastra e si avrà, sulla vernice, un secondo disegno uguale a quello *A* che si è ricalcato: è quanto illustrato alla *fig. 3*. *Vedi* alla voce **INCISIONE** un altro sistema per passare il disegno sul rame, detto *controprova*.

3. Incidere all'acquaforte. Questa illustrazione rappresenta la stessa testa incisa con la punta sulla vernice: ci si rende conto di quale importanza sia ottenere sul rame una copia corretta e attenta, per riuscire a dare alle masse di luce la stessa estensione che hanno nell'originale ed a contenere le ombre e le mezze tinte nei loro giusti limiti; a trasporre insomma nell'incisione gli stiacciati e la delicatezza dei contorni che caratterizzano quel che ci si propone d'imitare: si vedrà alla *tav. IV fig. 6* un esempio di incisione all'acquaforte che darà un'idea della resa delle carni, del «meccanismo» dei solchi etc.

Diamo questo esempio come semplice abbozzo perché si possa giudicare quali parti vadano riservate al bulino e per seguire allo stesso tempo l'ordine delle operazioni. Si troverà questa stessa testa finita al bulino nella *tav. XXIII* del disegno, *fig. 1*.

La *figura 3* che, come si vede, è stata preparata con la punta, sarà passata all'acquaforte, cioè la si farà mordere con dell'acquaforte a colare o con l'acquaforte «di avvio»; è quanto si vedrà alla *tav. V*.

4. Modo di tenere il bulino. *G* mano vista da sotto per mostrare la posizione delle dita e

quella del bulino nella mano. *n* bulino visto dal lato del ventre; *m* punto in cui il manico è tagliato.

5. *g* la stessa mano vista nell'atto di incidere; *i* bulino visto dal lato del dorso; *p* lastra; *o* rame asportato dal bulino, che si arrotola a forma di truciolo; *n* tavolo.

È da notare che, in qualsiasi posizione si trovino i solchi che si vogliono tracciare in rapporto alla lastra o all'artista, l'incisore deve girare la lastra sul suo cuscinetto in modo che i solchi che egli intende tracciare ed il suo stesso bulino si trovino pressoché paralleli al bordo del tavolo sul quale si appoggia. La mano deve spingere il bulino da destra a sinistra, lasciando sempre i solchi già tracciati dal lato del pollice, come si vede in *m*.

Incisione al bulino.

6. *Nozioni pratiche.* Solchi sui quali ne sono stati tracciati dei secondi e dei terzi. *aa* i primi solchi; *bb* i secondi; *cc* i terzi. *Vedi la fig. 2.*

7. Stesso esempio del precedente per quanto riguarda la denominazione dei solchi; diverso in quanto forma quel che si definisce una trama a losanga. Il primo esempio è una trama a riquadri; si vede in questi due esempi che i primi solchi sono marcati e ravvicinati, i secondi un po' più sottili e più distanziati dei primi, i terzi più sottili e più distanziati degli altri due: lo stesso potrebbe dirsi dei quarti, se ve ne fossero.

Si parlerà in generale di *incisione stretta* o *incisione larga* quando, considerando i solchi che formano la base di un lavoro, questi saranno ravvicinati o distanziati rispetto alle dimensioni del soggetto rappresentato. L'incisione stretta è più adatta a rendere un tono pittorico e dà una certa pastosità alla stampa, mentre l'incisione larga appesantisce gli oggetti, li rende nel complesso meno morbidi, e affatica l'occhio di chi guarda.

La trama a losanga (*fig. 7*) è quella in cui il secondo solco *bb* è tracciato obliquamente rispetto al primo *AA*, formando

le losanghe che si vedono in *C*.

La trama a riquadri è quella in cui il secondo solco è tracciato perpendicolarmente al primo *aa*, formando i riquadri che si vedono in *C*, *fig. 6*. Generalmente quindi si dice che un oggetto è inciso a losanga o a riquadri quando i solchi dominanti che tracciano le forme, le ombre o le mezze tinte si incrociano fra loro obliquamente o ad angolo retto.

8. Inconveniente che deriva dal disporre due solchi troppo inclinati l'uno rispetto all'altro: essendo le losanghe molto allungate nel senso *bb* e molto strette nel senso *aa*, producono una sequenza di piccoli spazi bianchi che si susseguono da *a* ad *a* e che interrompono, soprattutto nelle masse d'ombra, la pacatezza ed il tono smorzato che si addicono loro.

9. Quando si vuole passare un terzo solco su altri due già tracciati, bisogna evitare che venga a tagliare i riquadri o le losanghe diagonalmente, cioè da *c* a *c* o da *b* a *b*; va tracciato in modo che risulti più obliquo rispetto al primo che al secondo, come *aa*; ciò produrrà una trama simile alla *fig. 7*. *ee* è la direzione secondo la quale si potrebbe tracciare un terzo solco obliquo rispetto agli altri tre. Questo stesso criterio si applicherà quando si vorranno tracciare dei solchi curvi su altri curvi, dei solchi misti su altri misti, quando ciò sia possibile.

10. Alcuni solchi *ee* e altri solchi intermedi *ff*. Si definisce solco intermedio il più sottile fra due.

Si usano i solchi intermedi nelle incisioni in cui si debbano riprodurre dei metalli, dell'acqua, dei tessuti di seta e in generale tutti quegli oggetti le cui superfici siano lisce e lucenti.

11. Diversi tipi di tratteggi che si usano per rendere la consistenza delle carni. *a* solchi a tratteggio, *b* solchi e secondi solchi a tratteggio con punti nelle losanghe; *c* punti per addolcire le mezze tinte verso la luce; *d* solchi a tratteggio con tratteggi inclinati inframmezzati da punti; *e* solchi con punti e tratteggi nei solchi intermedi.

Questi diversi modi di variare le trame per

rendere le carni, se ben utilizzati, producono un effetto morbido in contrapposizione con altri orditi più pesanti.

Li vedremo applicati alla tavola seguente, *fig. 6*.

12. *Asportare le barbe.* Sia *AB* il lato di una lastra sulla quale si sono incisi a bulino i solchi *c, d, e, f* che si vedono in sezione; *i, i, i* sono le aperture dei solchi; *g, h*, sono le parti di rame che il bulino, scavando il solco, ha spinto ai due lati di questo, indipendentemente dal tipo di truciolo che ne ha asportato. *Vedi tav. III fig. 7.* Questa specie di barba o materia superflua *g, h*, che nuocerebbe al nitore del solco e alla bellezza delle stampe che si trarranno dalla Lastra, si asporta con il brunitoio. Per asportare le barbe è necessario che lo strumento destinato a quest'uso agisca con uno dei suoi tagli obliquamente rispetto ai solchi dai quali si debbono asportare le barbe: ad esempio, se si dovessero togliere le barbe dai solchi che formano la *fig. 9*, si disporrà uno degli angoli del brunitoio in *r*, e si muoverà questo strumento da *r* a *s* in una direzione *rs* che è obliqua rispetto ai solchi che formano la losanga ed al terzo solco *aa*. Si ripeterà l'operazione alzando lo strumento in *s*, posandolo di nuovo in *r*, e infine riportandolo da *r* a *s* finché le barbe dei solchi siano state del tutto asportate.

Si vede in *c*, *fig. 13* un solco tracciato da un bulino a losanga; ha la stessa apertura di *d* e *f*, eseguiti con un bulino quadrato, ma è molto più profondo degli altri: ne conseguirà che il nero della stampa avrà maggiore spessore nei solchi tracciati dal bulino a losanga, e che apparirà più vivo e più brillante del nero dei solchi tracciati dal bulino quadrato, benché le aperture *i, i, i*, siano uguali. Dipenderà dalla sensibilità dell'artista se impiegare il bulino a losanga o quello quadrato, seguendo il carattere degli oggetti che rappresenta o contrastandolo; non si vuol dire che sia mal fatto eseguire un'incisione con il solo bulino quadrato o a losanga, ma ciò che abbiamo detto ora va con-

siderato come una risorsa di questa tecnica per ottenere alcuni effetti ed una certa evidenza.

Generalmente i solchi intermedi si eseguono con il bulino a losanga; è quanto si vede in *e*.

13. Puntasecca. Incidere a puntasecca consiste nel tracciare, con una punta affilata, un po' tagliente, dei segni o dei tratteggi senza l'aiuto dell'acquaforte o del bulino. Con la puntasecca si tracciano punti, segmenti etc. *l, m* sono le aperture di due tratti eseguiti a puntasecca sulla superficie della lastra AB. Poiché la punta non fa che aprire il rame senza asportarne alcuna parte, il volume di rame che era compreso nello spazio *nlo* è costretto, dalla pressione della punta, a rifluire verso i bordi *n, o*, ma in maggiore quantità in *n*, che è il lato opposto alla mano e che riceve quasi tutta l'azione della punta, la cui posizione *pR* è obliqua.

A questo tipo di incisione si asportano le barbe come a quello inciso a bulino, con la differenza che per questo tipo si userà il brunitoio da *o* a *n*, e mai da *n* a *o*, perché avverrebbe che la parte *n* potrebbe svolgersi richiudendo l'apertura *no* in alcuni punti del solco, con una cattiva resa del segno. Anche il raschiatoio serve ad asportare le barbe. Vedi le fig. 6, 7, tav. I.

In generale si usa la puntasecca nelle rifiniture, per i lavori più delicati e più leggeri, nei cieli, negli sfondi; ed il tono di questa incisione, così diversa da quella all'acquaforte o al bulino, è sempre leggero e piacevole.

Si vede in *rs* un solco inciso all'acquaforte. La sua apertura è molto più larga che profonda e, se la morsura dell'acquaforte è stata troppo debole, lascerà sulla stampa un segno più grigio rispetto ad uno eseguito al bulino. Nel caso in cui, al contrario, la morsura dell'acquaforte sia stata troppo profonda, il solco darà un tono più aspro o più nero dato che, essendo tanto profondo quanto largo, l'inchiostro avrà tanto spessore sui bordi *r, s* quanto nel mezzo *u*; ciò darà ad una morsura

eccessiva quel tono duro che è così sgradevole soprattutto nelle mezze tinte e in quelle parti che circondano le masse luminose.

Un altro inconveniente di una morsura troppo profonda è il fatto che, allargandosi i solchi a mano a mano che si fanno più profondi, riducono gli spazi bianchi che li separano ed in alcuni punti giungono a confondersi l'uno con l'altro formando delle crepe e delle asperità irreparabili a lavoro ultimato.

Riprendere un segno consiste generalmente nell'intervenire con il bulino a losanga o con quello quadrato su un'opera già abbozzata, per dare maggiore larghezza o profondità ad un solco tracciato al bulino o all'acquaforte. Ripassando il bulino nel solco *rs*, questo acquisterà la profondità *rts* che guadagnerà ancora in profondità e larghezza quanto maggiore sarà la pressione esercitata dalla punta del bulino.

TAVOLA IV

Fig. 1. Questa *illustrazione* mostra il modo in cui bisogna tracciare un soggetto che si vuole eseguire interamente al bulino, come ad esempio un ritratto: si comincerà, come abbiamo già detto nella tavola precedente, *fig. 1 e 2*, col ricalcare il disegno sulla lastra verniciata. Ciò fatto si traceranno nitidamente, con una punta un po' tagliente, i contorni del soggetto ricalcato sulla vernice; si segneranno con la massima esattezza gli spessori delle ombre, delle mezze tinte, e dei riflessi con delle file di punti o con dei tratteggi come si vede qui in *aaa*. Per quanto poco si sia calcato, si otterrà un segno abbastanza marcato da non dover essere passato nell'acido, e si potrà quindi sverniciare la lastra. A questo tracciato non dovranno essere asportate le barbe per non rischiare di cancellarlo, e servirà all'artista come base per eseguire l'abbozzo, come si

vedrà nell'*illustrazione* seguente.

2. La stessa *illustrazione* abbozzata al bulino. Questa preparazione va eseguita con solchi semplici: essi debbono arrestarsi addolcendosi sulle forme che si sono tracciate, e restringersi lungo i contorni che debbono delineare, incurvandosi gli uni sugli altri come si vede in *bb*, etc. Le parti luminose vanno tenute più larghe per poterle sempre addensare quando si renda necessario, sia allungando i solchi, sia prolungandoli con dei punti, come si vedrà nell'*illustrazione* seguente. I capelli debbono essere abbozzati con tratti ravvicinati e leggeri.

3. Impasto per eseguire ritratti. La stessa testa finita. Si osserverà che il tracciato di abbozzo è tuttora dominante sotto gli interventi di rifinitura. I secondi e terzi solchi non servono che a dare un tono pittorico e maggiore morbidezza alla pelle. In questo genere di incisione i tratteggi debbono essere un po' allungati; sono più ravvicinati nelle ombre, più distanziati e più leggeri a mano a mano che si perdono nelle zone di luce. Si può altresì notare che al pieno di un segno corrisponde il vuoto compreso tra altri due segni, posti l'uno più in alto e l'altro più in basso: i tratteggi si dispongono in questo modo per evitare che gli intervalli fra di loro si corrispondano, formando così delle piccole linee bianche che disturberebbero la grazia e l'armonia del lavoro.

È bene che i ritocchi siano portati al loro giusto tono di vigore nell'ultima fase, per poter proporzionare il grado di intensità che loro conviene al tono dell'intero lavoro. È questo rapporto che dà vivacità al soggetto. Il ritocco sarà brillante o vigoroso, in contrasto con quanto lo circonda; ma dovrà sempre essere sfumato e smorzato, per non risultare troppo duro e netto; per evitare questo inconveniente è bene addensare al centro del ritocco la massima quantità di nero che il ritocco stesso sopporti. Se, al contrario, si desse tanto colore ai lati quanto al centro, il ritocco risulterebbe sempre aspro e duro, eppure non sembrerebbe

62 avere che la metà del tono pittorico di un altro che sia graduato e sfumato dal centro verso i lati come abbiamo appena detto.

Questo criterio è relativo non soltanto all'illustrazione che abbiamo sott'occhio, ma a qualunque altro soggetto: è un assioma, in Incisione come in Pittura, che i maggiori effetti di intensità coloristica si ottengono per gradazione. Si potrà acquisire esperienza in questo genere d'incisione studiando i ritratti incisi da C. Vischer, Nanteuil, Masson, Edelinck, Drevet etc. Vedi la voce INCISIONE.

4. Un braccio preparato per essere inciso al bulino. *a* spessore dell'ombra e del riflesso; *b* mezza tinta; *c* mezza tinta che serve a dare profondità al lato illuminato del braccio; *d* la parte del braccio più povera di segni che risulterà la più luminosa.

5. Lo stesso braccio finito. È da notare che i contorni formati da tratteggi nella *illustrazione* precedente sono scomparsi in questa, e sono invece i solchi che, accostandosi gli uni agli altri in *e, f, g*, disegnano la forma del braccio; si vede altresì che i solchi sono meno fitti verso la luce in *h* che verso i contorni.

6. *Impasto* (empâtement), nei soggetti in cui compare la figura umana, si dice della preparazione delle carni all'acquaforte o al bulino. L'impasto consiste in un insieme di solchi seguiti o lasciati, reincrociati da secondi solchi nelle ombre, come *aa* etc.; di solchi ininterrotti o a tratti lunghi, inframmezzati da punti nelle mezze tinte come *b, b, b*; da punti *c*, *c* nelle zone di luce, più distanziati fra loro che nelle mezze tinte; di tocchi formati da numerosi tratteggi ravvicinati, accompagnati talvolta da punti per renderli più morbidi; di contorni formati da tratteggi o punti che tolgono loro ogni durezza e infine di masse d'ombra schiacciate composte da solchi che, nelle rifiniture, possono servire come secondi o terzi solchi sulle mezze tinte o nei riflessi.

Un tale impasto è affidato al gusto dell'artista, che deve prevedere la resa di tutti i segni impiegati a lavoro ultimato e la morbidezza

che ne deve risultare quando saranno fusi insieme sotto interventi più leggeri. Si potrà avere un'idea del modo di rendere l'incarnato nelle *illustrazioni* incise nelle nostre tavole del disegno. Si capirà ancor meglio ciò che questo genere di soggetto con figure richiede, e si acquisirà esperienza osservando i capolavori dei grandi maestri, quali Vischer, Gerard Audran, Edelinck, Poilli, Cars, etc. citati alla voce INCISIONE.

Questo esempio, che è stato sottoposto ad una buona morsura, darà modo di cogliere le differenze di tono fra un'acquaforte e un bulino; la *fig. 3* eseguita al bulino servirà da termine di confronto.

L'incisione in piccolo, quella cioè in cui le figure, gli animali, il paesaggio sono di dimensioni molto piccole, richiede una più profonda morsura della lastra, senza trascurare mai il digradare dei vari piani di profondità. *Vedi fig. 4, tav. V*. Il vantaggio principale delle dimensioni ridotte è di prestarsi molto bene ad essere incise all'acquaforte. I contorni delle figure debbono essere più pronunciati, i tocchi saranno subito decisi ed eseguiti quasi al tono giusto; l'opera acquisterà una maggiore spiritualità e sarà meno fitta di solchi di un'incisione di grandi dimensioni. Poiché il bulino non è tanto adatto a disegnare gli oggetti piccoli quanto la punta, con la quale ci si può sbizzarrire sul rame come con la matita sulla carta, lo si userà per dare l'accordo generale e maggior precisione ai punti che lo richiederanno; anche la puntasecca potrà intervenire per una parte degli sfondi più leggeri.

Per questo genere di incisioni si possono studiare le stampe incise da Leclerc, Cochin, Labelle, Callot etc.

Rifinire, si dice generalmente di una lastra abbozzata sulla quale si precisa la forma dell'oggetto che ci si propone di riprodurre. La rifinitura consiste dunque: 1) nel dare più forza e maggiore spessore alle ombre o ai riflessi, sia riprendendo i solchi, sia passando dei terzi e quarti solchi sui primi; 2) nel fondere mag-

giormente le ombre con delle mezze tinte, sia prolungando sottilmente i solchi verso la luce, sia offuscandoli con dei punti; 3) nel dare dei tocchi vigorosi sia con nuovi interventi, sia ritoccando quelli già fatti: in ciò consiste la rifinitura. *Ben rifinito* si dice del lavoro che è stato eseguito secondo le regole del «meccanismo».

«*Meccanismo*» o «*manoeuvre*» è l'intelligenza che organizza il gioco dei solchi, l'impasto delle carni etc. Esso consiste nel far sì 1) che la direzione dei solchi renda efficacemente la forma degli oggetti; 2) che la prospettiva o il digradare dei solchi siano ben calcolati in rapporto ai piani che occupano; 3) che i primi solchi definiscano la forma degli oggetti e siano dominanti sugli altri; 4) che la trama, sugli oggetti a mezza tinta in prossimità delle zone luminose, sia meno fitta che nelle ombre e nei riflessi; 5) che i primi solchi, i secondi e i terzi si accordino fra loro per avvicinare o allontanare l'oggetto; 6) infine che le figure, il paesaggio, l'acqua, il cielo, i panneggi, le stoffe, i metalli etc. siano eseguiti ciascuno col metodo che è loro proprio, così che la lavorazione in sé di un oggetto contribuisca, nel porsi in contrasto con un altro, a farlo apparire più aggraziato, o più leggero, o più levigato etc.

In generale il «meccanismo» più semplice è il migliore, ed è sbagliato riempire di segni tutta la lastra; il mezzo per evitare un tale errore è di incidere l'abbozzo a tratteggio, sia all'acquaforte che al bulino. Si troveranno alla voce INCISIONE le tecniche adatte a riprodurre i vari oggetti.

Riprendere una lastra ha molte accezioni. Quando si tratta di una lastra già abbozzata all'acquaforte, come si vede alla *fig. 6*, *riprenderla* è sinonimo di *rifinirla*, ovvero completarla al bulino: quando sarà finita, quando cioè avrà assunto l'aspetto definitivo, sarà stata *ripresa*. *Riprendere* si dice anche di una lastra in parte consumata dalle tirature, alla quale si facciano le riparazioni necessarie a ri-

metterla in condizioni di tirarne delle nuove stampe.

TAVOLA V

Fig. 1. Morsura con l'acquaforte a colare. AAB cavalletto per la morsura. B Tavola di legno che serve da appoggio. CC lastra che si suppone appoggiata sul cavalletto, retta dai perni *l, l*. DD bordi del cavalletto. E vaschetta nella quale cade l'acquaforte che si versa sulla lastra CC. *ee* pareti inclinate della vaschetta che convogliano l'acquaforte verso *f*, dove si vede uno scolo attraverso il quale l'acido cade nella terrina *g*. *h* vaso per versare l'acquaforte. *ii* perni che reggono la vaschetta E.

Dopo aver versato diversi vasi di acquaforte sulla lastra B, la si capovolgerà come mostrano la *fig. 2* e la *fig. 3* e si ricomincerà a versare. Vedi la voce INCISIONE (6).

4. Se si deve passare all'acquaforte la lastra B, si dovrà fare attenzione ai diversi piani *l, m, n, o*, che debbono essere sottoposti a diverse gradazioni di morsura. I piani più distanti, come *l*, verranno coperti per primi, *m* per secondi, quindi *n*, e il primo piano *o* per ultimo. Se il cielo è poco elaborato, sarà anch'esso una delle prime cose che si dovranno coprire insieme alle mezze tinte che si trovano sugli altri piani, quando avranno subito una morsura sufficiente. In linea di massima è bene che il paesaggio abbia una morsura più profonda di un soggetto con sole figure. Vedi un altro sistema di morsura alla *tav. VI, fig. 1*.

5. Morsura in piano con acquaforte «di avvio». *pp* tavolo. *h, i, k, l*, bordi di cera che trattengono l'acquaforte sulla lastra *u*. *x* piuma con la quale si muove l'acquaforte per togliere la schiuma che si forma sui solchi. Si toglierà ogni tanto l'acquaforte per coprire i punti che non debbono essere molto incisi, e per fare questo ci si serve di mistura o vernice

veneziana. Si troverà alla voce INCISIONE (7) tutto quanto si riferisce all'impiego dell'uno o dell'altro tipo di acquaforte, alle precauzioni da prendere durante la morsura, alla composizione della mistura etc.

6. Telaio. Le quattro bacchette sono fissate in *aaaa*. *bb* cordicelle tese da un angolo a quello opposto. *cc* vari fogli di carta incollati insieme ed incollati poi ai quattro lati del telaio. Si veda l'uso del telaio alle *fig. 5, 6 e 7* della vignetta. La carta del telaio viene trattata con olio o vernice per renderla più trasparente.

7. Lampada e telaio per incidere di sera. *e* lampada a tre fiammelle. *f* ghiera nella quale si introduce l'asta di ferro *g* che porta la lampada e il telaio. *h* vite che si fissa nel muro per sostenere il tutto. *i* la lastra sotto il telaio.

TAVOLA VI

Macchina per la morsura

Fig. 1. A, B, A, B, gabbia contenente l'ingranaggio. A, A montanti. B, B traverse. C, C piedi fissati con due viti alla traversa inferiore B. T cilindro contenente la molla. *a* grande ruota. *t* albero comune al cilindro e alla ruota grande sulla quale sono entrambi fissati. V albero portante un pignone sul quale s'ingrana la ruota grande. *u* ruota piccola montata sul pignone che porta l'albero X; questo albero porta su uno dei suoi perni, all'interno della gabbia, una ruota a tre denti R. DD anello ellittico. *r, r* le sue due pale. *d'* coda superiore dell'anello. *d* coda inferiore a forma di squadra. I piccolo braccio unito con una delle sue estremità alla coda inferiore, e con l'altra al braccio corto F che serve da leva. ECF bilanciere. GG asta. H lente di piombo. E braccio lungo. K bietta fissata sul montante A della gabbia; questa bietta ha libero gioco in un manicotto o cannello portato dai bracci E, F e dall'asta GG, che for-

mano insieme un unico pezzo a forma di T. Vedi *fig. 3 bis*. L altro braccio piccolo fissato con una delle estremità al braccio E, e con l'altro alla leva M. M leva del porta-cassetta fissato sul perno O: si osserverà che il braccio E, il braccio L e la leva M sono unite alle loro estremità con articolazioni a cerniera; lo stesso dicasi del braccio F, del braccio I e della coda *d* dell'anello. ON, NO porta-cassetta. OO i suoi due perni. P, P due segmenti in ferro fissati sulla barra N, N. Q, Q supporti del porta-cassetta. *qq* piedi dei supporti che terminano a vite, fissati sulla tavola con due dadi che li fermano al di sotto. Y scanalatura aperta nella tavola per permettere all'asta GG di muoversi liberamente.

2. AA Montanti della gabbia. D, D code dell'anello nelle quali sono due guide di scorrimento *e, e*. *ff* tenoni fissati sul montante A, passanti attraverso le scanalature: si vedono anche *ff* due dadi che fissano le code sui loro tenoni, ma non tanto saldamente da impedire all'anello di muoversi dall'alto in basso e dal basso in alto sul montante AA della gabbia. R ruota a tre denti i quali ingranano sulle palette *r, r* dell'anello. *dd* coda inferiore a forma di squadra. I braccio piccolo separato dalla coda *d*. K tenone o bietta fissata sul montante A che riceve il manicotto o cannello K del bilanciere. Vedi *fig. 3 bis*.

3. Sezione della gabbia. A, A montanti della gabbia. BB traverse, *bb* viti che saldano i piedi C', C' alla traversa inferiore. C', C' piedi della gabbia terminanti a vite. *cc* dadi della vite. G asta del bilanciere. Vedi *fig. 3 bis*. H lente. K tenone che passa attraverso il cannello *k* del bilanciere. T cilindro, *t* albero del cilindro. W ruota dentellata con nottolino di arresto per far risalire la molla contenuta nel cilindro. *a* ruota grande. V albero della seconda ruota e del pignone *u*. *x* albero portante il pignone X sul quale si avvita e si adatta la ruota dentellata che passa nell'anello ellittico. *ff* tenoni delle scanalature dell'anello.

3 bis. E braccio lungo del bilanciere. F

64 braccio corto. G asta. K cannello. L braccio separato.

4. Porta-cassetta e cassetta. M leva fissata con la vite *m* alla estremità del perno O. O,O perni. N barra del porta-cassetta. P segmento di ferro che passa in una staffa *p* posta sulla cassetta. QQ supporti del porta-cassetta. SS anelli dei supporti attraverso i quali passano i perni. *tt xx* cassetta. *xx uu* coperchio. *y* cristallo o vetro montato sul coperchio, attraverso il quale si seguono i progressi dell'acquaforte sulla lastra chiusa nella cassetta. *z* fermaglio per chiudere e aprire la cassetta; sull'altro lato *xx* del coperchio si trovano due cerniere saldate alla cassetta e al coperchio.

5. Sezione della cassetta su uno dei lati *xu* della fig. 4. *afb* fondo. *ba, cb* bordi. *bdc* incassatura per il coperchio. *e,e* due bordi formati da lamine di latta saldate agli angoli dei lati maggiori della cassetta. *g* cerniera che agganza quella del coperchio. Vedere la voce INCISIONE per l'uso di questa cassetta.

Traduzione di
Anna Marzia Positano.

Ringrazio M. Bernard Baritaud, Addetto Culturale presso l'Ambasciata di Francia a Roma, per la sua gentile assistenza.

NOTE

(1) Da non confondersi con la tecnica della vera e propria «vernice molle», di cui l'Enciclopedia non tratta e nella quale il segno è ottenuto attraverso la mediazione della grana di un foglio di carta. (n.d.t.)

(2) Per questa nota si rinvia a quanto contenuto nella nota 4.

(3) Specie di bulino a sezione cilindrica, tagliato obliquamente in punta in modo da ottenere una sezione ovale. Fu adottato per l'acquaforte da Jacques Callot (1594-1635) (n.d.t.).

(4) Le punte di cui ci si serve . . . possono essere di due tipi, taglienti o smussate. Quelle taglienti sono particolarmente adatte per incidere sulla vernice dura, che opporrebbe troppa resistenza a punte non taglienti. Quando si incide sulla vernice molle, si possono usare tanto le une che le altre. L'inconveniente delle punte taglienti è di fare talvolta dei tratti troppo duri dato che, allargandosi a mano a mano che si sale dalla punta terminale, aprono il rame in misura maggiore quanto più la punta vi penetra; i solchi che producono risultano troppo neri, se non sono accompagnati da altri.

Nell'incidere si deve sempre avere gran cura d'evitare, sia nei ritocchi che in ogni altro tipo di intervento, una eccessiva secchezza che potrebbe essere provocata dalla sottigliezza degli strumenti che si adoperano.

Ritengo che le lastre di modeste dimensioni possano essere incise con vivacità con delle punte taglienti; che è bene, in linea di principio, valersi di tutti e due i tipi di punte, e che il giusto impiego che se ne farà conferirà molto sapore alle opere nelle quali le si sarà usate. L'echope è una punta tagliente che, come ho già detto, ha una specie di ugnatura ad un lato della sua estremità, come potete vedere alla *Tavola I dell'incisione calcografica*. Potrete quindi considerare l'echope una specie di penna per scrivere, il cui ovale ABCD è l'apertura e la parte vicino a C la punta che scrive. Anche il modo di tenere l'echope è simile a quello di tenere la penna, ma mentre il taglio o l'apertura della penna è girata verso il cavo della mano, l'ovale o il becco dell'echope è per solito girato verso il pollice, come mostra l'*illustrazione*: ciò non vuol dire che non lo si possa girare e maneggiare in altri sensi, ma è preferibile il modo che si è detto perché più comodo e perché si ha maggiore forza per

premere. Provando ed esercitandosi molto si imparerà facilmente a fare con l'echope dei solchi grossi e profondi . . .

Quando si vogliono rendere più agili l'inizio e la fine dei segni, bisogna riprenderne l'estremità con una punta, premendo un poco nel punto da cui si riprende e sollevando poi leggermente la mano fino al punto in cui il segno deve perdersi. Noterete che, girando la lastra secondo il verso nel quale si vuole lavorare, si renderà più agevole questa operazione. Queste annotazioni sull'echope sono tratte interamente dall'opera che ho citato¹. Ho fatto la prova dei suggerimenti che vi vengono dati; e penso, come Bosse, che acquistando una buona pratica nell'uso di questo tipo di punte, se ne possa trarre un grande vantaggio per variare i segni; servendosi di questo strumento dal lato tagliente, si faranno dei segni di una sottigliezza estrema, mentre il minimo movimento delle dita darà luogo ad una maggiore o minore larghezza: ma voglio nello stesso tempo avvisare che occorrono abilità, attenzione e molta pratica per abituare bene la mano: sono infatti pochi gli artisti che ne fanno un uso esclusivo. Il modo di maneggiare l'echope varrà altrettanto bene per le punte; pertanto non insisterò su questo argomento. Bisogna avere cura di tenere le punte e le echope più a piombo che sia possibile, e di arrotarle spesso sulla pietra perché le loro irregolarità non nuociano al nitore del lavoro.

¹ Abraham Bosse «Traité des manières de graver en taille douce sur lairain etc : . . .» Revisione di Cochin del 1745 (n.d.t.).

(5) Vi sono due specie di vernici, chiamate l'una *vernice dura*, l'altra *vernice molle*. La prima di cui parlerò è d'uso più antico. Eccone la composizione.

Prendete cinque once di pece greca o, in mancanza di questa, della pece grassa o pece di Borgogna; cinque once di resina di tiro o colofonia; in mancanza di questa, della resina comune: fate sciogliere insieme questi ingredienti a fuoco medio, in una terrina nuova, ben piombata, verniciata e pulita. Una volta sciolti e amalgamati fra loro questi due ingredienti, aggiungetevi quattro once di un buon olio di noce o olio di lino; mescolate bene il tutto sul fuoco per una buona mezz'ora; lasciate quindi cuocere il composto fino a che, avendone messo un poco a raffreddare, toccandolo con un dito fili come uno sciroppo molto viscoso: allora toglierete la vernice dal fuoco e, quando si sarà un poco raffreddata, passatela, attraverso un pezzo di stoffa nuovo, in un vaso di cerami-

ca o di terracotta ben piombato; la chiuderete quindi in una bottiglia di vetro spesso, o in qualche altro vaso che non se ne impregni e che si possa ben tappare: la vernice così si conserverà per vent'anni e non potrà che migliorare.

Questa è la composizione della vernice dura come è data da Bosse, il quale indubbiamente se ne serviva in questo modo. Ed ecco quella usata da Callot, che viene abitualmente chiamata *vernice fiorentina*.

Prendete un quarto di libbra di olio grasso molto chiaro, fatto con un buon olio di lino, come quello che usano i Pittori: fatelo riscaldare in una terrina nuova e verniciata: quindi aggiungetevi un quarto di libbra di mastice in lacrime polverizzato; mischiate bene il tutto finché non sia completamente fuso.

Filtrate allora tutto il composto, attraverso un pezzo di stoffa sottile e pulito, in una bottiglia con un collo abbastanza largo; tappatela bene per conservare meglio la vernice.

Credo che, dopo aver dato la composizione della vernice dura, sia opportuno indicare il modo di applicarla sulla lastra di rame.

Quando la lastra sarà stata forgiata, levigata e lucidata come ho detto sopra, bisogna ancora avere cura di asportare dalla sua superficie ogni impronta grassa che vi possa essere rimasta; per fare questo la luciderete con una mollica di pane, un panno asciutto, o un po' di bianco di Spagna in polvere e un pezzetto di pelle; avrete soprattutto cura di non passare le dita e la mano sul rame lucidato, quando sarà il momento di applicare la vernice. Per applicarla sulla lastra, porrete questa su di un braciere a calore medio; quando il rame si sarà riscaldato un poco, lo toglierete dal fuoco; attingendo nel vaso in cui conservate la vernice una piccola piuma, un bastoncino o una cannuccia, deporrete un po' di vernice sulla lastra in diversi punti, per poi poterla stendere dovunque; bisogna peraltro rilevare che l'antico sistema di cui parla Bosse per stendere la vernice, di darla cioè con il palmo della mano, presenta degli inconvenienti, sia a causa della traspirazione della mano, sia perché sarebbe difficile stenderla in modo uniforme. Ritengo pertanto che sia meglio (e ne parlo per esperienza) servirsi di tamponi fatti con pezzetti di taffetà nuovo, all'interno dei quali si metterà un pezzetto di cotone anch'esso nuovo. Quando ci si saranno procurati alcuni tamponi proporzionati alle dimensioni della lastra che si vuole verniciare, si batte delicatamente su quei punti della lastra su cui è stata applicata la vernice; la si stende quindi uniformemente su tutta la lastra, avendo soprattutto cura che

non ve ne sia una quantità eccessiva, perché sarebbe più difficile farla cuocere e incidervi sopra successivamente. Questa vernice, che è molto trasparente, potrebbe facilmente ingannare chi se ne servisse senza conoscerla: non ci si può quindi aspettare di riuscire facilmente a vedere se la vernice ha lo spessore giusto; ma voglio avvertirvi che quando sembrerà che non ve ne sia affatto, ve ne sarà ancora abbastanza. Io mi sono servito con successo di un sistema per stenderla alla perfezione: eccolo. Ho tagliato dei pezzi di carta bianca sottile e liscia, all'incirca della grandezza della lastra; passandoli leggermente con il palmo della mano sulla lastra su cui avevo steso la vernice per mezzo dei tamponi di cui ho parlato, sono riuscito a rendere assolutamente omogeneo lo strato di vernice, e sottile come si può desiderarlo.

Ciò fatto, bisogna dare con il fuoco alla vernice quel grado di consistenza che le ha valso il nome di *vernice d'oro*; è necessario tuttavia annerirla perché sia più facile vedere i segni che si vanno tracciando con gli strumenti che servono per incidere. Per annerire la vernice userete alcuni mozziconi di candela gialla che disporrete vicini e che, accesi, daranno una fiamma grassa e densa. Ciò fatto, attaccherete ai bordi della lastra uno, due, tre o quattro morsetti, a seconda delle sue dimensioni e della difficoltà di maneggiarla. I morsetti, che per maggiore comodità potranno avere dei manici di ferro per tenerli in mano, vi daranno modo di esporre al fumo delle candele il lato verniciato della lastra, come vedrete alla *fig. 1 della vignetta* che illustra l'*incisione su rame*. Avrete cura di muovere continuamente avanti e indietro o la lastra o le candele, perché la fiamma non si concentri su di un punto della lastra, rischiando di bruciare la vernice. Inoltre non bisogna avvicinare troppo la vernice allo stoppino o alla fiamma. Col tempo ci si potrà meglio regolare sulla giusta distanza da tenere. Bisogna arrivare a rendere la lastra di un nero uniforme e privo di trasparenza, senza che la vernice si bruci in alcun punto.

Veniamo ora al modo di asciugare, cuocere e indurire la vernice con il fuoco. Bisognerà accendere una quantità di carbone proporzionata alle dimensioni della lastra; con il carbone formerete, in un posto ben riparato dalla polvere, un braciere le cui dimensioni nei quattro sensi superino di poco quelle della lastra; avrete inoltre cura di mettere pochissimo carbone nel mezzo, perché il calore vi si concentrerà abbastanza ed occorre più tempo per scaldare i bordi della lastra: una volta usate queste precauzioni, porrete la vostra lastra sul braciere con l'aiuto di due

piccoli alari fatti appositamente, o di due morsetti con i quali la terrete sospesa di qualche pollice sopra il fuoco. Beninteso, il lato della lastra sul quale è applicata la vernice non è quello che dev'essere rivolto verso il braciere, ma si troverà rivolto verso l'alto, e per evitare che vi cadano dei granelli di polvere, il che è importantissimo, vi stenderete sopra un panno che vi garantirà da questi piccoli inconvenienti. Quando, dopo alcuni minuti, vedrete che dalla vostra lastra si alza del fumo, vi terrete pronti a toglierla dal fuoco; per non rischiare di farlo troppo tardi, ciò che potrebbe accadere se si aspettasse fino a quando la lastra non manda più alcun fumo, proverete a toccare la vernice con un bastoncino, per vedere se resiste o cede al lieve sfregamento a cui la sottoponete. Se si attacca al bastoncino staccandosi dal rame vorrà dire che non si è ancora indurita; se fa resistenza e non si attacca al bastoncino, la toglierete dal fuoco; e se, per caso, avete tardato un po' troppo e temete che si sia cotta eccessivamente, bagnerete l'altra faccia della lastra con dell'acqua fresca, perché il calore che il rame conserva a lungo dopo essere stato tolto dal fuoco farebbe cuocere troppo la vernice; in questo caso sarebbe molto difficile lavorarci perché si scrosterebbe.

Parlerò adesso della vernice molle, quindi spiegherò il sistema per passare un disegno sulla vernice, e infine il modo di incidere la. Ecco diverse composizioni della vernice molle.

Composizione della vernice molle secondo Bosse. Prendete un'oncia e mezzo di cera vergine bianchissima e pulita, un'oncia di mastice in lacrime puro e pulito, mezza oncia di spato¹ calcinato; triturate bene il mastice e lo spato; fate sciogliere al fuoco la cera in una terrina ben piombata e verniciata all'interno; quando sarà completamente fusa e ben calda, vi aggiungerete poco alla volta il mastice perché vi si scioglia e si amalgami bene. Mescolate con un bastoncino. Quindi a questa mistura aggiungerete poco per volta lo spato come avete fatto con il mastice, mescolando ancora il tutto sul fuoco fino a che lo spato sia ben sciolto e amalgamato al resto, cioè per circa la metà di mezzo quarto d'ora; quindi togliete la vernice dal fuoco e la lascerete raffreddare. Metterete poi dell'acqua pulita in un piatto, vi verserete la vernice e la lavorerete con le mani dentro l'acqua formando delle pallottoline che avvolgerete in un taffetà, per poi usarle come vi spiegherò più avanti. Non dirò qui le diverse combinazioni che si possono fare con gli ingredienti di cui si compone questo tipo di vernice; troverete la descrizione di al-

66 cune di esse nel libro di Bosse, nell'edizione del 1745. Ecco soltanto un tipo di composizione che, dopo avere provato tutte le altre, mi è parsa una delle migliori.

Fate sciogliere in una terrina nuova e verniciata due onces di cera vergine, mezza oncia di pece nera, e mezza oncia di pece di Borgogna.

Vi si aggiungono un po' alla volta due onces di spatò, dopo averlo ridotto ad una polvere sottilissima. Fate cuocere il tutto fino a che, fatta cadere una goccia su di un piatto, quando sia ben raffreddata vi si rompa fra le dita dopo che l'avrete piegata tre o quattro volte: a questo punto la vernice sarà cotta al punto giusto; la si toglierà allora dal fuoco, la si lascerà raffreddare un poco, quindi la si verserà in acqua tiepida per poterla maneggiare facilmente, e se ne faranno delle pallottoline che si avvolgeranno in un taffetà nuovo per potersene poi servire.

È opportuno fare alcune osservazioni, che saranno utili nei diversi procedimenti che si seguiranno per la preparazione della vernice.

1) Bisogna aver cura che il fuoco non sia troppo violento, per non rischiare di bruciare gli ingredienti.

2) Nel lavorare lo spatò, e anche dopo averlo usato, bisogna mischiare continuamente il composto con una spatola o un pezzetto di legno.

3) L'acqua nella quale si verserà il composto dev'essere circa allo stesso grado di calore degli ingredienti che vi si versano.

4) Bisogna fare in modo che la vernice sia più dura quando la si usa d'estate che quando la si usa d'inverno. La si rende più consistente portandola ad un maggior grado di cottura, o mettendovi una dose maggiore di spatò, o un po' di resina.

Il sistema per applicare questa vernice sulla lastra è leggermente diverso da quello con cui si applica la vernice dura.

Alla fine della preparazione che ho descritto ho detto che, quando la vernice è ben cotta, bisogna toglierla dal fuoco, farla raffreddare, quindi versarla in acqua tiepida per poterla lavorare facilmente con le mani e farne delle pallottoline da avvolgere in un taffetà nuovo onde poi servirsi. Per mezzo di un morsetto terrete la vostra lastra sopra un fornello a calore moderato, scaldandola un poco; passando allora sulla lastra in varie direzioni il pezzetto di taffetà, che contiene la pallottolina di vernice impastata da voi, il calore farà sciogliere a poco a poco la vernice che, uscendo attraverso il taffetà, si spanderà delicatamente sulla superficie del rame. Quando vi sembrerà che ve ne sia abbastanza, prenderete un

tampone fatto di cotone chiuso in un pezzo di taffetà e, battendo leggermente su tutta la superficie della lastra, porterete in questo modo la vernice nei punti in cui non ve n'è e ne toglierete dai punti in cui vi sembra che ve ne sia troppa. Bisogna aver cura che sulla lastra non resti troppa vernice e che vi sia sparsa in maniera omogenea; il lavoro della punta sarà così più sottile ed agevole.

Per far questo, toglierete al momento giusto la lastra dal fuoco (mentre starete usando il tampone), e ve la rimetterete se necessario; se la vernice diventasse troppo calda, brucerebbe e si sbriciolerebbe nei punti in cui fosse sottoposta ad un fuoco troppo vivo; se, al contrario, non fosse calda a sufficienza, il tampone che vi poggerete sopra leggermente la porterebbe via lasciando scoperte delle zone del rame.

Compiuta questa operazione, rimetterete per un attimo la lastra sul fuoco; quando la vernice avrà assorbito una quantità di calore uniforme che la renderà brillante in ogni punto prenderete, come per la vernice dura, dei mozziconi di candele gialle, al fumo dei quali annerirete la lastra con gli accorgimenti che ho già indicato; ciò fatto lascerete raffreddare la lastra in un posto ben riparato dalla polvere, per servirvene come dirò (per il trasporto del disegno sulla lastra e l'incisione con la punta si rinvia alla descrizione delle tavole. n.d.t.).

È giunto adesso il momento di parlare dei preparativi necessari per passare poi la lastra all'acquaforte. Suppongo dunque che si sia tracciato sulla lastra, togliendo la vernice con le punte e le echope, tutto quanto possa contribuire a rendere con esattezza il disegno o il quadro che si intende incidere: quando la lastra è a questo punto, bisogna incominciare con l'esaminare la vernice per vedere se non si sia graffiata in qualche punto in cui non deve esserlo, vuoi per caso, vuoi perchè si è tracciato qualche segno sbagliato. Se avrete rilevato questi piccoli difetti, preparerete una mistura adatta a coprirli. Questa si compone aggiungendo del nerofumo in polvere alla vernice veneziana (quella che si usa per verniciare i quadri); userete questa mistura, dopo averle dato abbastanza corpo perchè possa coprire i tratti che volete cancellare, con dei sottilissimi pennelli da acquarello o da pittura. Vi è poi un'altra mistura che va usata per ricoprire il retro della lastra, che sarebbe altrimenti esposto senza necessità all'effetto corrosivo dell'acquaforte. Eccone la composizione. Prendete una terrina piombata, versatevi una porzione d'olio di oliva e ponetela sul fuoco; quando l'olio sarà ben caldo, gettatevi del sego di

candela. Per sapere se il composto è al punto giusto, fatene cadere alcune gocce su di un corpo freddo, quale, ad esempio, una lastra di rame; se queste gocce si rapprendono in modo d'essere abbastanza compatte, il composto è giusto; se sono troppo rapprese e si spaccano, aggiungete altro olio; se al contrario sono troppo molli e rimangono quasi liquide, aggiungete una piccola dose di grasso. Quando il composto avrà raggiunto una consistenza soddisfacente, fate bollire bene il tutto per un'ora, perchè il sego e l'olio si amalgamino bene. Per dare questo composto ci si serve di una spazzola o di un grosso pennello, e quando lo si vuole usare per coprire il retro del rame, lo si fa riscaldare fino a che diventi liquido. Le precauzioni che ho testè indicato sono comuni ai lavori in cui si è fatto uso tanto della vernice dura che della vernice molle: ma l'acquaforte da usare non è la stessa per questi due diversi tipi di opere.

¹Pietra calcarea cristallizzata (n.d.t.)

(6) Prendete tre pinte di aceto bianco, della qualità migliore e più forte; sei onces di sale comune, del più pulito e più puro; sei onces di sale di ammonio chiaro, trasparente, anch'esso molto bianco e pulito; quattro onces di verberame, ben asciutto e senza raschiatura di rame e di chicchi d'uva con i quali lo si prepara. Queste dosi serviranno di regola per la quantità di acquaforte che si vuole preparare. Mettete il tutto (dopo aver ben pestato nel mortaio gli ingredienti che ne hanno bisogno) in una terrina ben verniciata soprattutto all'interno, che sia inoltre grande abbastanza perchè gli ingredienti, bollendo, non escano dai bordi; coprite la pentola con il suo coperchio e mettetela su di un buon fuoco; fate bollire rapidamente il tutto facendo prendere il bollore per due o tre volte e non di più. Quando vi sembrerà che il composto sia quasi fatto, scoprite la pentola e mescolate la mistura con un bastoncino facendo attenzione a che l'acquaforte non si alzi troppo uscendo dai bordi, dato che bollendo s'ingrossa molto. Quando avrà preso il bollore, come ho detto sopra, per due o tre volte, la toglierete dal fuoco e la farete raffreddare tenendo la pentola scoperta; quando si sarà raffreddata, versatela in una bottiglia di vetro o di arenaria, lasciandola riposare per un giorno o due prima di servirne. Se nell'usarla la trovaste troppo forte, e facesse spaccare la vernice, potrete moderarla aggiungendovi uno o due bicchieri dello stesso aceto che avete utilizzato per farla.

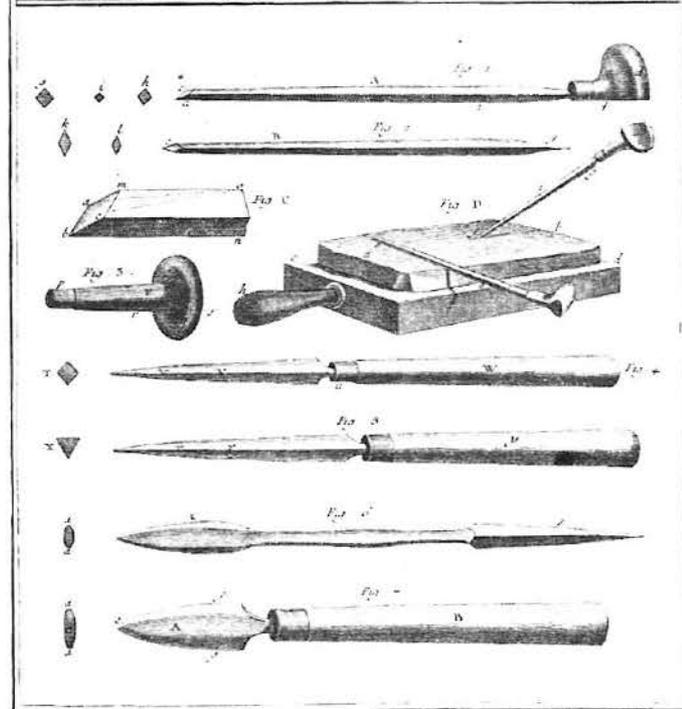
Voglio qui avvertire che questa composizione è piuttosto pericolosa a farsi, se non si ha la precauzione

di respirare il meno possibile i vapori che ne esalano e di rinnovare spesso l'aria nell'ambiente in cui la si fa cuocere.

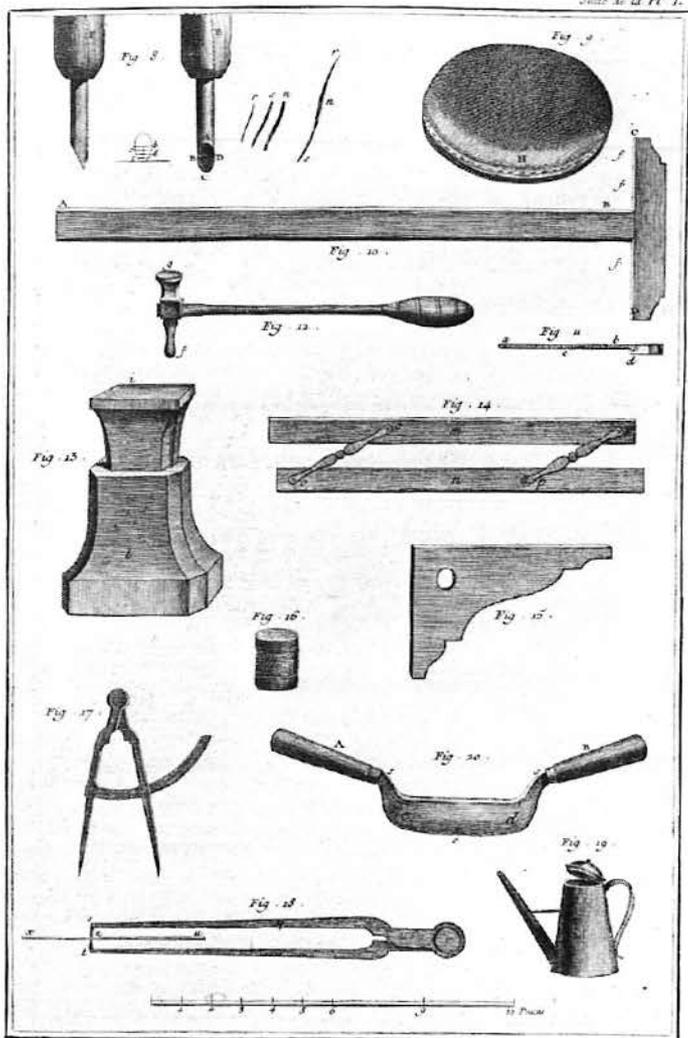
(Per l'uso dell'acquaforte a colare e della cassetta fatta eseguire da Watelet si rinvia alla descrizione delle tavole. n.d.t.).

(7) Torniamo al sistema di far mordere le lastre verniciate alla vernice molle, quando si adopera a tale scopo l'acquaforte che si chiama «acqua di avvio».

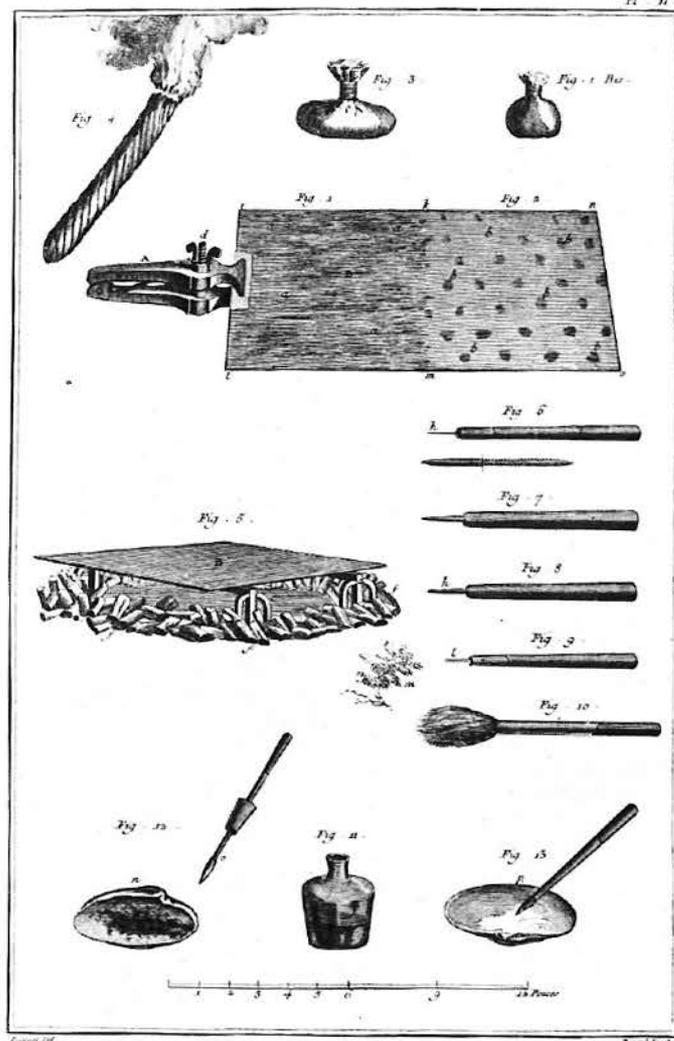
Quest'acquaforte si fa con vetriolo, salnitro, e talvolta allume di rocca distillati insieme; è l'acido usato dagli affinatori per separare l'oro dall'argento e dal rame; si trova più facilmente dell'altra. D'altro canto la sua composizione è sicuramente indicata dettagliatamente in altro luogo, e pertanto non la darò qui.



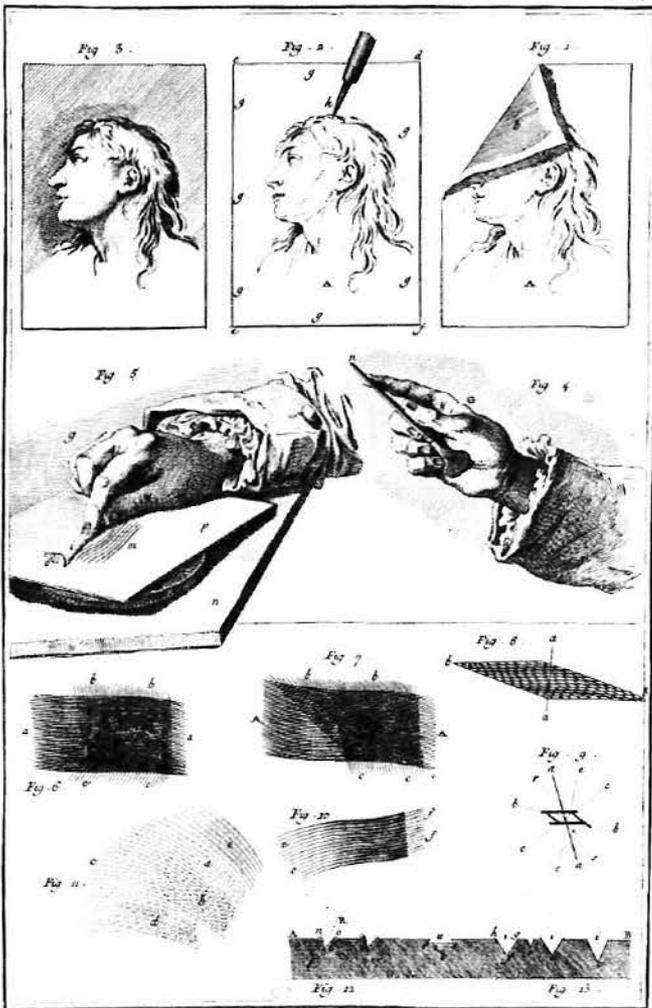
Gravure sur l'ivoire



Gravure en Taille Douce



Gravure en Taille Douce



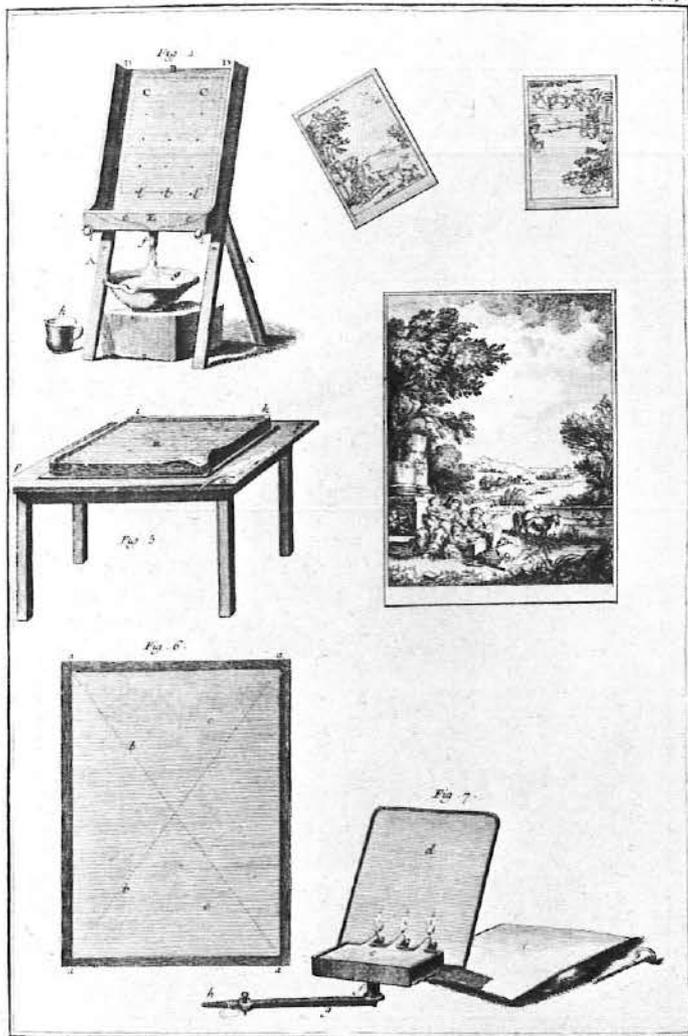
Gravure en Taille-Deux

Bonnet Grav.



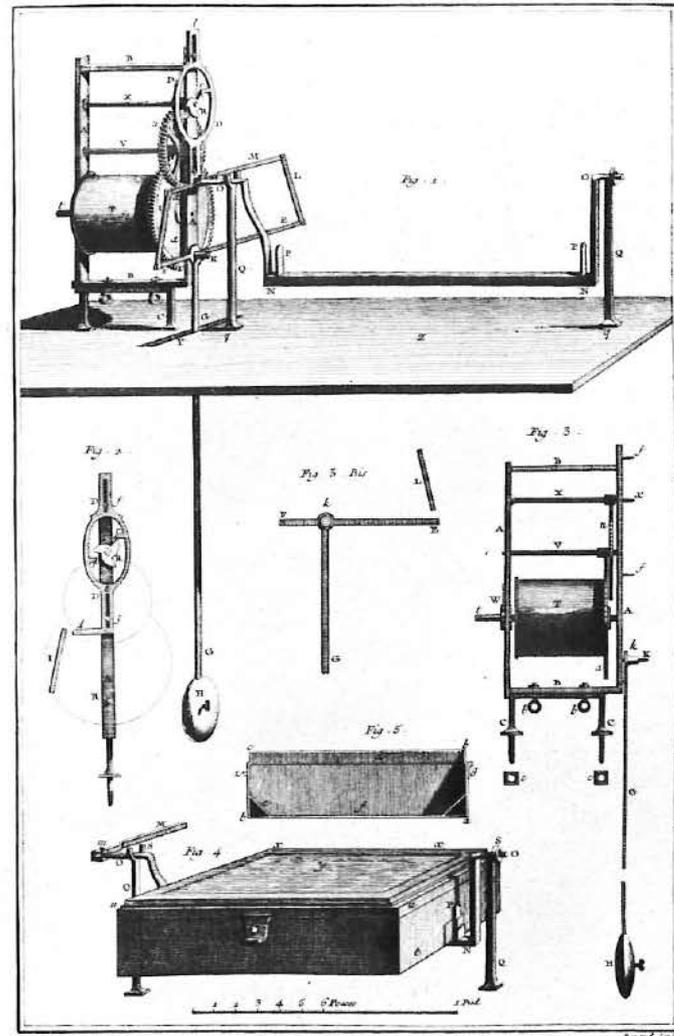
Gravure en Taille-Deux

Bonnet Grav.



GRAVURE, Maniere de faire mordre à l'eau-forte.

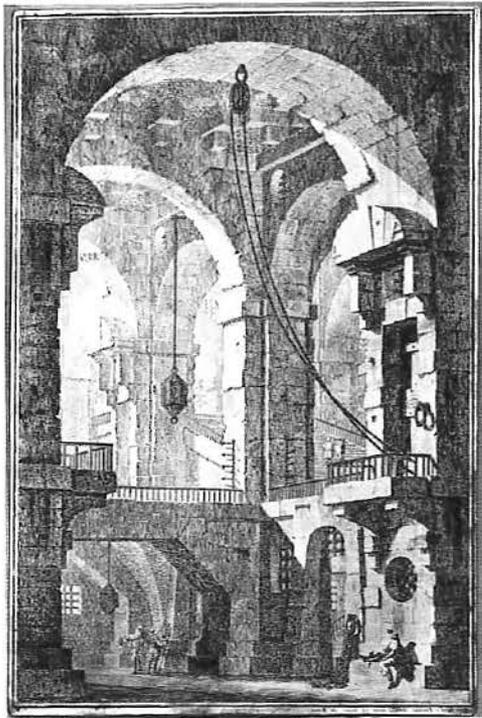
Benard del.



GRAVURE à l'eau-forte, machine à Balster.

Benard del.

Conferencia Internacional de la Juventud.



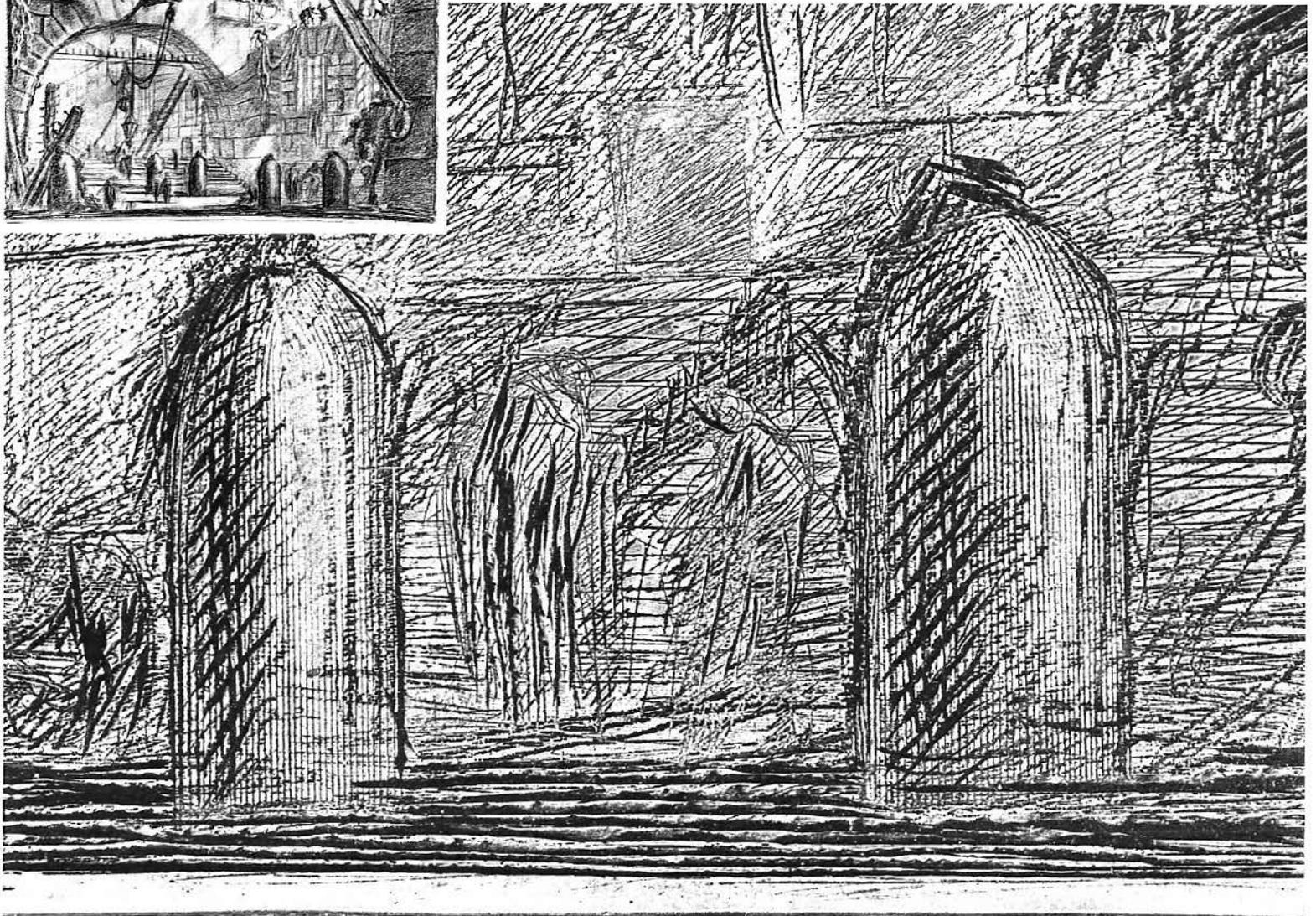
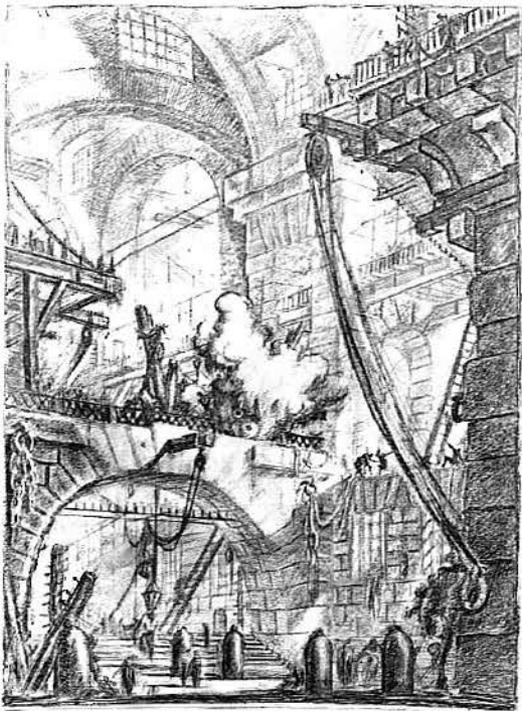
(1) *Carcere oscura con antenna pel supplizio de' malfatori* . . . dalla «Prima parte di Architetture e Prospettive», mm. 360 x 240; F. 4.

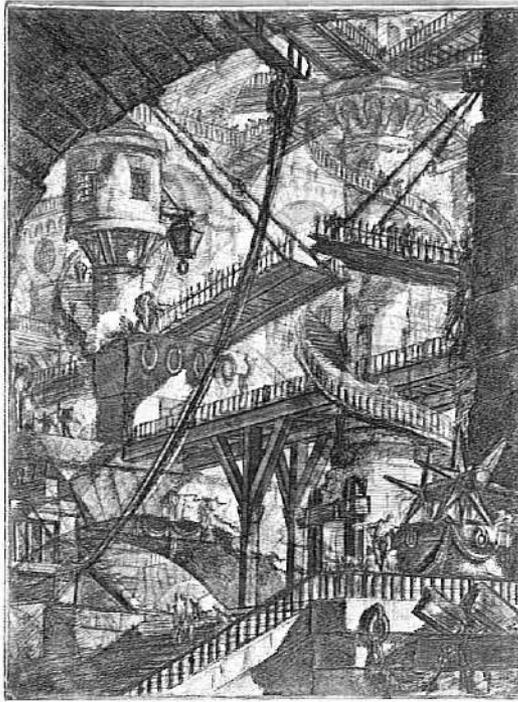
(2) *Gruppo di colonne* . . . dalla «Prima parte di Architetture e Prospettive», mm. 375 x 245; F. 15.

(3) *Capriccio II*, mm. 395 x 550; F. 21.

(4) *Carcere VI*, mm. 540 x 400; F. 29.

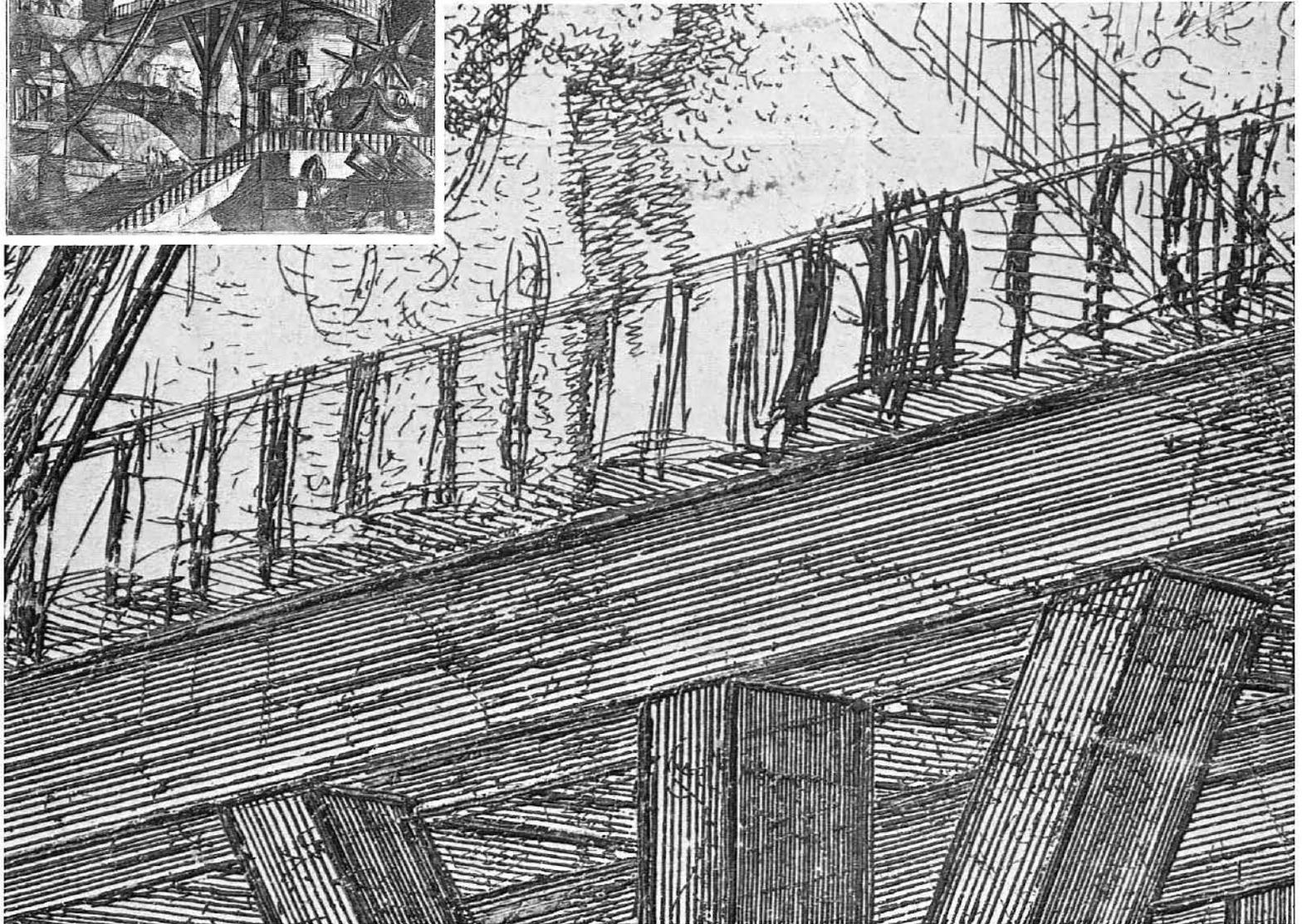
(5) Particolare del rame precedente.

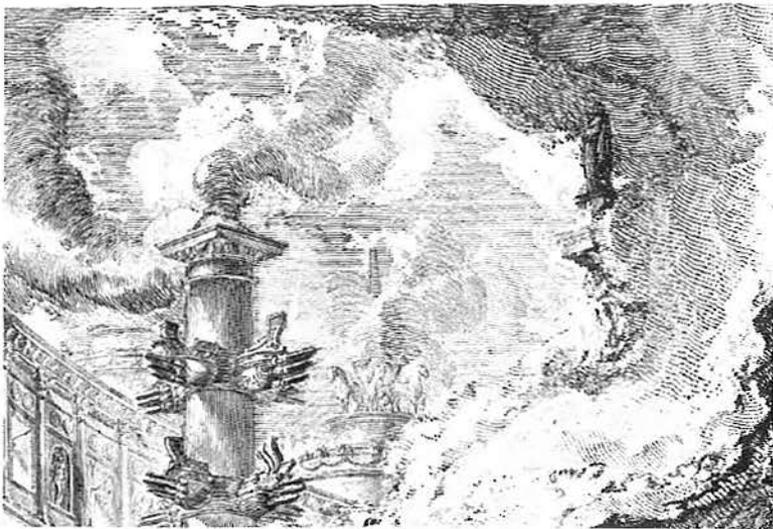




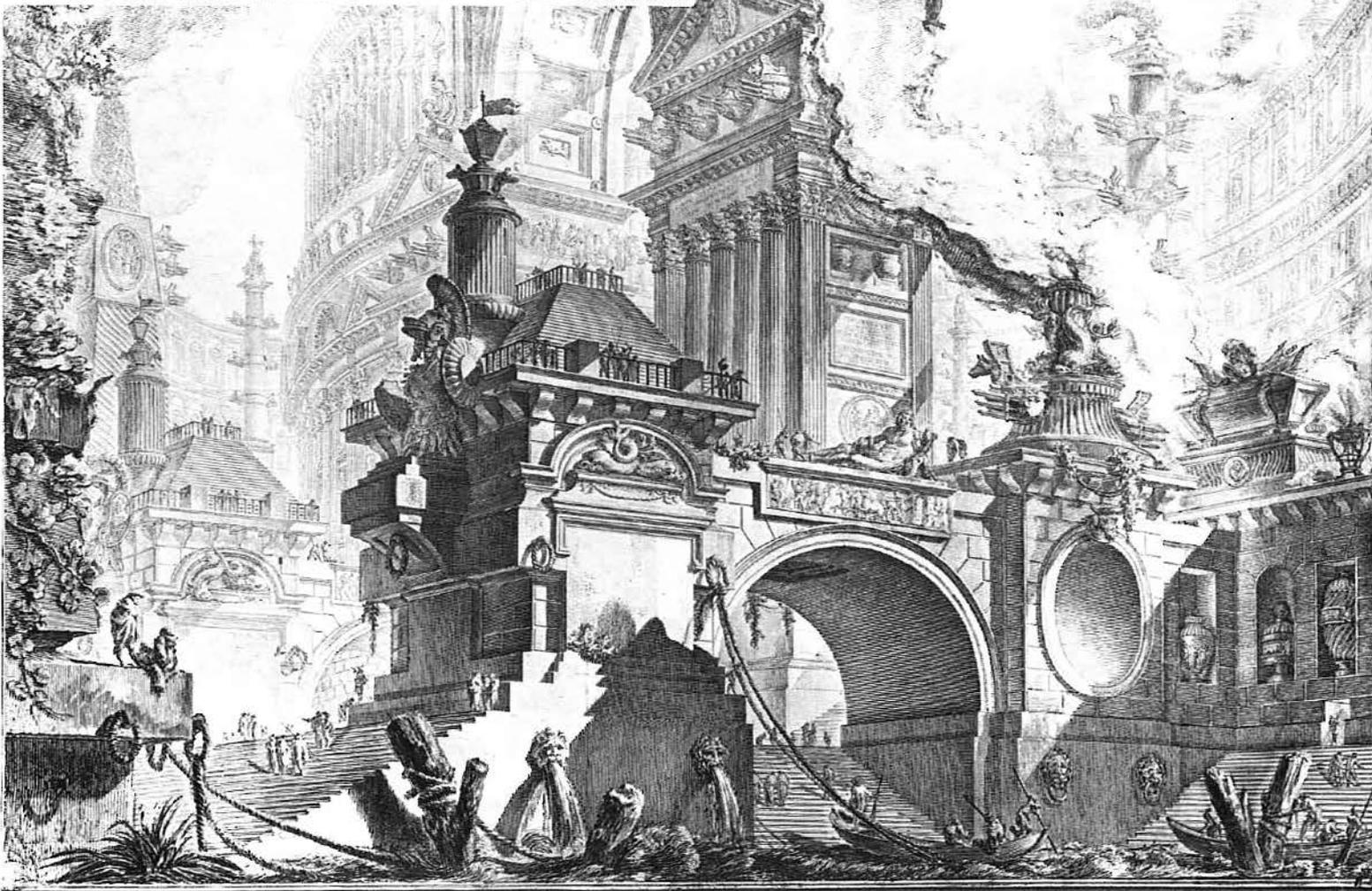
(6) *Carcere VII*, mm. 550 x 410; F. 30.

(7) Particolare del rame precedente.

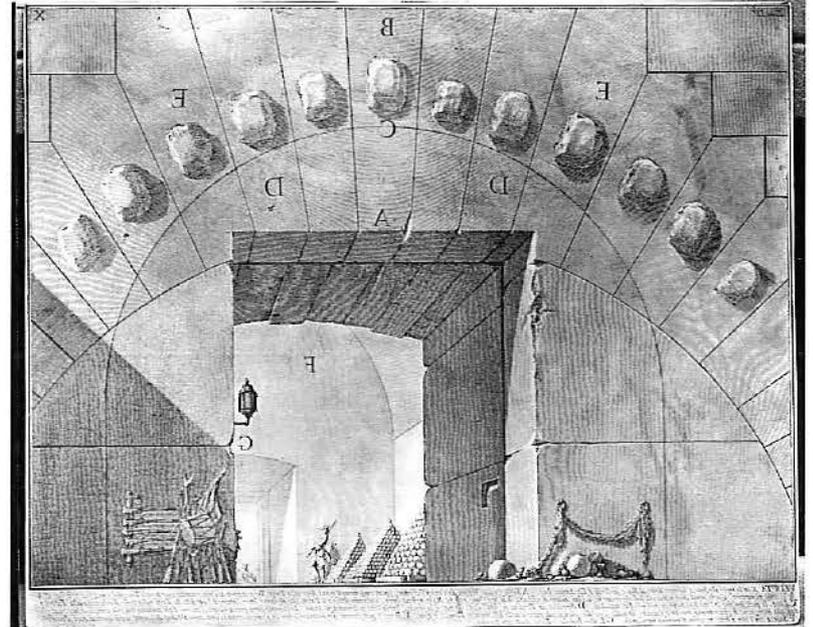
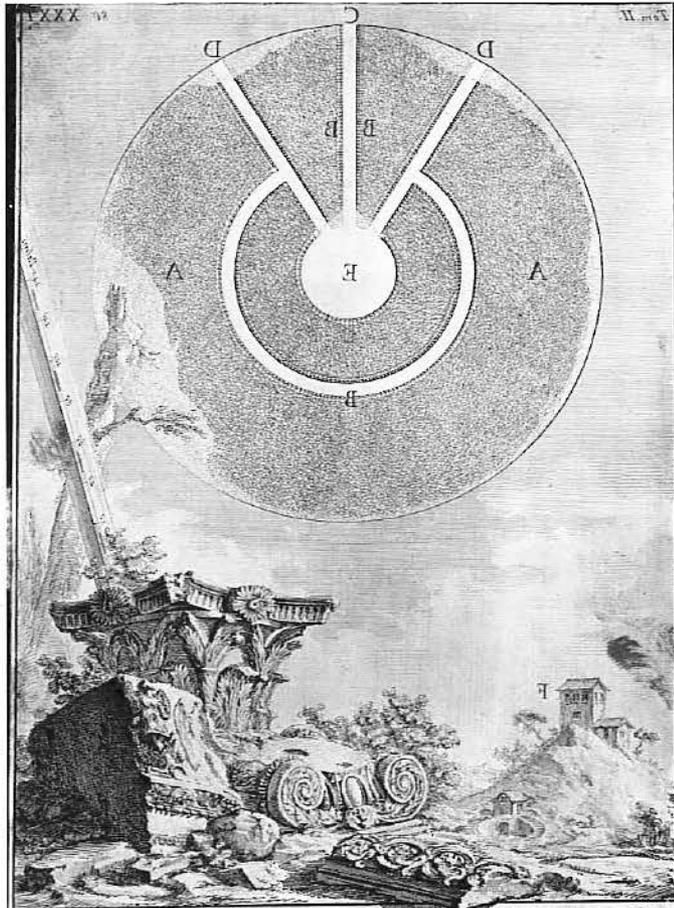
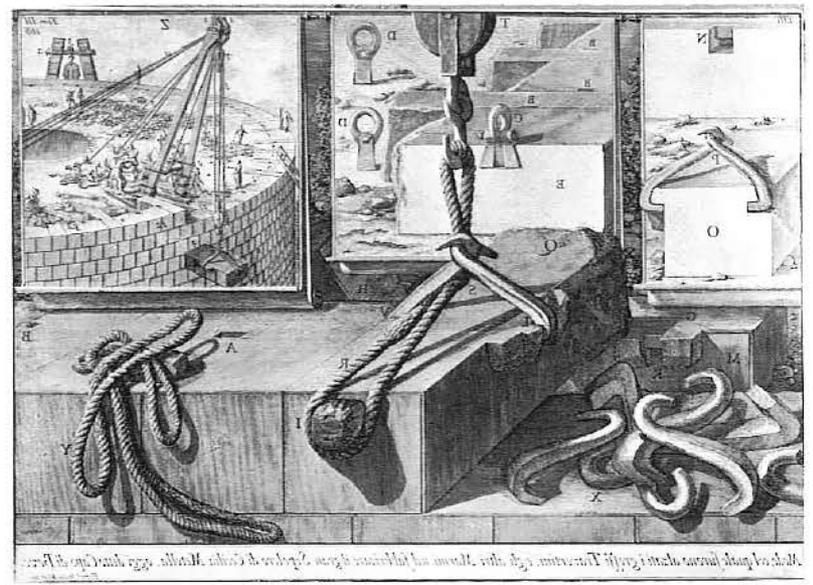




(8) *Parte di ampio magnifico porto. . .*dalle «*Opere varie di architettura. . .*», mm. 400 x 550; F. 122.



(9) Particolare della stampa tratta dal rame precedente.



(10) *Camera sepolcrale . . .* dalle «Antichità Romane», mm. 370 x 590; F. 238.

(11) *Pianta del sepolcro di Alessandro Severo . . .* dalle «Antichità Romane», mm. 360 x 350; F. 253.

(12) *Modo col quale furono alzati i grossi Travertini . . .* dalle «Antichità Romane», mm. 350 x 520; F. 335.

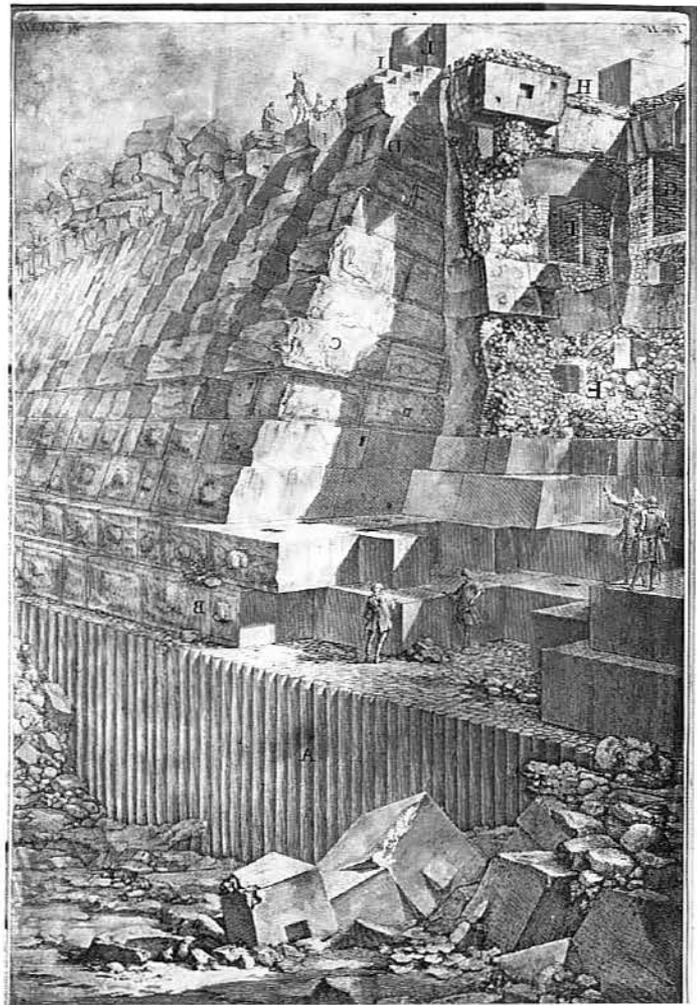
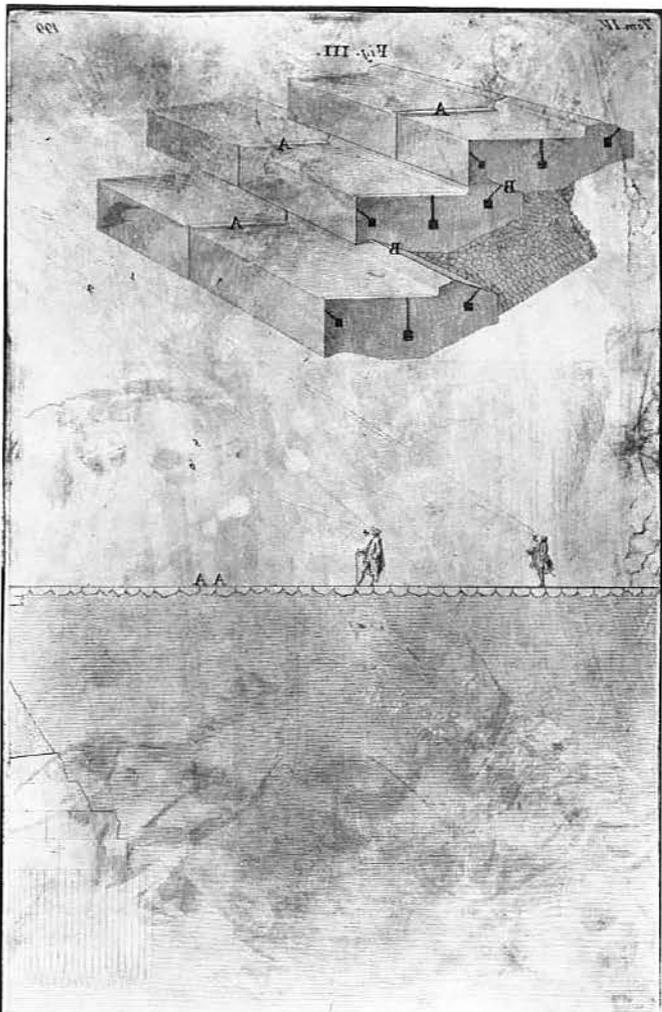
(13) *Veduta d'ingresso alla stanza superiore dentro al masso sepolcrale d'Elvio Adriano . . .* dalle «Antichità Romane», mm. 365 x 475; F. 343.



(14) *Spaccato de' medesimi . . .* dalle «Antichità Romane», mm. 405 x 700; F. 345.

(15) *Sezione di uno de' cunei del teatro di Marcello . . .* dalle «Antichità Romane», mm. 400 x 860; F. 364.

(16) *Veduta di una parte de' fondamenti del teatro di Marcello . . .* dalle «Antichità Romane» mm. 395 x 590; F. 367.



(17) *Veduta del tempio di Bacco* dalle «Vedute di Roma»; mm. 285 x 620; F. 753.

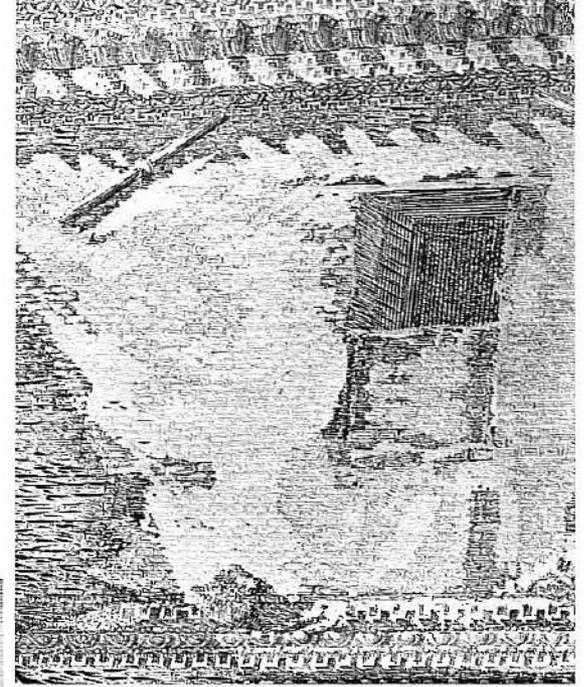
(18) Particolare del rame precedente.

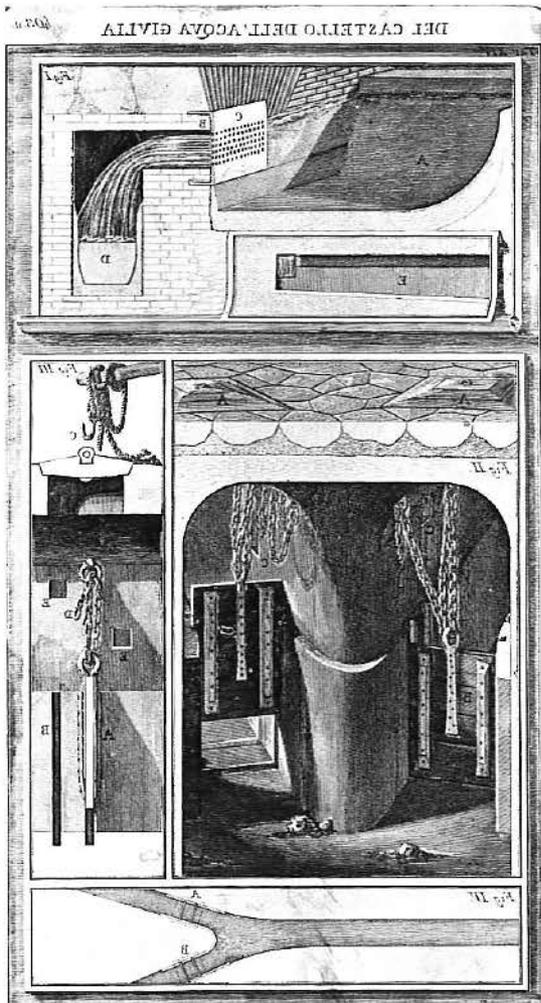
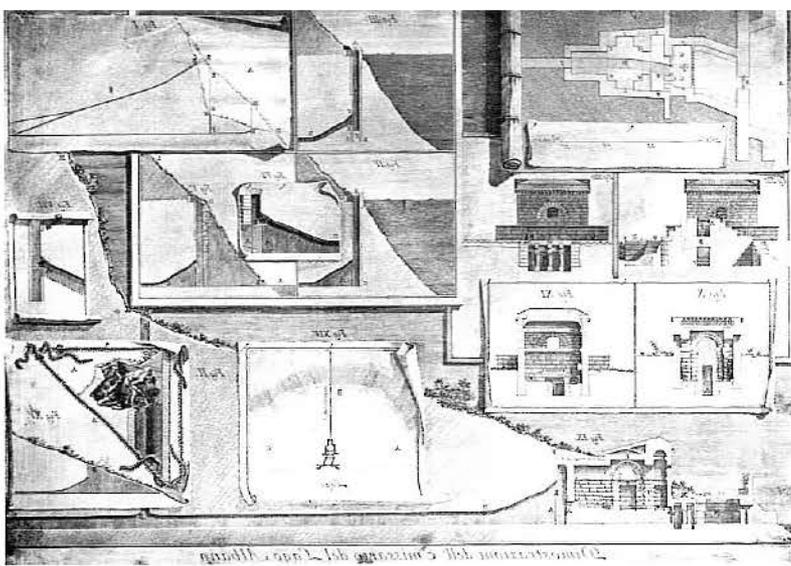
(19) *Dimostrazione dell'Emissario del Lago Albano* mm. 410 x 585; F. 484.

(20) *Altra veduta del tempio della Sibilla in Tivoli*, dalle «Vedute di Roma», mm. 453 x 455; F. 765.

(21) Particolare del rame precedente.

(22) *Del Castello dell'Acqua Giulia*... da «Le rovine del Castello dell'Acqua Giulia», mm. 385 x 212; F. 415.



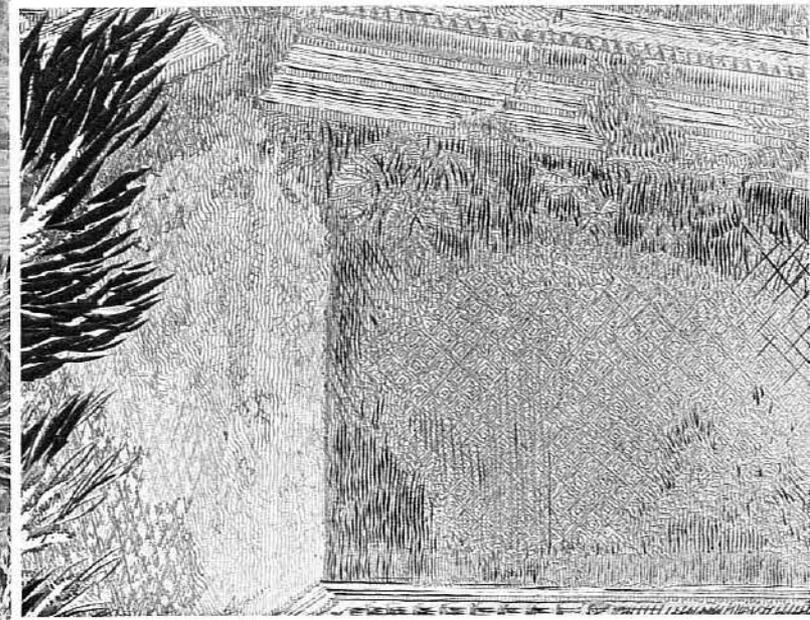
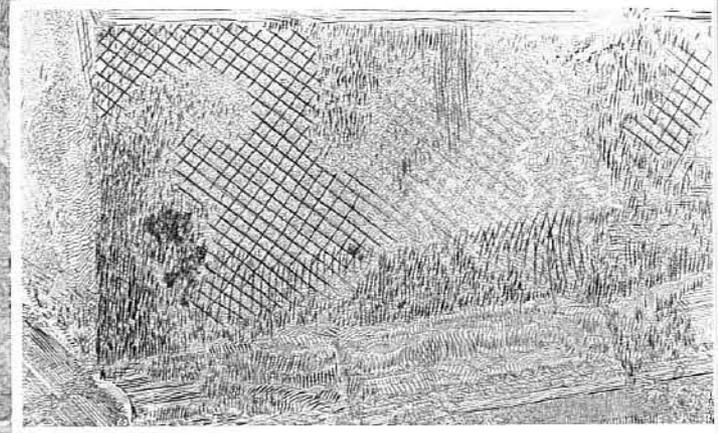




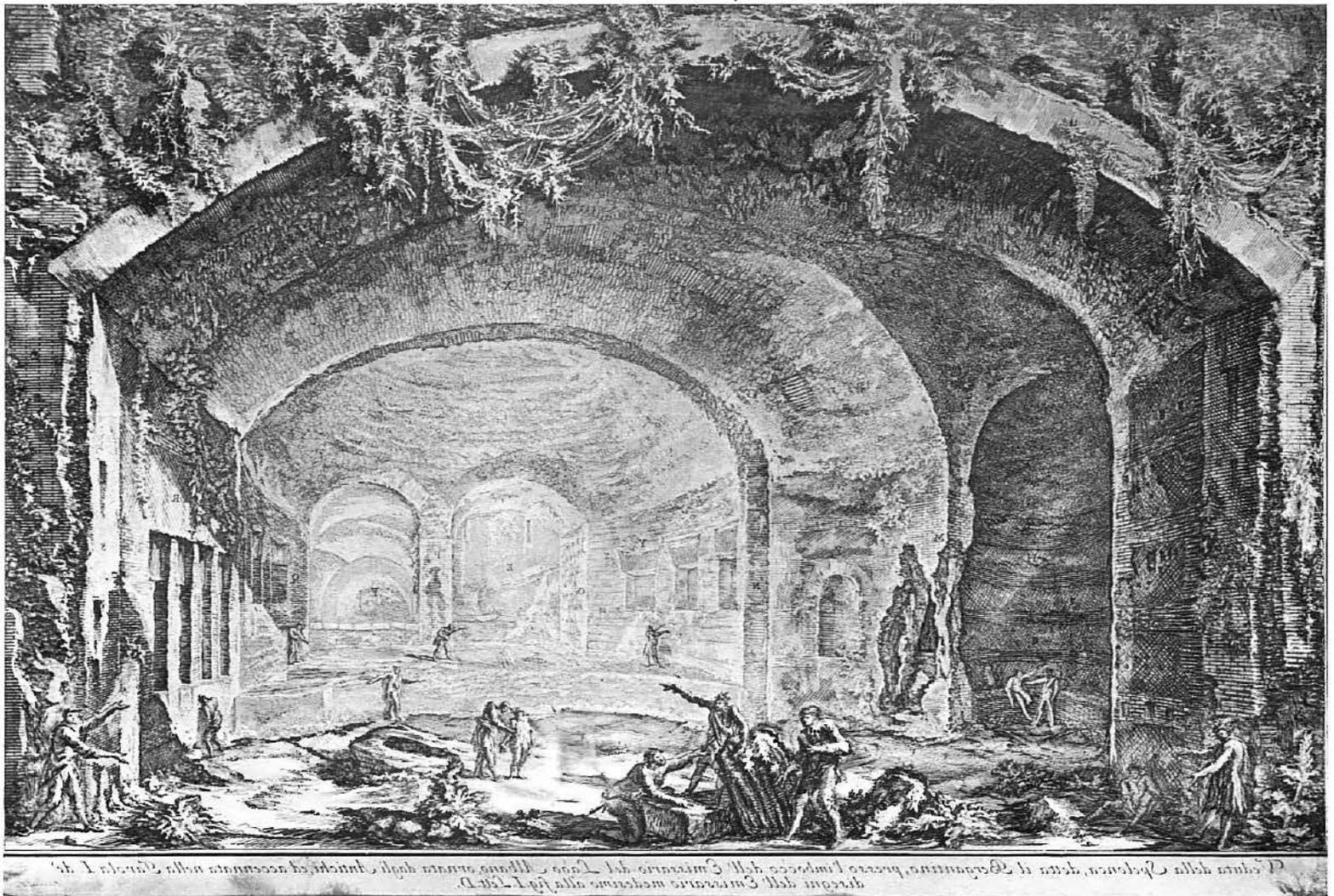
(23) «*Prospettiva dello stesso delubro . . .*» dalla appendice alla «*Descrizione e disegno dell'Emissario del Lago Albano*», mm. 600 x 910; F. 500.

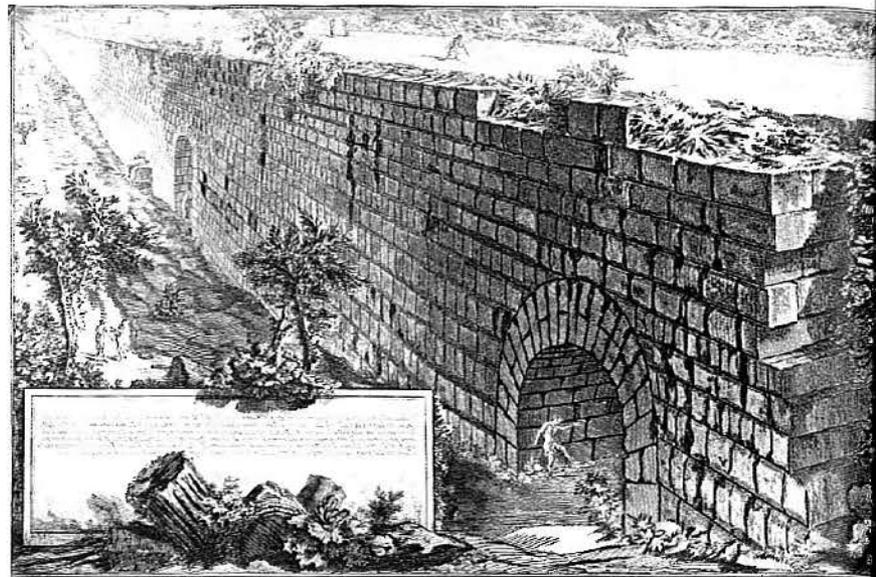
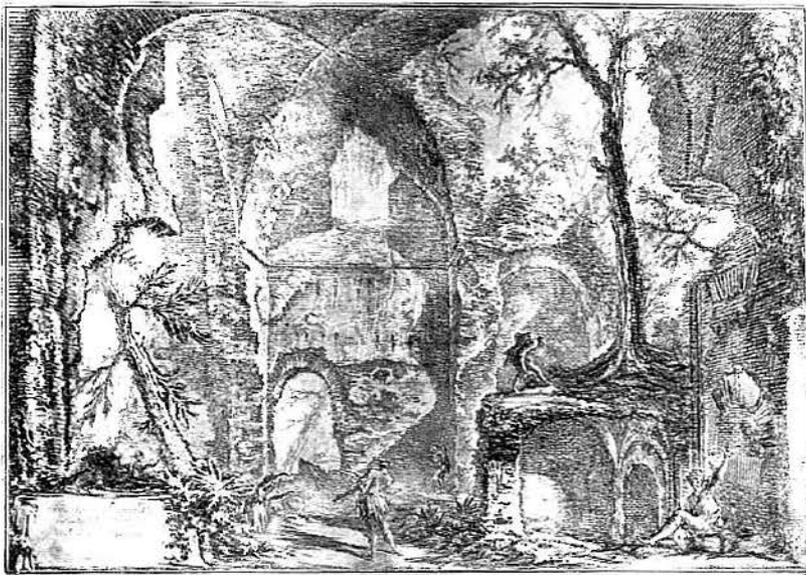
(24) Particolare del rame precedente (parte sinistra).

(25) Particolare del rame precedente (parte destra).



(26) Veduta della spelonca detta il Bergantino . . .
dalla appendice alla «Descrizione e disegno
dell'Emissario del Lago Albano», mm. 400 x 620;
F. 494.



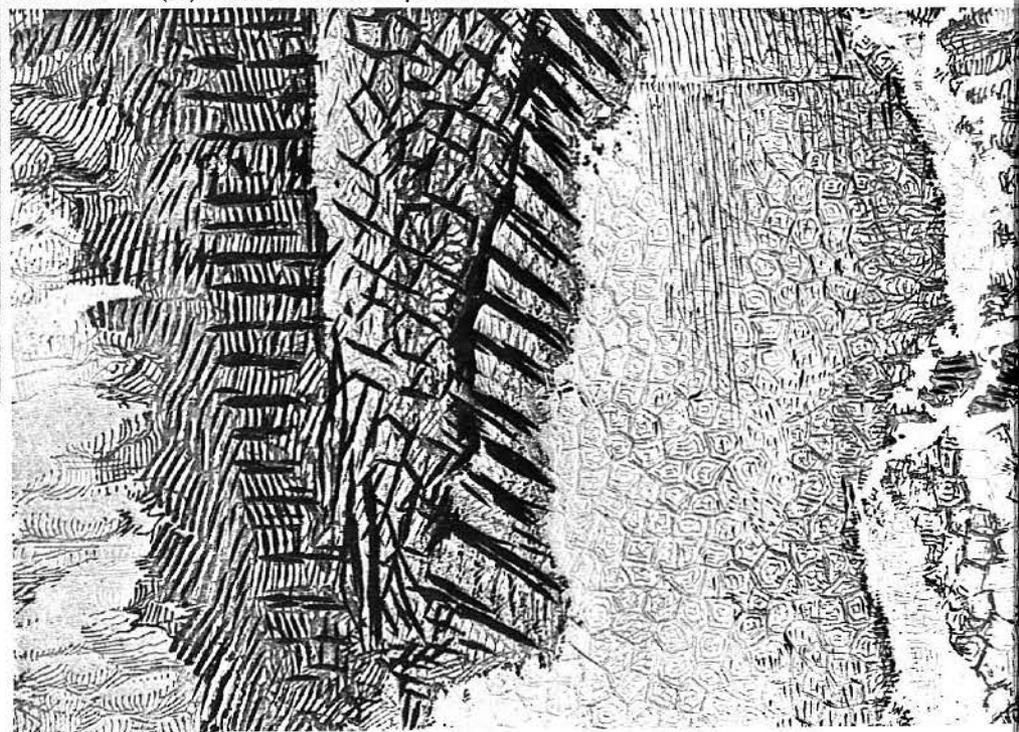
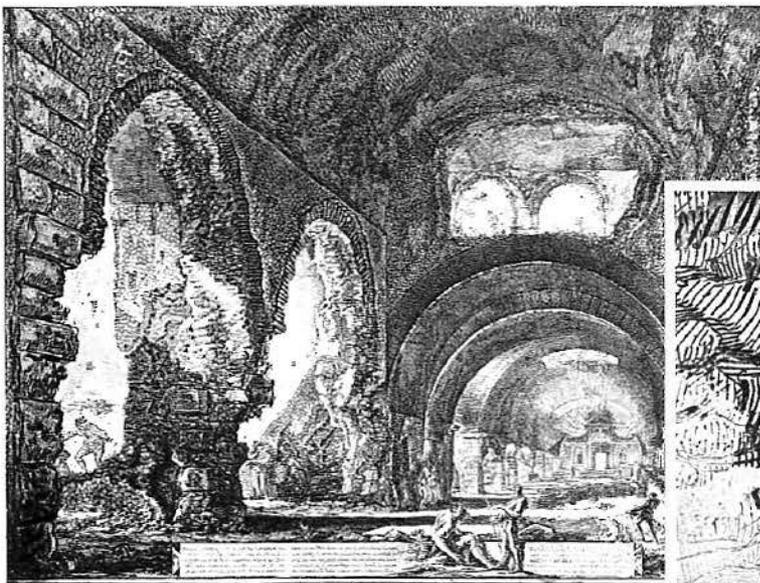


(31) *Rovine d'antico edificio nella Villa Barberini presso Castel Gandolfo dalle «Antichità d'Albano e Castel Gandolfo», mm. 385 x 540; F. 533.*

(32) *Veduta della magnifica Sostruzione . . . dalle «Antichità d'Albano e Castel Gandolfo», mm. 430 x 670; F. 536 bis.*

(33) *Veduta interna della Villa di Mecenate dalle «Vedute di Roma», mm. 470 x 675; F. 769*

(34) *Particolare del rame precedente.*





(27) Tavola di rovine di Albano dalle «Antichità d'Albano e Castel Gandolfo», mm. 370 x 540; F. 509.

(28) *Elevazione e prospetto di un'altra piscina . . .* dalle «Antichità d'Albano e Castel Gandolfo», mm. 405 x 615; F. 531.

(29) *Prospettiva della piscina . . .* dalle «Antichità d'Albano e Castel Gandolfo», mm. 462 x 270; F. 526.

(30) Particolare del rame precedente.



(35) *Veduta della Cascata di Tivoli dalle «Vedute di Roma»,* mm. 470 x 700;
F. 779.

(36) Particolare del rame precedente.





(37) Veduta delle Cascatelle a Tivoli dalle «Vedute di Roma», mm. 470 x 710; F. 780.

(38) Avanzi del tempio del Dio Canopo nella Villa Adriana in Tivoli dalle «Vedute di Roma», mm. 445 x 580; F. 844.

(39) Particolare del rame precedente.

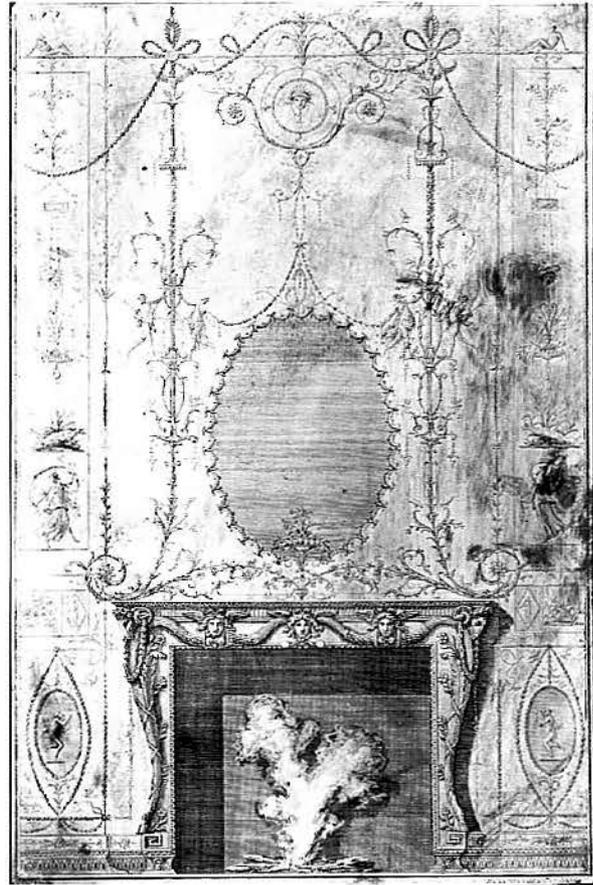
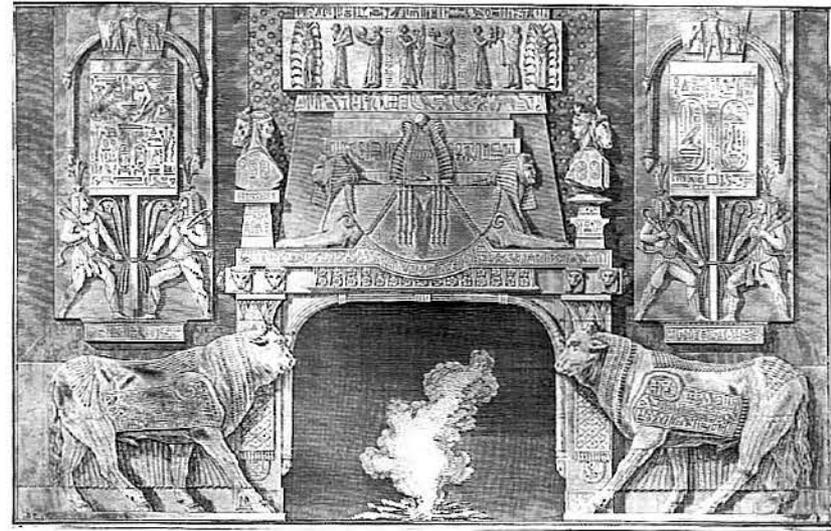
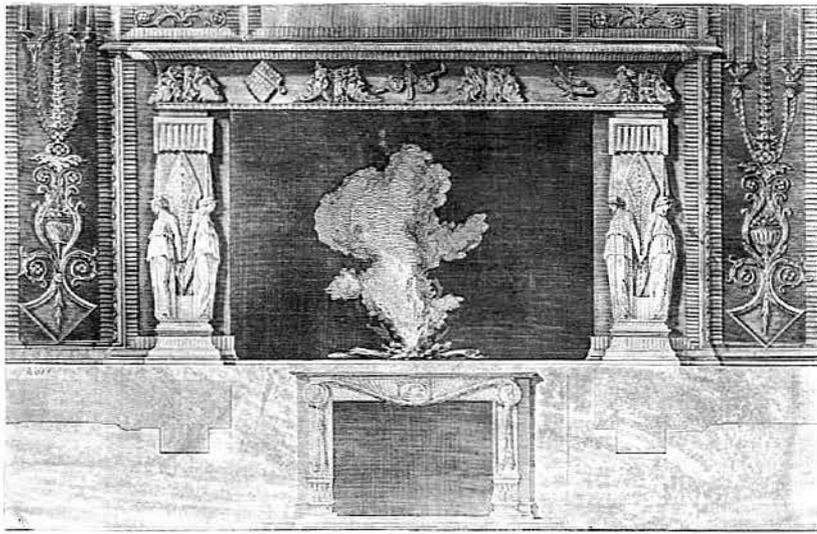
(40) Grande camino con pianta e decorato di un fregio di maschere, dalle «Diverse maniere d'adornare i cammini . . .», mm. 245 x 380; F. 879.

(41) Camino egizio dalle «Diverse maniere d'adornare i cammini . . .», mm. 245 x 380; F. 892.

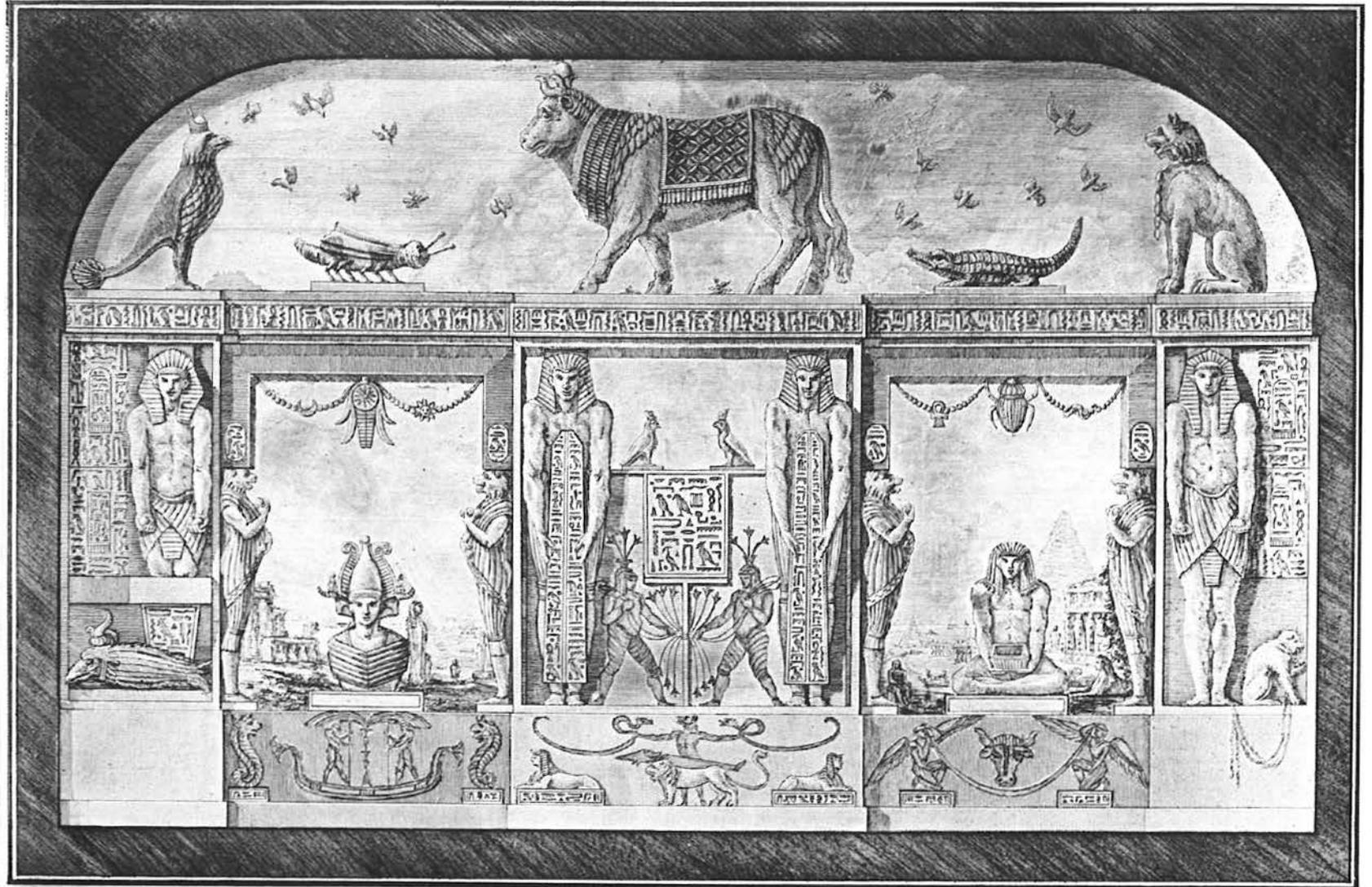


(42) Tavola di vasi e di conchiglie dalle «Diverse maniere d'adornare i cammini . . .», mm. 335 x 252; F. 859.

(43) Camino sormontato da uno specchio ovale . . . dalle «Diverse maniere d'adornare i cammini . . .», mm. 335 x 245; F. 863.



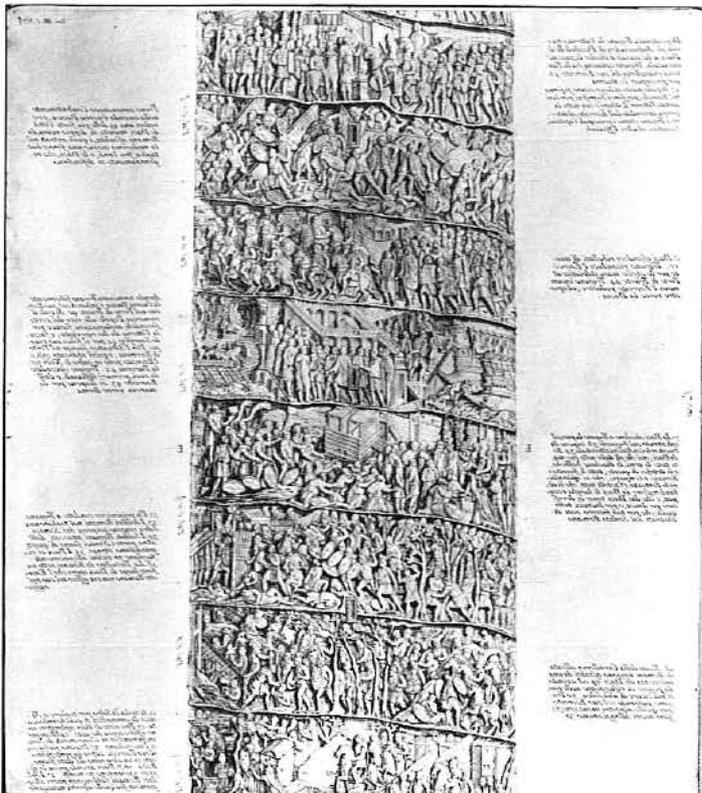
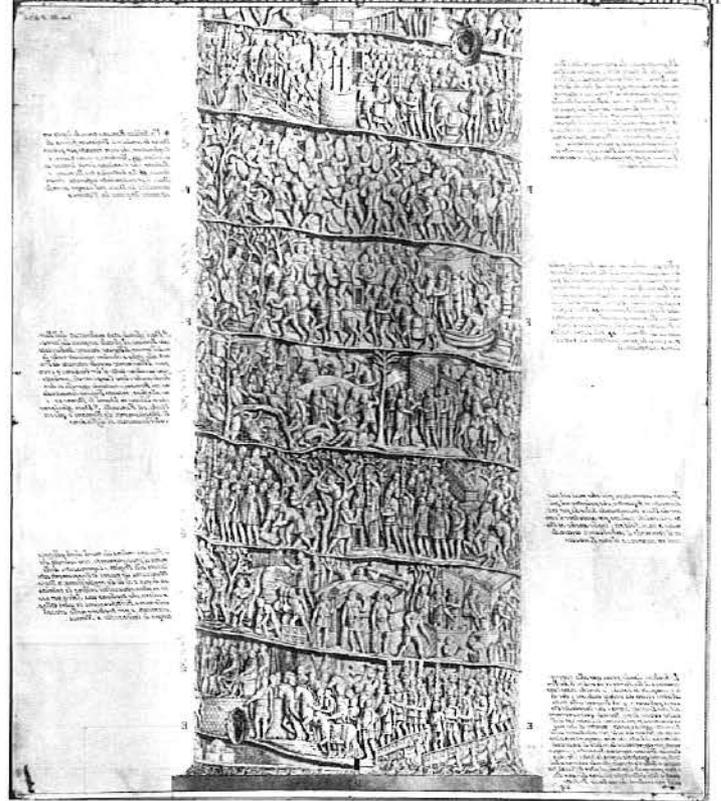
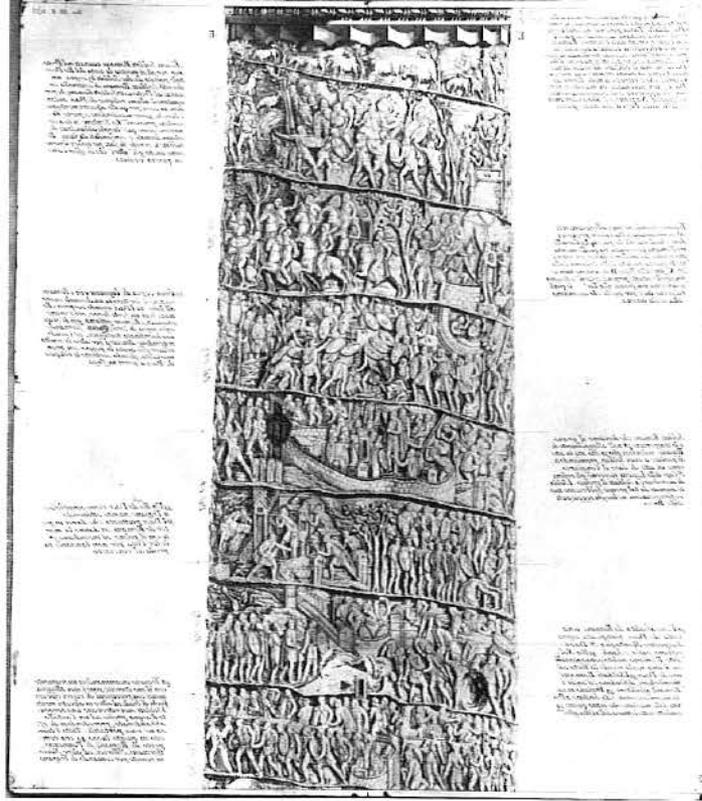
(44) Decorazione egizia del caffè degli Inglesi dalle
«Diverse maniere d'adornare i cammini . . .», mm.
210 x 320; F. 906.



Il suo spaccato per lungo della stessa bottega, che si vedono fra le aperture del vestibolo le figure di un egiziano ed altre
cappelle egiziane, in mezzo dell'altare.
L'ordine di monumenti, come si videro.

(46-51) *Veduta del prospetto principale della Colonna Traiana da «Trofeo o sia magnifica colonna coclide . . .», mm. 2.850 x 465; F. 553.*





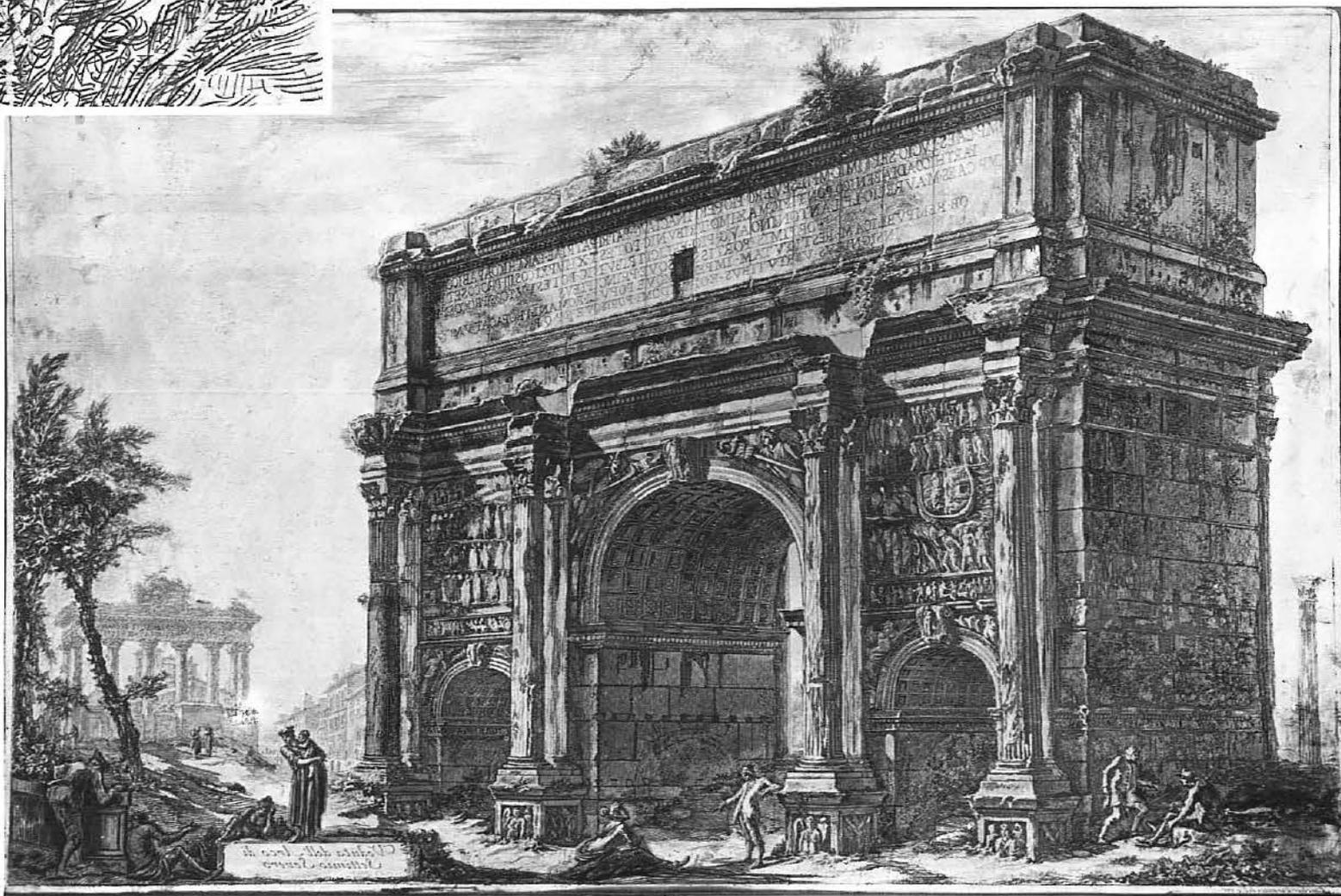


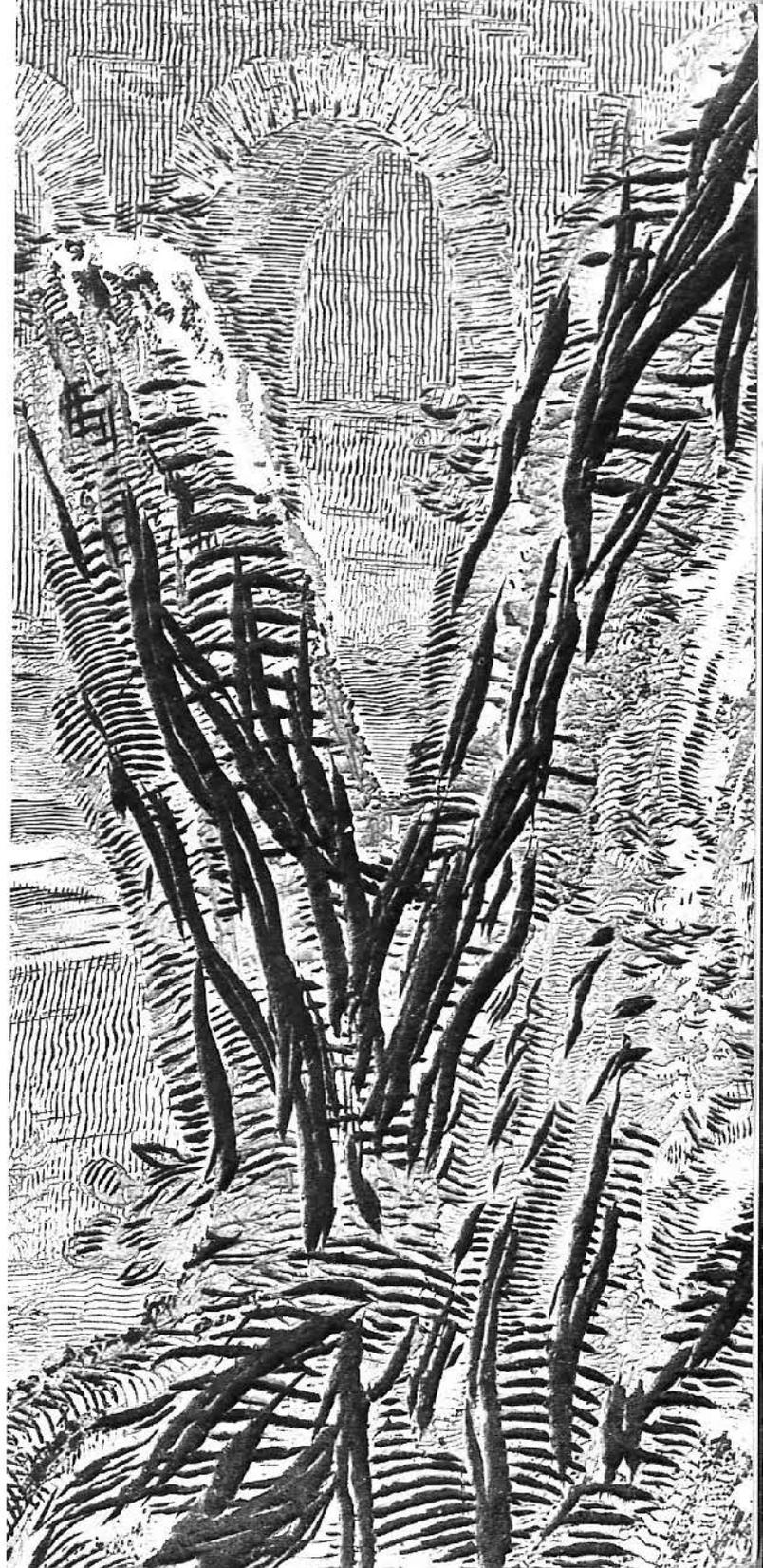
(52) *Veduta dell'Arco di Settimio Severo dalle «Vedute di Roma», mm. 465 x 700; F. 754.*

(53) Particolare del rame precedente.

(54) *Avanzi di un antico sepolcro . . . dalle «Vedute di Roma», mm. 715 x 475; F. 843.*

(55) Particolare del rame precedente.





(56) *Interno del tempio d^o. di Canopo nella Villa Adriana dalle «Vedute di Roma»*, mm. 450 x 580; F. 845.

(57) Particolare del rame precedente.

(58) *Veduta degli avanzi della circonferenza delle antiche fabbriche . . . dalle «Vedute di Roma»*, mm. 470 x 620; F. 846.

(59) *Autre vûe de l'intérieur du Pronaos . . . dalle «Différentes vues . . . de Pesto»*, mm. 488 x 660; F. 590.

(60) *Lastra di marmo antica recante in calco la pianta di un circo . . . da «Vasi, candelabri, cippi . . .»*, mm. 390 x 535; F. 613.



