

SALAMON
FINE • ART

Grandi Incisori

cinque secoli di capolavori



Palazzo Cicogna
Via San Damiano 2
20122 Milano

gallery@salamonfineart.com
+39 335 58 94 218 • +39 02 76 01 31 42

salamonfineart.com

Jacopo de' Barbari

Venezia 1440–50 — Malines prima del 1515

Superba prova di questa rara testimonianza del mondo incisorio gravitante intorno a Tiziano. Realizzata con due matrici, perfettamente allineate, l'opera costituisce una sorta di arazzo di uno degli episodi più significativi tratti dalla Bibbia. La silografia mostra la passione, e l'abilità, di Jacopo de' Barbari per le scene da sviluppare in grande formato. L'esemplare è completo di tutta la linea marginale.

Nonostante la carta sia particolarmente sana e croccante, l'opera presenta qualche piccolo strappo lungo i bordi, tutti puliti, ben eseguiti, e invisibili; vi è inoltre un restauro all'angolo inferiore destro, a sua volta ben fatto.

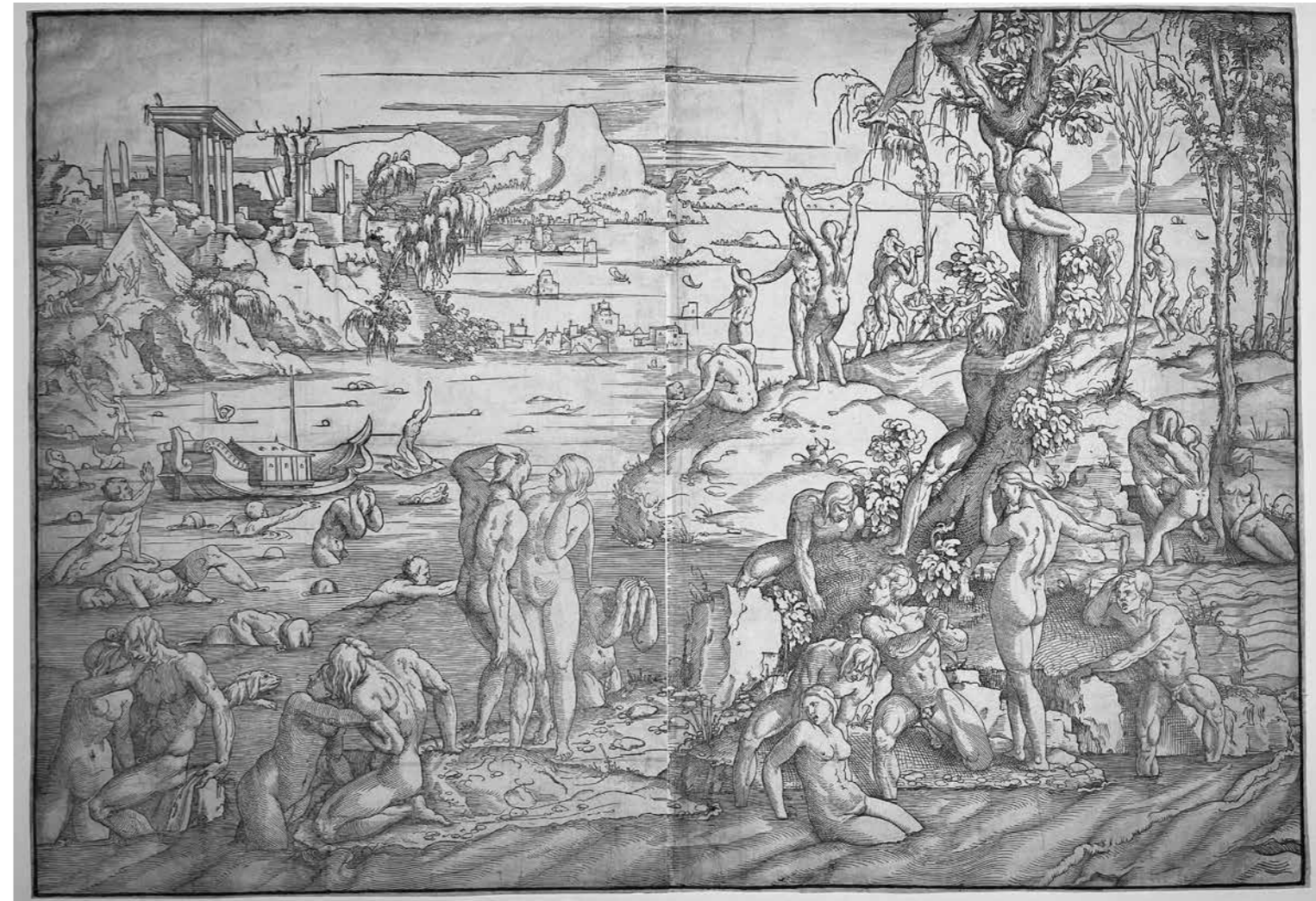
Data la rarità dell'opera, la dimensione e l'omogeneità di impressione dei due fogli, la conservazione può considerarsi più che soddisfacente.

Sicuramente ispirato alla tradizione biblica del Vecchio Testamento, nel rappresentare l'episodio del Diluvio Universale Jacopo de' Barbari decide di non concentrarsi sul protagonista della vicenda, Noè, ma sul comportamento umano davanti alle avversità. All'interno dell'opera sono molte infatti le figure che cercano supporto abbracciandosi o che si aiutano nel trovare riparo. I soggetti rappresentati non si arrendono, e anzi si adoperano per superare gli ostacoli che incontrano, caratteristica che ha contraddistinto la società umana sin dai suoi albori e le ha permesso di evolversi sempre di più.

La vicenda del Diluvio Universale, con al centro il tema della rinascita, è condivisa da molte religioni. È infatti probabile che vi sia stato un avvenimento climatico significativo poi tramandato e riaccontato fino a diventare una leggenda condivisa. La visione della pioggia torrenziale inviata dalle divinità per eliminare malvagità e corruzione è stata oggetto di numerose versioni sia sul piano artistico che letterario.

01 Il Diluvio Universale

Silografia originale in due blocchi;
Muraro-Rosand, "Tiziano e la silografia veneziana del '500", Venezia, 1976, 140.86;
mm 470×670



Primo Incisore (bottega di Andrea Mantegna)

Attivo a cavallo del 1495

Splendida prova, particolarmente intensa e ben inchiostrata.

Le prove dei primitivi italiani ben inchiostrate e dal segno vigoroso, come la stampa in esame, sono rare e ricercate.

Il bulino è impresso su una carta dalle caratteristiche tipiche delle prove coeve, sebbene sia priva di filigrana.

La conservazione è più che eccellente, ad eccezione di un piccolo restauro, al centro del foglio, dalla superficie molto contenuta, eseguito con perizia ed invisibile.

Il bulino, inizialmente attribuito a Zoan Andrea, è ora accreditato all'incisore principale della bottega di Andrea Mantegna, identificato internazionalmente come Primo Incisore. La sua attività all'interno della bottega è attribuita ad alcuni dei soggetti più riusciti del Maestro e di derivazione da disegni di Andrea Mantegna.

Il soggetto è inciso al verso della matrice *Ercole e Anteo*, a dimostrazione dello stretto legame degli incisori all'interno della bottega.

Il soggetto riflette il disegno preliminare delle figure centrali del dipinto delle *Muse* di Mantegna per lo Studiolo di Isabella d'Este, completato nel 1497. Tuttavia ci sono diverse differenze tra l'incisione e il dipinto finale. La più importante riguarda la posizione dei volti della seconda e della quarta fanciulla da sinistra. Qui raffigurate di profilo, nel dipinto guardano verso lo spettatore. Mentre per quanto riguarda la seconda le modifiche sono state fatte da Mantegna stesso nel tempo tra il disegno preparatorio e l'opera finale, il viso della quarta è stato modificato da un altro pittore dopo la conclusione del dipinto.

02 Quattro Fanciulle Danzanti

1497 ca.

Bulino originale;

Bartsch 18 (come Zoan Andrea);

Hind V 27.21; Martineau 138;

Levenson-Oberhuber-Sheehan;

D. Landau e S. Boorsch 433.138;

mm 218×334



Primo Incisore (bottega di Andrea Mantegna)

Attivo a cavallo del 1495

Splendida prova, inchiostrata in abbondanza, una caratteristica che da un lato mette in evidenza la plasticità delle due figure, dall'altra ha sporcato alcune linee, ininfluenti alla lettura dell'opera, a destra e a sinistra, rendendo questo esemplare particolarmente riconoscibile.

Completa di tutta la parte incisa, un elemento raro nelle stampe di Mantegna, infatti molte delle misure delle matrici del Maestro –spesso tagliate all'interno dell'impronta del rame– sono state desunte dalla somma di dati di impressioni diverse. Stampa particolarmente ben conservata, altra peculiarità rara nell'opera dei Primitivi italiani che hanno utilizzato prevalentemente carte tanto pregiate quanto prive di colla, che ne ha limitato la conservazione.

La stampa, inizialmente attribuita a Zoan Andrea, è ora ascritta al Primo Incisore, così denominato dalla studiosa Suzanne Boorsch per sottolineare la fedeltà alla tecnica incisoria di Mantegna e la notevole abilità. Già Hind aveva riconosciuto nell'*Ercole e Anteo* una mano molto prossima a quella del Maestro in stampe come la *Lotta dei Dèi Marini*, una similitudine riscontrabile soprattutto nella conduzione del bulino e nella capace e delicata modulazione tonale.

Inoltre, la presenza dell'*Ercole e Anteo* fra le matrici presenti in casa del figlio di Mantegna, Ludovico, nel 1510, all'epoca dell'inventario dei suoi beni, mette in evidenza la particolare importanza di questa incisione, realizzata al verso delle *Quattro Muse danzanti*. La stretta relazione fra le due opere suggerisce la datazione di entrambe, al 1497 circa. Data desunta dalla pertinenza del soggetto delle Muse all'invenzione del *Parnaso* dipinto dal Maestro nel 1497, periodo anticipato dalla realizzazione di figure robuste e muscolose, solidamente inserite nello spazio, come quelle dei nostri protagonisti.

Per l'identità storica del Primo Incisore, anonimo e dotatissimo, i documenti più recenti sembrano ricondurlo all'orafo e incisore Gian Marco Crivelli, impiegato come incisore da Mantegna già nel 1475 e rimasto a stretto contatto con il Maestro fino alla morte di questi, come prova la sua presenza alla redazione del testamento dell'artista del 1506.

La stampa raffigura lo scontro tra il semidio Ercole e il gigante Anteo. Secondo il mito, l'eroe fu mandato dal re Euristeo, che gli aveva usurpato il trono, per compiere dodici imprese leggendarie alla fine delle quali gli sarebbe stata concessa l'immortalità. Dopo averne portate a termine dieci, fu incaricato di rubare i pomi d'oro del giardino delle Esperidi, regalo di nozze da Rea a suo figlio Zeus. Durante la sua ricerca del giardino, giunto in Africa s'imbatté in Anteo, invitto figlio della dea primordiale Gea (terra), grazie alla quale poteva recuperare le energie ogni volta che veniva a contatto col suolo. Utilizzando la sua forza sovrumana e la sua astuzia, Ercole riuscì a sollevarlo e batterlo senza che il gigante potesse toccare il terreno.

03 Ercole e Anteo

1497 ca.

Bulino originale;

Bartsch 18 (come Zoan Andrea);

Hind V 25.17;

Levenson-Oberhüber-Sheehan 83;

D. Landau e S. Boorsch 86;

mm 337×235



Domenico Campagnola

Venezia ? 1500 — Padova 1598

Splendida prova impressa con inchiostro cenerino, una tonalità utilizzata frequentemente dagli artisti italiani del Cinquecento, al fine di conferire un effetto morbido e simile al disegno a punta d'argento.

Completa di tutta la parte incisa e con un filo di margine sui lati inferiore, superiore e destro. In eccezionale stato di conservazione.

Al recto del foglio, nell'angolo inferiore destro, il timbro di collezione di Federico Augusto II, re di Sassonia, che riunì una delle più significative e vaste collezioni di stampe dell'epoca (Lugt 791); successivamente il foglio fu acquistato dalla signora H.V. Jones (l'esemplare è citato da Hind, vol. V pag. 213). Infine, come indica il timbro di collezione al verso del foglio, fu l'ingegnere svizzero Albert Blum ad acquisire la stampa nella sua celebre collezione di incisioni tedesche e italiane del '500 (Lugt 79b).

Domenico Campagnola, adottato da Giulio Campagnola –da cui prende il cognome– mostra sin da giovane grande attitudine per il disegno e la grafica. Probabilmente i primi rudimenti artistici li apprende da Tiziano, che ne influenza le opere giovanili, tanto che per alcuni disegni è stato difficile distinguere la paternità. A dispetto di Tiziano, però, Domenico è attratto dal movimento e dalle azioni d'impatto emotivo, su cui imperna i suoi protagonisti. Dal padre adottivo si ispira nel celebre puntinato che consente ad entrambi di ottenere effetti tridimensionali raffinati e inediti all'epoca.

Gli si ascrivono tredici incisioni realizzate nel breve periodo racchiuso fra il 1517 e il 1518, molte delle quali caratterizzate da veloci segni obliqui che le contraddistinguono dal panorama del tempo e ne attestano la straordinaria invenzione compositiva.

Il soggetto della Venere nuda reclinata con paesaggio divenne molto popolare nella Venezia dell'inizio del XVI secolo, per poi diffondersi per tutta Europa. L'opera riporta molte somiglianze con un disegno del padre adottivo, uno tra gli artisti più vicini a Giorgione. Oltre alle differenze tecniche, l'incisore tratta la protagonista con segni e caratteri particolari e distintivi. Infatti, Venere si mostra più vivace e sensuale rispetto ad altre rappresentate da Giorgione e la sua cerchia, e con uno sguardo più consapevole della propria bellezza.

04 Venere distesa in un paesaggio

1517

Bulino originale, firmato e datato in lastra;

Bartsch, XIII, 382.7;

Hind V 213.13;

mm 96.5×135



Monogrammista H.E.F.

Attivo a Siena nella prima metà del secolo XVI

05 Corteo degli Dèi Marini

Bulino e puntasecca originale;
Bartsch XV, 462.3;
mm 171×398

Superbo e rarissimo esemplare ricco di tutte le sfumature della puntasecca. Piccolo margine oltre la parte incisa. Una minima abrasione lungo il margine inferiore, a sinistra ed una piccola lacuna restaurata lungo quello superiore, a destra.

In quest'opera l'autore si ispira a tradizioni pagane mostrando un insieme di figure mitiche e umane legate all'immaginario del mare. Alla guida del corteo si trova un uomo con uno *shofar*, strumento a fiato della tradizione ebraica, usato per rappresentare la musica celeste. Il musicista è seguito da animali legati ai miti greci come i cavalli marini, simboli di forza e accompagnatori del carro di Nettuno, e altri animali sorti dall'immaginazione dell'artista, come le figure in capo al corteo. L'opera incarna il fascino verso il mondo mistico del tempo. Vi sono infatti richiami alla *vanitas*, alla stregoneria e all'alchimia: materie che cercavano di esplorare la natura in ogni sua forma.

Uno dei soggetti più accattivanti e desiderabili dell'arte incisoria Rinascimentale italiana.



Marcantonio Raimondi

Sant'Andrea in Argine tra il 1470 e il 1480 — Bologna tra il 1527 e il 1534

Superba prova di una stampa particolarmente significativa nell’ambito del *corpus* raimondiano. In Italia, infatti, la ritrattistica di personaggi non appartenenti alla nobiltà o al clero è quasi inesistente nell’arte incisoria del primo ’500. Mentre inizia a diffondersi nell’Europa del Nord con l’affermarsi di una borghesia colta e facoltosa attenta all’arte incisoria che può quindi esprimersi con maggiore autonomia e avulsa dalle committenze. L’inchiostrazione è molto nitida e intensa, la carta, finissima, sana e croccante, permette la lettura del soggetto anche al verso, indice della precocità d’impressione della prova in esame. Completa e con un filo di margine tutt’intorno. Molto ben conservata.

È nota la stretta collaborazione fra Raffaello e Raimondi, che inizia a Roma con l’arrivo di quest’ultimo nella Città Eterna, nel 1510. Abile e fervido interprete dei dipinti di Raffello, purtroppo non ne ha potuto trarre il meritato benessere economico. A ciò si aggiunge un susseguirsi di sventure che, iniziate con la prigionia per l’intaglio di disegni lascivi da Giulio Romano e proseguite con l’inimicizia del Bandinelli, diventano tanto tristemente note da originare la diceria del Malvasia che Marcantonio viene fatto assassinare dall’acquirente del rame con *La strage degli Innocenti* per aver trasgredito l’impegno di non eseguirne una copia. In realtà la sua attività subisce un tracollo durante il sacco di Roma del 1527, quando è costretto a sborsare una grossa somma per salvarsi e per ripagare i danni della bottega, oltre alla perdita del suo allievo Marco Dente. L’artista si ritira quindi a Mantova e poi a Bologna dove muore “*poco meno che mendico*”; i suoi rami infine finiscono nelle mani di incisori-editori ed allievi, tra cui Agostino Veneziano, che li siglano liberamente con i propri nomi. L’Aretino conferma che l’artista era ormai morto nel 1534.

Giovanni Filoteo Achillini è stato un poeta, letterato e uomo pubblico del XVI secolo. Benché molte delle sue opere non siano arrivate fino a noi, ci rimangono molte testimonianze del suo operato. Grande viaggiatore, lavorò in molte delle città italiane più importanti del tempo, ma nessuna superò mai le sue origini bolognesi. Qui ricoprì diverse cariche pubbliche e raggiunse grande fama. Testimone ne è infatti la stampa stessa, in quanto i ritratti erano allora quasi esclusivamente riservati ad aristocratici o a membri del clero. Tuttavia il ritratto in sé non è l’unica peculiarità, in quanto il poeta è raffigurato in una dimensione dinamica, ossia nell’atto del suonare la *vibuela*. Tra la viola e la chitarra, questo strumento spagnolo ebbe una diffusione rapidissima nell’Europa del Cinquecento, tanto da arrivare in pochissimi anni a eclissare il liuto come strumento più utilizzato. Non è difficile immaginarlo in quanto sappiamo bene la versatilità che la chitarra, nipote della *vibuela*, ha trovato nell’ultimo secolo, diventando di gran lunga lo strumento più suonato al mondo.

06 Ritratto di Filoteo Achillini (Il suonatore di chitarra)

1510 ca.

Bulino originale, monogrammato in lastra;

Bartsch XIV, 186.469;

Landau-Parshall pag.100;

mm 182×133



Francesco Mazzola *detto* Parmigianino

Parma 1503 — Casalmaggiore 1540

07 Il Pastore

Acquaforse originale;
Bartsch XVI, 13.12;
mm 119×78

Magnifica prova impressa con un colore cenerino che conferisce un effetto inedito e particolare.

Completa dell'impronta del rame e con un filo di margine tutt'intorno di circa 1-3 mm. In ottimo stato di conservazione, sebbene lungo i bordi del verso vi siano le tracce di un vecchio rinforzo rimosso.

Rara, come tutte le prove del Parmigianino.

La travolgente curiosità di Parmigianino è risaputa e riportata sin dalla sua epoca, a partire dalla biografia tracciata dal Vasari. Le sue conoscenze chimico-fisiche e le doti pratiche gli hanno permesso d'essere stato pioniere, e aver messo a punto, le tecniche dell'acquaforse e del chiaroscuro, risolvendo di entrambe le criticità riscontrate dai suoi predecessori. Appassionato sperimentatore ha spesso sommato metodi differenti realizzando opere con tecniche miste e inchiostrazioni diverse ottenendo ogni volta risultati unici.



Antonio Fantuzzi da Trento

Trento 1510 ca. — Fontainebleau 1550 ca.

Il chiaroscuro, silografia a colori

Nonostante la fortuna delle tecniche calcografiche, che permettevano dettagli irraggiungibili rispetto all'intaglio su legno, all'alba del Cinquecento la silografia a colori si impone nel mondo della grafica. Pur essendo esigui gli artisti che l'hanno adottata, a causa della difficoltà di realizzazione, la singolarità dei chiaroscuri e la loro efficacia hanno conquistato artisti e mercato.

L'eterna disputa fra storici se il chiaroscuro sia sorto in Italia o nei paesi nordici sembra superata dall'approfondito studio che è al centro del volume *Renaissance Print* scritto da David Landau e Peter Parshal, già anticipato da Antony Griffiths, che ne attestano la nascita in Germania.

Come ci ricorda Griffiths, la tecnica nasce dalla rivalità, giocata anche sul piano artistico, fra l'imperatore Massimiliano I e il duca di Sassonia: il primo affida le sue velleità di primeggiare ad Hans Burgkmair (Augusta, 1473–1531), mentre il secondo a Lucas Cranach (Kronach 1472 — Weimar 1553). Entrambi gli artisti a partire dal 1507 iniziano a sperimentare la possibilità di ottenere delle opere grafiche colorate con la silografia.

Nell'arco di pochissimi anni il panorama dell'arte grafica si arricchisce di opere in chiaroscuro frutto della collaborazione, e invenzione, fra pittori e intagliatori che riescono a superare uno degli scogli che fino al momento aveva tormentato gli incisori: l'assenza di colore.

Il chiaroscuro si ottiene attraverso l'intaglio di più matrici, una per colore desiderato, da stampare sulla medesima superficie, sovrapponendole. La difficoltà sta nel metterle a registro sia nella fase di intaglio che di stampa. Finalità primaria degli artisti che la scelgono è quella di ottenere volume e lumeggiature. Caratteristiche che permettono di raggiungere un effetto molto simile al disegno, discostandosi dal rigore tipico del segno calcografico. Un genere, quello del disegno, che fra la fine del '400 e l'inizio del '500, vede il sorgere di un mercato fiorentino e autonomo rispetto a quello pittorico, ancora riservato ad una *élite* economica. La diffusione e fortuna delle opere su carta la si deve anche alla circolazione di carte colorate e di tecniche sempre più evolute capaci di restituire bellezza e consistenza iconografica. Naturalmente la maggiore distribuzione stimola la produzione di acquerelli e disegni dal pastello al carboncino, che a loro volta influenzano il gusto e il desiderio di ampliare l'offerta anche con altre tecniche, come appunto quella strettamente grafica.

Tornando al chiaroscuro nelle varie scuole europee gli artisti — *continua alla pagina successiva*



Superba prova dai colori integri e smaglianti, con una tonalità marrone intensa e fredda. Incollata su un supporto che non consente di approfondire l'eventuale presenza di una filigrana. Completa dell'intera linea marginale. Piccoli restauri ben fatti agli angoli superiori ed inferiore destro, quest'ultimo quasi impercettibile.

Al verso il timbro di collezione "R.G.C.", adottato dal cavaliere Giancarlo Rossi per identificare le stampe della sua collezione raccolta a metà del XIX secolo. Le relazioni altolocate del cavaliere Rossi, ivi compreso l'*entourage* papale e la famiglia Della Rovere di Caraffa, hanno favorito l'acquisizione di rarità assolute di cui la sua collezione era nota (Lugt 2212). La raccolta vantava infatti opere dei migliori artisti italiani attivi fra le origini della stampa e il XVII secolo.

A sinistra

08 Uomo seduto di schiena

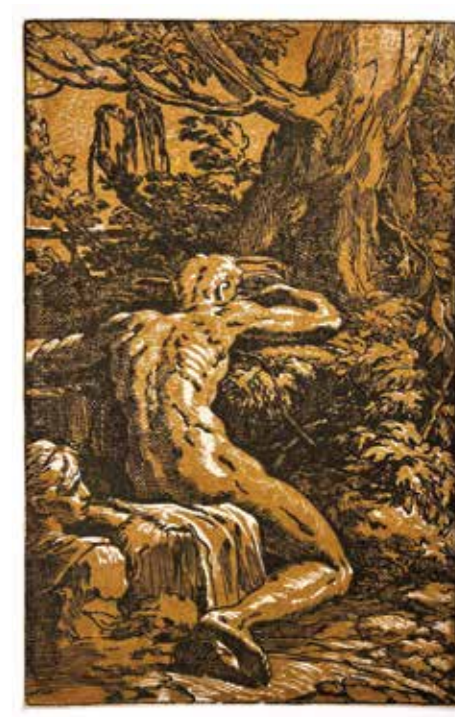
Chiaroscuro originale in due legni, color marrone, da Parmigianino; Bartsch XII 148.13; mm 288×180



09 Uomo seduto di schiena

Chiaroscuro originale in due legni, in color grigio-verde, da Parmigianino; Bartsch XII 148.13; mm 288×184

Superba prova dal colore delicato e raffinato. La carta è priva di filigrana e presenta le caratteristiche delle carte dell'epoca. Completa della linea marginale ed in immacolato stato di conservazione.



10 Uomo seduto di schiena

Chiaroscuro originale in due legni, in color marrone caldo e rossastro, da Parmigianino; Bartsch XII 148.13; mm 286×182

Superba prova in colore marrone vivace con una componente di rosso che conferisce vigore e forza alla costruzione della figura seduta. Completa della linea marginale, la carta è priva di filigrana e presenta una grana tipica delle carte del '500 italiano. I quattro angoli, per una superficie minuscola, sono stati rinforzati al verso, sebbene inutilmente perché la conservazione è perfetta.

Antonio Fantuzzi da Trento

Trento 1510 ca. — Fontainebleau 1550 ca.

continua dalla pagina precedente — sviluppano metodi esecutivi diversi, i risultati finali sono però relativamente simili. L'elemento che li unisce è quello di fare in modo che sia il colore della carta a dare luminosità. Le matrici vengono intagliate in modo da tratteggiare i contorni e le zone colorate utili a dare rilievo e tridimensionalità, mentre si lasciano vuote le aree finalizzate a dare quei colpi di luce così fondamentali a ogni soggetto. Un'azione che prevede molta abilità compositiva, lungimiranza e conoscenze degli aspetti pratici della struttura artistica.

In Italia il chiaroscuro si sviluppa con maggiori adesioni rispetto ai paesi del nord; a partire dalla scuola di Tiziano e della sua cerchia si instaurano collaborazioni con intagliatori che –anche quando limitate nel tempo– mostrano la loro potenza espressiva. Fra quelle di rilievo vi è il sodalizio fra Parmigianino (Parma 1503 — Casalmaggiore 1540) e Antonio Fantuzzi da Trento (Trento 1508 — Fontainebleau 1550).

È infatti risaputa l'impetuosa curiosità dell'artista parmense per le sperimentazioni tecniche, e proprio attraverso i suoi disegni preparatori, Antonio da Trento trasferisce le idee sulle matrici in legno.

La collaborazione fra Parmigianino –pioniere in Italia delle tecniche dell'acquaforte e del chiaroscuro– e Antonio da Trento inizia con la loro convivenza a Bologna, dove l'intagliatore trentino si trasferisce in seguito alla sua fuga da Roma a causa del sacco del 1527.

Sono anni di fervidissimo impegno da parte di entrambi che termina bruscamente quando Antonio da Trento sparisce dalla casa bolognese del collega con tutti i bozzetti. Parmigianino salva le matrici, evidentemente troppo pesanti per essere trasportate nella repentina partenza. Dell'intagliatore trentino si perdono le tracce finché non approda alla scuola di Fontainebleau, dove, influenzato da Rosso Fiorentino, esegue altre opere.

Il contributo alla storia e alla tecnica dell'arte grafica della loro collaborazione è notevole, soprattutto in termini di qualità espressiva.

In mostra abbiamo la fortunata opportunità di presentare ben cinque diverse versioni di un medesimo soggetto, accattivante di per sé, *Uomo seduto di schiena*, che mostrano quanto possono diversificarsi gli effetti finali con un uso di diverso colore. Inoltre la loro eleganza aiuta a comprendere il successo dei chiaroscuri.



11 Uomo seduto di schiena

Chiaroscuro originale in due legni, in color grigio-azzurro, da Parmigianino; Bartsch XII 148.13; mm 285×181

Superba prova in colore grigio azzurro, delicato e poetico. Impressa su carta senza filigrana e con caratteristiche tipiche della carta del '500 italiano. Completa di tutta la linea marginale e in perfetto stato di conservazione.



12 Uomo seduto di schiena

Chiaroscuro originale in due legni, in color giallo Napoli, chiaro, da Parmigianino; Bartsch XII 148.13; mm 284×181

Superba prova in colore giallo Napoli, tenue e impalpabile. Impressa su carta senza filigrana, con la tipica grana e porosità della carta italiana del '500. Prova completa di tutta la linea marginale e in perfetto stato di conservazione.

Federico Barocci, *da*

Urbino 1535 — Urbino 1612

La rarissima, brillante e omogenea stampa è tratta da un disegno di Federico Barocci. Il British Museum, che possiede tre esemplari di questo soggetto, non ha ancora fornito un nome plausibile dell'intagliatore, ma sicuramente si tratta di un protagonista della cerchia del Maestro noto per le sue invenzioni. Soggetto completo di tutta l'impronta della matrice e con un filo di margine tutt'intorno. In eccezionale stato di conservazione.

Il desiderio di introdurre il colore ha animato la scena incisoria a partire dal Cinquecento in tutta Europa, con modalità diverse fra gli artisti delle scuole meridionali e nordiche. I primi esempi sono da datarsi intorno al 1510–16, per volontà di un ristretto *enclave* di artisti italiani. L'eterna disputa se accreditare la nascita ai nordici piuttosto che agli italiani sembra confermare che i primi chiaroscuri, le silografie che appunto prevedono del colore, siano comparse inizialmente in Germania. A prescindere dalla controversia, è indubbio che nell'arco di pochissimo tempo il panorama grafico si arricchisce di opere realizzate con questa tecnica tanto complessa quanto efficace.

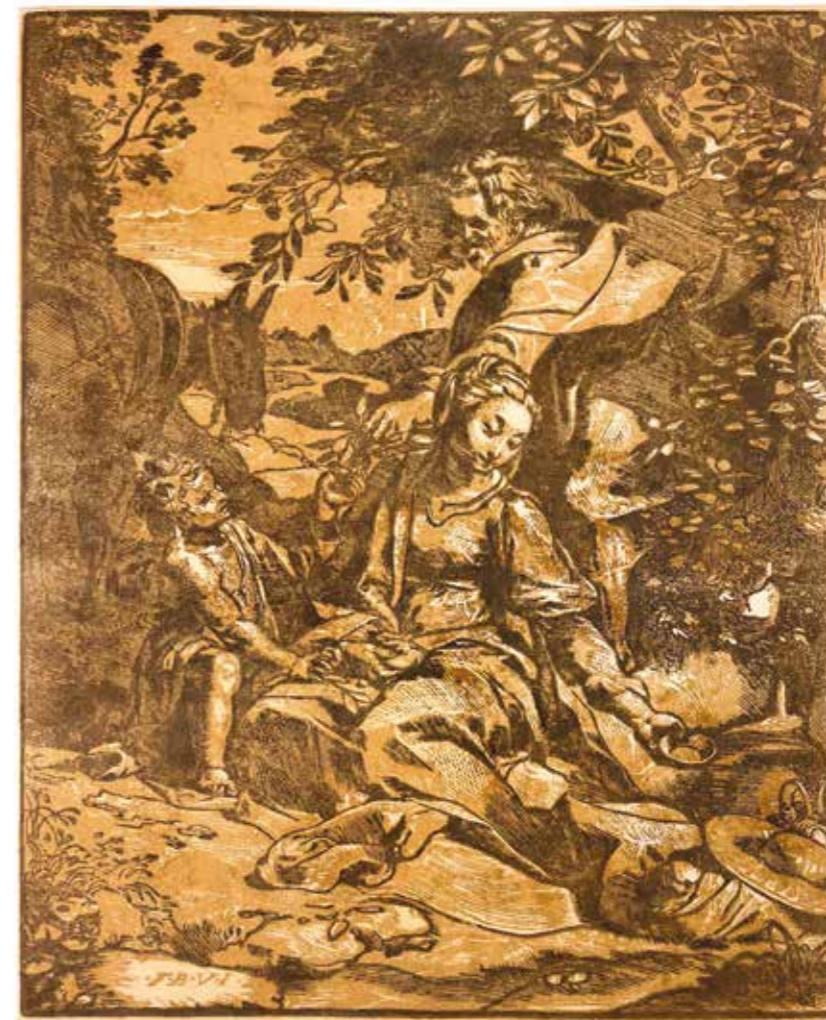
In Italia pittori-incisori come Tiziano, Raffaello e Parmigianino, e le loro rispettive scuole, hanno saputo dare vita a un metodo che per quanto difficoltoso e articolato permetteva di raggiungere il risultato voluto: colore e volume plastico. Il nome della tecnica deriva proprio dalla possibilità di conferire effetti chiaroscurali efficaci. Purtroppo la sua complessità esecutiva spiega perché il chiaroscuro abbia avuto poco seguito, fra questi ricordiamo Ugo da Carpi, Antonio da Trento e Domenico Beccafumi.

Il soggetto dell'opera è la sosta durante la Fuga in Egitto, presa dal Vangelo secondo Matteo. Dopo l'arrivo dei Re Magi davanti a Gesù Bambino, Giuseppe riceve l'apparizione di un angelo che lo avvisa del pericolo in cui il figlio si sarebbe trovato rimanendo in Giudea. La Sacra Famiglia decide quindi di fuggire verso l'Egitto, che si trova a qualche giorno di cammino.

Federico Barocci ci mostra un momento di sosta. Giuseppe, con un'aria protettiva, offre ad un curioso Gesù un ramo d'ulivo, simbolo della rigenerazione come augurio per il nuovo inizio che si pone di fronte a loro. Maria invece, serena, porge del cibo al piccolo.

13 Sosta nella Fuga in Egitto

Chiaroscuro in due matrici
in colore seppia chiaro;
Naoko Takahatake, "The chiaroscuro
woodcut in Renaissance Italy",
Los Angeles 2018, cat. 91;
mm 348×281



Camillo Procaccini

Parma 1561 — Milano 1629

Splendida prova, nitida e ben inchiostrata, caratteristiche che restituiscono il segno preciso e nel contempo delicato di Procaccini. Impressa su carta con filigrana “Grappolo d’uva” dagli acini molto regolari e simile a quella riportata da Briquet n. 13163, datata dallo studioso intorno al 1580-89. Completa di tutta la linea marginale e in perfetto stato di conservazione.

Camillo Procaccini realizzò tre acqueforti dedicate al tema biblico del *Riposo durante la Fuga in Egitto*, composizioni pervase da un clima di soffusa e delicata leggerezza, da una spiritualità intensa che rappresenta una delle caratteristiche fondamentali della sua arte. Le tre tavole mostrano un artista molto attento alla costruzione dello spazio, denominato “a conchiglia”, resa attraverso la ricca vegetazione e i giochi di luce che racchiudono la scena permettendo, allo stesso tempo, un notevole coinvolgimento da parte dello spettatore. La gestualità calma e pacata dei personaggi, la semplicità e l’immediatezza che dominano l’intera scena si discostano dall’enfasi barocca e richiamano i modi del Carracci e, soprattutto, di Federico Barocci (Urbino 1535–1612).

L’episodio della Fuga in Egitto è tratto dal Vangelo secondo Matteo. L’evangelista racconta che dopo aver ricevuto la visita dei Re Magi, un angelo apparve in sogno a Giuseppe per avvisarlo del pericolo che Gesù Bambino avrebbe corso rimanendo in Giudea. Seguendo il suo consiglio, decise con Maria di fuggire in Egitto, che distava una decina di giorni di viaggio da Betlemme.

Tuttavia nell’opera di Camillo Procaccini non si nota alcun accenno di preoccupazione da parte dei genitori, sopraffatti dalla meraviglia del vedere il proprio figlio, mentre riposano in un’oasi. Non è infatti casuale la presenza dell’asino che si abbevera, in quanto l’animale da soma simboleggia la cavalcatura in tempo di pace in contrapposizione al cavallo, collegato ai carri da battaglia che trainava.

14 Il riposo durante la Fuga in Egitto

Acquaforse originale, firmata in lastra;
Bartsch XVIII, 20.3;
mm 175×258



Lucas Cranach il Vecchio

Kronach 1472 — Weimar 1553

Splendida prova dalla qualità omogenea. Entrambe le matrici sono stampate sulla medesima carta, anche se solo uno dei due fogli presenta la filigrana “Croce con montagne nello scudo”, simile a Briquet n. 1243, databile tra il 1530 e il 1565. Impresse nello stato definitivo, dopo lo spostamento dello scudo dal margine inferiore a quello superiore. Del primo stato sono noti solo pochi esemplari oltre ai due conservati a Vienna e a Oxford. Breve strappo, perfettamente restaurato, nel foglio di destra, per il resto entrambe le tavole sono in perfetto stato di conservazione.

Con questa silografia, la più grande in dimensioni dell’artista tedesco, Cranach dimostra la propria abilità tecnica creando una vasta e complicata composizione in cui riesce a dare unità e coerenza prospettica.

Il soggetto rappresenta una fra le cacce predilette dai principi di Sassonia: quella al cervo. Il punto di presa è a volo d’uccello, che rende la tavola particolarmente insolita sotto il profilo iconografico e compositivo. Tale artificio, infatti, è tipico delle vedute di città, peraltro ancora molto rare e bellissime all’epoca, e non veniva quasi mai adottata per soggetti diversi. Lucas Cranach nasce in Germania nel 1472 e inizia presto a lavorare nella bottega di incisione del padre. Agli inizi del ’500 inizia a produrre silografie a Vienna, dove negli anni crea una serie di elaborate composizioni a tema religioso e laico. Siamo proprio agli albori della stampa e in quel periodo non ci sono prove di molti incisori attivi in città, nonostante fosse un polo accademico. La mancanza di un terreno pronto ad accogliere la sua innovativa originalità, lo costringe a spostarsi e nell’arco di pochissimo, nel 1506, entra nel circolo degli artisti protetti da Federico il Saggio di Sassonia, importante principe elettore del Sacro Romano Impero, nonché finissimo collezionista d’arte.

È in questo periodo che Cranach incide la monumentale (per l’epoca) opera su due matrici *La Caccia al cervo*, silografia che spicca all’interno del ciclo, dedicato alla vita di corte, per l’innegabile valore artistico e documentale. In qualità di illuminato mecenate, il principe Federico ha utilizzato i lavori dell’incisore per promuovere la vivacità intellettuale e artistica del suo ducato. L’ambizione di diffondere il proprio stemma ha contribuito enormemente, come effetto aggiunto, all’ascesa della tecnica grafica. Inoltre grazie ai buonissimi rapporti tra il duca, fondatore dell’università di Wittenberg, e Martin Lutero, che vi insegnava, Lucas Cranach ha avuto il privilegio di illustrare l’edizione in tedesco della *Bibbia di Lutero*.

Benché i materiali fossero in parte finanziati dal principe di Sassonia, Lucas Cranach non era immune ai costi della carta, che all’epoca circolava ancora con difficoltà. Pertanto l’artista, unico nel suo genere, ha intrapreso con successo il commercio di carta, e altre opportunità imprenditoriali quali una tipografia e una farmacia.

15 La Caccia al cervo

1506 ca. ?

Silografia originale, monogrammata in lastra; Bartsch VII, 292.119; Hollstein VI, 115 II/II; (totale dei due fogli) mm 379×513

Le scorte di carta erano sicuramente più semplici da ottenere nelle aree in cui l’editoria era attiva e, di conseguenza, dove c’era molto commercio locale, indipendentemente dalla presenza o meno di una cartiera nelle vicinanze. Per gli stampatori di libri, ottenere scorte di carta era una costante preoccupazione finanziaria, in quanto di gran lunga la loro spesa maggiore (si è visto che variava da uno a due terzi dei costi). I grandi acquisti di carta avevano inoltre l’effetto di ostacolare gli introiti. L’acquisto di grandi quantità di carta era essenziale perché gli stampatori dovevano completare l’intera edizione di un libro in un’unica campagna per evitare di bloccare le presse e stamparlo in tempi interminabili. Questa procedura poteva in qualsiasi caso impiegare mesi, dall’impaginazione alla composizione dei caratteri, alla stampa e alla distribuzione del libro, con un lungo lasso di tempo tra l’esborso di denaro e l’eventuale ritorno di profitto. Di conseguenza, non era raro che i principali editori possedessero i propri mulini. I tipografi non avevano vantaggio, ma non avevano nemmeno le stesse difficoltà, dato che non c’era alcuna perdita nello stampare solo una piccola edizione e poi ristampare la lastra se e quando la domanda lo giustificava.

È insolito trovare un artista impegnato nel commercio della carta, come nel caso di Lucas Cranach il Vecchio. La sua bottega non può essere considerata tipica dell’epoca, in quanto l’artista gestiva una tipografia completamente attrezzata e una farmacia, oltre al suo laboratorio di pittura.

Un’altra possibilità per procurarsi la carta era acquistarla in fiera. Le fiere annuali di Francoforte attiravano la maggior parte del commercio di carta del nord Europa. Qui il mercato tendeva ad essere dominato dai produttori all’ingrosso della ridente città di Ravensburg. La qualità della sua carta rese le cartiere della città le più famose di tutte le regioni di lingua tedesca.



Albrecht Dürer

Norimberga 1471 — Norimberga 1528

Superba prova impressa nella prima variante, coeva, antecedente alla comparsa dei graffi sulla veste all'altezza delle ginocchia della Madonna. Esempio dall'inchiostrazione particolarmente intensa, tanto da conferire un efficace effetto vellutato.

Completa e con un filo di margine irregolare da 1 a 2 mm tutt'intorno. In perfetto stato di conservazione, ad eccezione di una piccola macchia in alto a destra nell'area bianca del cielo.

L'attenzione, l'umanità e la sapienza di Albrecht Dürer nel tratteggiare le Vergini è nota, così come gli è riconosciuto il merito d'aver rivoluzionato l'iconografia cristiana verso un'impostazione più terrena e quindi comprensibile ai credenti, che si concretizza nel conferire, in particolare alle sue Madonne, sembianze e spirito materno. Un'evoluzione incoraggiata da due aspetti culturali che gli sono connaturali. Da un lato le sue convinzioni verso la riforma luterana che lo portano a una maggiore concretezza nel trattare l'iconografia religiosa. Dall'altra le sue profonde conoscenze anatomiche, degli elementi e dei fenomeni della natura che lo favoriscono nella costruzione dei suoi soggetti.

La straordinaria manualità, poi, gli permette di realizzare magistralmente le riflessioni maturate.

Il bulino, inciso nel quinquennio –fra il 1500 e il 1505– che vede anche la realizzazione di acquerelli celebri e immortali quali il *Leprotto*, la *Zolla*, il *Pappagallo*, mostra un'ulteriore evoluzione nella cura e nell'osservazione minuziosa della natura e dei suoi elementi, sempre presenti nelle opere di Dürer. Sono anche gli anni in cui perfeziona la padronanza del mezzo grafico raggiungendo livelli ancora oggi insuperati.

Ne *La Vergine sulla proda erbosa* l'interesse di Dürer è tutto concentrato sullo sguardo amorevole e assoluto tipico di una madre che allatta il bambino. Ma non dimentica di circondarli di dettagli di sublime bellezza come l'uccellino appollaiato alle sue spalle, i riccioli legnosi dei nodi dello steccato, i fili d'erba che si stagliano sulla linea della proda e la targhetta che, orgogliosamente, indica la data di esecuzione. E ancora delle numerose pieghe della veste che li avvolge in un perfetto incastro geometrico.

16 La Vergine sulla proda erbosa

1503

Bulino originale,
monogrammato e datato in lastra;
Meder 31 a/e;
mm 115×75



Albrecht Dürer

Norimberga 1471 — Norimberga 1528

Splendida prova, dal segno particolarmente nitido ed intenso. L'esemplare non ha alcuno dei graffi presenti dalla seconda variante in poi, stampata su una carta fine e compatta, non databile.

In ineccepibile stato di conservazione.

Inciso nel 1501, nella sua estrema essenzialità, il bulino mostra la proverbiale capacità compositiva del Maestro tedesco e della sua maniacale attenzione alla figura umana. Motivo che lo spinge proprio in questo quinquennio a venire in Italia per conoscere Jacopo de' Barbari e approfondire la celebre formula artistica sulle proporzioni umane. Come sappiamo il viaggio in Italia lo porterà a scoprire molto altro, nonostante il mancato incontro con Jacopo de' Barbari.

Già da quest'opera giovanile si nota come l'incisore aveva acquisita una conoscenza e capacità di rappresentazione delle figure umane e animali evoluta ed efficace.

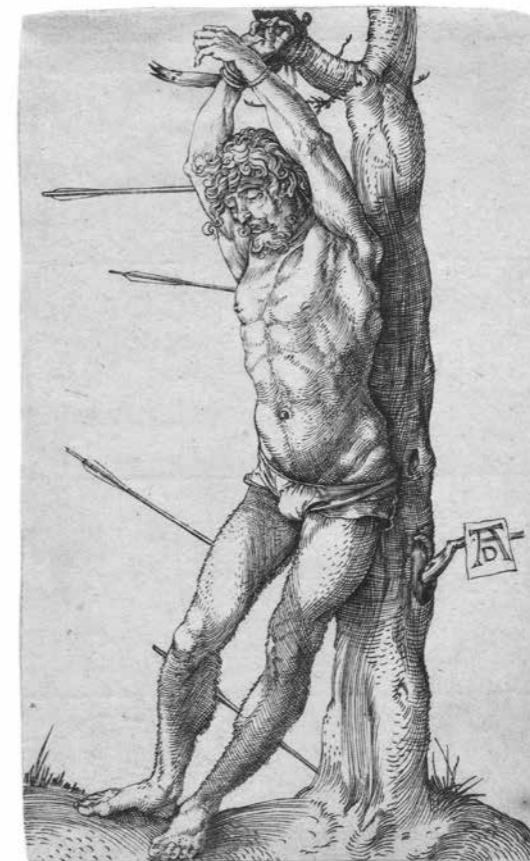
17 San Sebastiano

1501

Bulino originale,
monogrammato e datato in lastra;

Meder 62 a?/e;

mm 115×70



Albrecht Dürer

Norimberga 1471 — Norimberga 1528

Splendida prova, dal segno intenso e nitido, stampata prima della comparsa dei graffi tipici della quarta variante, ma dopo il velo di inchiostro autografo segnalato per la prima variante e talvolta nella seconda.

La conservazione del foglio è impeccabile.

Inciso nella piena maturità e presumibilmente dopo in rientro dall'ultimo viaggio di Dürer nelle Fiandre, nel 1521. Il Maestro tedesco rivolge l'attenzione al santo in ben due incisioni del tutto simili che si differenziano per lo sguardo di San Cristoforo, in una tavola rivolto a destra e nell'altra a sinistra.

In entrambe l'incisore avvolge la figura intenta ad attraversare un guado in un'atmosfera notturna.

Come è noto San Cristoforo era uno dei quattordici santi ausiliatori invocati per la protezione dalle disgrazie: a lui competeva la protezione dalla peste, vero e proprio terrore per gli uomini medievali. Era inoltre il protettore dei viandanti, dei pellegrini e di chi svolgeva mestieri che presupponevano spostamenti frequenti, come i carrettieri o i venditori ambulanti. Questi i motivi per cui è spesso rappresentato sulle facciate delle chiese medievali e rinascimentali.

18 San Cristoforo che guarda a sinistra

1521

Bulino originale,
monogrammato e datato in lastra;
Meder 53 a-b?/d;
mm 116×74



Albrecht Dürer

Norimberga 1471 — Norimberga 1528

Superba prova, intensa e vellutata, di questo capolavoro giovanile. La prova in esame presenta le caratteristiche della prima e della seconda variante, stampata su carta priva di filigrana, ma tipica dell'epoca. Impressa prima della comparsa dei graffi sulla guancia del giovane uomo e sul copricapo della figura femminile, tipici della terza variante. Completa di tutta la parte incisa e in perfetto stato di conservazione.

La perfezione compositiva, la profondità tematica e l'originalità iconografica de *La Passeggiata* mostrano la superiorità di Albrecht Dürer che a soli venticinque anni è in grado di affrontare temi di spessore e dar loro corpo sulla matrice con maestria e inimitabile capacità. Questa è fra le opere che hanno portato Erwin Panofsky, storico dell'arte fra i maggiori esperti dell'opera dureriana, ad affermare: *Dürer, in questo campo [l'incisione] anticipando gli italiani, fu uno dei primi artisti ad asserire che l'esigenza principale di un buon maestro fosse "produrre cose nuove che non fossero mai state prima nella mente di nessun uomo". Considerava con disprezzo quelli che "imitavano" le sue composizioni nella loro opera e si prendeva gioco degli artisti veneziani che, troppo privi di immaginazione per inventare "nuove storie" si limitavano a dipingere sempre di nuovo gli stessi antichi soggetti.* (E. Panofsky, ed. italiana "La Vita e le opere di Albrecht Dürer", pag. 62). Riflessioni di un giovane uomo alla fine del '400!

19 La Passeggiata

1496

Bulino originale, monogrammato in lastra;

Meder 83 a-b/k;

mm 195×122



Albrecht Dürer

Norimberga 1471 — Norimberga 1528

Splendida prova impressa in una variante compresa fra le prime, antecedenti alla comparsa dei graffi che attraversano i cardì in mano alla Fortuna.
Completa di tutta la parte incisa, in perfetto stato di conservazione.

Soggetti come *La Piccola Fortuna*, proprio per la loro essenzialità, mostrano quasi più delle incisioni dalla composizione più complessa ed articolata, l'intenzione di Dürer di dare vita a opere originali, la sua ossessione. Questa dedizione porterà Dürer a scrivere fra le pagine più riuscite della storia dell'arte, attraverso le sue immagini incise. Perché più che nella pittura –egregia e non criticabile– con la grafica Dürer ha potuto esprimersi in totale autonomia da commissioni e aiuti esterni. Inoltre, nelle linee il Maestro tedesco ha trovato il riscontro alle sue riflessioni, come Schubert lo ha trovato nelle composizioni dedicate al pianoforte piuttosto che agli archi, o Keats in termini di poesia e non di prosa. Affermazioni che oggi sono all'ordine del giorno, innovative all'alba del '500.

20 La Piccola Fortuna

1496–97

Bulino originale, monogrammato in lastra;

Meder 71 a-b/d;

mm 117×65



Albrecht Dürer

Norimberga 1471 — Norimberga 1528

Splendido esemplare particolarmente ben inchiostroato come indicato per le migliori prove della quarta variante. Stampata, su una carta con filigrana “Scudo di Amburgo” databile nella seconda metà del ’500, come segnalano Meder (177) e Briquet (2118).

Il foglio presenta una piega orizzontale, rinforzata al verso, come accade spesso per i fogli di grande dimensione, e due restauri perfettamente eseguiti agli angoli inferiori, che riguardano un’area di pochissimi millimetri ciascuno. Per il resto la conservazione è eccellente e la carta sana e croccante.

Al verso il timbro di collezione “SL” con la scritta 5653 non riscontrata sul Lugt.

La silografia è all’origine della formazione tecnico-artistica di Albrecht Dürer, che inizia il suo apprendistato nella bottega di Michael Wolgemut, imprenditore che riscrisse i canoni della silografia e che contribuì allo sviluppo dell’editoria tedesca. I molteplici talenti di Dürer vengono notati molto presto, tanto da scatenare gelosie interne alla stamperia, comprese quelle dello stesso Wolgemut che comprende la superiorità del suo lavorante e nel 1489, dopo soli tre anni, lo allontana. Una sconfitta che stimola l’incisore a lasciare Norimberga e a iniziare una serie di viaggi che saranno alla base della sua crescita e fortuna.

Con *Gli Uomini al bagno* Dürer offre uno spaccato degli usi e costumi del suo tempo. All’epoca era abitudine di uomini e donne usare bagni pubblici e nella città di Norimberga nella prima metà del XVI secolo se ne contavano almeno una dozzina. I bagni non rispondevano solo a esigenze di tipo curativo e sanitario, ma erano anche luogo di svago e piacere, tanto che nella silografia di Dürer si vedono due uomini suonare rispettivamente un flauto e un violino, mentre un terzo beve con avidità da un boccale di birra. Con malizia, il Maestro allude anche alla sfera erotica propria dei bagni pubblici: appoggiando l’uomo a sinistra sulla fontanella, fa coincidere il rubinetto a forma di gallo con il suo organo sessuale.

L’opera, seppur con qualche minore errore prospettico, mostra la robustezza creativa del giovane Dürer nell’affrontare soggetti laici e nell’adoperare un mezzo tecnico che di lì a pochi anni gli permetterà di dare vita ai *Quattro Cavalieri dell’Apocalisse*, immagine cardine della storia dell’arte.

21 Gli Uomini al bagno

1498 ca.

Silografia originale, monogrammata in lastra;

Meder 266 d/f;

mm 395×286



Albrecht Dürer

Norimberga 1471 — Norimberga 1528

Splendida prova nella prima variante su quattro, prima della comparsa dei graffi nell'area bianca alle spalle della figura. Intensa e nitida, la prova è completa di tutta la parte incisa e in perfetto stato di conservazione.

Nonostante le dimensioni contenute Albrecht Dürer è riuscito a costruire un'opera ricca di significati, su un tema a lui molto caro: la giustizia. Tra i diversi elementi utilizzati dall'artista per trasmettere un senso di equità, si possono segnalare le gambe incrociate del protagonista, a indicare la rilassatezza che lo guida, così come la bilancia che tiene in mano, simbolo di equilibrio e di ponderatezza.

Erwin Panofsky individua ulteriori elementi originali introdotti da Dürer per trattare il soggetto; *in primis* nota come l'aureola che avvolge il capo della figura sia costituita dai raggi del sole con l'intento di dare forma al pensiero – *“il volto del sole splende nella sua forza”* –; inoltre evidenzia che il soggetto siede su un leone, immagine astrologica del segno che più di ogni altro è legato alla piena potenza del sole. Non da ultimo il titolo *Sol Justitiae* richiama il motivo del *Sol Invictus*: “Sole mai sconfitto”, a indicare, a partire dal periodo dell'Impero Romano, la forza morale di Cristo.

Solo una mente dalla fantasia immaginifica, come quella del Dürer, poteva riuscire a traslare un significato così profondo a un soggetto astrologico.

22 Sol Justitiae

1500

Bulino originale, monogrammato in lastra;

Meder 73 a/d;

mm 106×76



Albrecht Dürer

Norimberga 1471 — Norimberga 1528

Splendida prova con le caratteristiche di inchiostrazione della seconda variante, ma prima dei graffi indicati da Meder per questa variante. Con un eccezionale piccolo margine di circa 4 mm tutt'intorno. In perfetto stato di conservazione.

L'intera iconografia dell'opera è stata interpretata da Erwin Panofsky a partire dalla presenza dell'anello al dito della Venere, la figura femminile in primo piano. L'anello, infatti, richiama una leggenda del periodo romano secondo cui un giovane si imbatte nella statua di una bellissima Venere inseguendo la palla con cui giocava. Indotto dal diavolo – che si nasconde all'interno della statua – il giovane mette un anello al dito della Venere e si lega a lei in una sorta di fidanzamento. Solo grazie all'intervento di un prete cristiano, il giovane viene liberato dal giogo amoroso e si risveglia dal sortilegio. In sintesi l'intera iconografia illustra le tentazioni dell'ozioso che si abbandona a sogni lascivi invece di dedicarsi agli studi, come lascerebbe intendere l'accurata e minuziosa resa dell'interno in cui è ambientata la scena.

Ancora una volta Dürer interpreta con estrema fantasia un soggetto complesso e dà prova delle sue spiccate capacità tecniche. Infatti, i piani prospettici funzionano, così come ogni materiale descritto assume una veridicità tattile e le figure umane sono perfettamente proporzionate. Il tutto con il solo uso di linee.

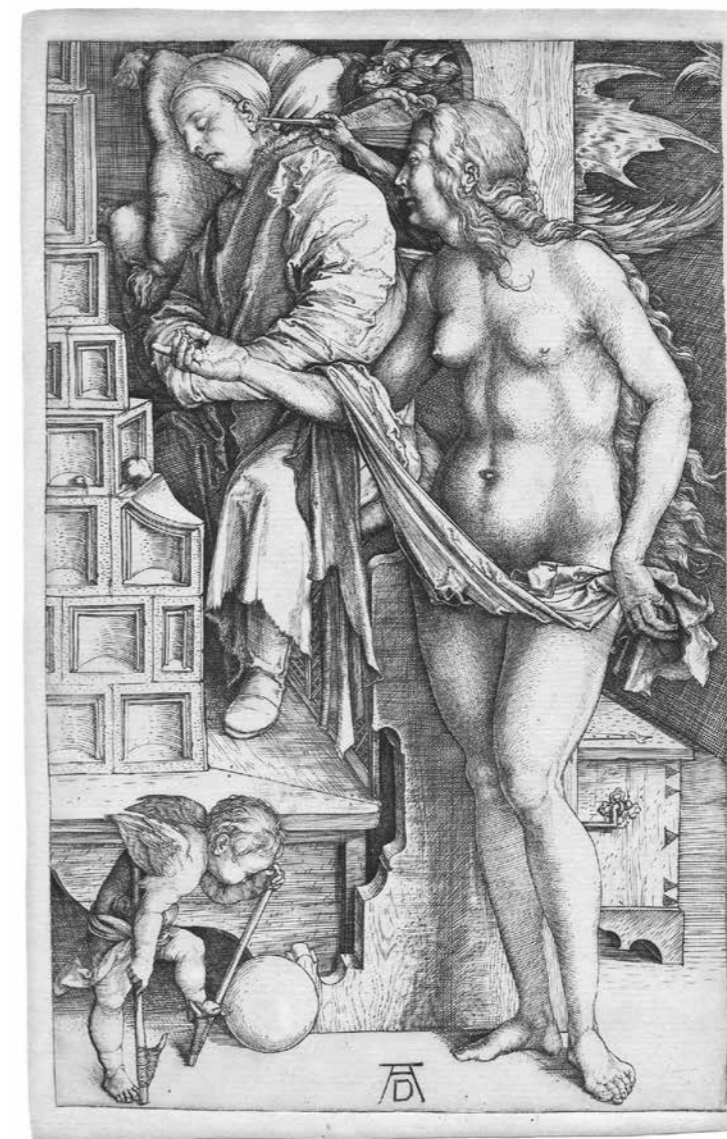
23 Il Sogno del Dotto

1498

Bulino originale, monogrammato in lastra;

Meder 70 a-b/f;

mm 198×127



Albrecht Dürer

Norimberga 1471 — Norimberga 1528

Superba prova in una delle primissime varianti, sebbene l'assenza di filigrana non permette di identificare con maggiore precisione se si tratti della prima o della seconda; la prova infatti non presenta i graffi tipici dalla terza in poi.

Completa e in ottimo stato di conservazione, ad eccezione di un paio di minuscoli rinforzi sul recto e sul verso, eseguiti perfettamente, nell'area del cielo, ed apparentemente inutili perché la carta appare in condizioni sane.

Sebbene l'iconografia del *Mostro Marino* abbia creato diversi e contrastanti dilemmi interpretativi a tutti gli studiosi di Dürer, la versione più accreditata è quella avanzata da Lange –supportata da Erwin Panofsky– che riferisce l'immagine a una leggenda popolare della costa Adriatica che deve aver incuriosito, e ispirato, il Maestro tedesco durante il suo primo viaggio in Italia. Grazie all'umanista Poggio Brancolini (1380–1459) è giunta fino a noi la storia dalmata di un terribile tritone, mostro mezzo umano e mezzo pesce con le corna di un cervide e una barba folta, che aveva l'abitudine di attirare donne e bambini sulla spiaggia con intenti malvagi. Il tritone venne infine ucciso da cinque lavandaie e la sua “forma di legno” (non è chiaro se un'immagine scolpita o il suo corpo essiccato) esposta a Ferrara dove venne vista da Brancolini.

Al di là della possibile spiegazione il *Mostro Marino* costituisce una delle più affascinanti e criptiche opere del periodo giovanile di Dürer: dal paesaggio così ben descritto alla bellezza della figura femminile in primo piano che riuscirà a sottrarsi alla presa del mostro. Come in tutte le incisioni dureriane spicca la capacità del Maestro di dare la percezione tattile dei materiali, come il carapace della tartaruga, le squame del mostro, l'osso delle corna, e ancora il velluto del tessuto che avvolge la protagonista.

24 Il Mostro Marino

1498

Bulino originale, monogrammato in lastra;

Meder 66 a-b/k;

mm 248x187



Rembrandt Harmenszoon van Rijn

Leyden 1606 — Amsterdam 1669

26 Cristo predica (La Petite Tombe)

1657 ca.

Acquaforte, bulino e puntasecca originale;
White-Boon 67; Nowell-Usticke B 67;
Bjorklund-Barnard BB 52-2;
mm 156×208

Splendida prova impressa su carta con filigrana difficile da interpretare. In immacolato stato di conservazione e con un filo di margine tutt'intorno oltre la linea marginale.

La straordinaria abilità di Rembrandt come incisore fu la principale fonte della sua fama internazionale. A differenza dei suoi dipinti a olio, le stampe viaggiavano leggere ed erano relativamente economiche. Per questo motivo, divennero presto molto popolari tra i collezionisti delle Fiandre ma anche oltre confine.

L'incisione rappresenta una delle scene religiose più celebri di Rembrandt. Non si riferisce a nessun evento specifico, bensì a Cristo impegnato a trasmettere il suo messaggio a persone semplici e comuni, che sembrano incantate da ciò che dice. In primo piano, Rembrandt ha inserito l'affascinante dettaglio di un bambino che scarabocchia per terra con un dito. Il nome di questa incisione (*La Petite Tombe*) fu usato per la prima volta nel XVIII secolo per riferirsi a Nicolaes de La Tombe, che ne fu il probabile committente. Originariamente datata al 1652 circa, recenti ricerche sulla carta l'hanno fatta risalire a circa cinque anni dopo, datandola nel periodo maturo.



Rembrandt Harmenszoon van Rijn

Leyden 1606 — Amsterdam 1669

Eccezionale prova di questa stampa molto rara nei primi stati e segnalata dallo studioso Usticke come *“very desirable portrait”*.

Impressa nel quarto stato, dopo l’aggiunta del paesaggio e di qualche tratteggio che intensifica la cornice della finestra. Sulla tunica si vedono le barbe segnalate sempre dallo studioso Usticke per le prove *early* di questo stato.

Stampata su carta del Giappone, una fra le carte predilette da Rembrandt e usata di frequente per questo soggetto, infatti sono impressi sulla stessa carta gli esemplari conservati a Londra, Oxford e Parigi (nel II stato) e a Cambridge, Londra e Vienna (nel IV stato). Rembrandt, sempre alla ricerca di risultati inconsueti ed efficaci, acquistava carte fuori dal comune, in particolare quelle orientali in arrivo al fiorento porto fiammingo. La superficie serica, unita alla grande compattezza della carta del Giappone, gli permetteva di ottenere gli effetti pittorici desiderati.

Completa di tutta la parte incisa e con un piccolo margine tutt’intorno.

Lungo i margini destro e inferiore vi sono alcuni brevissimi strappi, quasi invisibili a occhio nudo e rinforzati al recto. Inoltre l’angolo inferiore destro è restaurato. Caratteristiche che non compromettono la desiderabilità di un’opera dalla qualità affascinante, nonché rara.

Gli autoritratti di Rembrandt si situano al culmine della sua intensità espressiva. Fra tutti, questo è il solo esempio della vena intimista e affettuosa che l’artista solitamente riserva alle scene della vita di Gesù e ai magistrali paesaggi. L’obiettivo è quello di raggiungere un chiaroscuro, ottenuto grazie alle barbe della puntasecca.

È con Rembrandt, e nei Paesi Bassi, che nel Seicento l’acquaforte raggiunge il massimo sviluppo. La sua curiosità lo spinge a sperimentare tecniche miste, a cercare supporti diversi dal consueto (come le carte esotiche), con uno stile del tutto personale che lo favorirà nella propria affermazione artistica.

Inoltre, Rembrandt si forma in un clima intellettuale particolarmente effervescente: il protestantesimo raccoglie via via maggiori adesioni e l’egemonia navale, economica e commerciale dell’Olanda nel corso del secolo, nonché il suo dominio sulle colonie, permette una sempre più intensa ascesa economica del ceto borghese, una classe che ambisce a crescere intellettualmente e socialmente.

Le corporazioni dei mestieri assumono col tempo maggiore importanza e con essa aumenta il desiderio di alcuni associati di distinguersi al loro interno, commissionando ritratti e opere autocelebrative. Rembrandt è l’artista che più di altri sa interpretare quest’atmosfera e vi aderisce con l’incisione, oltre che con la pittura. Le sue prime incisioni sono databili al 1626; da subito mostra una straordinaria abilità tecnica che gli consente di superare ogni limite dell’acquaforte, usata come una forma pittorica in grado di creare chiaroscuri, plasticità nelle forme e freschezza del segno, del tutto simili al disegno.

27 Autoritratto alla finestra

1648

Acquaforte, puntasecca e bulino originale;
White-Boon, B22 IV/V; Nowell Usticke, B 22
III/VII; Biorlund-Barnard, BB 48 -A IV/V;
mm 160×131



Marco Ricci

Belluno 1676 — Venezia 1730

Superba prova, nitida e ben inchiostrata, stampata su carta coeva “Tre Mezze Lune”, tipica della produzione veneta più ricercata del ’700.

Completa della parte incisa con piccolo margine tutt’intorno da 3 a 13 mm. In perfetto stato di conservazione.

L’opera, stampata nello stato definitivo, proviene dalla collezione Loening, come indica il timbro al verso (Lugt L. 4807). Sulla raccolta il Lugt segnala che si tratta di una collezione riunita fra la fine dell’800 e il ’900, senza escludere che il sigillo sia stato realizzato in un secondo momento e apposto su una collezione esistente formata da un ascendente della famiglia Loening. La famiglia nativa dell’area intorno a Mannheim, inizialmente ebrea e convertita al protestantesimo nel 1847, ha in uno dei suoi capostipiti un significativo editore.

In un momento imprecisato, la collezione è stata divisa fra i tre rami della famiglia e le stampe con questo timbro sono state vendute sul mercato artistico tedesco a partire dal 2000.

Marco Ricci nasce a Belluno nel 1676. Tanto vivace nella sua vita privata quanto curato nelle sue opere, inizia la sua carriera presso lo studio dello zio Sebastiano. Ai primi del ’700 Marco Ricci è a Venezia e immediatamente dopo a Napoli dove incontra la pittura innovativa e “preromantica” di Salvator Rosa destinata ad influenzare profondamente il suo lavoro. Celebre per la sua produzione paesaggistica, Marco Ricci è considerato autore chiave della corrente paesistica veneziana e caposcuola dei pittori di *Capricci* attivi a Venezia nel primo quarto del Secolo dei Lumi.

Le sue qualità non sfuggono all’attenzione del gusto raffinato del console inglese a Venezia Joseph Smith, che lo annovera tra la cerchia di pittori da lui protetti.

Dal 1708 al 1716 l’artista si sposta in Inghilterra, passando per i Paesi Bassi, luoghi che stimolano e ispirano la sua attività incisoria e pittorica e successivamente gli attirano molte commissioni pubbliche. Sue opere si conservano ancora oggi alla Royal Library di Londra e nelle collezioni reali inglesi.

Di rientro a Venezia, con lo zio Sebastiano, i due artisti si fermano a Parigi per due anni. Con il denaro messo da parte lo zio compra una casa alle Procuratie Vecchie di San Marco, dove Marco Ricci è vissuto fino alla sua morte nel 1730.

Autentico vedutista attento alla rappresentazione del reale fino agli aspetti più semplici della vita popolare, Marco Ricci realizzò numerose opere nelle quali il gusto per la narrazione del quotidiano è l’assoluto protagonista.

28 Paesaggio con cacciatori

Acquaforte originale, firmata in lastra;

Fiocco, “Marco Ricci e gli incisori bellunesi del '700 e '800”, Belluno 1968, pag.9;

D. Succi 305.6 IV/IV;

mm 331×456



Marco Ricci

Belluno 1676 — Venezia 1730

29 Paesaggio con armenti al guado

Acquaforte originale, siglata in lastra;
Fiocco, "Marco Ricci e gli incisori bellunesi
del '700 e '800", Belluno 1968, cat. 7b;
Succi-Delneri 316.15;
mm 384×490

Superba prova, nitida e ben inchiostrata, stampata su carta con filigrana "Tre Mezze Lune" tipica della produzione più ricercata fra gli incisori veneti del '700. Ampissimi margini da 40 a 65 mm tutt'intorno. In perfetto stato di conservazione.



Marco Ricci

Belluno 1676 — Venezia 1730

Superba prova, nitida e ben inchiostrata, stampata su una carta sottilissima e di ottima finitura. Completa di tutta la parte incisa e con un filo di margine tutt'intorno da 5 a 23 mm. La stampa presenta una curiosa particolarità avvenuta in fase di stampa, dove una piccola piega all'angolo inferiore destro, poi ridistesa, ha impresso l'angolo in modo frammentato.

In perfetto stato di conservazione.

La stampa è stata in collezione Graf (Lugt 1092a). Del collezionista Thomas Graf, il Lugt riporta la seguente descrizione: *“Uomo erudito, lavorò a lungo in America come assistente di Th. A. Edison; in seguito si stabilì a Berlino come libraio”*. Collezionista appassionato di incisioni olandesi del XVII secolo (Buytewech, Rembrandt), era particolarmente interessato alle stampe descritte da van der Kellen, poi ai piccoli Maestri tedeschi e alle stampe italiane. Aveva inoltre raccolto un'importante collezione di stampe tedesche del secolo scorso e libri illustrati dello stesso periodo. La maggior parte della sua collezione è andata distrutta durante la Seconda guerra mondiale (soprattutto quella delle scuole olandese e tedesca).

30 Paesaggio con armenti e villaggio con torre quadrata

Acquaforte originale, siglata in lastra;
Fiocco, “Marco Ricci e gli incisori bellunesi del '700 e '800”, Belluno 1968, cat. 12b;
Succi-Delneri 301.I I-II/IV;
mm 307×467



Marco Ricci

Belluno 1676 — Venezia 1730

31 L'apparizione dell'orso

Acquaforte originale, siglata in lastra;
Fiocco, "Marco Ricci e gli incisori bellunesi
del '700 e '800", Belluno 1968, cat. 19.a;
Succi "Da Carlevarijs ai Tiepolo, Incisori
veneti e friulano del Settecento", 1983, 418;
mm 338×450

Superba prova, nitida e ben inchiostrata, stampata su una carta del tutto simile alle "Tre Mezze Lune" pur non avendone traccia.
Completa di tutta la parte incisa e con un filo di margine tutt'intorno da 5 a 23 mm.

Al verso il timbro di collezione Loening (Lugt L. 4807). Sulla raccolta il Lugt segnala che si tratta di una collezione riunita fra la fine dell'800 e il '900, senza escludere che il sigillo sia stato realizzato in un secondo momento e apposto su una collezione esistente formata da un ascendente della famiglia Loening. La famiglia nativa dell'area intorno a Mannheim, inizialmente ebrea e convertita al protestantesimo nel 1847, ha in uno dei suoi capostipiti un significativo editore.
In un momento imprecisato, la collezione è stata divisa tra i tre rami della famiglia e le stampe con questo timbro sono state vendute sul mercato artistico tedesco a partire dal 2000.



Giovanni Antonio Canal *detto* Canaletto

Venezia 1697 — Venezia 1768

Splendida prova impressa nel quarto e ultimo stato, stampata dopo l'aggiunta della sigla "E4" in basso a destra. Margini irregolari di qualche millimetro tutt'intorno la linea marginale.

In perfetto stato di conservazione.

Canaletto iniziò ad incidere in concomitanza del suo primo viaggio in Inghilterra, nel 1746. Le prime tavole della serie *Vedute altre prese da i Luoghi altre ideate da Antonio Canal e da esso intagliate poste in prospettiva* risalgono probabilmente a questa data, tuttavia proprio il soggiorno londinese fu la causa dell'interruzione della produzione, ripresa e completata nel 1751. Il frontespizio della raccolta reca la dedica al console inglese Joseph Smith.

Il Maestro veneto affrontò l'acquaforte con la genialità che lo contraddistinse nella pittura, tuttavia scelse di descrivere graficamente scorci ben diversi da quelli da lui stesso proposti nei dipinti, sorprendendo con la raffigurazione di luoghi meno noti, meno sfarzosi, che mostrano la quotidianità dell'epoca.

Canaletto ha dedicato questa incisione all'antica torre che sorgeva nel piccolo villaggio nei pressi di Mestre, demolita prima della metà dell'Ottocento. Priva di qualsiasi intento di illustrare fedelmente la realtà, l'opera si presenta come il riflesso di uno stato d'animo: le umili costruzioni e la semplicità dei personaggi manifestano la desolazione della vita lagunare e l'artista si rende partecipe di tutto ciò realizzando un brano di grande lirismo.

Bernardo Bellotto riprese la composizione e dipinse una veduta della *Torre di Marghera* che si richiama all'acquaforte, offrendone una visione maggiormente obiettiva e scientifica.

32 La Torre di Marghera

Acquaforte originale, firmata in lastra;

H. Salamon, "Canaletto", Milano 1971 n. 8;

R. Bromberg, "Canaletto's etchings",

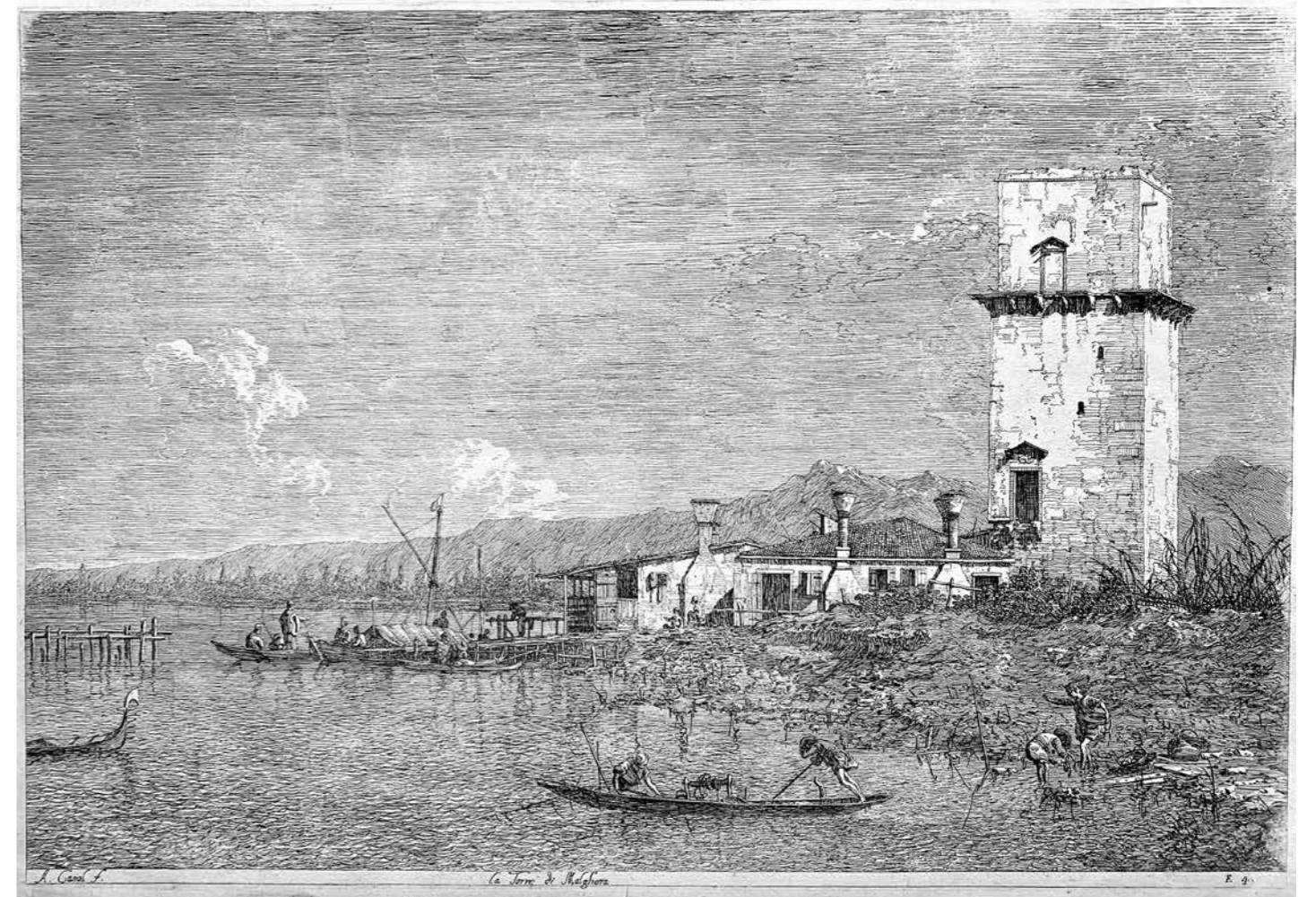
Londra e New York 1974 n. 2;

D. Succi, "Canaletto e Visentini",

Gorizia 1986 n. 13; F. Montecuccoli Degli Erri,

"Canaletto incisore", Venezia 2002 n. 2;

mm 334×467



Marco Alvise Pittèri

Venezia 1702 — Venezia 1786

Splendida prova impressa su carta spessa e apparentemente coeva. Al verso la traccia di una vecchia trama di tela. Completa di tutta la parte incisa con un filo di margine tutt'intorno.

L'incisione appartiene al ciclo dedicato ai *Dodici Apostoli*, presentato da Pittèri il 12 giugno del 1742 al Senato che gli concede il privilegio di pubblicarle sotto la sua egida il 7 settembre dello stesso anno.

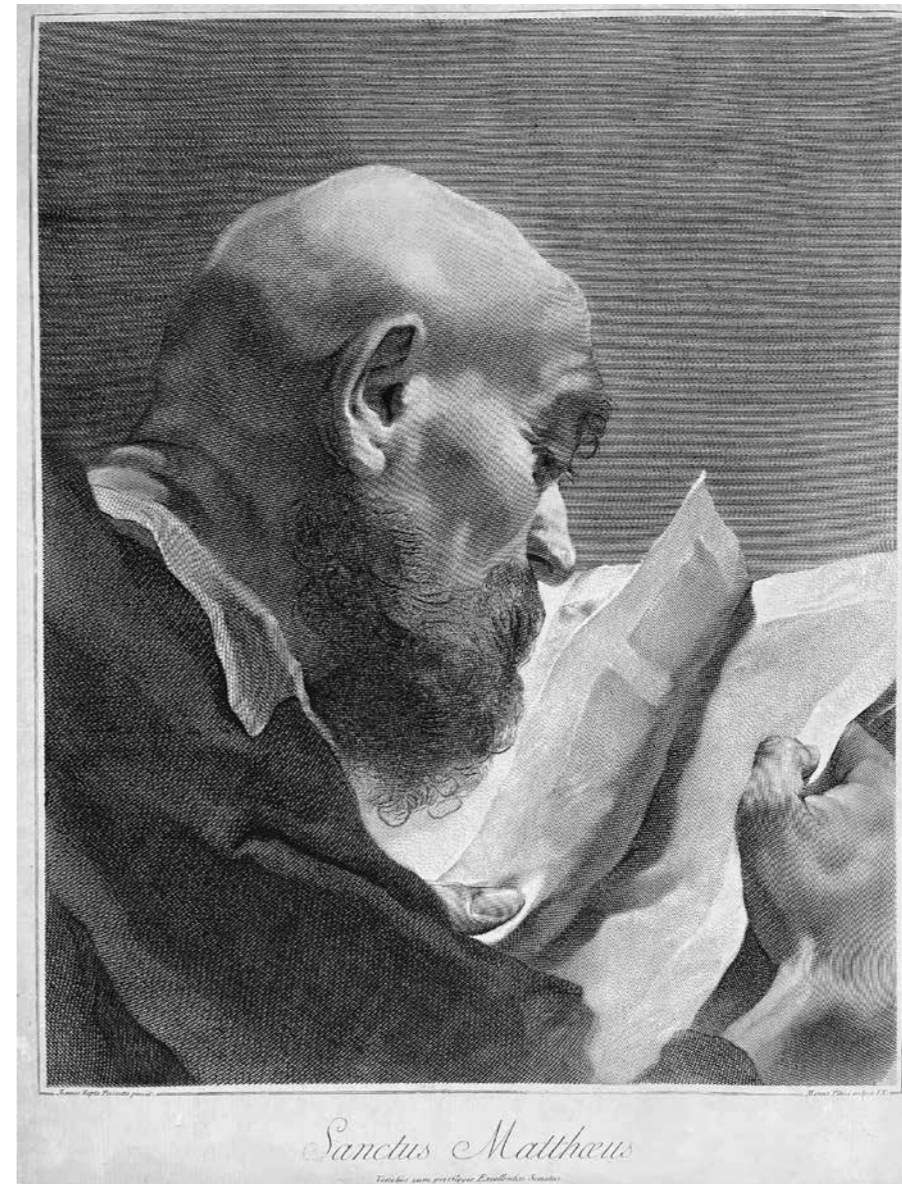
“Queste stampe sono fra le più apprezzate del Pittèri e il privilegio ora concordato, nel mentre ci informa della data nella qual vengono eseguite, data anche dei corrispondenti disegni del Piazzetta dai quali furono ricavate” (op. cit. Galli, 1941 e Succi 1983 pag. 308).

Il Succi prosegue *“Questi magistrali bulini del quinto decennio del Settecento, tra i quali spiccano quelli dei SS Filippo e Taddeo, evidenziano lo sforzo compiuto dal Pittèri verso la realizzazione del suo ideale di incisione pittorica, capace di una resa vibrante e appassionata delle peculiari qualità di luminosità radente e di poderoso risalto chiaroscurale dei modelli piazzetteschi”*.

33 San Matteo

Bulino originale, Ravà 36;

Succi, “Da Carlevaijs ai Tiepolo”, 1983, 376;
mm 437×347



Marco Alvise Pittèri

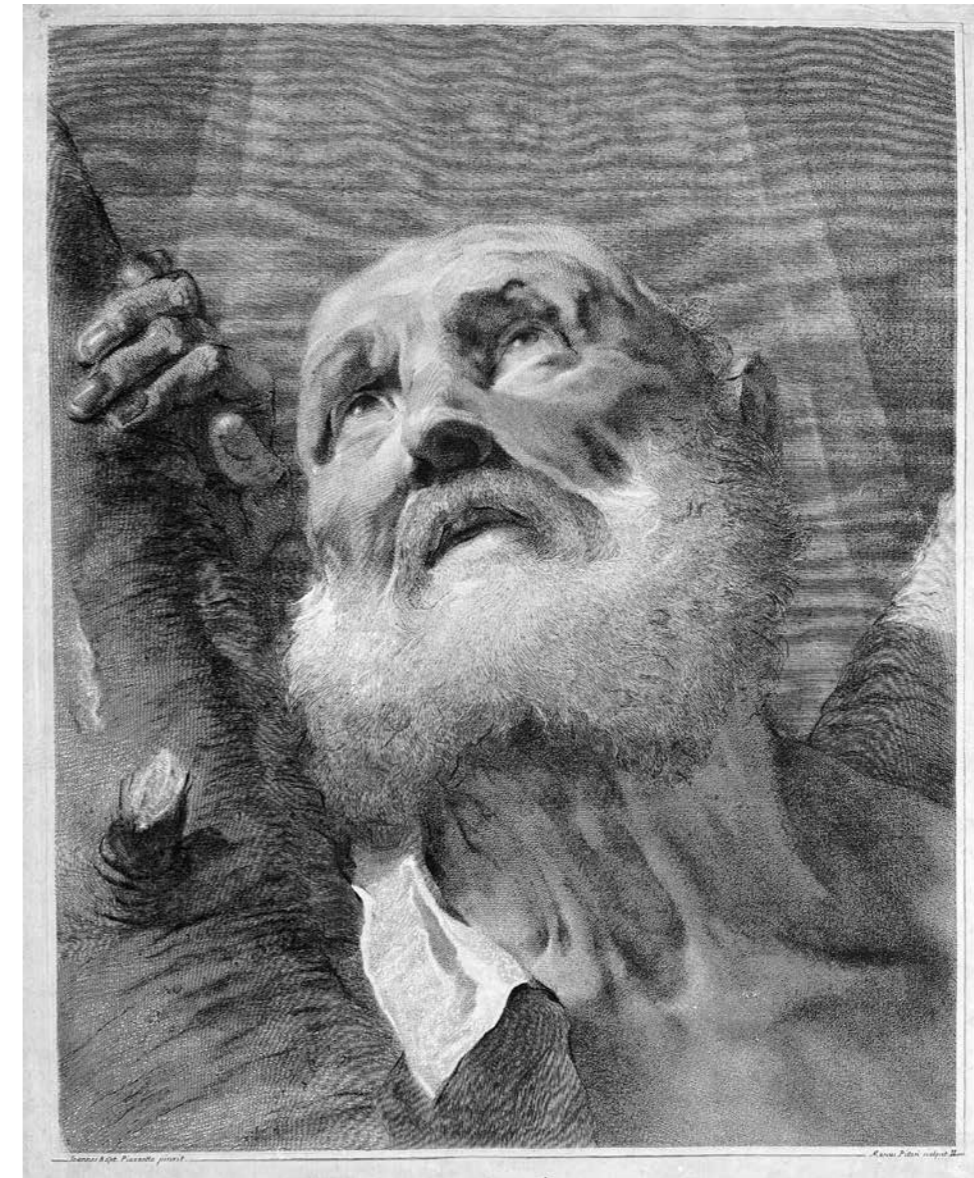
Venezia 1702 — Venezia 1786

Splendida prova impressa su carta spessa e apparentemente coeva. Al verso la traccia di una vecchia trama di tela. Completa di tutta la parte incisa con un filo di margine tutt'intorno.

L'incisione appartiene al ciclo dedicato ai *Dodici Apostoli*, presentato da Pittèri il 12 giugno del 1742 al Senato che gli concede il privilegio di pubblicarle sotto la sua egida il 7 settembre dello stesso anno.

34 Sant'Andrea

Bulino originale, Ravà 36;
Succi, "Da Carlevaijs ai Tiepolo", 1983, 376;
mm 442×342



Giambattista Tiepolo

Venezia 1696 — Madrid 1770

Il capolavoro di Giambattista Tiepolo è qui proposto in un'impressione particolarmente ben inchiostrata, nitida ed intensa. Stampata nel primo stato, prima della comparsa dei due numeri.

Caratteristica principale del foglio è la conservazione ineccepibile, la carta si presenta croccante e compatta. Raramente si trova un foglio in uno stato così immacolato, soprattutto di questa dimensione.

Completa della doppia linea marginale. E con un filo di margine oltre alla più esterna.

Al verso tre timbri di collezione. Uno non identificato, mentre "EB" corrisponde a Eugène Bouvy (1859–1944), professore, poi bibliotecario presso la Facoltà di Giurisprudenza di Parigi. La sua collezione, curata e composta con passione e intelligenza, è nota per l'eccellente selezione applicata sia alle stampe antiche che moderne (Lugt 828 b).

L'ultimo timbro corrisponde a quello di Paul Prouté (1887–1981), commerciante parigino di stampe e disegni. Secondo il Lugt (2053c) la provenienza dalla sua raccolta è tra le più desiderabili per un collezionista di grafica d'arte.

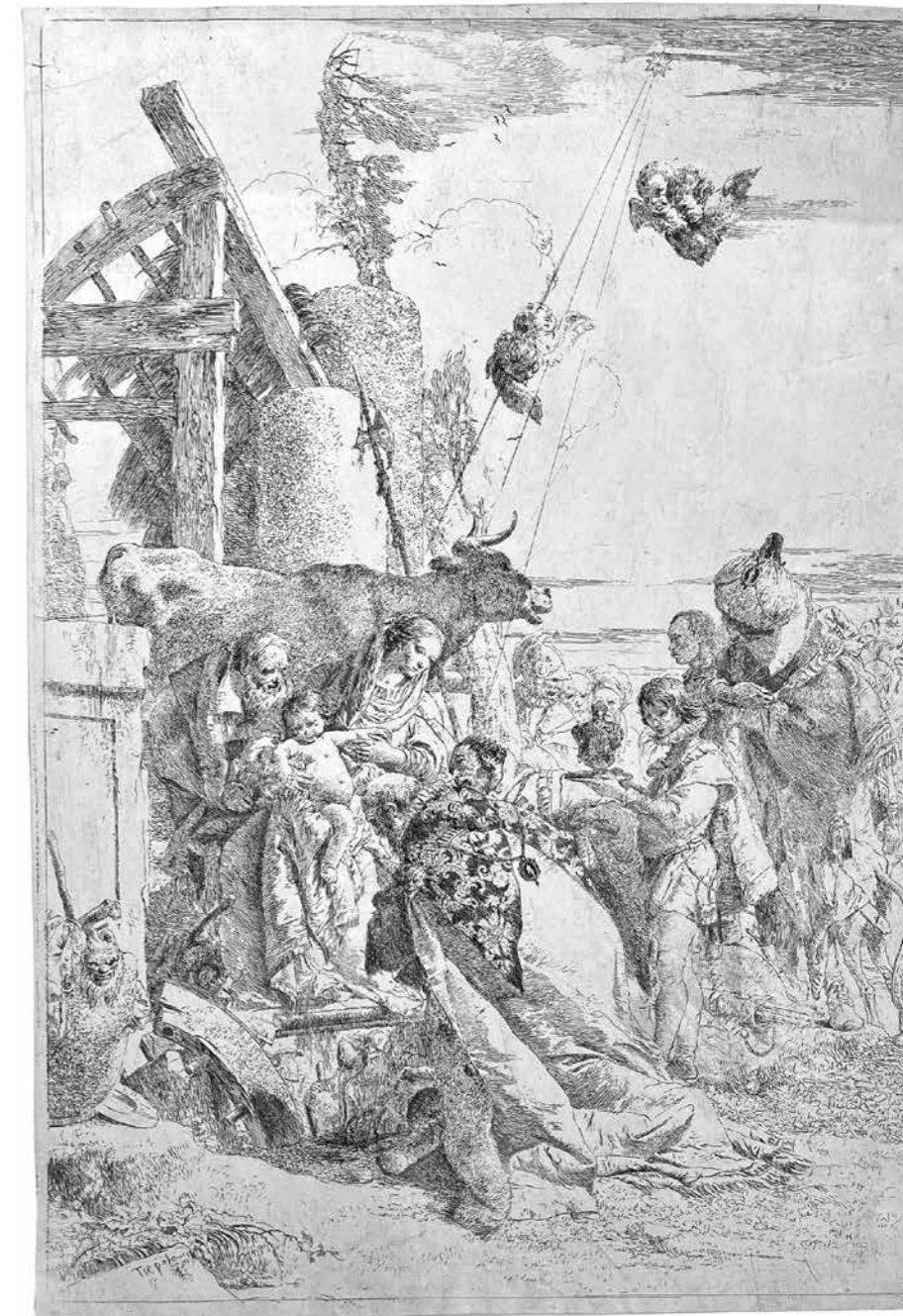
Giambattista Tiepolo è uno dei protagonisti della civiltà pittorica di tutti i tempi. Nel campo incisario ha lasciato trentasette fogli resi con un tratto estremamente libero, vibranti di luce e saturi di generose catture atmosferiche. In particolare nell'*Adorazione dei Magi* –capolavoro dalla datazione ancora in corso di dibattito fra i maggiori esperti dell'arte grafica dei Tiepolo– è stato concepito con un impianto magistrale.

L'*Adorazione dei Magi* è la più grande delle acqueforti di Giambattista. Sebbene di misura e iconografia diverse dal resto della serie, l'acquaforte è stata collocata come tavola n.24 degli *Scherzi*, ciclo raccolto dal figlio Giandomenico a cui si deve anche la scelta del titolo particolarmente accattivante.

36 L'Adorazione dei Magi

1745 ca.

Acquafornte e bulino originale, firmata in lastra; De Vesme "Le Peintre-Graveur italien", 1906, n. I; R. Pallucchini "Gli incisori veneti del settecento", 1941, n. 325; A. Rizzi "L'opera grafica dei Tiepolo", 1971, pag. 80 n. 27 I/III; D. Succi "Giambattista Tiepolo", 1986, pag. 152 n. 69 I/II; mm 426×293



Giambattista Tiepolo

Venezia 1696 — Madrid 1770

37 **Baccante, Satiro e Faunessa** 1753

Acquaforte originale, siglata in lastra;
De Vesme "Le Peintre-Graveur italien",
1906, n. 35; A. Rizzi "L'opera grafica
dei Tiepolo", 1971, pag. 26 I/II;
D. Succi "Giambattista Tiepolo", 1986,
pag. 149, n. 61 I/II;
mm 185×248

Splendida prova impressa nel primo stato su due: prima dell'aggiunta del numero in alto a destra.

Completa e con ampi margini tutt'intorno da 26 a 29 mm.
In perfetto stato di conservazione.

Dalla serie degli *Scherzi* composta da ventitré tavole realizzate in un ampio arco temporale. Il titolo alle opere venne concepito, molto dopo la loro pubblicazione, dal figlio Giandomenico, che con avvedutezza le propose in più occasioni come raccolte legate dal medesimo *fil rouge*.

La sapienza compositiva di Giambattista Tiepolo gli permise di realizzare numerose tavole dove figure umane e oggetti dal significato intrigante – che rivelano la sua cultura classica – vengono abbinati in spazi tanto arbitrari quanto realistici.



Giambattista Tiepolo

Venezia 1696 — Madrid 1770

Splendida prova impressa nel primo stato su due: prima dell'aggiunta del numero in alto a sinistra.

Completa dell'impronta del rame e con un filo di margine tutt'intorno oltre l'impronta del rame.

In eccellente stato di conservazione.

Dalla serie dei *Capricci* composta da dieci tavole tutte realizzate a cavallo del 1743 in edizione limitata appositamente per Anton Maria Zanetti, il celebre bibliofilo e uomo di cultura veneziano che stava preparando la 3ª edizione della propria *Raccolta* di stampe destinate agli amici più intimi ed illustri.

Al verso, in basso a destra, l'acquaforte riporta il timbro di collezione "EP" di J. Pennel (1860–1926) e sua moglie E. Robins (1855–1936), collezionisti americani che hanno formato una raccolta nota per la qualità selettiva con cui acquistavano.

L'invenzione del capriccio di figura ha le sue origini nell'opera di Albrecht Dürer, che con la composizione dei bulini *Stemma con il teschio* e *Stemma con il gallo* diede il via ad uno dei generi più intriganti, complessi e difficoltosi che la storia dell'arte abbia mai visto. La capacità, infatti, di riuscire a costruire una scena totalmente inventata, ma così equilibrata da sembrare reale, è di pochi artisti. Giambattista Tiepolo, nei cicli di acqueforti dei *Capricci* e degli *Scherzi*, realizza una serie di scene, tutte costruite con figure umane, dove dimostra la propria abilità compositiva. Inoltre, ogni tavola è poi arricchita dall'inserimento di oggetti dal significato iconografico affascinante, che danno anche un'allure di profonda cultura classica.

Dal punto di vista compositivo ci sembra che il Tiepolo tragga ispirazione proprio dall'opera dureriana, che tendeva a costruire le proprie scene come se fossero compiute all'interno di un triangolo. Si noti infatti come le teste delle tre figure convergano in un punto apicale per poi svilupparsi come due lati isosceli.

38 Due maghi e un pastore

1743

Acquafornte originale, firmata in lastra; De Vesme "Le Peintre-Graveur italien", 1906, n. 28; A. Rizzi "L'opera grafica dei Tiepolo", 1971, pag. 64, n. 19 I/II; D. Succi "Giambattista Tiepolo", 1986, pag. 149, n. 67 I/II; mm 143×191



Bernardo Michiel Bellotto

Venezia 1721 — Varsavia 1780

Superbo esemplare nello stato definitivo, stampato con particolare nitidezza. La carta è priva di filigrana, come succede nelle opere di piccolo formato. Completa e con un piccolo margine di 3 mm tutt'intorno oltre la linea marginale. Perfettamente conservata.

Bernardo Bellotto, entra nella bottega dello zio Canaletto molto giovane, ed è nota la sua capacità di imitarne lo stile, tanto da rendere ardua l'attribuzione dei suoi dipinti giovanili. Nei *Capricci* è evidente la somiglianza tra i due, sia nella scelta iconografica che nella composizione. Tuttavia nelle acqueforti dimostra la propria identità, distaccandosi dal segno dello zio, con l'uso di una punta più larga che imprime alle stampe un contrasto maggiore e un'atmosfera atemporale. Successivamente tale differenza si fa più evidente anche nell'impostazione grandangolare e imponente di Bellotto, rispetto alle vedute ravvicinate dello zio. Anche nella stesura del segno il giovane predilige linee secche e ferme, mentre Canaletto è celebre per una linea quasi tremula e l'assenza di contorni, che conferiscono un aspetto più evanescente.

Dallo zio, Bellotto coglie tuttavia il fascino dei paesaggi veneti. Il suo primo ciclo di acqueforti riprende infatti paesaggi e architetture del padovano, e per questo sono note come le *Acqueforti italiane*. Questa passione verso la terra natale, grazie alla quale ha potuto trovare un'identità artistica e far fiorire la sua abilità, non svanirà. Tornerà infatti spesso nella città d'origine, tra le lunghe permanenze nei capoluoghi dell'Italia del nord e centrale, per rappresentarne gli aspetti più affascinanti. La sua passione e il suo talento, nati e coltivati proprio nella sua regione natia, lo porteranno alla fama internazionale quando, appena ventiseienne, viene invitato alla corte di Dresda dal re Polacco Augusto III come suo pittore favorito. Negli anni successivi vivrà in diverse corti europee lavorando per i più grandi mecenati contemporanei.

39 Capriccio con Chiesa con tre cupole (Santa Giustina di Padova)

1740 ca.

Acquaforte originale, firmata in lastra

«B.B. detto Canaletto f.» in basso a destra;

Succi 2013 vol. I, no. 4 II (di II);

Kozakiewicz 300;

mm 147×211



Bernardo Michiel Bellotto

Venezia 1721 — Varsavia 1780

40 Capriccio con albero al centro

1740 ca.

Acquaforte originale, firmata in lastra
«B.B. detto Canaletto f.» in basso a destra;
Delneri 1999, n. 5; Kozakiewicz 44;
mm 147×211

Superbo esemplare nello stato definitivo, stampato con particolare nitidezza. La carta è priva di filigrana, come accade spesso nelle opere di piccolo formato. Completa e con un piccolo margine di 3 mm tutt'intorno oltre la linea marginale. Perfettamente conservata.

L'acquaforte fa parte del ciclo giovanile eseguito dall'incisore, dedicato al paesaggio italiano, ed in particolare al Veneto, per questo conosciuto come il gruppo delle *Acqueforti italiane*. Acqueforti in cui si nota un richiamo allo zio Canaletto, ma che si distinguono per un maggior interesse descrittivo e una sensibilità compositiva già ben delineata.



Bernardo Michiel Bellotto

Venezia 1721 — Varsavia 1780

41 Veduta della Piazza della Città Nuova di Dresda e del Nuovo Mercato

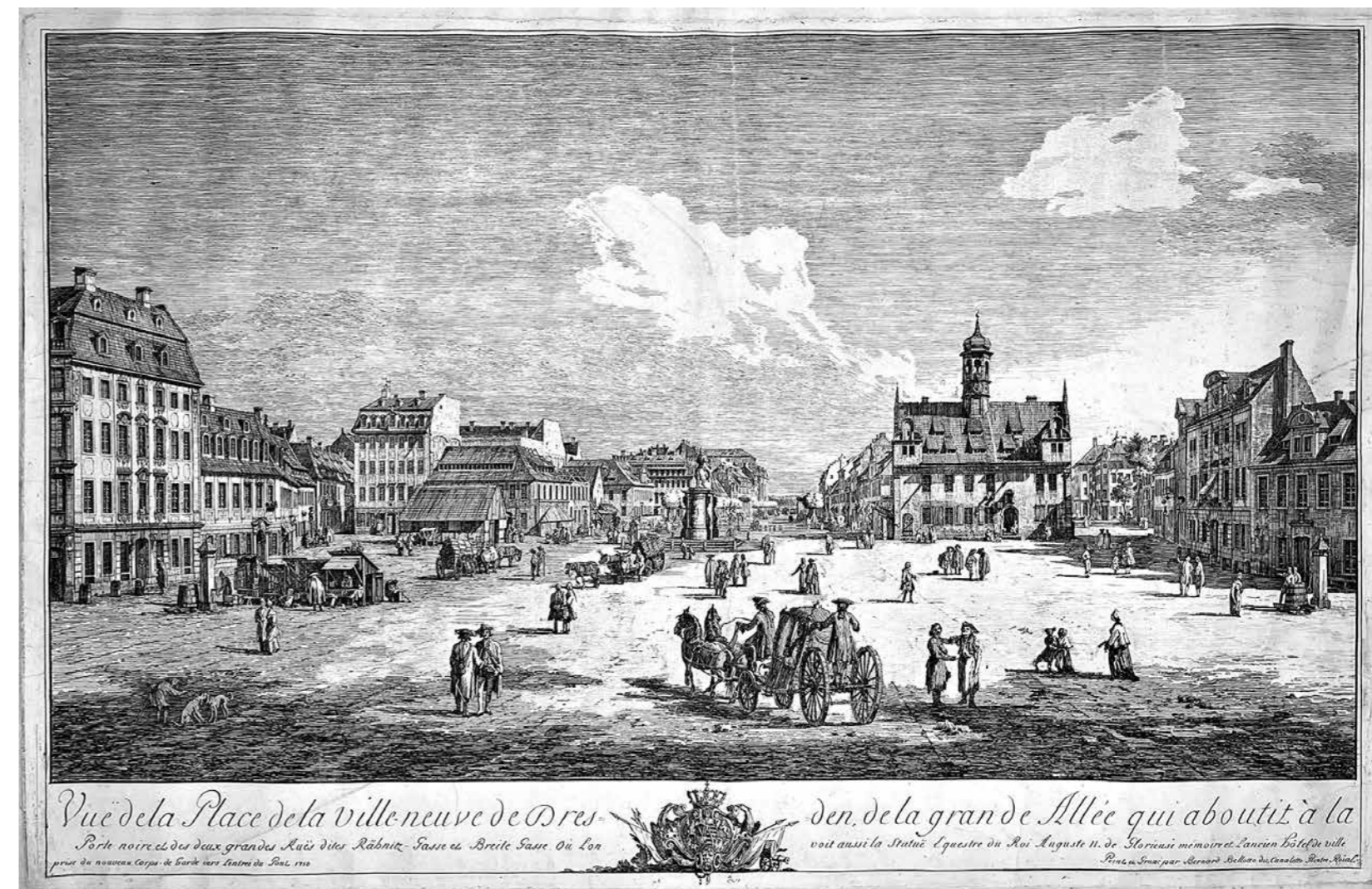
1740 ca.

Acquafornte originale, firmata in lastra;
De Vesme 14, Kozakiewicz 187, Succi 14;
mm 590×895

Superba prova, nitida, intensa e ben inchiostrata, su una carta sana e croccante, indice che non ha subito restauri o lavaggi. Con un buon margine intonso di circa 25 mm per parte.

Dopo diversi viaggi lungo l'Italia, nel 1747 il ventiseienne Bernardo Bellotto viene invitato da Augusto III, re di Polonia, a trasferirsi a Dresda, dove diviene il suo pittore di corte favorito. Vi rimane per undici anni e qui realizza un'importante produzione. La sua attività si divide fra quella pittorica e incisoria, dove spiccano le numerose e monumentali acqueforti che rappresentano Dresda. Oltre all'indubbio valore artistico, queste stampe sono state fondamentali riferimenti nella ricostruzione della città tedesca dopo i devastanti bombardamenti del 1945.

A sottolineare l'importanza della sua opera nell'attività di ricostruzione, nel 2016, la città gli ha dedicato un monumento sulle rive del fiume Elba, che attraversa Dresda.



Bernardo Michiel Bellotto

Venezia 1721 — Varsavia 1780

Superba prova di questa rarissima stampa. Stampata su carta con filigrana “Cono di pigna”, riscontrabile di sovente nelle opere coeve di Bellotto. Perfettamente conservata e con un filo di margine oltre l'impronta del rame.

Nel suo breve soggiorno a Vienna, Bernardo Bellotto ha lavorato per lo più su commissione delle più alte cariche dello stato austriaco, tra cui l'imperatrice Maria Teresa d'Austria. Il suo è stato infatti un regno di grande sviluppo culturale, anche grazie alla sua abilità di circondarsi e rivolgersi a figure di spicco dell'Illuminismo austriaco. Non sorprende quindi che un artista del calibro di Bernardo Bellotto si fermi proprio a Vienna.

Nel 1741, l'arciduchessa Maria Teresa d'Austria commissiona un nuovo teatro intimo vicino al suo palazzo viennese. Qui Bernardo Bellotto ritrae una produzione sul palcoscenico e include il compositore, Joseph Starzer, seduto al clavicembalo, e il direttore del Teatro Imperiale, il conte Giacomo Durazzo, in piedi nel palco a destra. Sul palco il balletto *Le Turc Genereux* – la storia di un turco che rilascia una prigioniera al suo amante – messo in scena in onore della visita dell'inviato turco al Teatro Imperiale.

Sebbene fosse un teatro di corte, le sue produzioni erano aperte a qualsiasi persona pagante senza distinzione di ceto, il che incoraggiava un certo tipo di mescolanza sociale. Bellotto dà un'idea dell'atmosfera mostrando gli spettatori rivolti verso l'esterno e intenti a conversare. Coinvolgendo lo spirito del teatro, l'artista gioca anche in modo provocatorio con i mondi stratificati della fantasia e della realtà nella scena prospettica.

Il balletto, coreografato da Franz Hilverding, era molto amato dalla corte austriaca, tanto che nel 1764 furono invitati ad una sua rappresentazione la principessa Maria Antonietta – futura regina consorte di Francia – e due dei suoi fratelli come ballerini.

42 Le Turc Genereux

1758

Acquaforte originale, firmata in lastra «B.B.

detto Canaletto f.»; De Vesme 23; Succi,

“La Serenissima nello Specchio di Rame.

Splendore di una civiltà figurativa del

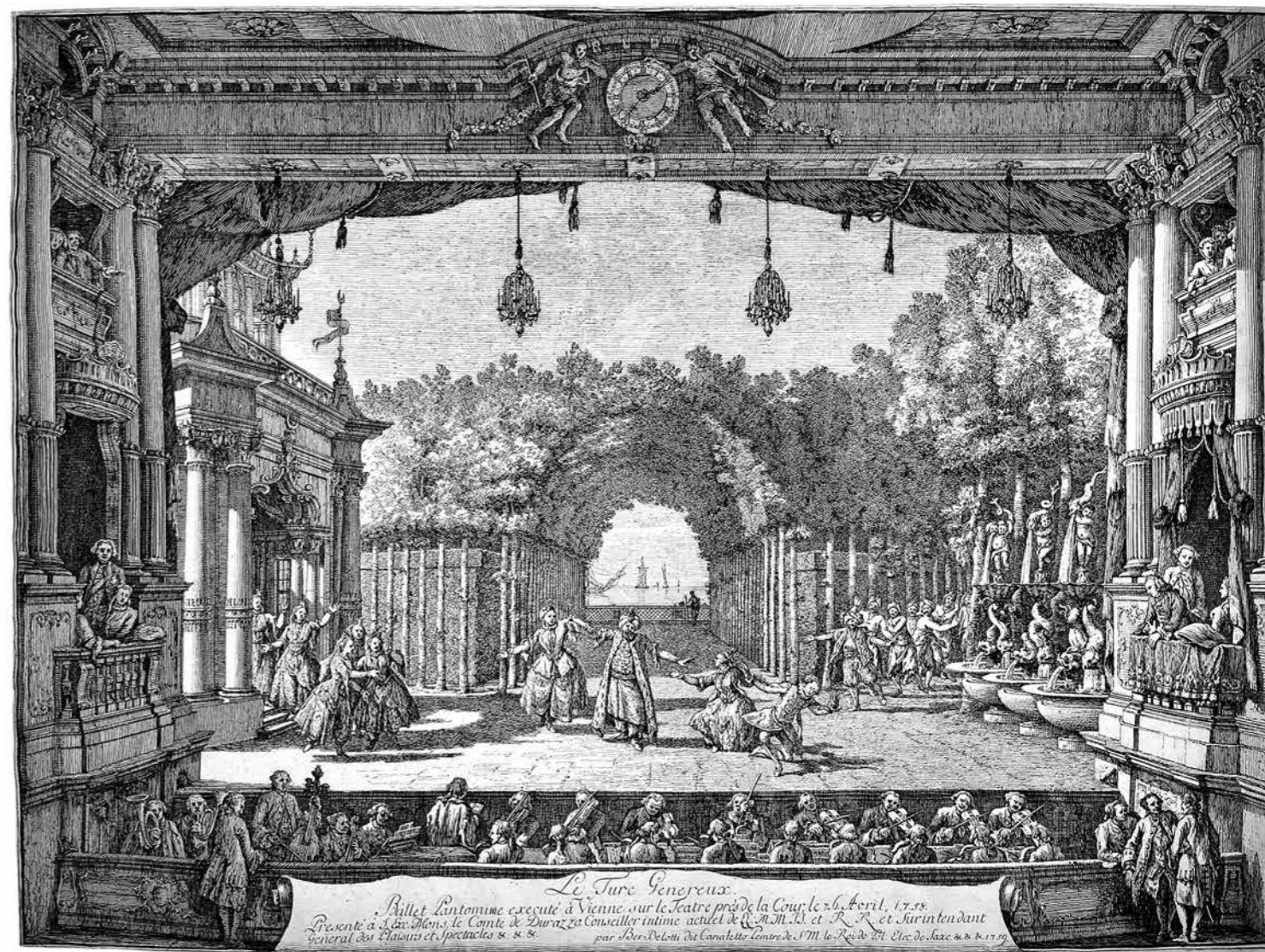
Settecento. L'opera completa dei grandi maestri

veneti”, 2 Bde, Crocetta del Montello 2013, Bd. 1,

S. 346, n. 23 Abb. S. 346; Kozakiewicz, 1972,

Bd. 2, S.;

mm 464×623



Grandi Incisori

cinque secoli di capolavori

Jacopo de' Barbari

Primo Incisore (bottega di Andrea Mantegna)

Domenico Campagnola

Monogrammista H.E.F.

Marcantonio Raimondi

Francesco Mazzola *detto* Parmigianino

Antonio Fantuzzi da Trento

Federico Barocci, *da*

Camillo Procaccini

Lucas Cranach il Vecchio

Albrecht Dürer

Rembrandt Harmenszoon van Rijn

Marco Ricci

Giovanni Antonio Canal *detto* Canaletto

Marco Alvise Pittèri

Giambattista Tiepolo

Bernardo Michiel Bellotto

Catalogo n. 235

Progetto grafico Francesca Habe
Editing e coordinamento Beatrice Gardella
Schede iconografiche Tommaso Bavestrelli
e Beatrice Gardella

Stampa Karto Service, Gussago [Bs]
Settembre 2023

salamonfineart.com