

LA COLLEZIONE
SABBATANI



Capolavori della storia dell'incisione dal XV al XX secolo



LA COLLEZIONE
SABBATANI

Capolavori della storia dell'incisione dal XV al XX secolo

Progettazione e cura

Giuseppina Benassati,
Anna Rosa Gentilini

Revisione scientifica delle schede e degli apparati

Giuseppina Benassati

Ricerche bibliografiche

Giuseppina Benassati, Roberta Cristofori,
Anna Rosa Gentilini, Marco Mazzotti

Schede

Alessia Alberti (a.a.); Giuseppina Benassati
(g.b.); Roberta Cristofori (r.c.);
Elisabetta Cunsolo (e.c.); Pietro Lenzini
(p.l.); Monica Scorsetti (m.s.).

Le schede delle opere appartenenti
alla collezione Sabbatani sono consultabili su
web nel catalogo on-line IMAGO
all'indirizzo: <http://www.ibc.regione.emilia-romagna.it/imago>

Fotografie

Giorgio Liverani, Forlì
(immagini in bianco e nero)
Marco Ravenna, Bologna
(immagini a colori)

Editing

Laura Accardo, Cristina Bersani Berselli,
Rita Corli

Progetto grafico

Margherita Scardovi

Impaginazione

Liliana Parma

Il volume è pubblicato in occasione
della mostra: **La collezione Sabbatani.**
Capolavori della storia dell'incisione
dal XV al XX secolo,

Faenza, Palazzo delle Esposizioni,
15 dicembre 2002-31 gennaio 2003

Enti promotori

Comune di Faenza, Assessorato alla Cultura,
Biblioteca Comunale Manfrediana.
Istituto per i Beni Artistici, Culturali
e Naturali della Regione Emilia-Romagna,
Soprintendenza per i beni librari
e documentari

Testi e apparati

Giuseppina Benassati,
Anna Rosa Gentilini

Segreteria organizzativa

Isolde Oriani

Allestimento

Enzo Cortesi,
Luciana Zaccherini

Assicurazioni

Ina Assitalia

© 2002 Testi e immagini
IBC Regione Emilia-Romagna,
Soprintendenza per i beni librari
e documentari
via Farini 28 - 40124 Bologna

© 2002 EDITRICE COMPOSITORI
via Stalingrado 97/2 - 40128 Bologna
tel. 051 3540111 - fax 051 327877
1865@compositori.it - www.compositori.it

ISBN 88-7794-358-0

LA COLLEZIONE
SABBATANI

Capolavori della storia dell'incisione dal XV al XX secolo

a cura di

Giuseppina Benassati
e Anna Rosa Gentilini

Ringraziamenti

Si ringraziano vivamente Rodolfo Sabbatani, la moglie Maria e la figlia Barbara; alla loro illuminata generosità si deve la donazione delle opere pubblicate in questo catalogo. La grande e continua disponibilità di Rodolfo Sabbatani ha inoltre favorito ogni fase della ricerca e degli studi preparatori alla pubblicazione di questo volume.

Un particolare ringraziamento a tutti coloro che, a vario titolo, hanno collaborato per la realizzazione di questo volume, tra di essi le ricercatrici del Progetto "Imago" della Soprintendenza per i Beni Librari e Documentari della Regione Emilia-Romagna: Roberta Cristofori, Rita Corli, Cristina Bersani Berselli, Laura Accardo e tutto il personale della Biblioteca comunale Manfrediana di Faenza.

Per il contributo, la disponibilità e le agevolazioni durante le ricerche si ringraziano:
Laure Beaumont-Maillet, direttrice del Département des estampes et de la photographie, Bibliothèque Nationale, Paris; Françoise Fossier, Musée d'Orsay, Paris; Phyllis Massar USA; Elena de Santiago Pérez Rios, direttrice del Servicio de Dibujos y Grabados de la Biblioteca Nacional, Madrid.

Si ringraziano inoltre: Flaminio Balestra, Fondazione Balestra, Longiano; Meris Bellei e il personale della Biblioteca Civica di storia dell'arte "Luigi Poletti", Modena; Paolo Bellini, Università Cattolica, Milano; Giovanni Bergamin e Artemisia Calcagni

Abrami, Biblioteca nazionale centrale, Firenze; Giuseppe Bertoni, Faenza; Sauro Casadei, Faenza; Claudio Casadio, Faenza; Veniero Casadio Strozzi, Faenza; Anselmo Cassani, Faenza; Giorgio Cicognani, Faenza; Patrizia Costabile, Biblioteca nazionale centrale Vittorio Emanuele II, Roma; Luisa Crusvar, Trieste; Anna D'Onofrio, Faenza; Marzia Faietti, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, Pinacoteca nazionale di Bologna; Donata Falchetti, Biblioteca Braidense, Milano; Leonardo Farinelli e il personale della Biblioteca Palatina, Parma; Arnaldo Fazzi, Lucca; Ginetta Ferrari, Reggio Emilia; Claudia Giuliani, Biblioteca Classense, Ravenna; Maria Goldoni, Modena; Antonella Imolesi, Biblioteca Saffi, Forlì; Tamara Hufschmidt, Kunsthistorisches Institut, Firenze; Erik Interding, Istituto Universitario Olandese di Storia dell'Arte, Firenze; Claudio Leombroni, Ravenna; Anna Manfron, Biblioteca dell'Archiginnasio, Bologna; Ernesto Milano ed il personale della Biblioteca Estense, Modena; Giovanna Mori, Civica Raccolta d'Arte "Achille Bertarelli", Milano; Giovanni Pezzi, Faenza; Lorenzo Savelli, Faenza; Adriano e Benita Tampieri, Faenza; Maria Gioia Tavoni, Università degli Studi, Bologna; Giovanni Violani, Faenza; Gian Enea Zarabini, Faenza.

Un ringraziamento particolare a: Dino Prandi, Reggio Emilia; Harry Salamon e Lorenza Salamon, Milano; Marco Mazzotti, Faenza.

SOMMARIO

- 7 Introduzione
Rosaria Campioni
- 9 Presentazione
Claudio Casadio, Donatella Callegari
- SAGGI**
- 13 LA COLLEZIONE DI ROBERTO SABBATANI
 Profilo di un moderno collezionista di opere grafiche
Anna Rosa Gentilini
- 37 “SAPER VEDERE” CAPOLAVORI DELLA STORIA DELL’INCISIONE
Giuseppina Benassati
- CATALOGO**
- 53 LE XILOGRAFIE QUATTROCENTESCHE E I MAESTRI TEDESCHI,
 OLANDESI E FIAMMINGHI DAL XV AL XVI SECOLO
- 85 MAESTRI ITALIANI DEL XV E XVI SECOLO
 Dai bulini di Mantegna e Raimondi ai chiaroscuri
 di Ugo da Carpi e Antonio da Trento
- 105 IL SEICENTO E IL TRIONFO DELL’ACQUAFORTE
 Da Callot a Rembrandt
- 121 DALL’ETÀ DEI LUMI VERSO LA MODERNITÀ
 La ragione di Canaletto, la visione di Piranesi, l’inquietudine
 di Goya, il “mondo fluttuante” delle stampe giapponesi
- 131 L’OTTOCENTO FRANCESE
 o “de la gravure originale”
- 149 IL NOVECENTO IN EUROPA
 L’arte grafica dei grandi maestri
- 167 IL NOVECENTO ITALIANO
 L’eredità di Fattori, il genio di Morandi,
 la produzione grafica dei maestri contemporanei
- 197 LA BIBLIOTECA DEL COLLEZIONISTA
a cura di Fabiano Zambelli
- 225 Bibliografia

INTRODUZIONE

La donazione alla Biblioteca Comunale Manfrediana della pregiata collezione di arte grafica sapientemente costituita dal medico faentino Roberto Sabbatani offre l'occasione per esprimere non solo un doveroso ringraziamento al generoso donatore, il dottor Rodolfo Sabbatani, ma anche qualche spunto di riflessione su una modalità di accrescimento del patrimonio pubblico che ha contribuito a caratterizzare la fisionomia degli istituti culturali della nostra regione.

L'Emilia-Romagna presenta un'articolazione straordinaria senza soluzione di continuità, da Piacenza a Rimini, di biblioteche comunali di diverse dimensioni con notevoli fondi librari antichi e raccolte speciali che rendono le singole sedi meritevoli delle visite da parte di ricercatori e studiosi con gli interessi più vari. Ebbene alcune "librerie" e non poche raccolte speciali sono rappresentate da collezioni, sorte da una passione individuale, pervenute all'ente pubblico tramite differenti modalità, quali l'acquisto, il deposito, il lascito e il dono.

Le donazioni, effettuate dal collezionista (in vita o per lascito testamentario) o per mezzo degli eredi, concorrono ad arricchire il patrimonio e l'offerta informativa, a delineare la fisionomia di una biblioteca; in certi casi addirittura ne condizionano la crescita e la connotano verso l'esterno. Ad esempio, quando si parla della Biblioteca comunale di Forlì – anche fuori dal nostro paese – l'interlocutore immediatamente l'associa al cospicuo fondo entrato a far parte della Comunale nel 1938 per disposizione testamentaria del fusignanese Carlo Piancastelli. Rimanendo in ambito romagnolo non si può altresì tacere il caso della Biblioteca civica di Rimini sorta nel primo quarto del XVII secolo dalla libreria privata di Alessandro Gambalunga e destinata all'uso pubblico nel palazzo di famiglia in cui tuttora ha sede.

Se focalizziamo lo sguardo sulle raccolte di stampe e disegni possedute dalle biblioteche comunali emiliano-romagnole si ha un'ulteriore conferma del ruolo rilevante svolto dal collezionismo; basti citare il lascito Anguissola per la "Passe-rini-Landi" di Piacenza, la cospicua collezione del reggiano Davoli che ha determinato la nascita del Gabinetto Stampe "Angelo Davoli" presso la Biblioteca Panizzi, il lascito dell'architetto Luigi Poletti che ha dato origine alla Biblioteca civica di storia dell'arte di Modena, i fondi Gozzadini e Pelagio Palagi per l'Archiginnasio di Bologna, il lascito di Camillo Morigia per la Classense di Ravenna, i fondi Dall'Aste-Brandolini e Piancastelli per la Biblioteca Saffi di Forlì, il fondo Comandini per la Malatestiana e quello del sacerdote Zeffirino Gambetti per la Gambalunga di Rimini.

Collezioni formate in periodi e contesti diversi che presentano tuttavia alcuni tratti comuni: l'iniziativa privata, la passione di circondarsi di oggetti belli o

particolarmente significativi per la tematica prescelta, il legame con il territorio d'origine, la volontà da parte dei collezionisti o dei loro eredi di assicurare una vita duratura alla raccolta rendendola di uso pubblico.

All'atto di donazione, riconosciuto come un gesto di generosità e di civiltà che mira a trasmettere e a rendere disponibili alla comunità patrimoni di alto valore culturale, non sempre corrisponde una pronta risposta da parte dell'ente destinatario nel procedere alle attività essenziali che consentono l'effettiva fruizione e la piena valorizzazione. Non si tratta ovviamente di "cattiva volontà" da parte delle istituzioni pubbliche, quanto di inadempienze dovute a cause contingenti sovente riconducibili a mancanza di spazi idonei o a carenze di personale.

Alla luce di tali considerazioni di carattere generale, bene ha fatto Rodolfo Sabbatani a richiedere una mostra corredata da un catalogo scientifico come condizione imprescindibile per la donazione dell'importante raccolta d'arte grafica formata con tenace passione e con acquisti mirati dal fratello Roberto. Il donatore, in altre parole, ha affermato un assunto pienamente condivisibile: il miglior modo per tutelare la collezione è valorizzarla tramite lo studio e la divulgazione scientifica. Grazie all'impegno assunto dalla Biblioteca Comunale di Faenza di svolgere iniziative di valorizzazione, la collezione Sabbatani – dopo anni di trattative incerte riportate puntualmente nel saggio di Anna Rosa Gentilini – va ad accrescere qualitativamente il patrimonio del Gabinetto di stampe e disegni faentino imprimendo una svolta storica al suo sviluppo.

La Soprintendenza regionale per i beni librari e documentari impegnata da anni nella catalogazione delle stampe conservate negli istituti culturali emiliano-romagnoli (il catalogo on-line IMAGO è visibile sul sito dell'Istituto per i beni culturali) ha collaborato di buon grado con la Biblioteca comunale di Faenza per portare a compimento tempestivamente un programma di lavoro che, come si è accennato, corrisponde a un intervento di tutela. Questo catalogo rappresenta il primo ringraziamento per un gesto di alto valore civile e potrà costituire la base per ulteriori confronti e approfondimenti che, dato il pregio delle stampe descritte, non mancheranno.

Rosaria Campioni
Soprintendente per i beni librari e documentari
della Regione Emilia-Romagna

PRESENTAZIONE

L'arrivo di una cospicua donazione in un istituto culturale è sempre un momento di grande rilievo per la vita di una comunità. Un patrimonio privato, frutto delle fatiche, delle scelte, dell'impegno finanziario di un collezionista o di un amatore diviene di pubblica fruizione, viene cioè istituzionalmente destinato al godimento della collettività dei cittadini e non solo di essi, ma anche di tutti gli studiosi e i cultori della materia.

È quindi motivo di grande orgoglio, per tutte le persone dotate di senso civico e di amore per le cose d'arte, l'acquisizione della collezione Sabbatani nelle raccolte della Biblioteca Comunale Manfrediana di Faenza.

Come molte biblioteche di tradizione, anche la Manfrediana ha un Gabinetto Stampe e Disegni particolarmente ricco e importante in quanto conserva tremila disegni del grande faentino Domenico Rambelli e oltre milleduecento disegni del noto scenografo Romolo Liverani.

Questa nuova accessione dunque andrà a collocarsi tra le testimonianze della produzione di artisti illustri che tanto onorano la nostra città.

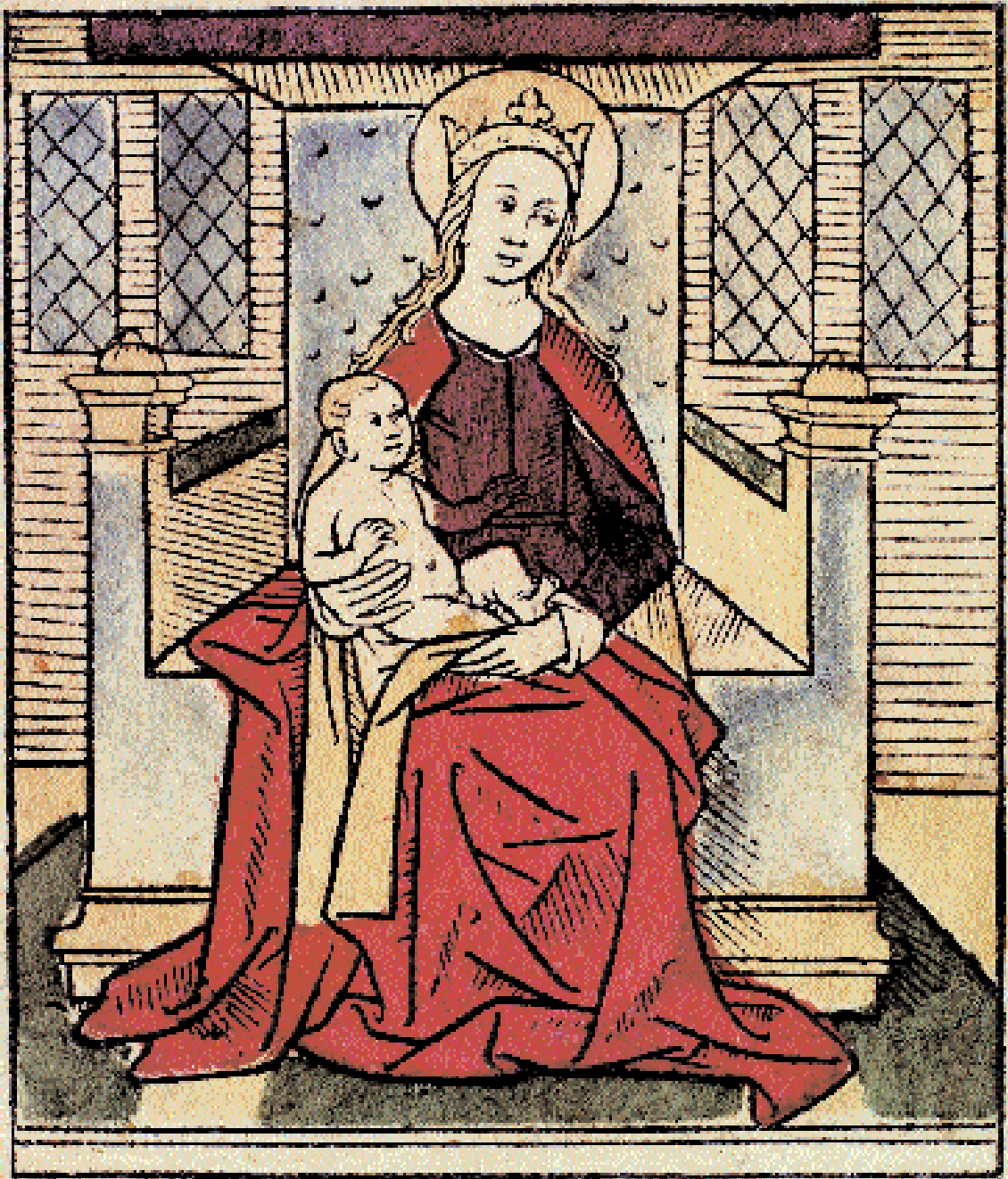
Anche Roberto Sabbatani ha onorato la città, mentre formava la sua collezione: perché, oltre ad investire in essa tutte le proprie risorse economiche, vi ha profuso le conoscenze e il gusto artistico che gli derivavano dagli studi e dalle sue amicizie.

Considerato che Sabbatani è sempre risieduto a Faenza, si può affermare che la sua "intelligenza di collezionista" è stata alimentata dal clima culturale che spira a Faenza: in parte depositaria della tradizione colta di una grande città d'arte.

Questa tradizione è quella cui si ispirano gli istituti cittadini, che stanno vivendo tutti un momento di grande progettualità con imprese lungimiranti di ampliamento e riorganizzazione, i cui frutti si vedranno nel tempo.

Ma è anche la molla che spinge tanti privati faentini a collezionare cose d'arte, con tanta competenza e passione. Sarebbe bello se l'esempio di Roberto Sabbatani fosse un suggerimento anche per loro, un invito a pensare ai futuri destini dei loro tesori, che forse solo nel raccoglimento dei grandi contenitori culturali e nel colloquio con altri analoghi tesori, possono trovare la piena valorizzazione, compiendo così quel circolo virtuoso che li riconsegna a quella città d'arte in cui aleggiano gli impalpabili spiriti che li hanno originati

SAGGI



LA COLLEZIONE DI ROBERTO SABBATANI

Profilo di un moderno collezionista di opere grafiche

Anna Rosa Gentilini

Per un istituto culturale l'arrivo di una pregevole donazione, frutto della passione collezionistica, è il momento migliore per documentare le fasi e i passaggi di un'acquisizione, studiarne la composizione, descriverne, per quanto possibile, la genesi e la formazione, gettare luce sulla figura di colui o di coloro che l'hanno promossa, avanzare qualche considerazione sulle modalità e il contesto in cui si colloca, non senza valutare il momento in cui viene destinata alla pubblica fruizione.

In primo luogo, soprattutto in questi tempi di mercificazione sempre più spinta dei beni culturali, un atto di donazione di un patrimonio così rilevante deve essere riconosciuto come un gesto di alta civiltà, di pregnante disinteresse personale, o meglio di interesse verso la cosa pubblica, volto ad arricchire l'intera comunità dando ad essa un'opportunità di godere di testimonianze d'arte che prima erano riservate solo al proprietario e ai suoi intimi amici.

Se questo è un assunto valido in generale per qualunque tipo di donazione, nel caso in cui il versamento di raccolte private interessi una biblioteca storica e speciale nel contempo, ripercorrerne i passaggi più salienti, trova una doppia giustificazione: far conoscere il portato delle raccolte, soddisfare chi il "dono" lo ha concepito.

La collezione Sabbatani è di grande rilievo, non tanto per le sue cospicue dimensioni, quanto per la rarità e la pregevolezza dei suoi pezzi. Si tratta di una raccolta di 143 stampe tra antiche e moderne, 4 disegni, 295 edizioni di grafica (quasi tutte a tiratura numerata), 204 volumi d'arte, un paravento a cinque ante mobili, che riporta incollate 90 tavole incise e acquerellate con vedute di fortificazioni militari da disegni di Vincenzo Coronelli (1650-1718), tratte dal *Teatro della guerra*, specificatamente dal primo e dal secondo volume dedicati al Belgio¹.

Una collezione che, a partire dalle sue origini e nel suo sviluppo, come vedremo, è legata alla città di Faenza in quanto testimonianza degli interessi di Roberto Sabbatani, faentino per nascita che trascorse nella sua città, esercitandovi la professione di medico, tutta la vita, trovando modo e stimoli per

Anonimo Francese, *La Madonna seduta e il Bambino*, xilografia colorata a mano.

Albrecht Dürer, *Eracles*, xilografia.



alimentare la sua passione collezionistica che sostanzialmente è una predilezione per gli aspetti più alti e colti del mondo dell'incisione d'invenzione (e non di riproduzione), un mondo che è strettamente legato al libro sia per il supporto cartaceo, tramite il quale le incisioni vengono veicolate, sia per le loro caratteristiche di multiplo da matrice e non di opera unica come gli esemplari pittorici o scultorei.

Siamo quindi ben lontani dall'assunto di Walter Benjamin sulla riproducibilità tecnica dell'opera d'arte, che si è verificata su larga scala a partire dalla fine del XIX secolo: le incisioni dei grandi maestri comunque mantengono la loro aura.

Cronistoria di una donazione

La sera di venerdì 20 aprile 2001, in occasione di una riunione del Rotary Club di Faenza, alla presenza del Sindaco e dell'Assessore alla Cultura, è stata data ufficialmente la notizia della donazione al Comune di Faenza di una pregevolissima raccolta d'arte grafica da parte del dottor Rodolfo Sabbatani, socio del Club cittadino², accompagnata da una proiezione di diapositive dei pezzi più significativi, da una relazione sull'incisione contemporanea di Maria Chiara Zarabini e da un intervento sulle diverse tipologie delle tecniche incisorie di Pietro Lenzini.

Le procedure di incameramento materiale della donazione e del suo inserimento nelle collezioni della Biblioteca Comunale iniziano il 26 giugno 2001 con la consegna da parte della Pinacoteca Comunale di Faenza alla Biblioteca medesima di 66 incisioni e due disegni antichi che il donatore aveva in precedenza depositato in Pinacoteca e che vengono collocate nel Gabinetto Stampe e Disegni della Sezione Rari; continuano in luglio con il ritiro dall'abitazione faentina del dottor Sabbatani di 204 volumi d'arte, che comprendono trattati sull'arte incisoria dal XV al XX secolo, i grandi repertori sullo stesso tema (*The illustrated Bartsch*, 70 volumi, *Le peintre graveur* dello stesso Adam Von Bartsch in 21 volumi, l'edizione originale parigina di Charles Le Blanc, *Manuel de l'amateur d'estampes*, in quattro volumi, Eugène Dutuit, *Manuel de l'amateur d'estampes*, i due volumi di Loys Delteil *Manuel de l'amateur d'estampes*), che vengono catalogati nella rete del Servizio Bibliotecario Nazionale e collocati nella Sezione Illustrati ("SI") a disposizione per la consultazione, ma non per il prestito a domicilio; e il ritiro, sempre nel periodo estivo, dall'altra abitazione del Sabbatani a Solarolo, delle stampe dei secoli XIX e XX, un *corpus* di 77 pezzi, cui si devono aggiungere un disegno e un acquarello che vengono collocati insieme alle stampe antiche nel Gabinetto Stampe e Disegni sopra menzionato. Le operazioni di acquisizione materiale dei pezzi termineranno solo nella primavera del 2003, quando perverrà all'Istituto culturale faentino la biblioteca di grafica composta da 295 volumi con tavole originali di artisti contemporanei.

L'accettazione formale del lascito da parte del Comune di Faenza è avvenuta il 12 novembre 2002 ed è la conclusione di un lungo percorso iniziato il 12 luglio 1991, quando l'allora assessore alla Cultura Renato Crepaldi informò la Giunta Municipale di Faenza, a seguito dell'interessamento di Giovanni Violani e di Veniero Casadio Strozzi, che Rodolfo Sabbatani, unico erede del fratello Roberto, morto per incidente stradale l'1 marzo 1988³, era intenzionato a donare al Comune di Faenza la pregevole raccolta di incisioni. Nel febbraio 1992 una delegazione formata dall'assessore Crepaldi, da Violani, da Casadio Strozzi e dal diret-

Albrecht Dürer, *La passeggiata*, bulino.

tore della Pinacoteca Comunale Sauro Casadei, esaminò la raccolta constatandone l'ingente valore e tentando di definire le condizioni per l'atto di donazione. Il direttore della Pinacoteca, realizzando il valore della collezione e preoccupato per la sua permanenza in un appartamento disabitato, convince Rodolfo Sabbatani a depositare le stampe antiche in una cassetta di sicurezza presso la Banca del Monte e Cassa di Risparmio di Faenza il 10 aprile 1992. Il 14 maggio dello stesso anno, in un incontro col sindaco Giorgio Boscherini, Sabbatani esplicita due condizioni per addivenire alla donazione: che si organizzi al Palazzo delle Esposizioni una mostra corredata da un catalogo scientifico e che si riservi nella Pinacoteca, una volta riaperta, un ambiente per un'esposizione a rotazione dei pezzi della collezione, condizioni che vengono verbalmente accolte. Il direttore Casadei, per meglio rendersi conto del valore della collezione, fa esaminare le stampe da due esperti, Marzia Faietti del "Gabinetto delle Stampe" della Pinacoteca Nazionale di Bologna, per la parte italiana, ed Erik Hinterding dell'Istituto Universitario Olandese di Storia dell'Arte di Firenze, per la parte fiamminga. Entrambi convengono sul grande pregio delle incisioni. Nel febbraio del 1993, il dottor Sabbatani, nella sua casa di Solarolo, mostra a Casadei altre stampe contemporanee in aggiunta a quelle già visionate nel marzo dell'anno precedente. Nel frattempo all'assessore Crepaldi era subentrato Giuseppe Cimatti, che, il 12 gennaio 1993, aveva relazionato alla nuova giunta sull'andamento delle trattative per la donazione. Dopo pochi mesi al Cimatti succede Daniela Mazzoni, che, riportando la questione in giunta il 3 luglio 1993, stabilisce la primavera del 1994 come periodo di realizzazione della mostra. Casadei, nell'estate dello stesso anno, continua a incontrare Sabbatani e gli propone di trasferire le stampe antiche dalla cassetta di sicurezza dell'istituto di credito alla Pinacoteca Comunale in palazzo Mazzolani, per consentire una maggiore areazione, fermo restando la formula del deposito intesa in senso precauzionale. Il dottor Sabbatani accetta il consiglio e il 1 ottobre 1993 il *corpus* delle incisioni antiche è trasferito presso la Pinacoteca Comunale. Nel 1994, sempre relativamente alla parte antica, viene eseguita, a spese del proprietario, la campagna fotografica da parte dello studio Giorgio Liverani di Forlì. Nel giugno 1994 si insedia una nuova giunta nell'amministrazione del Comune di Faenza e il neoletto sindaco Enrico De Giovanni è informato sull'andamento delle trattative. Comprendendo l'importanza della donazione, si reca a visionarla direttamente insieme al nuovo assessore alla Cultura Maria Concetta Cossa. Per l'ennesima volta, dando prova di un'imperturbabile e pervicace volontà di donare alla propria città un suo tesoro in memoria del fratello, Rodolfo Sabbatani pazientemente ripropose le solite condizioni, peraltro molto ragionevoli. Ma lo scoglio contro il quale naufragavano le rispettive buone volontà era la chiusura al pubblico della Pinacoteca Comunale: come si poteva ren-



Albrecht Dürer, *Allegoria del tempo*, bulino.



dere pubblica una collezione collocandola in un istituto chiuso al pubblico, di cui nessuno conosceva, né poteva onestamente garantire, in quali tempi sarebbe stato riaperto? La trattativa era finita in un binario morto, ma nonostante questo sia Sabbatani che Casadei continuarono a lavorare per procedere nella conoscenza e nell'ordinamento dei materiali. Ormai sistemata, per quanto possibile, la parte antica, si trattava di acquisire elementi conoscitivi e dare un primo ordinamento alla parte moderna, impresa più difficile rispetto al lavoro già compiuto perché le incisioni non erano tutte unite e suddivise per cartelle, ma "disseminate" un po' ovunque per tutta la casa, senza un particolare criterio. Maria Chiara Zarabini, che Casadei aveva conosciuto tramite la scrivente, accettò, senza nessun onere

per il Comune di Faenza, l'incombenza di stendere un primo elenco delle stampe moderne, recandosi nell'abitazione del Sabbatani. Questo elenco venne compilato nel secondo semestre del 1995 e costituì poi la base utilizzata per l'identificazione delle incisioni dell'Ottocento e del Novecento. In seguito alla constatazione del pregio degli esemplari conseguente a questa prima identificazione, Sabbatani provvide munificamente alla campagna fotografica sul moderno, sempre ad opera di Giorgio Liverani di Forlì, che terminò nel marzo 1996. Sul fronte ufficiale dei rapporti fra Amministrazione Comunale e donatore, come abbiamo detto, tutto era fermo; anzi, nel 1998 la situazione in un certo senso peggiorò in occasione del seminario di studi che si tenne l'11 febbraio all'Auditorium del liceo classico sul tema *Dalla Pinacoteca al Centro Museale per la città*, organizzato dall'Amministrazione Comunale per offrire una direzione di marcia all'annosa questione della chiusura della Pinacoteca, che all'epoca infiammava gli animi dei rappresentanti delle varie associazioni culturali faentine che, con forza, denunciavano lo scandalo della chiusura della maggiore galleria d'arte civica della Romagna. In quella sede, in cui i presenti si aspettavano una risposta sulla tempistica della riapertura, venne invece prefigurata l'ideazione di un sistema museale che comprendesse la Pinacoteca, il Museo Internazionale delle Ceramiche, il Museo Archeologico, il Museo di Scienze Naturali Malmerendi, il Museo Diocesano. Una prospettiva sicuramente interessante e anticipatrice, ma che glissava sulla questione precisa della Pinacoteca e dei tempi della sua eventuale riapertura. A questo punto Sabbatani vide allontanarsi la possibilità di una sistemazione soddisfacente della collezione in tempi ragionevoli. Pertanto nacque in lui l'idea d'interessare la Galleria Salamon di Milano e la Libreria Prandi di Reggio Emilia, presso le quali il fratello aveva acquistato molte opere, per l'effettuazione di una vendita mediante asta o mediante catalogo, di cui tutto il ricavato andasse a beneficio di opere di solidarietà in memoria di Roberto Sabbatani. Salamon, per la grafica antica, e Prandi, per la parte moderna e per i libri d'arte, dettero la loro disponibilità. In Rodolfo, però, rimaneva sempre il forte desiderio di poter legare il nome del fratello ad un'istituzione faentina e di dare un incremento sostanziale alle attività culturali della città, mantenendo nello stesso tempo l'unicità della raccolta. Negli abituali incontri con gli amici, Rodolfo cominciò ad esternare le sue preoccupazioni su tale argomento. In una di queste occasioni conviviali al Rotary Club ne fece partecipe Giuseppe Bertoni, già suo insegnante al liceo classico faentino. Bertoni era un uomo di grande preparazione classica, protagonista della vita culturale faentina, in quanto per molto tempo componente della Commissione di vigilanza della Biblioteca Comunale, di quella della Pinacoteca Comunale e del Consiglio residente del Museo Internazionale delle Ceramiche⁴. Pochi mesi prima della morte, nella primavera del 1993, pur

Albrecht Dürer, *Il cavaliere, la morte e il diavolo*, bulino.

già provato dalla malattia, con un sommesso grido d'allarme, mi mise a conoscenza delle preoccupazioni di Rodolfo Sabbatani e della situazione di stallo che si stava creando. L'ipotesi di donazione alla Pinacoteca era ancora abbastanza forte per avanzare altre soluzioni o far emergere gravi pericoli di dispersioni. Sia Bertoni, da anni legato alla Biblioteca con un rapporto di collaborazione a studi, ricerche, lavori per mostre, sia io, allieva del "suo" prestigioso liceo classico, nutrivamo un profondo rispetto per le intenzioni del donatore, perché la volontà di un donatore di destinare un bene a un istituto anziché a un altro coinvolge e mette in moto una pluralità di considerazioni: dal gioco della scelta personale all'esecuzione di una libera volontà, valori da salvaguardare in ogni modo. Sulla base di queste considerazioni e su consiglio di Anselmo Cassani, si preferì tenere un atteggiamento di attesa, forse rischiando molto.

Dopo la morte di Bertoni, per correttezza nei confronti della Pinacoteca, chi scrive, pur con forti perplessità, non prese alcuna iniziativa, ma il suo appello, una raccomandazione culturale *in articulo mortis* non era stato inutile, in quanto aveva suscitato una sensibilità al problema e comunque messo in moto delle considerazioni su altre ipotesi di fattibilità e su diverse collocazioni della donazione. Continuando nella ricerca di una soluzione, Sabbatani, in un incontro casuale con Lorenzo Savelli, amico di vecchia data che gli prospettò l'eventualità di una donazione alla Biblioteca Comunale, si indirizzò verso questa soluzione: si decise pertanto un incontro con me, direttrice della Biblioteca Comunale. A questo punto Savelli mi propose di recarmi a casa del Sabbatani per visionare la collezione; questa proposta mi trovò disponibile in quanto il terreno era già stato dissodato dalle preoccupazioni di Bertoni. Il 18 gennaio 2000 Sabbatani, per l'ennesima volta mi mostrò i libri e le incisioni moderne della raccolta (le antiche erano depositate in Pinacoteca) ed io gli donai il libro sulle collezioni della Biblioteca di Faenza, pubblicato l'anno precedente, che lui non conosceva. In questo poderoso volume⁵ venivano, tra l'altro, descritti i fondi di stampe e disegni conservati presso la Comunale faentina⁶. Speravo che ciò potesse essere per lui un elemento conoscitivo di orientamento importante. Iniziarono una serie di colloqui di segno positivo, pur con comprensibili esitazioni e timori da parte sua, considerati i precedenti e ribadendo le solite due clausole, cioè mostra con catalogo a Palazzo Esposizioni e visibilità della donazione. In considerazione del fatto che le incisioni sono estremamente sensibili alla luce, si giunse all'accordo che venissero conservate nel Gabinetto Stampe e Disegni, ordinate in apposite cartelle antiacide disposte in cassettiere metalliche aerate. A rotazione, in numero di sei o otto, sarebbero state esposte al pubblico in apposite bacheche nella Sala di consultazione dei rari, che promisi





Andrea Mantegna, *La sepoltura di Cristo*, bulino.

fosse intitolata a Roberto Sabbatani. Su queste condizioni è stata stilata la convenzione di donazione. Agli inizi della trattativa era obbligo da parte mia ragguagliare il direttore della Pinacoteca e verificare quale opinione avesse di questa nuova proposta. Quando chiesi di incontrarlo avevo qualche ansia: poteva legittimamente rivendicare una propria “paternità istituzionale” e un primato della Pinacoteca rispetto alla Biblioteca; al contrario, con immediata intuizione, dichiarò che la Biblioteca poteva essere una sede altrettanto degna, per via della presenza di un Gabinetto Stampe e Disegni, costituito da Maria Gioia Tavoni alla fine degli anni Settanta, per la preparazione professionale del conservatore dei fondi antichi Giorgio Cicognani, per il circuito regionale di studio delle stampe che la Soprintendenza per i beni librari aveva organizzato nell’ultimo decennio – si veda in proposito Giuseppina Benassati in questo catalogo – infine, per la soluzione definitiva ad una questione sofferta che poteva condurre ad una dispersione della raccolta. Se si è dunque giunti ad una soluzione positiva è stato perché tutti i protagonisti di questo “gioco” hanno osservato un protocollo comportamentale ispirato ad un’estrema correttezza reciproca, aleggiando al di sopra di



tutto una grande attenzione per l'interesse culturale generale della città. La rapidità di intuizione di Casadei non venne da subito condivisa da tutto il *milieu* colto cittadino, perché per alcuni la Pinacoteca continuava ad apparire la sede più adeguata per una simile raccolta.

Andrea Mantegna, *Baccanale col tino, bulino.*

Alcune mie considerazioni possono servire di chiarimento a questo proposito. In primo luogo i fondi di disegno, grafica e fotografia della Biblioteca sono di grande rilievo: 3.000 disegni di Domenico Rambelli, oltre 1.200 disegni di Romolo Liverani, il fondo di disegni di Giuseppe Pistocchi, 5.000 incisioni sciolte, centinaia di volumi di incisioni scientifico-botaniche conservate nel fondo Lodovico Caldesi⁷ e circa 70.000 fra fotografie, lastre, negativi e cartoline, oltre alla più grande raccolta italiana di scatole di fiammiferi in cromolitografia, ammontante a 35.000 pezzi, principalmente relativi all'epoca liberty. In secondo luogo, una parte consistente della collezione Sabbatani è costituita dai volumi di grafica d'arte a tiratura numerata che ben si attagliano alle raccolte di una biblioteca. In conclusione, la soluzione raggiunta è quella che più valorizza, non solo a parer mio, le caratteristiche morfologiche della collezione Sabbatani.



Per un profilo biografico del collezionista

Non è semplice delineare il profilo biografico di una persona deceduta all'improvviso e di cui l'erede diretto, in questo caso il fratello, non ha rintracciato particolari elementi documentari nella sua stessa abitazione. Le vicende della sua vita vanno ricostruite mediante le testimonianze di coloro che l'hanno conosciuto, mettendo in luce concordanze e discordanze.

Roberto Sabbatani nasce a Faenza il 30 gennaio 1920. Il padre Angelo, deceduto nel 1972, fu per molti anni vice segretario generale del Comune di Faenza, svolgendo anche le funzioni di segretario, in quanto l'allora titolare Degli Azzi Vitelleschi era impedito nell'esercizio delle proprie funzioni. Intraprende gli studi classici e si diploma nel 1939 al Liceo Classico "E. Torricelli" di Faenza, iscrivendosi poi alla Facoltà di Medicina dell'Università degli Studi di Bologna e conseguendo la laurea nel 1945. Terminati gli studi, inizia subito un periodo di tirocinio presso l'Ospedale per gli Infermi di Faenza nel reparto di Medicina, dove nel 1949 aveva preso servizio Armelino Visani. Nell'ospedale faentino diviene assistente, incarico svolto fino al 1951, scegliendo in seguito sia l'esercizio della libera professione sia quello di medico di base di famiglia. Nel periodo di permanenza presso l'ospedale lavorò con il dottor Roberto Gualdrini, che era stato l'aiuto del prof. Civalleri in un gruppo di medici di grande valore professionale. Nell'esercizio della professione diede prova, secondo testimonianze, oltre che di amici, anche di medici e farmacisti, di un grande rigore e scrupolo professionale, di un intuito per i sintomi del paziente e una conseguente sollecitudine, nonostante un carattere scorbutico che a volte, immediatamente, gli faceva guadagnare la fama di persona sbrigativa e liquidatoria. In realtà, come confermano alcuni suoi amici che molto gli furono legati nella quotidianità, forse ancor più del fratello, come Adriano Tampieri e Benita Capelli Tampieri, egli soffriva la condizione di medico convenzionato per i suoi aspetti burocratici e perché, data la mole dei pazienti, era impossibile svolgere un lavoro di qualità come era nelle sue aspirazioni, qualità che si era rassegnato a poter praticare con pochi scelti pazienti una volta raggiunta l'età della pensione. Il suo interesse per la medicina è testimoniato dal fatto che, pur lavorando, continuò a studiare, specializzandosi in Neurologia e Psichiatria, in tempi in cui quest'ultima disciplina era poco praticata. Gli inizi della sua passione collezionistica coincidono con gli anni dell'avvio dell'attività lavorativa, ovvero i primi anni Cinquanta, nonostante il fratello assicuri che l'interesse per l'incisione fosse presente in lui già ai tempi dell'università, quando non esistevano possibilità economiche da dedicare ad uno dei più piacevoli ma assai costosi hobby. Mi piace pensare che all'origine di questa passione vi sia stata la frequentazione dello zio Giuseppe Emiliani, che possedeva a sua volta una raccolta di incisioni e cartoline, di carattere prevalentemente faen-

Marcantonio Raimondi,
L'arrampicatore, bulino.

tino, che mostrava a parenti e conoscenti con grande orgoglio⁸. Anche sua madre, sorella di Emiliani, possedeva un'interessante collezione di cartoline di epoca liberty, che Roberto alienò gradualmente nel corso del tempo. Solo con l'inizio dell'attività professionale, Sabbatani, che finanziariamente non poteva contare su altre risorse ereditarie o familiari, potrà permettersi di acquistare le prime stampe e di iniziare quella collezione che solo l'improvvisa morte ha troncato al suo compiersi. Pochissimi documenti testimoniano lo sviluppo e lo svolgimento di questa passione: alcune fatture delle librerie antiquarie Salamon, Prandi e dello studio bibliografico Aesse di Alberto Bolzoni, una rubrica di suo pugno dal titolo *Elenco opere grafiche e quadri* e un'agenda, anch'essa autografa, ma senza indicazione di un titolo proprio⁹. Da tali documenti, oltre che dalle testimonianze del fratello, della cognata Maria e dei coniugi Tampieri, risulta che Sabbatani fosse interessato a ogni oggetto artistico purché antico; acquistava stampe, quadri, mobili, soprammobili, lampade, ceramiche in anni in cui era possibile imbattersi in vere e proprie occasioni, se ci si sapeva fare. I mobili e alcuni quadri acquistati pian piano andarono ad arredare il suo appartamento, quelli non particolarmente graditi furono rivenduti e il ricavato fu utilizzato per finanziare altri acquisti più mirati. Man mano che si procedeva negli anni, si definiva sempre più la predilezione per la grafica antica, che fu il suo primo amore e il settore in cui maggiormente investì e di cui andava particolarmente orgoglioso. La più importante fonte orale, il fratello, consente di stabilire che il periodo di maggiore sviluppo della collezione si realizza alla fine degli anni Sessanta e nel decennio 1970-1980. Queste date coincidono con quelle riportate nell'agenda e nella rubrica, dalla quale risulta che il 1969 fu un anno caratterizzato da un'intensa e qualificata attività di acquisizione che fece compiere alla raccolta un consistente salto di qualità. La stessa rubrica, come primo acquisto datato segnala la litografia *Bronze* di Braque (cat. p. 156), comprata nel 1962 con un punto interrogativo relativo al prezzo. Evidentemente la rubrica iniziò ad essere compilata da una certa data in avanti (e da quella data compaiono due prezzi: quello di catalogo e quello che Sabbatani riusciva a spuntare all'antiquario; solitamente con uno sconto del 10%) e prima di allora Sabbatani inserisce tante indicazioni accompagnate da un punto interrogativo, frutto del suo ricordo¹⁰.

La raccolta era incrementata tramite acquisti dalle maggiori librerie antiquarie specializzate italiane e, su segnalazione delle medesime, tramite interventi in grandi aste. Per la parte antica Rodolfo Sabbatani comprava dalla libreria Salamon di Milano, dalla libreria Govoni di Bologna, dalla libreria Marsilio di Padova, del cui proprietario era anche amico. Per la parte moderna e contemporanea, invece, si rivolgeva alla Libreria Prandi di Reggio Emilia. Sia la Salamon che la Prandi, da me interpellate, hanno dichiarato che non conservano alcun docu-

mento che testimoni dei percorsi delle sue scelte artistiche, ma i suoi titolari ben ricordano il personaggio che si faceva ben volere per la piacevolezza del carattere, per la decisione nelle scelte e per la preparazione culturale e artistica; gli stessi concordemente confermano che Sabbatani, quando si presentava nelle gallerie sapeva già, con grande chiarezza, i pezzi che desiderava acquistare. Per la parte antica, gli acquisti vennero trattati direttamente con Harry Salamon che, con memoria prodigiosa, ricorda tutti i pezzi che gli ha venduto¹¹. Un rapporto di amicizia intercorreva, poi, con Dino Prandi di Reggio Emilia, con cui personalmente decise gli acquisti del contemporaneo e con il quale era entrato in cordialità, tanto che questi gli regalò il “Libro d’amore” fatto stampare per ricordare la carissima consorte scomparsa prematuramente nel 1976, con una dedica di suo pugno: «A Roberto Sabbatani con amicizia. Dino Prandi 19/9/84»¹². Sempre da Prandi, Sabbatani acquistò tutti i preziosi volumi a tiratura limitata di grafica con tavole originali, che erano segnalati in cataloghi appositi¹³. Il 1969 e il 1970 furono gli anni in cui, in assoluto, acquistò di più. Dai ricordi di Dino Prandi e di Harry Salamon, tra loro concordi, si ricava che Roberto Sabbatani si presentava da loro, già sicuro delle sue scelte, solo dopo aver attentamente consultato i cataloghi e aver autonomamente scelto i pezzi di suo interesse. La sua passione era pressoché esclusiva per la grafica; quando aveva iniziato ad acquistare non possedeva grandi conoscenze teorico-tecniche, ma era sorretto da un grande intuito e una ancor più grande sensibilità artistica, confermata dal fatto che non tornò mai sulle sue scelte, proponendo cambi o vendendo pezzi importanti. Nel tempo, con la pratica, le sue conoscenze si erano approfondite e il gusto personale si era notevolmente affinato; da Salamon acquistava le stampe antiche, privilegiando tre filoni: gli incisori fiamminghi, gli incisori tedeschi, ma soprattutto il Cinquecento italiano e il primo Seicento e, all’interno del Cinquecento italiano, gli artisti di area padana (Lombardia, Basso Veneto ed Emilia Romagna). Alla domanda se avesse il fiuto e il gusto del rischio tipici del collezionista, Lorenza Salamon, figlia di Harry, risponde che almeno in un’occasione questo si verificò, nel caso della *Giuditta con la testa di Oloferne* di Jacopo de’ Barbari, un incisore poco noto e con una scarsa produzione, che Sabbatani acquistò alla fine del 1971 (come annota nella sua rubrica) per la considerevole cifra di L. 2.500.000, valore che poi si è notevolmente incrementato per il successivo riconoscimento del talento dell’incisore e della rarità delle sue prove, un autore non facile che Sabbatani “centrò” in pieno. Gli antiquari di lui ricordano la simpatia istintiva, la giovialità (che manifestava comunque solo nei contesti che gli erano congeniali), la grande piacevolezza umana e la profondità del suo legame con la madre con la quale viveva, non essendosi mai sposato, e che ricordava ogni volta con grande affetto, lodandone soprattutto l’abilità culinaria.

A parte la cerchia degli amici intimi, era molto riservato e non desiderava che a Faenza si sapesse della sua collezione; non amava parlarne, neanche con gli amici con cui andava a svagarsi a caccia e a pesca. Il dottor Giulio Marzari, titolare dell'omonima farmacia, quando gli ho chiesto se lo conosceva, mi ha risposto che spesso andavano a pescare lucci al lancio col cucchiaino nelle valli da canna vicino a Campotto nel ferrarese, è rimasto genuinamente sorpreso nell'apprendere dell'esistenza della collezione, sulla quale l'amico, nonostante le giornate passate a pesca e le comuni conversazioni culturali, non ebbe da lui alcun ragguaglio. Oltre alla caccia, alla pesca, al gusto dell'ottima tavola e del buon vino, alla sensibilità verso le grazie del gentil sesso, amava molto trascorrere tempo a conversare con gli amici più stretti fumando (molto), discorrendo spesso in dialetto romagnolo e giocando a briscola e beccaccino. Ma la passione principale rimaneva l'antiquariato artistico, accompagnato da un costante aggiornamento culturale sul versante delle mostre d'arte su cui s'informava e che andava a visitare durante i week-end. Amava la musica ed era un buon cultore di letteratura, tanto che, su indicazione di Claudio Marabini, per un anno fu membro della giuria del Premio Campiello¹⁴. Secondo Prandi e, naturalmente con minore autorevolezza, anche a mio parere, la collezione dei volumi di grafica con tavole originali è superiore, come pregio, alla serie dei fogli sciolti di grafica moderna e contemporanea e la definizione che lo stesso Prandi fornisce di Sabbatani come suo cliente è quella di un "bibliofilo d'arte". Nell'insidioso universo del collezionismo di grafica contemporanea, spesso inquinato da edizioni artefatte, Sabbatani era molto prudente: ogni foglio sciolto da lui acquistato era accompagnato dal relativo certificato notarile di autenticità e dall'expertise del gallerista¹⁵.

La prudenza con cui alimenta la sua collezione di incisioni a fogli sciolti per la parte contemporanea va di conserva con la sua predilezione per le edizioni di grafica d'arte, quasi tutte a tiratura numerata, che, per le loro caratteristiche intrinseche sono di più difficile contraffazione e duplicazione. A mio avviso, questa predilezione verso la bibliografia rimaneva comunque congiunta alla sua originale passione per l'incisione antica. Su questo giudizio conviene anche Panos Tsolakos, che mi ha confessato di aver insistito con Sabbatani, dopo aver visto la sua collezione di stampe antiche, perché allargasse il suo raggio d'interesse al moderno, stimolandolo, proponendogli autori, recandosi con lui a visitare mostre d'arte contemporanea. Gli amici più cari di Sabbatani, i già citati coniugi Tampieri¹⁶ che ho avuto modo d'incontrare in un gradevolissimo pomeriggio a casa del fratello Rodolfo unitamente alla moglie, asseriscono che aveva iniziato a comprare stampe quando ancora frequentava l'Università di Bologna¹⁷, pur nella pochezza delle proprie possibilità finanziarie. I coniugi Tampieri hanno anche fornito la risposta ad alcuni miei interrogativi: come



avesse fatto Sabbatani, con le limitate risorse economiche derivanti dall'esercizio della professione di medico generico, a raccogliere una collezione così pregiata e quale fondamento avessero le voci circolanti in città che egli, più che un collezionista, fosse un commerciante d'arte. In realtà le due cose erano entrambe vere: Sabbatani per poter arricchire la sua collezione di pregiate stampe antiche e di libri d'arte aveva trovato modo di autofinanziarsi, acquistando anche oggetti d'arte e stampe che non lo interessavano, ma che magari erano più accattivanti per un acquirente di gusto medio. Trovava infatti modo di rivenderli, realizzando cifre discrete che reinvestiva immediatamente, acquisendo quei pezzi che lo interessavano realmente. Era dunque una sorta di Giano bifronte, collezionista e antiquario sdoppiandosi, di volta in volta, nel ruolo di venditore e di acquirente¹⁸. In alcuni casi l'esercizio del "mestiere" d'antiquario entrava in rotta di collisione con quello di collezionista e di bibliofilo e Sabbatani si macchiava di veri e propri "delitti bibliografici", che, a una bibliotecaria come me, ad un primo sguardo, producono, a dir poco, autentiche inquietudini. Un primo esempio, tratto dalle schede inventariali analitiche dei pezzi che ha donato alla Biblioteca può dar prova delle mie perplessità: un'edizione a tiratura limitata di Leonardo Castellani *Carte sotto stampa* (Reggio Emilia, Prandi, 1974), esemplare n. 64, cui Sabbatani asportò tutte le tavole per poi rivenderle¹⁹. Dunque, Sabbatani non aveva particolare riguardo per le edizioni

Jacques Callot, *La fiera di Xeuilley*,
acquaforte.

numerate dei libri di Castellani, e, come risulta dalla rubrica e dall'agenda, neanche per le sue stampe sciolte, giacché in quegli anni Castellani aveva un facile mercato e godeva dei favori di un largo pubblico. Sorge immediatamente l'interrogativo se Sabbatani abbia conservato qualche esemplare e quale, per la sua collezione, con un'operazione di scelta e "nobilitazione", di alcuni pezzi del noto incisore. La risposta è affermativa e i pezzi prescelti sono tra i migliori di questo autore: *Giravento e nottole* (14/20) e *La mano di legno* (senza tiratura)²⁰. Altro esempio di estrapolazione (e conseguente vendita) è quella del volume del poeta Vittorio Sereni *Frammenti di una sconfitta. Diario bolognese* (Verona, 1952), da cui è stata asportata l'acquaforte di Franco Gentilini²¹. Un ulteriore smembramento, questo più grave, venne perpetrato ai danni della splendida edizione di poesia di Raffaele Carrieri *Lamento del gabelliere* (Milano, Toninelli, 1945), illustrata da Massimo Campigli, da cui venne asportata e venduta una parte delle litografie²². Si pone la domanda: Campigli piaceva a Sabbatani? La risposta sembra essere: sì e no. Nella collezione sono presenti due belle litografie sciolte, il cui acquisto è documentato presso la Libreria Prandi e precisamente *Femme au metier* e *Femme a la fenêtre*, che si trovano elencate anche nella più volte ricordata rubrica coi relativi prezzi; ma nella stessa risulta anche un'acquaforte dal titolo *La filatrice* senza ulteriori specificazioni, che è stata depennata, cioè venduta. Campigli, nonostante tutto, godeva di un certo apprezzamento rispetto ad altri incisori italiani, giacché molti di questi non figurano nei fogli sciolti ma solo nella collezione dei volumi a tiratura limitata: mi riferisco in particolare a Mino Maccari, Paolo Manaresi, Mario Sironi, Ardengo Soffici, Marino Marini, Sigfrido Bartolini. In ogni caso, per tutti i libri di grafica Sabbatani ebbe il massimo rispetto e non asportò nessuna tavola originale per piacere o per incassi. Se vogliamo trarre alcune considerazioni sui suoi criteri e gusti estetici, esaminando la raccolta bibliografica e scorrendone il catalogo qui pubblicato a cura di Fabiano Zambelli, catalogo che – come ci insegna Umberto Eco – è un libro parlante purché lo si voglia ascoltare, una conclusione è evidente: nel variegato e ricco universo della grafica del Novecento Sabbatani prediligeva i francesi e considerava gli italiani una categoria importante, ma di qualità e rango inferiori. Basti enumerare le presenze delle edizioni a tiratura limitata: Mario Avati, Georges Braque, Bernard Buffet, Marc Chagall, Edgar Chahine, Paul Delvaux, James Ensor, Jean Louis Forein, Jean Frelaut, François Gromaire, Marie Laurencin, Fernand Léger, Henry Matisse, Joan Miró, Roland Oudot, Odilon Redon, Ker Xavier Roussel, Félicien Rops, Félix Valloton, Maurice de Vlaminck, Henri Zerner. Aveva capito a pieno, lontano da un'ottica provinciale, quali erano i grandi maestri: i vari Casadei, Castellani, Saliola, Conti erano destinati non ai veri amatori e conoscitori della

grafica, ma, con un po' di superiorità, potremmo dire ai *parvenu* dell'arte. Se, come nel caso di Campigli, qualche danno – per fortuna raro – veniva fatto, era perpetrato per un bene maggiore: *maiora premunt!* Se questi sono i gusti di Sabbatani, e direi sono i gusti di un grande *connaisseur*, tornando a ritroso, vale la pena di tentare di capire quale fosse per l'antico il livello della sua consapevolezza artistica. Anche in questo caso, la sistemazione che lui stesso aveva dato alla collezione, così come la ricevette Sauro Casadei in Pinacoteca e così come è giunta in Biblioteca, senza alcuno spostamento o manomissione, ci parla della sua competenza. Non vi sono appunti, fogli o elenchi manoscritti (i primi elenchi, così come li citerò, vennero fatti da Elena De Luca che all'epoca aveva un contratto con la Pinacoteca), ma le stampe antiche vennero dallo stesso Sabbatani suddivise in nove cartelle. La prima è dedicata ai fiamminghi, la seconda agli italiani del XV e XVI secolo, la terza agli italiani del XVII e XVIII secolo, la quarta comprende due grandi rarità a soggetto zoologico, precisamente un disegno dello Stradano *I cavalli* e il *Liocorno* di Jean Duvet, la quinta è riservata a Dürer, la sesta ai tedeschi del XVI secolo, la settima ai fiamminghi del XVI e XVII secolo, l'ottava è una miscellanea di 22 pregiatissimi pezzi, come parcheggiati in attesa di ulteriori acquisti che permettessero la formazione di due o tre nuove serie più omogenee al loro interno, la nona cartella contiene i pezzi di maggiore valore dell'Ottocento²³. La bibliotecaria/archivista che è in me ha impedito di rompere questi nessi, che ora ci forniscono preziose informazioni sui percorsi estetici di Sabbatani. Alla domanda se Sabbatani fosse un collezionista di rilievo, sottesa a questa ricerca, mi sento di rispondere di sì e di aggiungere anche qualcosa in più: che egli, a pieno titolo, appartiene a quella folta schiera di medici "umanisti" con natali romagnoli, che sono una delle tante peculiarità della Romagna colta, che si contrappone agli stereotipi di una Romagna solo sanguigna e violenta²⁴. Ci riferiamo a figure quali quelle di Bartolo Nigrisoli di Sant'Alberto, Aldo Spallicci di Santa Maria Nuova di Bertinoro, Luigi Fontana di Ravenna, Antonio Corbara di Faenza²⁵.

A termine di questo breve viaggio, che ha permesso di ricomporre il puzzle con diverse tessere, ovvero argomentazioni di carattere giornalistico ed erudito, non si potrà non ammettere che il conseguimento di una serie di conclusioni è stato possibile utilizzando, in massima parte, elementi storico-bibliografici, che assegnano ai documenti un ruolo primario per la valutazione intrinseca dell'opera d'arte seguendo il paradigma metodologico del mio maestro Carlo Ginzburg²⁶.

Per l'eterogeneità dei fini, una volta tanto, la chiusura della Pinacoteca è stata "provvidenziale".

¹ V. CORONELLI, *Teatro della guerra, diviso in 48 parti in cui sono esattamente delineati e compendiosamente descritti sino l'anno 1700 i regni, le provincie, le città, le fortezze, le piazze, i porti e gli altri luoghi principali dell'Europa, Asia, Africa, dell'una e l'altra America in piante, in veduta o in elevazione con le recenti loro fortificazioni. Pubblicato dal P. Coronelli secondo gli originali dell'Accademia Cosmografica ad uso dei suoi Argonauti e a maggior delucidazione di quanto viene spiegato dall'autore nei 45 tomi della di lui Biblioteca Universale*, In Napoli, con licenza dei superiori, 1706. Le 90 tavole provengono dal primo e dal secondo volume dell'opera, rispettivamente il *Belgio Cattolico* e il *Belgio Confederato* che vengono intesi come province meridionali e cattoliche dei Paesi Bassi (appartenenti agli Asburgo di Spagna) e come Olanda, che erano nel 1706 i principali "teatri della guerra" tra Francia e Spagna in lotta per la successione al trono spagnolo. Forse proprio per questa ragione di attualità il *Belgio cattolico* è il primo volume del *Teatro della guerra* (il secondo è il *Belgio Confederato* o *Olanda*, alleato del *Belgio cattolico* e spagnolo di cui sopra in guerra con la Francia, cioè con le sette province settentrionali dette le Province Unite). Il primo volumetto, di cui ho visto l'esemplare integro conservato alla Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna, in 8° oblungo (mm 195 × 260), consta complessivamente di 132 pagine, di cui 12 pagine di testo, precedute da 2 pagine di prefazione, e 102 tavole incise, 2 pagine di indici, il frontespizio dell'intera opera, 15 sottotitoli. Il volumetto non presenta un frontespizio a parte, ma in apertura reca il ritratto di Coronelli e un disegno allegorico con la scritta *Gli Argonauti*. Anche se nel frontespizio, l'opera risulta edita a Napoli, secondo Ermanno Armao (*Vincenzo Coronelli. Cenni sull'uomo e la sua vita. Catalogo ragionato delle sue opere. Lettere, fonti bibliografiche, indici*, Firenze, Bibliopolis, 1944, pp. 135-168) l'edizione vide la luce a Venezia, con impressione e legatura nell'officina di Coronelli al Convento dei Frari e con una tiratura di 500 copie. Il secondo volumetto, sempre conservato all'Archiginnasio di Bologna, è composto da 107 tra vedute e piante di città con un'antiporta, il frontespizio, un ritratto, 10

pagine di testo e due di indici. Quest'opera risulta rara e poco nota e in Italia ne sono conosciuti 6 esemplari: uno, come già visto, alla Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna, uno alla Biblioteca Marciana di Venezia, uno alla Biblioteca della Fondazione Querini-Stampalia di Venezia, uno alla Biblioteca Estense di Modena, uno a Firenze, uno alla Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II di Roma. Sempre secondo l'Armao, i vari esemplari non sono sempre uguali fra di loro nel numero e nella tipologia delle illustrazioni. L'opera, nell'esemplare dell'Archiginnasio, se considerata nella sua interezza, consta di 19 volumi con un apparato complessivo di circa 2000 tavole ed è così articolata: t. I: *Belgio Cattolico*, t. II: *Belgio Confederato*, t. III: *Lombardia*, t. IV: *Francia* (cc. 1-95), t. V: *Francia* (cc. 96-209), t. VI: *Francia* (cc. 210-308), t. VII: *Repubblica di Venezia*, parte I (città), t. VIII: *Repubblica di Venezia*, parte II (in terra ferma), t. IX: *Repubblica di Venezia*, parte III (Dalmazia, Istria, Quarnaro), t. X: *Repubblica di Venezia*, parte IV (Achenia, Livadie, Epiro, Isole Ionie), t. XI: *Repubblica di Venezia*, parte V (Morea e Negroponte), t. XII: *Repubblica di Venezia*, parte VI (Il Mediterraneo), t. XIII: *Repubblica di Genova e regno suo di Corsica*, t. XIV: *Regno di Napoli*, t. XV: *Ducato di Ferrara*, t. XVI: *Regno d'Ungheria*, t. XVII: *Il Reno*, t. XVIII: *La Spagna*, t. XIX: [La Spagna]. Questa partizione coincide solo parzialmente con il piano dell'opera proposto dall'Armao (cit., pp. 135-138), che ha comunque molti dubbi in proposito e cita cinque diverse suddivisioni, non escludendo che ai volumi a lui noti, a seguito di ulteriori indagini, potesse rivelarsi qualche nuovo tomo. Le tavole del *separé* sono tutte acquerellate a più colori con grande perizia e fanno pensare che fin dai primi tempi fossero state slegate dai volumi originali e riportate sui cartoni per l'esposizione. Attualmente sono ingiallite per la lunga permanenza alla luce che le ha compromesse e per diverse profonde lacerazioni, dovute all'uso che Roberto Sabbatani faceva del *separé*: era collocato nel suo ambulatorio per garantire riservatezza ai pazienti nel momento in cui dovevano spogliarsi prima della visita medica. Sono molto scoloriti anche i supporti di tela, originariamente colorati in un rosso

pompeiano; l'intero oggetto andrebbe studiato più nel dettaglio, preventivamente ad un necessario intervento di restauro che, quanto meno, bloccasse il degrado allo stato attuale. Sono comunque di grande effetto, soprattutto le vedute, di gusto scenografico, delineate con tratti molto fini, pienuissime di particolari e molto dettagliate, riconducibili stilisticamente a scuole fiamminghe. Sorge un legittimo dubbio: il Coronelli le incise *ex novo* o piuttosto non pubblicò rami fiamminghi, raccogliendoli a suo nome secondo un ordine geografico e mettendo di suo solo la parte araldica? Non è questa la sede per risolvere tale interrogativo.

² L'evento ha avuto ampia eco nella stampa, cfr. S. MAZZOTTI, *Da Rembrandt a Goya, un tesoro da riscoprire: la collezione Sabbatani*, in «Sette sere», 21 aprile 2001; F. DONATI, *Un patrimonio artistico di valore: circa duecento pezzi andranno nella biblioteca*, in «Il Corriere di Ravenna», 19 aprile 2001; A. Faenza la collezione Sabbatani, in «Il Piccolo», 13 aprile 2001; M. MARABINI, *Picasso donato al Comune. La collezione d'arte Sabbatani viene affidata alla Biblioteca*, in «Il Resto del Carlino», 19 aprile 2001. Una prima presentazione della collezione è stata data da A.R. GENTILINI, *La collezione Sabbatani. Un'importante raccolta di stampe donata alla Biblioteca Comunale di Faenza*, in «Manfrediana. Bollettino della Biblioteca Comunale di Faenza», n. 33/34 (1999/2000), pp. 73-78.

³ L'incidente avvenne il 29 febbraio e fu causato da un autocarro. Del fatto venne data ampia notizia negli articoli: *Nella "carambola" del furgone impazzito anche un medico faentino gravissimo*, «Il Resto del Carlino», 1 marzo 1988, cronaca di Faenza, p. III; *Fatale al dr. Sabbatani lo scontro sull'Emilia*, «Il Resto del Carlino», 2 marzo 1988, cronaca di Faenza, p. III.

⁴ Per qualche ragguglio sulla vita di Giuseppe Bertoni cfr. A.R. GENTILINI, *Giuseppe Bertoni (1910-1993)*, in «Manfrediana. Bollettino della Biblioteca Comunale di Faenza», n. 27/28 (1993/1994), p. 58. Bertoni, oltre che latinista e filologo provetto, era un grande conoscitore di tutte le scienze ausiliarie della storia (paleografia, archivistica, epigrafia, araldica, numismatica) e, generosamente, metteva a disposizione queste sue competenze a tutti gli studiosi che

gli si rivolgevano, risolvendo dubbi ed enigmi. Sul suo magistero culturale cfr. M.G. TAVONI, *Fra i miei maestri, Giuseppe Bertoni*, in *Studi storici faentini in memoria di Giuseppe Bertoni*, a cura della Deputazione di storia patria per le Province di Romagna e della Biblioteca Comunale di Faenza, Bologna, Fotocromo Emiliana, 1997, pp. 3-11.

⁵ *La Biblioteca Comunale di Faenza: la fabbrica e i fondi*, a cura di A.R. Gentilini, Faenza, Studio 88 editore, 1999.

⁶ Cfr. O. GHETTI BALDI, *I disegni di Domenico Rambelli*, in *La Biblioteca Comunale di Faenza*, cit., pp. 170-177; M. VITALI, *I disegni di Romolo Liverani*, in *La Biblioteca Comunale di Faenza*, cit., pp. 158-168; G. CICOGNANI, *Il Gabinetto stampe e disegni*, in *La Biblioteca Comunale di Faenza*, cit., pp. 142-156; A.R. GENTILINI, *La collezione di scatole di fiammiferi Giuseppe Donati*, in *La biblioteca Comunale di Faenza*, cit. pp. 270-277; A. R. GENTILINI, M. MAZZOTTI, *Rassegna dei materiali fotografici*, in *La biblioteca Comunale di Faenza*, cit., pp. 178-185. Per i fondi di grafica della Biblioteca Comunale di Faenza cfr. anche la scheda *Biblioteca Manfrediana Faenza*, in *L'Arti per via. Percorsi nella catalogazione delle opere grafiche*, a cura di G. Benassati, Bologna, Editrice Compositori, 2000 (IBC Immagini e documenti), p. 225.

⁷ Cfr. *Bibliotheca botanica: erbario e libri dal Cinquecento al Settecento del naturalista Lodovico Caldesi (1821-1884)*, a cura di A.R. Gentilini, catalogo della mostra tenutasi a Faenza dal 28 settembre al 3 novembre 1985, Imola, Santerno, 1985; ID., *Il fondo Lodovico Caldesi*, in *La biblioteca Comunale di Faenza*, cit., pp. 238-247.

⁸ Anche questa collezione, pur di dimensioni ridotte (223 pezzi), è confluita nel Gabinetto Stampe e Disegni della Biblioteca Comunale Manfrediana di Faenza nel 1997.

⁹ *L'Elenco opere grafiche e quadri* è redatto in una rubrica telefonica di 50 pagine, in ordine alfabetico per autore, in cui sono elencate le singole incisioni affiancate dall'indicazione del prezzo di acquisto reale, a volte accompagnato dal prezzo ufficiale di catalogo o dallo sconto applicato, solo in rari casi con l'indicazione di data; i pezzi che di volta in volta venivano venduti erano cancellati con un tratto di penna, che lascia comunque intravedere la descrizione dell'opera. L'altra fonte è un'agenda quotidiana dell'anno 1967,

omaggio di una ditta farmaceutica e occupata per complessive 79 pagine, in cui Sabbatani annotava tutti i suoi oggetti d'arte in entrata e in uscita con i relativi prezzi; si tratta di un documento particolarmente importante, in quanto riporta registrazioni fino al settembre 1987 (quindi fino a pochi mesi prima della morte).

¹⁰ I pezzi, comprensivi di quadri e stampe, elencati nella rubrica sono 502 (non sono segnalati i libri, a parte tre o quattro casi) e più della metà sono cancellati da una riga, pur rimanendo leggibili. Le cancellature indicano le opere che Sabbatani rivendeva per finanziare nuovi acquisti. In alcuni casi si trattava proprio di piccoli blocchi, ad esempio "Anonimo - 30 santi - L. 300.000", poi cancellati, quindi andati venduti, o "Castellani - Frammenti 6 - L. 15.000 (12.000[scontati])" con la nota "regalati" e così per altri casi. Il caso di Castellani, in ragione del gran numero di pezzi venduti, fa supporre che Roberto Sabbatani fosse uno degli agenti di vendita di Castellani medesimo. I criteri seguiti nella compilazione dell'agenda sono gli stessi; da essa risultano movimentate molte centinaia di pezzi. Oltre alle incisioni, risultano transitate diverse opere di Pietro Melandri, Angelo Biancini, Riccardo Gatti, Francesco Nonni, Carlo Zauli, Alfonso Leoni, Giuseppe Tampieri, Domenico Matteucci, Neo Massari, ceramiche antiche faentine, come una salsiera della manifattura Ferniani, altre ceramiche antiche, come una spezieria del Seicento, diverse miniature, molte cartoline provenienti dalla collezione della madre Rosa Emiliani, oggetti delle manifatture Ginori, due giochi da tavolo del Settecento, un tavolo neoclassico e diversi pezzi di argenteria. I due cognomi che compaiono con maggiore frequenza sono Graves e Groves, senza specificazione di nome proprio; in mancanza di ulteriori elementi non è al momento possibile identificarli, successive ricerche potranno condurre ad un riconoscimento sicuro. In considerazione dell'enorme importanza che la rubrica e l'agenda rivestono ai fini della ricostruzione della genesi, formazione e sviluppo della collezione Sabbatani e della difficoltà incontrata nell'identificare i nominativi degli artisti presenti, per via della forma assai stringata e della difficile grafia, mi riservo di

procedere ad un loro studio analitico in una fase successiva.

¹¹ Harry Salomon ricorda che Roberto Sabbatani fu uno dei primi clienti della libreria, quando questa s'insediò in via Bagutta nel 1969; nei due anni precedenti la libreria era situata in via Bigli e, prima ancora, a Torino. Non risulta che Sabbatani abbia comprato opere nel periodo torinese.

¹² Gli estremi bibliografici del volume, che giustamente Rodolfo Sabbatani conserva con grande affetto, sono i seguenti: *Poesie d'amore. Versi celebri con incisioni di Sigfrido Bartolini, Leonardo Castellani, Arnaldo Ciarrocchi, Nello Leonardi, Mino Maccari, Paolo Manaresi, Alberto Manfredi e Franco Rognoni*, Reggio Emilia, 1977. Al colophon: «Stamperia Valdona di Verona 1978, testi su carta Magnani, le incisioni dedicate da alcuni amici artisti sono state tirate da Nicola e Caterina Manfredi. Edizione di 125 copie. Esemplare n. 123, edizione privata e fuori commercio per ricordare Valentina Prandi scomparsa il 4 agosto 1976 a Pedraces in Val Badia». Le incisioni sono otto e sono ritratti di Valentina, eccetto: Paolo Manaresi, *Fiori di montagna per Valentina*, Leonardo Castellani, *Fiori per Valentina*, Franco Rognoni, *Ricordo di Valentina [Viole con fiori]*, Sigfrido Bartolini, *Chiesa di S. Leonardo in Val Badia*. Il volume ha un'elegante legatura in mezza pergamena, con piatti di cartone rivestiti di carta vergata a mano dello stesso tipo dell'elegante cofanetto. In apertura è riportata la dedica: *A Valentina, Dino*. Nell'indice, alle pagine 75-76, sono elencati i 21 autori dei testi, precisamente: Charles Baudelaire, Ludwig van Beethoven, Carlo Betocchi, Vincenzo Cardarelli, Paul Éluard, Federico García Lorca, Stefan George, Wolfgang Goethe, Ramon Juan Jiménez, Alekseiev Michajil Kuzmin, Edgard Lee Masters, Eugenio Montale, Friedrich Nietzsche, Cesare Pavese, Salvatore Quasimodo, Rainer Maria Rilke, Percy Bysshe Shelley, Rabindranath Tagore, Giuseppe Ungaretti, Paul Verlaine.

¹³ I cataloghi di libri di Prandi sono distinti da quelli delle stampe e hanno una loro numerazione progressiva e un titolo specifico: *Arte. Edizioni di lusso. Libri sull'incisione. Libri illustrati da artisti moderni. Cataloghi mostre. Alcuni libri di vario genere*. Questa serie di cataloghi, unitamente a

quelli relativi alle stampe sciolte di Prandi e ai cataloghi Salamon, si sono conservati e vengono donati alla Biblioteca a corredo della raccolta.

¹⁴ Claudio Marabini è parente di Roberto: infatti Roberto e Rodolfo Sabbatani sono i cugini primi di Iris Sabbatani, che sposò Renato Marabini, proprietario dell'ex negozio di biciclette a Faenza, in via XX Settembre. Claudio Marabini, che era stato paziente del Sabbatani fino alla sua morte, e che ancora oggi lo ritiene un buon diagnostico, negli anni Ottanta lo indicò alla giuria del Campiello come membro avente diritto di voto. Un altro illustre faentino indicato dal Marabini fu Filippo Monti. La professoressa Anna Trotti Bertoni mi ha riferito che spesso suo marito Giuseppe Bertoni parlava di temi letterari con Roberto Sabbatani, che gli donò un blocco di testi di letteratura che andarono ad incrementare la biblioteca di Bertoni, ma che non erano contraddistinti da particolari indicazioni (timbri, firme, *ex-libris*) e come tali non sono oggi identificabili.

¹⁵ La stessa cautela che Sabbatani esercitava nei suoi acquisti, la poneva anche nelle vendite che egli effettuava di incisioni di artisti italiani, come dimostrano le certificazioni firmate dagli artisti stessi con relativa autentica notarile. È forse interessante elencare quelle che si sono conservate nelle carte Sabbatani, perché testimoniano alcuni dei legami con gli artisti che egli aveva trattato: Placido Castaldi, Concetto Pozzati, Enzo Bellini, Renzo Nucara, Francesco Casorati, Fernando de Filippi, Luigi Volpi. Mi piace qui riportare per esteso una di queste certificazioni, esemplificativa della sua correttezza e scrupolo, come pure dei rapporti diretti che intratteneva con incisori italiani contemporanei: "Il sottoscritto Concetto Pozzati, artista, nato a Vo (Padova) il 1 dicembre 1935 e residente a Bologna, via Marsala 34, sotto la propria responsabilità dichiara che la serie di quaranta opere grafiche dal titolo *Una lezione di post storia*, edite da "Dialoghi Club" di Biella, nel bimestre maggio-giugno 1986, sono state eseguite con la tecnica della serigrafia con telai in seta, stampate con tavolo/torchio a braccia su carta di mm 500×700. La tiratura totale è di 150 copie più dieci prove d'autore.

Tutte le matrici sono state distrutte di mio pugno a stampa ultimata. (Segue autentica notarile redatta a Biella il 16 aprile 1986)".

¹⁶ La signora Tampieri dall'età di 13 anni era stata allieva di Pietro Melandri e aveva lavorato nella sua bottega: era la sua modellatrice per i gruppi scultorei e dovette, a malincuore, abbandonare l'*atelier* in seguito agli obblighi familiari dopo il matrimonio. Per molti anni Roberto Sabbatani aveva goduto dell'amicizia della vedova del grande ceramista ed era stato in affari con lei.

¹⁷ La sua conoscenza con Lorenzo Savelli risale ai tempi dell'università, quando si incontravano lui studente di medicina e Savelli intento a visitare chiese e musei della città.

¹⁸ Ad un certo punto il giro delle vendite venne favorito dall'apertura ad Andalo, nel 1978, in concomitanza con le due stagioni turistiche annuali della montagna (quella estiva e quella invernale), di un negozio di antiquariato dal nome "Ceramiche di Faenza", gestito da altri suoi due amici, i coniugi Antonio Zambelli e Cedina Grillandi Zambelli, dove egli con libertà poteva vendere, dietro regolare fattura, i pezzi che non gli interessavano. I clienti di questo negozio d'arte erano ricchi milanesi, veneziani o torinesi che trovavano prezzi inferiori rispetto alle loro città e, rimanendone soddisfatti, ne diffondevano la voce, favorendo l'arrivo di nuovi clienti. Gli affari andavano bene e Sabbatani spesso comprava piccoli blocchi di stampe di modesto valore artistico, ma di gusto corrente e le rivendeva a prezzi maggiorati. Per tali ragioni, nella parte moderna, alcuni esemplari sono di pregio decisamente inferiore; non facevano parte della collezione ed erano solo "di passaggio", in attesa di essere rivenduti. Il negozio di Andalo, che aveva iniziato l'attività vendendo prima ceramiche di Pietro Melandri, poi ceramiche della Cooperativa Artistica Ceramiche Faentine, quindi grafica, rimase aperto fino al 1992.

I coniugi Zambelli tenevano anche una piccola succursale di vendita nel loro appartamento faentino di via Lapi; essi avrebbero potuto fornire una maggiore quantità di notizie sulle attività di Roberto, ma sono purtroppo entrambi deceduti.

¹⁹ L. CASTELLANI, *Carte sotto stampa*, Reggio Emilia, Prandi, 1974, che riporta al

colophon: "Edizione in 135 esemplari. XXV numerati da I a XXV, 100 numerati da 1 a 100 e 10 «ad personam» numerati da 101 a 110. Con 19 frammenti di varie epoche di cui 9 inserite (sic!) nel testo e non firmate (sic!); e 10 in *suite* numerate (sic!) e firmate dall'autore. Carta di Magnani di Pescia. cm 25×34,7. Le lastre, dopo la tiratura, sono state depositate alla Biblioteca Comunale di Faenza." (dove si trovano tuttora, insieme ad altre matrici donate in varie occasioni da Castellani medesimo). Cfr. L. CASTELLANI, *Ampliamenti all'opera grafica (1973-1984)*, a cura di Neri Pozza, Vicenza, Neri Pozza Editore, 1986, *Addenda*, n. 1092, p. 30.

²⁰ Nelle schede del catalogo figurano altre due piccole incisioni di Castellani: *Paesaggio con anfiteatro* (Auguri natalizi 1973) e *Paesaggio con figure* (Auguri natalizi 1972), che l'artista aveva, come sua abitudine, con ogni probabilità inviato a Sabbatani in occasione delle festività e possiamo tranquillamente supporre fossero destinate ad essere rivendute.

²¹ V. SERENI, *Frammenti di una sconfitta. Diario bolognese*, Verona, Riva-Milano, Scheiwiller, 1957. Al colophon: «Questi versi di Vittorio Sereni con un'acquaforte di Franco Gentilini sono stati stampati con torchi a mano su carta a tino di Fabriano in 130 esemplari. Solo 104 sono numerati per la prima serie de "I poeti illustrati", stampati a Verona da Franco Riva e pubblicati a Milano da Vanni Scheiwiller. Giugno Mccccclvii». La presenza dell'acquaforte è segnalata in copertina oltre che nel colophon.

²² R. CARRIERI, *Lamento del gabelliere*, Milano Toninelli, 1945. L'edizione, rarissima, con prefazione di Carlo Bo, è conservata, nella sua interezza, in Italia solo alla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze; ne esiste una seconda edizione, con prefazione di Francesco Flora, pubblicata a Milano da Mondadori nel 1946 senza tavole.

L'esemplare conservato a Faenza appartiene alla stessa tiratura di quello di Firenze e porta il numero 50 (quello fiorentino è il numero 26) e reca, nel verso dell'occhiello, prima del frontespizio, la seguente nota: «Di questa edizione sono tirati 250 esemplari tra cui 100 numerati da 1 a 100 con litografie colorate a mano sotto la direzione dell'artista, il nostro esemplare è il numero 50». Al colophon: «Le litografie sono state stampate a mano sui

torchi di Piero Fornasetti nell'ottobre 1945 e le pietre litografiche a tiratura ultimata sono state levigate». Nell'esemplare faentino i fascicoli sono stati slegati e non è conservata alcuna litografia; l'esemplare fiorentino è, al contrario, completo e presenta dieci tavole litografiche di cui tre su foglio doppio. In realtà, due tavole sciolte, già appartenute al volume, si ritrovano fra le stampe sciolte della collezione, col titolo *Per Carrieri* (cfr. cat. pp. 186-187).

²³ La serie delle stampe antiche, come egli le aveva suddivise, comprende 61 incisioni, più due disegni, così accorpate. Cartella 1: *I fiamminghi*. Cornelius Bega, Hartmann Schedel, Adriaen Van Ostade, Jean Van de Velde, Pieter Bruegel il Vecchio. Cartella 2: *Gli italiani del XV e XVI secolo*. Nicoletto da Modena, Andrea Mantegna, Andrea Solario, Marco Dente, Cristofano Robetta (più un disegno attribuito ad Agostino o Annibale Carracci). Cartella 3: *Italiani e francesi del XVII e XVIII secolo*. Giovanni Benedetto Castiglione detto il Grechetto, Jaques Callot, Stefano della Bella, Giovan Battista Piranesi. Cartella 4: due grandi rarità unite dal soggetto zoologico, un disegno di Jan Van der Straet (Stradano), *Cavalli* e l'incisione di Jean Duvet, *Liocorno e animali*. Cartella 5: *Albrecht Dürer* (nove esemplari). Cartella 6: *I tedeschi del XVI secolo*. Hans Sebald Beham, Hans Holbein il Giovane, Heinrich Aldegrever, Albrecht Altdorfer. Cartella 7: *Fiamminghi del XVI e*

XVII secolo. Harmenszoon Van Rijn Rembrandt, Philip Galle (da un soggetto di Hans Bol). Cartella 8: è una cartella miscellanea, quasi una sorta di "ultima spiaggia" cui ricorrono tutti i classificatori quando, pur nella consapevolezza del valore di un'opera, non riescono a collocarla in un'area definita. È la più ricca e forse, era una cartella di transizione in vista di un futuro ordinamento. Comprende 22 pezzi di grandissimo pregio, qui di seguito elencati. Due rarissime xilografie del XV secolo, una di anonimo tedesco, e una di anonimo francese; un chiaroscuro di Ugo da Carpi, un'acquaforte di Andrea Meldolla detto lo Schiavone di area veneta (sec. XVI); una xilografia in chiaroscuro a due legni di Antonio da Trento, un bulino di Jacopo de' Barbari, quattro pezzi di Luca di Leida, due pezzi di Marcantonio Raimondi, un'incisione del Monogrammista F.P., un bulino di Adamo Scultori, un bulino di Francesco Rosselli, un bulino di Agostino Carracci, due bulini di Martin Schoungauer; due pezzi di Lucas Kranach il Vecchio, un bulino raffigurante *La speranza* col numero 39, appartenente ai cosiddetti *Tarocchi del Mantegna*; un'acquaforte di Antonio Canaletto. Cartella 9: cinque pezzi tutti ottocenteschi, che dovrebbero far parte dell'epoca moderna, ma, a buona ragione, da Sabbatani compresi nella parte antica e, precisamente tre stampe di Goya, *L'abside de Nôtre Dame de Paris* di Charles Meryon e il

rarissimo *cliché-verre* di Théodore Rousseau *La plaine de la plante a Biau*.

²⁴ Due recenti volumi accreditano questa nuova tendenza storiografica: L. BEDESCHI, *L'altra Romagna*, Soveria Mannelli, Rubettino, 2000; E. BALZANI, *La Romagna*, Bologna, Il Mulino, 2001.

²⁵ Antonio Corbara (Faenza 1909-Castelbolognese 1984) ha donato la sua biblioteca di storico dell'arte alla Comunale di Faenza, contenente oltre a 1960 volumi di storia dell'arte, l'importante raccolta di circa 29.000 fotografie del patrimonio artistico romagnolo, fra cui spicca la sezione relativa alla pittura riminese. All'interno della compagine romagnola, la colonia faentina è particolarmente importante: ricordiamo, a ritroso nel tempo, Alberico Testi, Paolo Galli, Giacomo Sacchi, Antonio Bucci, Giambattista Borsieri, per giungere sino ai grandi protagonisti della stagione rinascimentale Mengo Bianchelli, Antonio Cittadini, Pier Nicola Castellani, Girolamo Sali di Mengolino, Benedetto Vittori (cfr. V. CASADIO STROZZI, *Ospedali e medici di Faenza dalle origini ai giorni nostri*, Modigliana, Accademia degli Incamminati, 1974).

²⁶ C. GINZBURG, *Indagini su Piero: il battesimo, il ciclo di Arezzo, la Flagellazione di Urbino*, nuova edizione con l'aggiunta di quattro appendici, Torino, Einaudi, 1994. A Carlo Ginzburg va la mia rinnovata e costante gratitudine.

P. 2



*El si pronunciare y la mano alarguen
Al primero que llega.*

“SAPER VEDERE” CAPOLAVORI DELLA STORIA DELL’INCISIONE

Giuseppina Benassati

Il modello teorico

«I raccoglitori di stampe ... si riconducono a due categorie: l'amatore di documenti e l'amatore di fogli d'arte. Il primo orienta la sua attività verso una investigazione determinata da curiosità speciali o da motivi professionali e non ha preoccupazioni estetiche. Il secondo, invece, ha un solo motivo di ricerca, quello della bellezza, che egli persegue, quando i mezzi glielo consentano, in tutti i secoli, attraverso tutte le scuole. La sua collezione è eclettica e si arresta nel tempo e nello spazio solo di fronte a barriere materialmente insormontabili»¹.

Il profilo del collezionista tracciato velocemente da Giacomo Francesco Guarnati, nel capitolo *Orientamento* dell'opera *Bianco e Nero* edita postuma nel 1937, pare attagliarsi perfettamente, almeno in prima analisi, alla figura di Roberto Sabbatani, medico faentino nato nel 1920, folgorato da una precoce passione per il “bianco e nero”, interrotta soltanto dalla morte accidentalmente avvenuta nel 1988².

Ci lascia eredi di 143 fogli incisi da grandi autori attivi dal XV al XX secolo e di una correlata biblioteca specializzata, questo grazie alla munifica liberalità dell'unico erede diretto, il fratello Rodolfo, che per un decennio ha tenacemente perseguito – come ben sottolinea in questo catalogo Anna Rosa Gentilini – l'obiettivo, non facile, di rendere pubblico un vero e proprio tesoro storico artistico e bibliografico³.

Le operazioni di analisi sottese alla catalogazione scientifica dei materiali – intrapresa all'ingresso delle stampe in biblioteca – e la volontà di valorizzare il corpus grafico attraverso un'occasione espositiva, hanno fatto sorgere impellente la necessità di sintetizzare le direttrici della collezione e, soprattutto, di comprendere e rendere intellegibile il modello teorico che ha reso possibile l'aggregazione di un così straordinario complesso.

Non nascondiamo che l'entusiasmo che ci ha colti al cospetto di tante prestigiose e suggestive opere – dalla delicata Madonna quattrocentesca di Scuola Francese (cat. p. 56) al *Miserere* di Rouault (cat. p. 154) passando attraverso Dü-

Francisco Goya y Lucientes,
El si pronuncian y la mano alargan
Al primero que llega, acquaforte
e acquatinta.



Harmensz. Van Rijn Rembrandt
 La “negra” coricata, acquaforte
 e puntasecca.

rer (cat. pp. 61-69), Rembrandt (cat. pp. 117-120), Goya (cat. pp. 125-127), Piranesi (cat. p. 124) e grandi autori del XIX e XX secolo – è stato pari ad un altrettanto grande sgomento determinato dalla coscienza della difficoltà insita nel tentativo di ricostruzione di un processo, quello del collezionare, in cui giocano molteplici fattori: storici, sociali, estetici, di mercato e, non ultimi, il “gusto” e la sensibilità del collezionista.

La letteratura sul collezionismo di opere grafiche dei secoli passati è assai vasta, comprensiva come è di dizionari, repertori generali, storie e descrizioni di “scelti gabinetti”, opere in cui abbondano le riflessioni sulle possibili tipologie di raccolta: per soggetto, per scuola, per autore, per rarità ecc., per non parlare dei cataloghi di vendita delle maggiori collezioni, sorta di *exempla* o memento per neofiti o esperti adepti⁴. Molto circoscritta invece è la produzione sulla contemporaneità, quasi assente poi sugli ultimi cinquant’anni. Le ragioni sono principalmente da ascrivere alla persistenza, per il collezionismo di stampe, di strategie di ricerca e metodologie di accumulo codificate da enunciati sette-ottocenteschi e, di contro, all’assenza di nuovi e forti modelli teorici, disponibili invece, perché discendenti dalla critica militante, soprattutto per collezioni di opere d’arte contemporanee.

Collezionare stampe antiche o semplicemente stampe *tout-court* negli ultimi cinquant’anni ha potuto significare raccogliere autori, del passato o piuttosto contemporanei, opere antiche o molto recenti; *gravures originales* o *d’après*, in sintesi una sorta di *deregulation* di comportamenti difficile da stigmatizzare. La situa-



zione italiana in particolare, appare abbastanza povera di riflessioni sull'argomento, principalmente, ma non solo, per le ragioni individuate già nel 1937 da Achille Bertarelli e Giorgio Nicodemi nell'introduzione all'opera del Guarnati, lodata per la sua eccezionalità in un contesto nazionale povero di letteratura e interesse per le arti grafiche forse in dipendenza del fatto «che molte delle nostre raccolte sono mal note, o non sono ordinate razionalmente, e troppo di rado, a parte la bella eccezione per le raccolte conservate presso gli Uffizi, si fanno mostre dei materiali più cospicui»⁵. Dal 1937 ad oggi le mostre si sono succedute numerose spesso accompagnate da cataloghi e monografie di un certo respiro, più lacunose invece, il censimento e la catalogazione scientifica delle raccolte di pubblica proprietà, tra le iniziative di largo respiro si segnalano i volumi a stampa suddivisi per Scuole della Pinacoteca Nazionale di Bologna, il catalogo informatizzato, in corso di revisione, dell'Istituto Nazionale per la Grafica ed il progetto regionale coordinato dalla Soprintendenza per i beni librari e documentari consi-

Harmensz. Van Rijn Rembrandt,
Predicazione di Gesù Cristo o la Piccola Tomba, acquaforte, bulino e puntasecca.



Francisco Goya y Lucientes, *On lache les chiens contre le taureau*, acquaforte e acquatinta.

stente in una indagine sul campo ancora in corso⁶. Le raccolte nelle biblioteche, negli archivi e nei musei della regione Emilia Romagna, catalogate secondo standard internazionali, sono fruibili in un catalogo on-line IMAGO e in una omonima nuova serie editoriale della collana dell'Istituto per i Beni Artistici e Culturali, *Immagini e Documenti* che ha l'intento di pubblicare con approfondimenti, come nel caso di questo catalogo, collezioni o parte di esse di particolare rilievo storico-artistico o storico-documentario⁷.

È soltanto a partire dagli anni Ottanta che le istituzioni pubbliche hanno dato vita alla catalogazione scientifica delle loro raccolte ed alla valorizzazione dei patrimoni grafici per troppo tempo considerati “minori”.

Per quanto concerne il privato infine, è bene sottolineare che sempre meno frequente è il conferimento di nuove raccolte alle istituzioni pubbliche, la prassi invalsa tra gli eredi, dopo il trapasso dei collezionisti, è la frammentazione nella migliore delle ipotesi e la dispersione nella quasi totalità dei casi; tra le iniziative controcorrente pregevoli per quantità e qualità delle opere donate vanno segnalate, oltre alla presente, la donazione Davoli alla Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia (1985) e la donazione Balestra all'omonima Fondazione di Longiano⁸.



Tornando alla nostra collezione è bene evidenziarne l'eccezionalità. Essa rappresenta un unicum sia per qualità che per quantità dei materiali conferiti, contribuisce ad incrementare un patrimonio grafico che, visto su scala regionale, è già molto articolato ma scarsamente dotato delle opere dei protagonisti indiscussi dei movimenti artistici tra XIX e XX secolo: Corot, Rousseau, Meryon, Whistler, Manet, Cezanne, Daumier, Toulouse Lautrec, e poi ancora Redon, Ensor, Vlaminck, Braque, Picasso, Leger, Ernst, Kokoscka, Chagall, Matta, Moore.

Grazie a Roberto Sabbatani Faenza diviene uno dei punti focali di una nuova fascinosa geografia, quella di un mondo in "bianco e nero" che, per quanto riguarda la Romagna, può consentire un viaggio, sia reale che virtuale, da Faenza non tanto a Marradi, come ci suggeriva il Giani, bensì a Forlì, Cesena, Longiano, Brisighella, Bagnacavallo. Possibili soste per godersi le *mirabilia* delle raccolte Piancastelli e Dall'Asta-Brandolini della Biblioteca Saffi, per riflettere sul significato delle immagini della storia alla Comandini della Biblioteca Malatestiana; per lasciarsi incantare dalla bellezza del luogo e sedurre dalla matita graffiante dei tanti Maccari della raccolta del poeta Tito Balestra, per apprezzare le opere di un museo monografico, quello dedicato a Giuseppe Ugonia o lasciarsi av-

Francisco Goya y Lucientes, *On lache les chiens contre le taureau*, aquaforte e acquatinta.

Paul Cézanne, *Tête de jeune fille*,
acquaforte.

vincere dalla varietà di proposte del contemporaneo conservate al Gabinetto delle Stampe di Bagnacavallo⁹. Per un viaggiatore pigro ma amante delle nuove tecnologie o per uno studioso ormai vittima della sindrome dell’*hic et nunc* provocata dall’eccessiva frequentazione della “rete” si suggerisce una “navigazione”, possibile in ogni momento ed in qualsiasi luogo, purché provvisti di cavo telefonico e modem, nel catalogo on-line IMAGO in cui i singoli fogli della donazione Sabbatani entrano da subito arricchendosi di legami, bibliografici, con altri esemplari, altri stati, differenti tirature.

Tornando alla nostra collezione possiamo affermare che Roberto Sabbatani possedeva le tre caratteristiche indicate da Guarnati come proprie dell’amatore e del collezionista: “saper vedere”, “sapersi guidare”, “saper spendere”¹⁰.

Il “saper vedere” composto di conoscenze tecniche e di senso estetico, facoltà affinate con gli studi e col tempo è attestato dalla qualità e dalla raffinata eleganza che contraddistinguono la totalità delle stampe esistenti, circa il “sapersi guidare” sostanziato dal possesso di dotazioni bibliografiche adeguate per poter contestualizzare le immagini valgono gli innumerevoli volumi di seguito descritti in *La biblioteca del collezionista* comprensiva di opere di carattere generale, manuali, cataloghi ragionati, monografie. In proposito Guarnati indicava come fondamentali i repertori (Bartsch, Delteil, Passavant, Robert-Dumesnil ...) avvertendo come questi non fossero che la base delle conoscenze, comunque da alimentare con gli studi monografici sugli artisti, i repertori sulle filigrane, le riviste specializzate.

Se il “sapersi guidare” si sostanzia in ultima analisi nel dotarsi di una biblioteca specializzata, “saper spendere” significa, ovviamente, spendere secondo le proprie possibilità; le «grandi collezioni non sono ora più consentite nemmeno ai sovrani» afferma Guarnati che suggerisce di investire piuttosto sul contemporaneo per «cogliere a cifra limitata i fiori nati preziosi che la folla non sa discernere». Cita in proposito le acqueforti di Meryon disdegnate dal pubblico e letteralmente svendute in vita dall’artista, divenute alla sua morte capolavori quasi inaccessibili dell’incisione contemporanea (nella collezione Sabbatani, ed in questo catalogo a p. 136, è presente la più celebre opera della serie, *L’Abside de Notre Dame de Paris*). Pare seguita pure la prassi metodologico-operativa indicata dal Guarnati: comprare da case note per serietà e per capacità nel commercio grafico, non sperare di ottenere sottocosto opere importanti ma «preoccuparsi invece, di aver impressioni belle e ben conservate al prezzo corrente che aumenterà col tempo se la cernita è fatta con gusto, pretendere, per acquisti importanti, una fattura con garanzia di autenticità»¹¹.

A onor del vero va detto che la rispondenza della collezione alle caratteristiche espresse nei citati *Orientamenti* non è stata confortata dal ritrovamento di *Bianco e Nero* nella biblioteca Sabbatani, la conoscenza dell’opera rimane comunque certa; sostenuta dalle affermazioni dei familiari che ricordano l’avvio



della collezione già a partire dagli anni universitari bolognesi. In quell’epoca il tema del collezionismo delle stampe è affrontato, in Italia, essenzialmente da quest’opera preceduta soltanto da quella *Guida del raccoglitore e dell’amatore di stampe antiche* compilata nel 1907 dal lucchese Ferdinando Pasquinelli¹². L’opera del Guarnati è destinata a rimanere unica sino alla pubblicazione, nel 1960, di *Il Conoscitore di stampe*, di Ferdinando Salamon. La grande fortuna editoriale del manuale – tre edizioni e numerose ristampe – unitamente a quella riscossa da *La collezione di stampe*, che il Salamon pubblicò nel 1971, ha sicuramente eclissato, ma non cancellato il portato di *Il Bianco e Nero* del 1937¹³.

Gli assunti, o meglio i suggerimenti del Guarnati si rispecchiano fedelmente nella collezione Sabbatani, il medico faentino raccolse stampe ma, contemporaneamente acquistò gran parte della letteratura esistente su di esse – si veda in proposito, nel catalogo, *La biblioteca del Collezionista* – la prima stampa che comprò fu contemporanea, si tratta di Braque (cat. p. 156), si appoggiò a importanti mercanti: Harry e Silverio Salamon di Torino e Milano, Alberto Prandi di Reggio Emilia¹⁴.

Se in Guarnati riconosciamo il modello generale di comportamento utilizzato per la formazione della collezione è sicuramente dalle proposte di Ferdinando Salamon, materialmente acquistate dal fratello Harry che si costruisce, attraverso l’acquisto degli esemplari, la collezione.

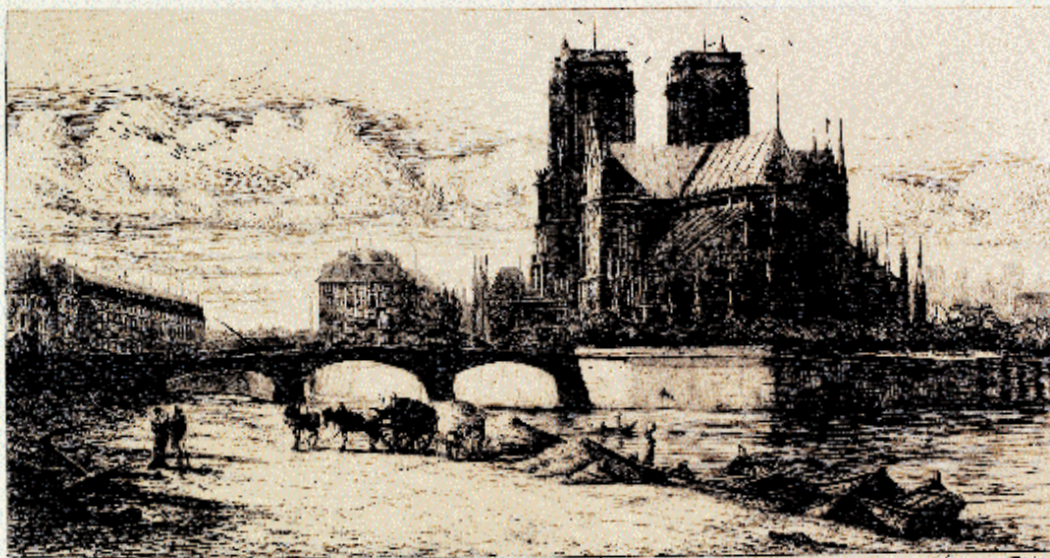
Non è da trascurare un *exemplum* importante sul quale il medico forlivese ha potuto modellare, in scala più ridotta la propria collezione: si tratta della mostra *Incisione europea dal XV al XX secolo* curata da Ferdinando Salamon nell’omonimo volume, catalogo dell’importante esposizione tenuta nel 1968 alla Galleria Civica d’Arte Contemporanea di Torino¹⁵. Si trattò di una insuperata, almeno a livello nazionale, rassegna di capolavori provenienti dalle maggiori collezioni pubbliche e private europee e statunitensi, opere rare in tirature di qualità eccezionale, riprodotte per la quasi totalità nel catalogo, destinato a divenire strumento di largo uso per scopi didattici, divulgativi, collezionistici, per decenni surrogato di una storia dell’incisione che il mondo accademico italiano non ha voluto o saputo affrontare.

A sottolineare il carattere internazionale dell’avvenimento torinese era lo stesso titolo *d’après* la celebre esposizione *Les plus belles gravures du monde occidental, 1410-1914*, tenuta tra il 1965 e il 1966 a Monaco, Parigi ed Amsterdam il cui catalogo, riccamente illustrato con immagini provenienti dalla Bibliothèque Nationale di Parigi, dall’Albertina di Vienna, dal Rijksmuseum di Amsterdam e dalla raccolta statale di Monaco, è presente nella *Biblioteca Sabbatani*¹⁶. L’esposizione non aveva il fine di rappresentare la storia dell’incisione ma quello di mostrare una selezione di *belles épreuves*.



Eduard Manet, *L'enfant Marguerite*,
acquaforte.

In rapporto alla rassegna torinese nella collezione Sabbatani sono presenti ben trentasei autori e per undici di essi le medesime opere esposte in quell'occasione. In ordine cronologico si tratta di: *La Resurrezione* di Martin Schonghauer (cat. p. 60), *La Sepoltura di Cristo* ed il *Baccanale* di Andrea Mantegna, (cat. pp. 90-91), *L'Adorazione dei pastori* di Nicoletto da Modena (cat. p. 94), *Giuditta* di Jacopo de' Barbari (cat. p. 92), *Il cavaliere la Morte e il Diavolo* e *Il grande cannone* di Dürer (cat. pp. 68-69), *La penitenza di S. Giovanni Crisostomo* di Cranach (cat. p. 71), *Un uomo seduto visto di schiena* o *Narciso alla sorgente* di Antonio da Trento (cat. p. 100), *La predica di Gesù Cristo* o *La petite tombe* e *La negra coricata* di



Charles Meyron, *L'abside de Nôtre Dame de Paris*, acquaforte.

Rembrandt (cat. pp. 119-120), *La danza all'osteria* di Adrien van Ostade (cat. p. 114), *Grand escalier du Palais de Justice* di Daumier (cat. p. 140), *La cattedrale* di Ensor (cat. pp. 147-148). Opere prevalentemente acquistate nel tempo nelle gallerie Salamon di Milano e Torino come attestano le expertises che accompagnano i fogli, veri e propri capisaldi di una collezione come lo stesso Salamon esemplifica poi nel volume del 1971.

Un'opera aperta

Il carattere enciclopedico della raccolta, autori in ordine cronologico dal Quattrocento al Novecento, fanno della collezione una sorta di “opera aperta” percorribile in più direzioni.

Una di queste è l'appartenenza delle incisioni a precedenti collezioni; l'indizio è la presenza sui fogli dei timbri e dei marchi di collezione, rimandi a passati fastosi all'interno di *Recueils*, *Collections* o *Cabinets*.

Le lettere “A D” entro un ovale poste sul *Noli me tangere* di Schongauer (cat. p. 59), appartengono al mercante francese Alcide Donnadiou (verso il 1791-1861) prima capitano nelle armate napoleoniche poi trasferito a Londra (1820) da dove impianta un fitto commercio di autografi, disegni e stampe antiche di cui sono note tre aste nel 1836, 1851 e 1866¹⁷.

Il cavaliere, la morte e il diavolo di Albrecht Dürer (cat. p. 68), *Il peccato originale* e *La penitenza di S. Giovanni Crisostomo* di Lucas Cranach il Vecchio (cat. pp. 70-71), *Il padre di famiglia* e *La danza all'osteria* di Adrien Van Ostade (cat. pp. 113-114) recano il timbro della collezione ottocentesca del banchiere americano Thomas Jefferson Coolidge junior, nato nel 1863, a Boston¹⁸.

Susanna e i vecchioni di Luca di Leida (cat. p. 72) ha il timbro di collezione del cavalier G. Camberlyn (1783-1861) nato a Gand autore di una delle più importanti raccolte del XIX secolo smembrata in tre grandi vendite all'asta a partire dal 1865¹⁹.

L'arrampicatore di Marcantonio Raimondi (cat. p. 96) proviene da Colnaghi; *Scena fluviale* disegno a penna di Anonimo Emiliano del XVII secolo (cat. p. 104), reca ben tre timbri: quello di Cristian Josi (1765-1828) incisore e mercante di stampe ad Amsterdam e Londra, quello dell'antiquario di Utrecht Jacob H. Wigtersma, nato nel 1898 e quello di M.J. Fred Bianchi la cui collezione venne messa all'asta nel 1964²⁰.

Mercato al Dolo di Canaletto (cat. p. 123) reca il timbro V. Feder; *Famiglia di contadini in cammino* di Rembrandt (cat. p. 118) ha il timbro della Collezione Alianello formatasi a Como negli anni trenta del Novecento; *La negra coricata* anch'essa di Rembrandt (cat. p. 120), ha il timbro di Juan Jorge Peoli pittore e collezionista trasferitosi da New York a l'Avana negli anni ottanta del XIX secolo²¹.

Altro punto di accesso è costituito dalle tecniche e dalle forme espressive dell'incisione. Si passa dai semplici contorni delle xilografie quattrocentesche al cesello dei bulini di Dürer, e dei maestri tedeschi, olandesi e fiamminghi del XV-XVI secolo, alle seduzioni delle acqueforti di Rembrandt, Piranesi e Goya per giungere all'effetto di *dessin gravé* dei *clichés-verre* di Corot e Rousseau, alla potenza incisoria di Charles Meryon, Paul Cezanne, Whistler, per passare allo sperimentalismo di Georges Rouault, Max Ernst, Sebastian Matta.

Ciò che serpeggia in queste immagini, pur così diverse e distanti tra loro, è una sottile inquietudine nordica, un senso di mistero lontano da solari ed olimpiche visioni mediterranee, un'inquietudine "moderna" che travalica epoche e forme espressive e che ha origine dall'alto magistero di Rembrandt.

I "neri di velluto" della *Negra coricata* (1658) figura femminile assopita vista di schiena la cui postura pare derivare da una Venere di Domenico Campagnola, ritornano, come è stato mostrato in un recente studio, *Etched on the memory*, nell'incisione di Picasso *Quattro donne nude ed una testa scolpita* del 1934, così come la *Sepoltura di Cristo* diviene fonte per la tempera su carta di Goya con *Santa Elisabetta che assiste l'ammalata*²².

Le assonanze visive, le citazioni re-interpretate in nuove dimensioni estetiche e poetiche possono essere infinite come grande, in tutti i sensi, è la letteratura sui *peintres-graveurs* ottocenteschi celebrati da Baudelaire, dai Goncourt, da Victor

Hugo. Le loro opere accompagnano ed esaltano la rinascita dell’acquaforte che, secondo Charles Blanc «*Doit être généralement exécutée sans régularité apparente, avec des traits libérement conduits et rarement croisés, qui ne couvrant pas toute la planche, laissent jouer un rôle à la blancheur du papier*»²³. E il bianco della carta diviene controluce che esalta la suggestiva veduta de *L’Abside de Nôtre Dame de Paris* del 1854 (cat. p. 136) *eau-forte* di Charles Meryon eseguita senza l’ausilio della fotografia come giustamente sottolinea Philip Burty. Veduta di straordinari effetti luministici, ove i tratti si distinguono nettamente a definire l’Hôtel Dieu a sinistra e l’Hôtel de la Ville a destra, lo scorrere del fiume visto in diagonale, dal basso. La più bella opera di Meryon lodata da Victor Hugo che ebbe a definirla «più che una veduta una visione»²⁴.

Charles Baudelaire, poeta al quale l’editore Delâtre aveva inizialmente affidato la presentazione dell’intera serie scrive in *Pittori e acquafortisti* «Per l’asprezza, l’eleganza e la fermezza del disegno, Meryon fa pensare a quanto di più alto anima le antiche acqueforti. Raramente abbiamo visto rappresentare con maggiore ricchezza di poesia la solennità naturale di una grande capitale»²⁵.

Il bianco della carta aleggia poi intorno a *L’Enfant Marguerite* (1860-1861) di Manet che utilizza un segno duro ed incisivo, memore della lezione di Goya, mentre nella *Tête de jeune fille* (1873) Cézanne realizza una sorta di schizzo veloce ove i tratti della giovane contadina di Auvers si concretizzano con graffi vibranti e incisivi. Un segno anti-accademico vitale e possente che era già, con altre valenze, in Piranesi, *le cerveu noir*, nella suggestiva lettura che ne ha fatto Marguerite Yourcenair²⁶.

Il ruolo giocato dalla carta nella resa dell’incisione non è frutto di innovazione apportata dalla pubblicistica ottocentesca ma è motivo che questa riprende dalla letteratura del XVII secolo a partire dalla deliziosa operetta (1649) di Abraham Bosse *Sentiment sur la distinction des diverses manieres* ... nella quale l’autore, a sua volta incisore e trattatista, sottolineò per primo, traendo le considerazioni dall’esame della raccolta dell’abate De Marolles, come per le belle prove *le fond du papier est bien blanc*²⁷. L’affermazione del Bosse, arricchita, dilatata e piegata a diverse poetiche, accompagna la letteratura artistica sino ai nostri giorni o, per meglio dire, sino al secolo scorso riaffiorando nelle pagine di Focillon assunta al ruolo di elemento distintivo della stampa del mondo occidentale. In una insuperata monografia (1914) su Hokusai egli sottolinea come la carta olandese, antica in particolare, sia la «più bella materia per sopportare la ricchezza dei neri» che contraddistingue gran parte delle *belles épreuves* della cultura europea mentre per le stampe giapponesi sia una carta giallina di una “omogeneità morbida” a compenetrarsi con la diversa fattualità delle immagini²⁸. Nell’enciclopedico *recueil* di Roberto Sabbatani, assai ricco di “belle prove” su pregiate carte dal XV al



XX secolo sono in proposito due opere, *La foresta di bambù* del “Vecchio Pazzo per il Disegno” Katsushika Hokusai e *Shimada*, xilografia policroma di Utagawa Hiroshige. Si tratta di capolavori dell’arte giapponese dell’*ukiyo-e*, immagini del Mondo fluttuante, che lasciano intravedere fondi di carta giallina di quell’omogeneità morbida testé indicata, supporto e materia leggera che accoglie composizioni quasi astratte e di serena eleganza. La teoria dei bambù flessi dal vento a schermare la vetta innevata del Fuji così come le lingue d’azzurro del fiume visto in diagonale dall’alto, ci conducono in un nuovo universo, bidimensionale non più cartesiano ma zen.

Tutto ciò sottolinea ancor più la natura di “opera aperta” della collezione Sabbatani e, seppur indirettamente, ci consente di tratteggiare con sempre minor approssimazione il ritratto del suo autore, un collezionista colto, raffinato e curioso. Ci sembra possa trattarsi di una sorta di moderna reincarnazione di figure del passato, già abilmente tratteggiate al volgere del XVII secolo da Florent Le Comte nel suo *Cabinet des singularités de peintures et de gravures* ove si può leggere: *Il y a, d’abord, “grand-curieux” personnages importants et riches collectionneurs: ils veulent les estampes de qualité, des pièces exceptionnelles*²⁹. Probabilmente Roberto Sabbatani era

Utagawa Hiroshige, *Shimada*, xilografia a colori.



Katsushika Hokusai, *La foresta di bambù*, xilografia.

un po' meno *riche et agé* di quei *curieux* ma, aggiungiamo noi, è stato per qualche recondita ragione perduto attratto dall'essenza dell'arte incisoria, forse in considerazione del fatto che *L'estampe possède en soi un caractère énigmatique qui tient à sa puissance d'abstraction. Elle ne lutte pas d'émulation avec la vie. Elle la transporte dans un registre à deux notes dont les accords sont plus imperieux que les vastes ressources de la gamme colorée.*

¹ Cfr. G.F. GUARNATI, *Bianco e nero. Avviamento alla comprensione e alla raccolta della stampa d'arte occidentale. Con 227 illustrazioni*, presentato dal dott. Achille Bertarelli e dal prof. Giorgio Novati, Milano, Hoepli, 1937, pp. 342-343.

² Cfr. *Orientamento*, in Guarnati, 1937, cit., pp. 337 segg.

³ Per il profilo biografico e la personalità di Roberto Sabbatani si cfr. A.R. GENTILINI, *La collezione Sabbatani. Un'importante raccolta di stampe donata alla Biblioteca Comunale di*

Faenza, in «Manfrediana. Bollettino della Biblioteca Comunale di Faenza», 33/34, 1999-2000, pp. 73 segg.; Idem, il saggio in questo catalogo.

⁴ Per una rassegna dei repertori e del dibattito sul modo di classificare e ordinare le stampe cfr. il mio *L'arti per via. Percorsi nella catalogazione delle stampe*, in *L'arti per via. Percorsi nella catalogazione delle opere grafiche*, a cura di G. Benassati con una presentazione di E. Raimondi, Bologna, Editrice Compositori, 2000 (IBC Immagini e Documenti. Imago), pp. 11 segg.

Per i cataloghi di vendita rimane insostituibile l'opera di F. LUGT, *Repertoires des catalogues de ventes publiques intéressant l'art ou la curiosité*, La Haye, M. Nijhoff, Paris, Fondation Custodia, 1964, 4.v.

Per il collezionismo del XVIII e XIX secolo si veda F. HASKELL, *Le metamorfosi del gusto. Studi su arte e pubblico nel XVIII e XIX secolo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989.

⁵ Cfr. A. BERTARELLI, G. NICODEMI, *Presentazione*, in Guarnati, 1937, cit., pp. XI-XV; lo stralcio citato è a p. XV.

⁶ Una sintesi delle pubblicazioni del Gabinetto Disegni e Stampe della Pinacoteca Nazionale di Bologna è nella scheda omonima pubblicata in *L'arti per via*, 2000, cit., p. 189.

La sintesi dell'attività espositiva ed editoriale dell'Istituto Nazionale per la Grafica è nel sito: <http://www.grafica.arti.beniculturali.it>; per il progetto di informatizzazione si cfr. *La catalogazione delle stampe dell'Istituto Nazionale per la Grafica*, a cura di M. Gori Sassoli, Roma, Palombi, 1995.

⁷ Si cfr. *Imago*, catalogo collettivo on-line di opere grafiche disponibile su web all'indirizzo <http://www.ibr@regione.emilia-romagna.it/imago>. Ampia illustrazione dei contenuti e delle caratteristiche di IMAGO sono state fornite nell'ambito del Convegno Internazionale di Studi "L'Arti per via. Percorsi nella catalogazione delle opere grafiche" tenutosi a Bologna, Palazzo Hercolani, 17-18 novembre 2000 e nell'omonimo mio saggio, cit.

⁸ Per la collezione Davoli si cfr. C. PANIZZI, *La raccolta di stampe Angelo Davoli*, in *L'arti per via*, 2000, cit. pp. 172-176; per la collezione Balestra, si veda F. BALESTRA, *Da Goya a Maccari. La collezione di opere grafiche della Fondazione "Tito Balestra" di Longiano*, ibidem, pp. 257-260.

⁹ Per le raccolte della Biblioteca Saffi di Forlì cfr. A. Imolesi, *Stampe in Romagna. La collezione della Biblioteca Saffi*, in *L'arti per via*, 2000, cit., pp. 245-256. Per la raccolta Comandini della Biblioteca Malatestiana di Cesena si cfr. *L'Italia nei cento anni. Libri e stampe della Biblioteca di Alfredo Comandini*, a cura di G. BENASSATI, D. SAVOIA, Bologna, Grafis, 1998 (IBC Immagini e Documenti).

¹⁰ Cfr. Guarnati, 1937, cit., pp. 337-342.

¹¹ Ibidem, p. 344.

¹² Cfr. F. PASQUINELLI, *Guida del raccoglitore e dell'amatore di stampe antiche*, Lucca, stampa Alberto Marchi, 1907; si vedano le anastatiche Arnaldo Forni Editore del 1984 e 1988. L'opera, stampata in 150 esemplari e distribuita dal Libraio Guidotti di Lucca si suddivide in dieci capitoli introdotti da una *Prefazione*. La pubblicazione dell'avvocato lucchese mostra una struttura poi riproposta sia da Guarnati che Salamon.

¹³ Cfr. F. SALAMON, *Il conoscitore di stampe*, Torino, Einaudi, 1960; nel 1999 Umberto Allemandi ne ha pubblicato la quarta ristampa della terza edizione (1986) con una prefazione di G. Dillon. Idem, *La collezione di stampe. Guida allo studio dell'incisione antica e moderna con oltre 250 illustrazioni in nero e 18 a colori*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1971.

¹⁴ Per Alberto Prandi e la Libreria Prandi si cfr. *I Prandi Librai Editori*, a cura di F. Dall'Aglio, Milano, Scheiwiller, 1987.

¹⁵ Cfr. *L'incisione europea dal XV al XX secolo*, profilo storico-critico di Luigi Mallé, catalogo di Ferdinando Salamon, catalogo mostra, Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna 18 aprile-23 giugno 1968, edizione interamente riveduta ed ampliata, Torino, Museo Civico, 1982.

¹⁶ *Les plus belles gravures du monde occidental: 1410-1914*, catalogo mostra, München, Haus der Kunst, 16 octobre 1965-6 janvier 1966, Paris, Bibliothèque Nationale, 1 février-24 mars 1966, Amsterdam, Rijksmuseum, 7 avril-12 juin 1966, Paris, Turnon, stampa 1966.

¹⁷ Cfr. F. LUGT, *Les marques de Collections de dessins et d'estampes*, Amsterdam, Vereenigde Drukkerijen, 1921, n. 724.

¹⁸ Ibidem, n. 1429.

¹⁹ Ibidem, n. 514.

²⁰ Ibidem, n. 573.

²¹ Per Feder cfr. Lugt, 1921, cit., n. 923; per

Alianello, Idem (Suppl.), 1956, n. 5K; per J.J. Peoli, Lugt, 1921, cit., n. 2020.

²² Cfr. I. ROSE-DE VIEJO, J. COHEN, *Etched on the Memory. The presence of Rembrandt in the prints of Goya and Picasso*, The Rembrandt House Museum, Amsterdam, 2000, pp. 66, 67, 86-87.

²³ Cfr. C. BLANC, *Gravure. Gravure a l'eau-forte*, in *Grammaire des arts du dessin*, in «Gazette des Beaux-Arts», VIII (1866), XXI, p. 422.

²⁴ La stampa fa parte della serie *Eaux-fortes sur Paris par C. Meryon MDCCCLII* titolo inciso dall'autore nel 1852 utilizzando l'immagine di una vecchia pietra, materiale di scavo con concrenze fossili, su cui dispone lettere in rilievo fortemente ombreggiate. Dopo il frontespizio è il *Ritratto di Meryon di profilo*, eseguito da Bracquemond, anch'esso inciso sulla pietra accompagnato dall'epitaffio: "Messere Bracquemond/ A peint en cette image/ le hombre Meryon/ Au grotesque visage". *L'abside de Notre Dame* è accompagnata poi dai seguenti versi dell'incisore: "O toi dégstateur de tout morceau gothique./ vois ici de Paris la noble basilique. / Nos rois, grands dévots, ont volou la bâtir/ Pour témogner au Maître un profond repentir./ Quoique bien grande, hélas! On la dit trop petite/ De nos moindres pécheurs, pour contenir l'élite", si cfr. R. CANTINELLI, *Charles Meryon. Eaux-fortes sur Paris*, A Paris, Édition Mazarine, 1926, p. 1; G. Geoffroy, *Charles Meryon*, Paris, H. Floury Éditeur, 1926, pp. 44 segg.

²⁵ Cfr. *Pittori e acquafortisti*, in C. Baudelaire, *Scritti sull'arte*, prefazione di E. Raimondi, traduzione di G. Guglielmi ed E. Raimondi, Torino, Giulio Einaudi, 1981, p. 327.

²⁶ Cfr. *Piranèse. Les Prisons*, introduction par Marguerite Yourcenar, suivé de la vie de Piranèse par Jacques Guillaume Legrand, Paris, L'Insulaire, 1999.

²⁷ Cfr. A. Bosse, *Sentimens sur la distinction des diverses manieres de Peintures, dessins & gravures & des originaux d'avec leurs copies...*, Paris, chez l'Auteur, 1649.

²⁸ Cfr. H. Focillon, *Hokusai*, traduzione di Giuseppe Guglielmi, Bologna, Alfa, 1982, pp. 18-19, traduzione italiana del saggio del 1914.

²⁹ Cfr. F. Le Comte, *Cabinet des singularités d'architecture, peinture, sculpture e gravure*, Paris, N. Le Clerc, É. Picart, 1699-1700, ristampa anastatica, Genève, Minkoff, 1972.

LE XILOGRAFIE QUATTROCENTESCHE
E I MAESTRI TEDESCHI, OLANDESI
E FIAMMINGHI DAL XV AL XVI SECOLO

Le schede di catalogo si compongono
di due parti una storico critica
ed una descrittiva, posta in testa, redatta
secondo le regole del manuale
*Guida alla catalogazione per autori
delle stampe*, Roma, ICCU, 1986.

ANONIMO TEDESCO

(attivo 1460)

Fil. güt iar. - [Augsburg : s.n., ca. 1460].
1 stampa : xilografia colorata a mano ;
214 × 162 mm.

Unico stato. Per la data cfr. Schreiber, 1926-1930, II, n. 784. Xilografia acquerellata a mano. Al verso, in basso a sinistra, manoscritto a matita: "441". Acquistata nel 1973 dalla Galleria "Il Gabinetto delle Stampe" di Milano.

(BCFa, inv. 83422, Cass. 51, cart. 3/9).

Il titolo è tratto dall'iscrizione in caratteri gotici, posta nel cartiglio in basso a sinistra, *fil. güt · iar.*, letteralmente "che sia un buon anno". La stampa è infatti trattata come immagine ben augurale per l'anno a venire: essa è nota con i titoli *L'Enfant divin avec un oiseau, comme souhait de bonne année*, cfr. Schreiber, 1891-1910, I, p. 223, n. 784 ; *L'enfant Jésus au papagai*, cfr. Lemoisne, 1927-1930, I, p. 168; *The Infant Christ with a bird (New Year's Greeting)*, cfr. TIB, 163 (Suppl.), 1990, p. 58, n. 16301.784. Per il luogo e la data di pubblicazione, cfr. Schreiber, cit., Lemoisne, cit. Xilografia acquerellata a mano.

Un analogo esemplare è conservato alla Bibliothèque Nationale de France (Ea 5 rés.), acquistato nel 1839 da M. Hennin. Gesù Bambino è seduto su un cuscino posto al centro di un giardino rigoglioso. Indossa due bracciali, una collana a doppio giro con ciondoli e stringe a sé un pappagallo, simbolo di docilità, allusione all'accettazione del destino di Redentore. In basso, oltre ad un vaso di fiori, sono raffigurati due conigli simbolo di fecondità e una scatola aperta e ricolma, augurio di prosperità e abbondanza.

Lo Schreiber ha repertoriato altre xilografie in cui la stessa invenzione di Gesù Bambino con il pappagallo viene tradotta e riproposta, con alcune varianti e aggiunte, in altrettanti fogli ben augurali per il nuovo anno; in particolare menzioniamo le prove repertorate ai nn. 783, 785 e 786, (rispettivamente illustrate in TIB, cit., alle pp. 57,



59-60, nn. 16301.783; 785; 786). Lemoisne vede nell'esemplare al n. 785, anch'esso conservato a Parigi, una replica con aggiunte del soggetto qui descritto; Schreiber ha repertoriato lo stesso esemplare come un eccellente lavoro eseguito verso il 1470 in Svevia. Segnaliamo inoltre che nell'edizione del 1891 lo Schreiber ha proposto per la stampa qui catalogata il solo luogo di pubblicazione (Augsbourg), e l'ha trattata come copia in controparte dell'esemplare al n. 783; per detto esemplare, conservato nei Gabinetti di Berlino, Dresda e Monaco, ha proposto un'area geografica di produzione intorno all'Alto o Medio Reno e una datazione prossima al 1475; nell'edizione 1926,

lo stesso Schreiber ha ipotizzato per la prova qui descritta una datazione intorno al 1460; per l'esemplare al n. 783 la data del 1465. Una semplificazione dello stesso soggetto si trova anche nella xilografia acquerellata a mano, conservata a Londra, trattata da Schreiber al n. 786, e da lui ricondotta al periodo 1460-1475.

r.c.

Bibliografia: Courboin, 1900-1901, I, p. 66, n. 627; Schreiber, 1891-1910, I, p. 223, n. 784; Schreiber, 1926-1930, II, p. 19, n. 784; VIII, p. 43, n. 784; Lemoisne, 1927-1930, I, p. 168, ill. LVIII; Galleria "Il Gabinetto delle Stampe", 1973 (1), p. 4, n. 1; TIB, 163 (Suppl.), 1990, p. 58, n. 16301.784.

ANONIMO FRANCESE

(attivo 1490)

[La Madonna (Seduta) e il Bambino. Lione : s.n., ca. 1490]. - 1 stampa : xilografia colorata a mano ; 105 × 92 mm.

Unico stato noto. Nessuna scritta incisa. Per il titolo, il luogo e la data di probabile pubblicazione, cfr. Schreiber, 1926-1930, VII, p. 62, n. 1062.a; TIB, 164 (Suppl.), 1992, p. 88, n. 16401,1062-1.

Al verso, manoscritti a matita expertise e il monogramma TM inserito in un cerchio.

(BCFa, inv. 83421, Cass. 51, cart. 3/8).

Questa xilografia acquerellata a mano, raffigurante la Madonna e il Bambino seduti su un trono a baldacchino, sullo sfondo di una parete con finestre a vetri piombati, presenta elementi di affinità con l'analogo soggetto repertoriato da Schreiber al n. 1044.m (illustrato in TIB, cit., p. 69, n. 16401.1044-3). Per quest'ultima stampa, *Madonna allattante il Bambino alla presenza degli angeli*, conservata al Metropolitan Museum di New-York, è proposta un'area di produzione francese e una datazione prossima al 1490-1500; il trono è arricchito da elementi decorativi in stile gotico, e strette corrispondenze si riscontrano nella figura della Vergine (volto, corona, capelli) e nella postura sua e del Bambino.

Il monogramma "TM" inserito in un cerchio, manoscritto a matita nel verso del documento iconografico, identifica il collezionista americano Thomas Olive Mabbott (1898-1968), professore di letteratura inglese, autore ed editore. Docente all'Hunter College di New York, coltivò uno speciale interesse per la numismatica, collezionò medaglie e stampe antiche, prediligendo in particolare incunaboli xilografici, di cui possedette un'interessante e pregevole raccolta. Esegui ricerche sui suoi soggetti con l'ausilio del professor W.L. Schreiber; l'esemplare qui catalogato è lo stesso re-



pertoriato dallo Schreiber, anche Richard S. Field, segnala l'esemplare posto ad illustrazione del TIB come appartenuto alla collezione Mabbott.

La passione collezionistica di Mabbott fu accompagnata ad una analitica ricerca documentaria; pubblicò uno studio sulle matrici nel 1932, nella rivista «Metropolitan museum studies»; ventotto pezzi della sua collezione, di cui ventiquattro unici, sono da lui descritti in *Woodcuts and pasteprint of the Mabbott collection New-York* (Strasbourg, J.H.E. Heitz, 1933); un'altra importante pubblicazione, *Relief prints in American public collections: Cambridge, Chicago, Evanston, Philadelphia, Providence, San Marino and*

Washington; with 31 reproductions (Strasbourg, J.H.E. Heitz, 1939).

Editò inoltre alcuni fascicoli della serie "Heitz Einblatt.drucke", illustrandoli con fogli appartenenti alla sua collezione. Segnaliamo inoltre le sue donazioni al Metropolitan Museum of Art di New-York nel 1911 e nel 1941 (Lugt, 1956 (Suppl.), p. 354, n. 2447b). La marca di collezione non figura su tutti i suoi fogli; la data di acquisizione è stata a volte aggiunta ad inchiostro nel verso.

r.c.

Bibliografia: Schreiber, 1926-1930, VIII, p. 62, n. 1062a; TIB, 164 (Suppl.), 1992, p. 88, n. 1062.

WILHELM PLEYDENWURFF

(1420-1494)

MICHEL WOHLGEMUTH

(1434-1519)

Bononia. - [Norimberga : Anton Koberger, 1493]. - 1 stampa : xilografia ; foglio 438 × 293 mm. - In: *Liber Chronicarum*. Norimberga : Anton Koberger, 12 luglio 1493. - Illustrazione (c. LXII r.)

Reges Babilonie Merodac ; Nabuchodonosor ; Serses ph.us ; Bisantium. - [Norimberga : Anton Koberger, 1493]. - 4 stampe : xilografia ; foglio 438 × 293 mm. - In: *Liber Chronicarum*. - Norimberga, Anton Koberger, 12 luglio 1493. Illustrazione (c. LXII v.)

(BCFa, inv. 83364, Cass. 51, cart. 1/2).

Le cinque xilografie, opera di Pleydenwurff e Wohlgemuth, illustrano il recto e il verso del foglio LXII dell'edizione latina di Hartmann Schedel (1440-1514), nota come *Liber Chronicarum* o *Cronaca di Norimberga*. Per il titolo xilografico: *Registrum//huius ope==//ris cro==//nicarum//cū figuris et ymagi==//bus ab inicio mūdi*, si confrontino gli esemplari posseduti dalla Biblioteca Palatina di Parma (BPP, Inc. Palat. 231/1-4; Inc. Parm. 1162).

Si tratta di un prezioso incunabolo, considerato una sorta di monumento del libro a stampa, meraviglia dell'arte tipografica, perfettamente impaginato e impresso; pur non presentando nulla di innovativo dal punto di vista storiografico – mutua dalle esperienze delle cronache italiane – l'opera ha rappresentato per anni una grande enciclopedia di informazioni storico-religiose, geografico-cartografiche e soprattutto iconografiche. Il ricco apparato illustrativo non trova paragoni tra i libri contemporanei: si tratta di 1809 xilografie (vedute di città e paesi, ritratti di papi, re e imperatori)



distribuite in 326 pagine in folio, 1164 delle quali più volte utilizzate. Il minuzioso e sobrio lavoro degli intagli lignei fu svolto nella bottega del Wohlgemuth che, insieme a Pleydenwurff, disegnò ed approntò l'iconografia per le due edizioni (latina e tedesca) di Norimberga; un personale contributo del giovane Dürer,

che in quella bottega apprendeva l'arte di incidere su legno, è stato riscontrato nella realizzazione di alcune illustrazioni, edite proprio dal suo padrino Anton Koberger. Malgrado l'utilizzo ripetitivo dei blocchi lignei, benché sia stato più volte sottolineato il carattere fantastico della maggior parte dell'iconografia – nella

stragrande maggioranza dei casi si tratta di cartografie immaginarie, e soltanto 35 vedute di città rivelano caratteri di autenticità –, nulla toglie all'autorevolezza dell'opera. Schultz ha ulteriormente precisato che l'edizione latina oltre ad utilizzare lo stesso intaglio per luoghi differenti da quelli dell'edizione in tedesco si avvale di disegni che «contengono a loro volta immagini diverse da quelle effettivamente incise e riprodotte», cfr. Schultz, 1990, pp. 36-37.

Relativamente alla illustrazione libraria, testo e immagine a stampa si trovavano già uniti nei libri xilografici che per alcuni decenni diffusero in Germania e Olanda opere di carattere religioso. Questi incunaboli contenevano, entro riquadri e comparti, rozze e vivaci scene di aspetto ancora medievale il cui intento, descrittivo più che decorativo, continuò a mantenersi tale in tutti gli incunaboli della tipografia tedesca, a cominciare dalle figure a puro contorno, destinate alla successiva coloritura. In un primo tempo la miniatura servì da modello alla illustrazione xilografica; poi la maggior rapidità d'esecuzione della sola xilografia, la necessità di esprimere tutto mediante la linea, fece definitivamente prevalere l'interesse descrittivo su quello ornamentale, come si può riscontrare nei più noti libri figurati del secolo tra cui la *Cronaca di Schedel* intercalata, come detto, di innumerevoli raffigurazioni tipizzate di città e personaggi.

La traduzione della raccolta di documenti letterari, storici e cartografici nel prezioso incunabolo fu possibile solo grazie alla capacità dell'editore Anton Koberger di riunire intorno al progetto le menti più elette della città, i cui nomi e rispettive responsabilità sono rigorosamente elencati nel colophon dell'opera: Michael Wolgemut e Wilhelm Pley-

denwurff, xilografi provetti di scuola fiamminga nella cui bottega, in quegli anni, imparava il mestiere Albrecht Dürer; l'umanista mecenate Sebald Schreyer; il finanziere Sebastian Kammermeister; il medico e bibliofilo Hieronymus Münzer; l'umanista Konrad Celtis che provvide alla revisione del testo per la seconda edizione in caratteri gotici e in lingua tedesca già nel dicembre del 1493; l'umanista Georg Alt.

Il 12 luglio 1493 venne impresso in caratteri mobili il “finito di stampare” sul *Liber chronicarum*; l'editore, stampatore e libraio Koberger la cui stamperia, attiva dal 1470, era all'apice della fama; la sua azienda possedeva 24 torchi con oltre 100 compositori, impressori, illuminatori, legatori ed una vasta rete di vendita con rappresentanze in tutta Europa; il catalogo delle sue opere, negli anni 1473-1513, arrivò ad elencare oltre 200 titoli, in gran parte in folio; la sua città, Norimberga, si trovava anch'essa in un particolare momento di splendore economico e culturale; tutto ciò concorse e contribuì alla creazione del clima favorevole alla realizzazione dell'importante impresa editoriale.

Nel luglio 1493, come detto, termina l'edizione latina; il 23 dicembre dello stesso anno si realizza l'edizione tedesca *Busch der Chroniken*, per i tipi dello stesso Koberger; il 18 settembre 1496 viene pubblicata ad Augusta da Johannes Schensperger la prima riedizione tedesca (ristampata dallo stesso nel 1500) seguita, il 10 febbraio 1497, dalla ristampa dell'edizione latina, cfr. Schreiber, 1891-1910, V, pp. 248-251, nn. 5202, 5204, 5205, 5206, 5207; Hain, 1948, II, pt. 2, pp. 293-294, nn. 14508-14511.

L'illustrazione del recto del foglio LXII, parte della collezione Sabbatani, presenta l'iscrizione, in alto al centro,



“Quarta etas mundi Folium LXII”, due colonne di testo e la raffigurazione della città di Bononia; lo stesso intaglio è stato utilizzato nell'edizione latina per l'illustrazione delle città di Magonza (f. 39v.), Aquileia (f. 51r.), Lione (f. 88r.) e per la descrizione dell'Austria (f. 278). Nel verso, in alto al centro, si ripete l'iscrizione “Quarta etas mundi”, e si distribuiscono i ritratti di Merodach-Baladan, re di Babilonia, Nabucodonosor, il più celebre re dell'impero neobabilonese, del filosofo Serse e della città di Bisanthium; lo stesso intaglio è stato utilizzato per l'illustrazione della città de Il Cairo (f. 22r.).

r.c.

Bibliografia: Brunet, 1860-1865, I, pt. 2, col. 1860-1861; Thieme, Becker, 1907-1950, XXVII, pp. 153-154; Idem, XXXVI, pp. 175-181; CBPBM, 1912, p. 437; Hain, 1948, II, pt. 2, pp. 293-294, nn. 14508-14509; Graesse, 1950, II, pp. 138-139; CBPG (1455-1600), 1962, p. 785; Schultz, 1990, pp. 36-37; Milano, 1993, pp. 86-86, n. 41 (scheda Mauro Bini).

MARTIN SCHONGAUER

(Colmar ca. 1450-Breisach 1491)

[Noli me tangere]/M.S. - [Colmar : s.n., ca. 1477]. - 1 stampa : bulino ; 154×153 mm. Unico stato (Campbell Hutchison, 1980). Esemplare smarginato. In basso, al centro, monogramma dell'autore. Al verso, due timbri di collezione del mercante francese Alcide Donnadieu (Lugt, 1921, nn. 97-98, 724) rispettivamente raffiguranti stella a cinque punte includente la lettera "D" e le lettere "A.D". Filigrana: lettera P gotica con fiore (Meder, 1932, 322).

(BCFa, inv. 83423, Cass. 51, cart. 3/10).

Ricordato come il "bel Martino", Martin Schongauer fu molto apprezzato dai suoi contemporanei, e continuò ad esercitare, con i propri dipinti e le incisioni, una forte influenza su un gran numero di artisti anche dopo la morte. Nato a Colmar intorno al 1450, iniziò la sua formazione nella bottega del padre Caspar, orafo di mestiere che con ogni probabilità, come afferma Châtelet (1991, p. 29), lo avviò all'uso del bulino. In questi anni può aver conosciuto le opere del Maestro E.S., punto di partenza fondamentale per comprendere l'arte di Schongauer che proprio da questi e dalle sue innovazioni tecniche sembra aver preso avvio. Perfezionando i risultati raggiunti dai suoi predecessori e donando sempre più volume e grazia alle sue opere, Schongauer è riuscito per primo a trasferire sulla lastra effetti che sono propriamente pittorici rendendo in tal modo le proprie incisioni una sorta di naturale prosecuzione delle opere pittoriche.

Il ruolo che Schongauer ha avuto per l'incisione del Nord Europa è stato paragonato a quello di Mantegna (1431-1506) in Italia (Landau, Parshall, 1994, p. 50). Le sue opere raggiunsero da subito la notorietà, tanto che già allora ven-



nero prese a modello e in larga parte copiate, come attestano le riproduzioni effettuate dal contemporaneo Israhel van Meckenem (1450-1503).

Questa incisione, realizzata nella primissima maturità, raffigura *Cristo con la Maddalena* rievocando il passo dei Vangeli con l'episodio del "Noli me tangere". L'iconografia dei singoli elementi della composizione, dalla figura della Maddalena al paesaggio si ispirano ad una analoga incisione precedentemente realizzata dal Maestro E.S. Il tema, peraltro non così frequente nell'Europa del nord, venne poi ripreso da un artista della bottega di Schongauer in un dipinto per il convento domenicano di Colmar. Lehrs cita quattro copie dell'incisione di cui una datata 1477 divie-

ne termine *ante quem* per la datazione della stampa di Schongauer. La Campbell Hutchinson (1980, p. 62) ricorda infine l'esemplare del Fitzwilliam Museum di Cambridge che manca della linea di contorno delle colline sullo sfondo, probabile primo stato di questa incisione.

La stampa proviene dalla Galleria "L'Arte Antica" di Torino e da "Il Gabinetto delle Stampe" di Milano come attesta l'expertise di accompagnamento. e.c.

Bibliografia: Lehrs, 1908-1934, V, n. 15b, p. 105; Baum, 1948, tav. 28, p. 41; Hollstein, 1949-, p. 47, n. 15; Shestack, 1967, n. 77; Baumgart, 1978, tav. LII; TIB, 8 (Comm.), 1980, n. 15, p. 61; Béguerie, 1991, n. G17, p. 284.

MARTIN SCHONGAUER

(Colmar ca. 1450-Breisach 1491)

[La Resurrezione] / M S. - [Colmar : s.n., ca. 1480]. - 1 stampa : bulino ; 165 × 117 mm.

Unico stato (Campbell Hutchison, 1980, n. 30). Esemplare smarginato. In basso al centro monogramma dell'autore. Al verso a matita: "12".

(BCFa, inv. 83424, Cass. 51, cart. 3/11).

La maggior parte delle incisioni di Schongauer riproduce temi di carattere religioso, com'è il caso di questa *Resurrezione*, opera della maturità dell'artista databile negli anni intorno al 1480. Si tratta dell'ultima stampa della serie di dodici che formavano il gruppo della *Passione*, soggetto piuttosto praticato dagli incisori del XV secolo che realizzavano queste tavole a scopo didattico o devozionale. È probabile che Schongauer si sia qui ispirato ad un dipinto attribuito alla scuola di Dirk Bouts (ca. 1415-1475) che si trovava nella chiesa di san Lorenzo a Colonia. Esistono comunque altri esempi che possono testimoniare della diffusione di questo soggetto anche in un'epoca precedente quella di Schongauer. Infatti, uno dei pannelli di un polittico della Pomerania datato 1390, conservato al Museo Nazionale di Varsavia, rappresenta una *Resurrezione* in tutto simile negli atteggiamenti dei personaggi e nella resa dell'insieme a quella che realizzò poi Schongauer. Lo stesso può dirsi per l'anta di un polittico della Slesia, sempre conservata a Varsavia e datata 1466.

Lo stile dell'artista subisce a queste date una notevole evoluzione rispetto a immagini precedenti come quelle che compongono la serie di episodi tratti dalla *Vita della Vergine*. Ci si trova ora di fronte a figure che si spingono in primo piano, più grandi nelle proporzioni e ravvicinate nello spazio della lastra. Il paesaggio che ambienta la scena rafforza l'unità e l'equilibrio dell'insieme, sottolineato pure dal-



l'uso dei contrasti tra luce ed ombra, espediente pittorico che Schongauer andò sempre più perfezionando.

Günther Fiensch ha affermato in un suo articolo del 1966 che le scene della *Passione* non sembrano essere state realizzate seguendo l'ordine narrativo della vicenda. Incisioni quali *La Resurrezione* a causa della loro complessità compositiva vennero probabilmente eseguite in un momento precedente la realizzazione delle altre immagini che rivelano invece la tendenza dell'artista verso uno stile sempre più semplificato.

Anche questa incisione di Schongauer fu molto apprezzata dai suoi contemporanei, tanto che Dürer (1471-1528) stes- so riprese la figura della guardia in primo

piano che incredula assiste all'evento della Resurrezione per ripeterla in una delle vittime della silografia con i *Quattro cavalieri dell'Apocalisse*, mentre il fratello di Martin, Ludwig Schongauer (1440-1494), ricopiò l'insieme in un dipinto oggi conservato al Metropolitan Museum of Art di New York.

La stampa proviene da "Il Gabinetto delle Stampe" di Milano come attesta l'expertise di accompagnamento.

e.c.

Bibliografia: Lehrs, 1908-1934, V, n. 30, p. 162; Hollstein, 1949-, p. 71, n. 30; Shestack, 1967, n. 62; Salamon, 1968, n. 39, p. 192; Baumgart, 1978, tav. XXXV; TIB, 8 (Comm.), 1980, n. 30; Béguerie, 1991, n. G95, p. 392.

ALBRECHT DÜRER

(Norimberga 1471-1528)

Eracles / A D. - [ca. 1496]. - 1 stampa :
xilografia ; 388 × 281 mm.

Secondo stato su tre, variante. Esemplare smarginato. In basso, al centro, monogramma dell'autore; in alto sul cartiglio: "Eracles". Filigrana: Calice degli Asburgo (Meder, 1932, 180, Briquet, 1923, 2110).

(BCFa, inv. 83388, Cass. 51, cart. 2/8).

La xilografia raffigurante *Ercole che combatte i gemelli figli di Molione* è l'unica stampa di argomento mitologico realizzata da Dürer, sulla scia di quelle suggestioni nei confronti dell'antichità classica che seguirono il suo primo viaggio in Italia, di cui sono testimonianza diversi disegni, tra i quali il famoso foglio con il *Ratto d'Europa*, che presenta nel gruppo delle compagne disperate una figura molto simile nei gesti alla madre dei Molionidi qui raffigurata. Va ricordato che nel 1494 durante il suo primo viaggio Oltralpe, Dürer aveva potuto confrontarsi e copiare diversi lavori di artisti italiani e soprattutto le incisioni di Mantegna (ca. 1431-1506), dalla cui figura di vecchia che sovrasta i mostri nella *Battaglia degli dei marini*, sembra derivare la furia di Dürer che perseguita con tanta veemenza la giovane donna.

Il soggetto di questa xilografia, che presenta nel cartiglio il titolo *Eracles* in lettere gotiche venne in un primo momento interpretato da Panofsky (1967, p. 68) come la lotta tra Ercole e Caco. Nel 1971, nel corpo della messe di studi pubblicati a celebrazione dei cinquecento anni della nascita dell'incisore, si dimostrò che Dürer aveva rappresentato il combattimento tra Ercole e i gemelli figli di Molione. La vicenda della guerra contro Augia re dell'Elide che vide tra i suoi protagonisti proprio i Molionidi, rientrava secondo i mitografi antichi tra le spedizioni compiute dal "dio-eroe" durante il compimento delle dodici fatiche ordinategli dal cugino Euristeo. Proprio questi lo aveva inviato



presso Augia per pulire le sue stalle, compito che Ercole portò a termine inondandole dopo aver deviato le acque del fiume Alfeo. A causa del rifiuto di Augia di ricompensarlo, Ercole riunì un esercito e cominciò a marciare contro l'Elide e contro il re che aveva chiamato a rinforzo i suoi due nipoti, Eurito e Cteato, gemelli nati da un uovo d'argento figli di Attore e Molione. Con la forza incomparabile dovuta alla loro unione, questi annientarono in un primo momento l'esercito di Ercole, il quale poi li uccise in un'imboscata a Cleonea, tra Corinto e Nemea, mentre si recavano ai giochi istmici. L'impresa, generalmente ritenuta minore tra quelle compiute dall'eroe, venne tramandata da Apollodoro e Pausania, ed è probabile che Dürer si sia rifatto a quest'ultimo, ed alla sua *Graecia antiqua*. Soltanto in quest'opera, infatti (5, 2, 2) si ha il riferimento

alla madre dei gemelli Molione che, disperata per l'uccisione dei figli, spinta da una Furia, lanciò sugli Elei, rei di non averla appoggiata nella vendetta, la peggiore maledizione per i popoli dell'antichità, quella cioè di non poter più partecipare ai giochi istmici.

La stampa proviene dalla Galleria "L'Arte Antica" di Torino e da "Il Gabinetto delle Stampe" di Milano come attesta l'expertise di accompagnamento. e.c.

Bibliografia: Tietze, Tietze-Conrat, 1928-1938, I, n. 95; Meder, 1932, n. 238; Hollstein, 1954-, VII, n. 238, p. 193; Knappe, 1964, p. 136; Panofsky, 1967, n. 347; *Albrecht Dürer*, 1971 (1), p. 22, n. 17; Mesenzewa, 1971, n. 100, p. 32; *Albrecht Dürer*, 1971 (2), p. 270, n. 512; Anzelewsky, 1980, n. 44, p. 65; TIB, 10, 1980, n. 127, p. 222; TIB, 10 (Comm.), 1981, n. 327, p. 407; Perig, 1987, n. 24, p. 176.

ALBRECHT DÜRER

(Norimberga 1471-1528)

[I quattro cavalieri dell'Apocalisse] / A D. [ca. 1498]. - 1 stampa : xilografia ; 395 × 279 mm.

Primo stato su due, variante. In basso, al centro, monogramma dell'autore e a matita: "91". Al verso al centro e a destra: "B64, C24129, T/CX/, 44".

(BCFa, inv. 83389, Cass. 51, cart. 2/9).

L'Apocalisse, di cui fa parte questa xilografia raffigurante *I Quattro Cavalieri*, venne pubblicata per la prima volta a Norimberga nel 1498 in due edizioni, entrambe *in folio* di sedici carte, una latina, l'altra tedesca. Le due edizioni recano i tipi di Anton Koberger (ca. 1445-1513), ed i seguenti titoli: *Apocaliysis Die heimliche//Offenbarung Iohannis*; *Apocalypsis cum figuris*. Dal colophon di entrambe le edizioni si evince che Dürer fu oltre che autore anche stampatore delle xilografie che illustrano le opere nel recto dei fogli che, al verso, presentano un testo su due colonne.

Il contenuto della Rivelazione venne stampato sul verso dei fogli, mentre il recto fu riservato alle xilografie che non dovevano avere interferenze con il testo, tanto che Dürer decise di stamparlo senza alcuna interruzione.

Le tavole in cui venne suddiviso il contenuto dell'Apocalisse di san Giovanni presentano strutture a sé stanti e concluse, rivisitate sul testo dall'artista stesso che diede risalto ad episodi fino ad allora poco rappresentati. La tradizione quattrocentesca su cui poté basarsi Dürer era rappresentata da Bibbie quali quella di Quentell stampata a Colonia nel 1479, quella di Koberger del 1473 con ristampe delle tavole originali di Quentell, e quella di Grüninger pubblicata a Norimberga nel 1485, le quali presentano un modo di trattare le immagini simile a quello che poi adottò Dürer. Com'è il caso de *I Quattro Cavalieri* che, anziché comparire, come dice il testo



(Apocalisse 6, 1-8), uno alla volta, vengono rappresentati insieme in tutta la loro potenza devastatrice mentre calpestanto le loro vittime. I tre cavalieri inviati da Dio e armati di arco, spada e bilancia avanzano al galoppo sui loro cavalli seminando distruzione, guerra e fame, mentre vicino su un ronzino li segue la morte. Le vittime colpevoli si accasciano sotto il loro impeto e le fauci del diavolo sotto forma di dragone sono pronte a divorarle tutte a cominciare dal vescovo che sta per essere inghiottito. *I Quattro Cavalieri* si collocano, nella cronologia della realizzazione delle xilografie dell'Apocalisse, in una fase intermedia tra le prime tavole, in cui si nota ancora un sovrappiombamento dello spazio, e le ultime dalla forte capacità di "sintesi grafica". La decisione di illustrare un libro come quello dell'Apocalisse dovette risultare di grande impatto e significato per quel tempo, dal momento che tutti si aspettavano la fine del mondo, attesa addirittura allo scadere del 1500. Dürer si cimentò insomma in un'impresa di grande importanza, nella quale poté mostrare la sua abilità come ar-

tista e soprattutto come apportatore di novità essenziali per la xilografia. A reminiscenze che ancora risalivano alla sua prima formazione, quali la figura in basso a destra che sta per essere colpita dai Cavalieri – la quale richiama nel gesto di sorpresa una delle guardie della *Resurrezione* di Martin Schongauer (ca. 1450-1491), maestro da lui molto apprezzato tanto che cercò di incontrarlo in un viaggio a Colmar – si sommano gli echi, riscontrabili nella foga dei Cavalieri, nella tridimensionalità dell'immagine e nell'illusione crescente del movimento, della più recente esperienza italiana e dell'influsso di Mantegna (ca. 1431-1506).

e.c.

Bibliografia: CBPBM, 1912, pp. 444-445 IC 7550-IC 7551; Tietze, Tietze-Conrat, 1928-1938, I, n. 109; Meder, 1932, n. 167; Hollstein, 1954-, VII, n. 167, p. 137; Knappe 1964, p. 154; Panofsky, 1967, n. 284, fig. 78; Salamon, 1968, n. 82, p. 208; *Albrecht Dürer*, 1971 (2), p. 45, n. 32; Anzelewsky, 1980, n. 78, p. 94; TIB, 10, 1980, n. 64, p. 159; TIB, 10 (Comm.), p. 332, n. 264. Perrig, 1987, n. 6, p. 158.

ALBRECHT DÜRER

(Norimberga 1471-1528)

[Der Hercules] / A D. - [ca. 1498]. - 1
 stampa : bulino ; 320 × 219 mm.

Secondo stato su tre.

Esemplare smarginato. Al recto in basso, al
 centro, monogramma dell'autore.

(BCFa, inv. 83390, Cass. 51, cart. 2/10).

Il soggetto di questa incisione, a cui lo stesso Dürer si riferisce come *Der Hercules* nel suo *Diario di viaggio nei Paesi Bassi* del 1520, presenta un dilemma morale di cui parla per primo Senofonte, quando narra di come il giovane eroe incerto sul proprio destino, prima di affrontare le fatiche, incontrò due donne attraenti, *Vizio* e *Virtù*, che con parole eloquenti cercarono di convincerlo a seguirle, ognuna per la propria strada. Dürer decise di proporre un tema decisamente rinascimentale in un'incisione che ebbe larga eco tra artisti italiani quali Lorenzo Lotto (ca. 1480-1556), che lo propose nel dipinto *Allegoria del vizio e della virtù*. Servendosi di modelli ormai del tutto assorbiti in seguito al suo viaggio in Italia del 1494, l'autore, rappresentò figure scultoree dalle linee calcate in profondità con il bulino, stagliate contro lo sfondo scuro degli alberi, secondo il nuovo stile che andava maturando con una predilezione verso tonalità intermedie.

La scena è ambientata in un *paysage moralisé*, in cui la città fortificata e abbarbicata su un'altura, che funse da modello per Robetta (1462-1535) nell'ambientazione della sua *Fuga in Egitto* (Bellini, 1973, n. 12), si contrappone al paesaggio sulla destra circondato dall'acqua e con collinette declinanti sullo sfondo. Il bosco centrale, caratterizzato dall'alternarsi di alberi rigogliosi con altri dai rami secchi, è ripreso dall'incisione di scuola ferrarese, forse dell'ambito del Cossa (ca. 1435-ca. 1477), intitolata *La morte di Orfeo* che venne copiata da Dürer all'arrivo in Italia. Anche nella resa di *Virtù* che con un bastone sta per colpire *Vizio* e nel putto (Cupido nella stampa ferra-



rese) che si allontana di corsa, Dürer dovette rifarsi a quel prototipo, già all'epoca da più parti utilizzato come fonte d'ispirazione, basti pensare all'incisione della scuola di Mantegna (ca. 1431-1506), che forse Dürer stesso vide, e al disegno di Marco Zoppo (1433-1478), il quale addirittura lo ripeté in più varianti, anche se recentemente si è pensato che il soggetto trattato fosse piuttosto la morte di Penteo (L. Armstrong, in Giovannucci Vigi, 1993, p. 80). Tra le braccia del satiro poi, è *Voluptas* che servì da modello a Marcantonio Raimondi (ca. 1470-ca. 1527), con il quale, come ricorda Vasari (1511-1574), Dürer ebbe contrasti a proposito del delicato problema riguardante la copia delle proprie stampe. Va sottolineato che *Voluptas* è simile nell'atteggiamento alla figura femminile della *Battaglia di dei marini* di Mantegna. Ercole, infine, indeciso nella sua scelta, ha la testa coronata da un gallo, simbolo di coraggio, e dall'alloro, un modello di copricapo che

richiama alla memoria quelle teorie di teste all'antica o di fantasia che si possono tra l'altro ammirare nel *Libro dei disegni* di Marco Zoppo. La posa plastica dell'eroe che bilancia nello sforzo fisico il peso sulle proprie gambe ricorda una delle figure della *Battaglia di uomini nudi* di Pollaiuolo (1431/32-1498) o ancora meglio del *Ratto delle Sabine*, disegno perduto che Dürer aveva in parte copiato nel 1495.

La stampa proviene dalla Galleria "L'Arte Antica" di Torino e da "Il Gabinetto delle Stampe" di Milano come attesta l'expertise di accompagnamento.

e.c.

Bibliografia: Tietze, Tietze-Conrat, 1928-1938, I, n. 117; Meder, 1932, n. 63; Hollstein, 1954-, vol. VII, n. 63, p. 56; Knappe, 1964, p. 24; Panofsky, 1967, n. 180, fig. 108; *Albrecht Dürer*, 1971 (2), p. 18, n. 15-16, p. 18; Strauss, 1973, n. 24, p. 77; Anzelewsky, 1980, n. 61, p. 78; TIB 10, 1980, p. 64, n. 73; TIB, 10 (Comm.), 1981, n. 73, p. 160.

ALBRECHT DÜRER

(Norimberga 1471-1528)

[La passeggiata] / A D. - [ca. 1498]. - 1 stampa : bulino ; 193 × 121 mm.

Primo stato su due varianti.

Esemplare smarginato. In basso, al centro, monogramma dell'autore. Al verso, in basso a sinistra, a matita: "94" e timbro di collezione a inchiostro viola incorniciato in un triangolo isoscele, suddiviso internamente in tre parti da piccoli cerchi.

(BCFa, inv. 83385, Cass. 51, cart. 2/5).

Tra le incisioni profane realizzate da Dürer intorno al 1498 figura *La passeggiata* in cui il tema allegorico della Giovinetza e dell'Amore insidiati dalla Morte è stato reso senza particolari innovazioni rispetto all'iconografia tradizionale che lo aveva già visto trattare dal Maestro dello Hausbuch (attivo 1475-1490). Bisogna ricordare, inoltre, che sempre in questi anni Dürer aveva prodotto un'opera come *l'Apocalisse* in cui ancora si confrontava con la distruzione e la fine del mondo, argomenti che in quel momento storico dovevano essere avvertiti da con particolare angoscia e senso di impotenza.

Un disegno conservato ad Amburgo alla Kunsthalle e datato da alcuni studiosi tra il 1495 e il 1496 (Flechsig, 1928-1931), secondo altri invece realizzato qualche anno prima durante il soggiorno a Basilea (Winkler, 1957), in cui è raffigurata una coppia di giovani innamorati che passeggia, sembra essere il diretto antecedente di questa incisione, anche se Dürer aveva raffigurato una coppia molto simile a questa in un altro disegno giovanile conservato ad Oxford e intitolato *I piaceri del mondo*. Il giovane che nel disegno di Amburgo indossa scarpe appuntite secondo la moda del tempo, nell'incisione invece ne ha di più moderne rispetto alla data di realizzazione della stampa (TIB, 10 (Comm.), 1981, p. 209, n. 94). La piuma poi che svola sul suo copricapo, pre-

corritore della popolarità di certi cappelli con piume di struzzo del XVI secolo, indica la sua condizione di scapolo. La donna invece, rigidamente di profilo e all'apparenza più vecchia di lui, con un abito elegante secondo la moda dell'epoca, e derivante da una serie di disegni di costumi locali che Dürer aveva fatto prima e durante il suo viaggio a Venezia, con quelle scarpe a punta tipiche del periodo, segue il giovane che indica con la mano il paesaggio circostante mentre da dietro il tronco di un albero compare la figura inquietante della morte con la clessidra a ricordare l'immane trascorrere del tempo. Mentre nella puntasecca del Maestro dello Hausbuch era la Morte che guidava il giovane, accompagnandolo nella passeggiata, qui è invece il giovane il personaggio sul quale Dürer ha voluto puntare la propria attenzione. La pianta in primo piano, forse una genziana, che si flette nel vento seguendo la direzione indicata dalla mano, si è ritenuto potesse ri-

ferirsi a quel brano della Bibbia (Isaia 40, 6-8) in cui si paragona la carne dell'uomo all'erba che a poco a poco si secca e fa appassire i fiori. Ma la genziana, le cui radici in quel periodo venivano utilizzate per combattere la peste, assume anche il significato simbolico della determinazione, per via della sua capacità di crescere in montagna resistendo ad ambienti e temperature ostili. Il tema della vita, quindi, simbolicamente riferito alla giovinezza e alla bellezza, beni destinati a sfiorire, potrebbe anche essere letto in chiave positiva, come una volontà di continuità nonostante le insidie della morte.

e.c.

Bibliografia: Tietze, Tietze-Conrat, 1928-1938, I, n. 142; Meder, 1932, n. 83; Hollstein, 1954-, VII, n. 83, p. 78; Knappe, 1964, p. 19; Panofsky, 1967, n. 201, fig. 99; Strauss, 1973, n. 20, p. 66; Anzelewsky, 1980, n. 53, p. 71; TIB, 10, 1980, p. 81, n. 94; TIB, 10 (Comm.), 1981, n. 94, p. 209.



ALBRECHT DÜRER

(Norimberga 1471-1528)

[Allegoria del tempo] / A D 1503. - [Norimberga : A. Durer, 1503]. - 1 stampa : bulino ; 218 × 156 mm.

Primo stato su due, variante c. Esemplare smarginato. Al recto, in basso al centro, monogramma dell'autore e data. Al verso, in basso a sinistra, a matita: "1835".

(BCFa, inv. 83386, Cass. 51, cart. 2/6).

Dopo un periodo di malattia che dovette colpirlo proprio nell'anno di esecuzione di questa incisione, ancora una volta Dürer decise di affrontare il tema della *Vanitas*. L'allegoria dell'eterna dicotomia tra Amore e Morte, che l'artista aveva già studiato nel disegno *I piaceri del mondo* e nel bulino *La passeggiata*, viene ora proposta sotto forma di insegna araldica caratterizzata da una profonda luminosità che fa risaltare nella sottigliezza delle luci e delle ombre la delicatezza delle pieghe dell'abito della donna e la compattezza scultorea del teschio in rilievo. Nell'*Allegoria del tempo*, la prima incisione di Dürer che porta una data, il 1503, l'artista mostrò tutta la sua abilità nell'uso del bulino, come si può notare nella magnifica resa dell'elmo, derivante dall'acquerello del Louvre raffigurante per l'appunto un elmo ripreso da tre punti di vista differenti, che brilla tra le piume e il fogliame che lo circondano in un perfetto equilibrio ornamentale.

Accanto all'interpretazione simbolica del trascorrere del tempo, dell'amore e della giovinezza, che, per la presenza del selvaggio accanto alla giovane vestita con un costume da ballo norimberghese e con una corona in testa ha fatto pensare potesse trattarsi di un soggetto di carattere matrimoniale, Strauss (1973, p. 82) ha proposto una lettura storica. L'episodio narrato, infatti, potrebbe riferirsi alla guerra bavarese del 1503, se-



guita alla morte del duca Giorgio il Ricco che, contrariamente alle direttive imperiali, nonostante non avesse eredi maschi diretti, lasciò i suoi possedimenti alla figlia. Questo fatto portò alla guerra di successione bavarese, in cui la città di Norimberga fu largamente coinvolta. La figlia del duca venne sconfitta e privata delle terre che per la maggior parte rientrarono tra le conquiste di Norimberga. La raffinata incisione potrebbe pertanto essere interpretata co-

me una allegoria degli avvenimenti storici finiti tragicamente per la figlia del duca.

e.c.

Bibliografia: Tietze, Tietze-Conrat, 1928-1938, I, n. 212; Meder, 1932, n. 98; Höllstein, 1954-, VII, n. 98, p. 89; Knappe, 1964, p. 41; Panofsky, 1967, n. 208, p. 110; *Albrecht Dürer*, 1971 (2), p. 85, n. 62; Strauss 1973, n. 40, p. 122; Anzelewsky, 1980, n. 109, p. 120; TIB 10, 1980, p. 88, n. 101; TIB, 10 (Comm.), 1981, n. 101, p. 223.

ALBRECHT DÜRER

(Norimberga 1471-1528)

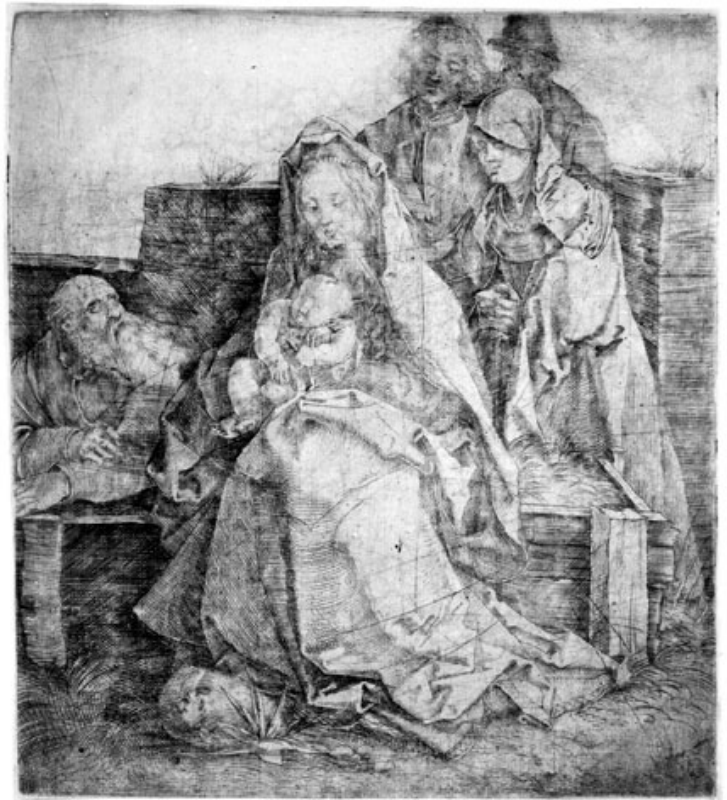
[Sacra Famiglia con san Giovanni, la Maddalena e Nicodemo]. - [Norimberga : s.n., ca. 1512]. - 1 stampa : puntasecca ; 209 × 188 mm.

Secondo stato su tre, variante a.

Al verso, in basso a sinistra, a matita: "PB 1179.818 / 495; M120" e a destra: "B.43.; 425". Filigrana: Grandi torri di città (Meder, 1932, 260; Briquet, 1923, 15925-15927).

(BCFa, inv. 83391, Cass. 51, cart. 2/11).

Nel 1512 Dürer si cimentò nella sperimentazione della puntasecca che fino ad allora era stata utilizzata dal solo Maestro dello Hausbuch (fl. 1475-1490), ma dopo tre tentativi l'abbandonò forse non contento dei risultati raggiunti. Mentre le altre due stampe realizzate con questa tecnica portano la data di quell'anno, questa *Sacra Famiglia* non solo non è datata ma neppure monogrammata e apparentemente neanche del tutto finita, non ritenendo forse l'artista di dover procedere in un'incisione che non lo soddisfaceva, tanto che da molti studiosi si è ritenuto che i graffi che compaiono nelle tirature più tarde siano dovuti a Dürer stesso, scontento del suo lavoro, quindi poco desideroso che ne circolassero troppi esemplari. La puntasecca venne forse realizzata senza il supporto di disegni preparatori, come se Dürer avesse comunque voluto sfruttare al meglio le capacità di questo mezzo incisivo nell'immediatezza e velocità compositiva e nella resa ancora più pittorica rispetto allo stesso bulino. A tale proposito, scrive Karel Van Mander nel suo *Schilderboeck* «[...] È stupefacente osservare com'egli [Dürer] abbia potuto ricavare e scoprire tante qualità all'interno della nostra arte, a partire dallo studio della Natura e grazie alla propria immaginazione; egli riuscì a ottenere ottimi effetti nelle pose, nelle composizioni e nei passaggi morbidi e sfumati dei panneggi, come è possibile verificare in alcune delle sue ultime raffigurazioni di Ma-



ria, caratterizzate da un atteggiamento di nobile maestà e dal contrasto, nei ricchi ed eleganti drappaggi, tra zone illuminate e zone armonicamente solcate da ombre profonde [...]» (ed. 2000, pp. 136-137). La descrizione che Van Mander fa di queste Madonne di Dürer sembra in qualche modo potersi riferire anche alla delicatezza, in un certo senso all'evanescenza di queste figure, nella resa delle quali Panofsky (1967, p. 195) afferma che l'artista tedesco si avvicina al cosiddetto *sfumato* leonardesco. San Giovanni e Nicodemo sembrano quasi delle ombre, gli stessi volti della Madonna e della Maddalena non hanno contorno e sono abbozzati da leggerissimi graffi, mentre il Bambino sembra non essere stato neanche finito.

In questa *Sacra Famiglia* si nota la presenza inusuale dei tre testimoni della Passione, san Giovanni Evangelista, Nicodemo e la Maddalena. Con ogni probabilità Dürer ha voluto dare una rappresentazione simbolica dell'inizio e della fine della vita di Cristo, di cui si rende conto il solo san Giu-

seppe accovacciato a fianco della Madonna con lo sguardo volto al gruppo di figure poste alle spalle della Vergine. La composizione piramidale proposta da questa puntasecca compare anche in altre opere dell'artista, così come la posizione della Vergine seduta, il cui abito somiglia a quello tracciato in un disegno oggi conservato a Londra (White, 1961, fig. 33), e del san Giuseppe ai suoi piedi che richiama la *Vergine della libellula* del 1495, incisione ancora connotata da una forte influenza del Maestro dello Hausbuch.

La stampa proviene da "Il Gabinetto delle Stampe" di Milano come attesta l'expertise di accompagnamento.

e.c.

Bibliografia: Tietze, Tietze-Conrat, 1928-1938, II, n. 547; Meder, 1932, n. 44; Hollstein, 1954-, VII, n. 44, p. 38; Knappe, 1964, p. 67; Panofsky, 1967, n. 150, p. 195; *Albrecht Dürer*, 1971 (2), p. 206, n. 177-178; Strauss, 1973, n. 55, p. 162; TIB, 10, 1980, p. 40, n. 43; TIB, 10 (Comm.), 1981, n. 43, p. 102.

ALBRECHT DÜRER

(Norimberga 1471-1528)

[La Madonna dell'albero] / A D. - [1513].

1 stampa : bulino ; 119×77 mm.

Unico stato. Esemplare smarginato. Al recto, in alto al centro, monogramma dell'autore. Al verso a matita: "C.60 e B.35". Filigrana: "R" tagliata nel bordo sinistro.

(BCFa, inv. 83393, Cass. 51, cart. 2/13).

Nello stesso anno della realizzazione della celebre incisione, *Il cavaliere, la morte e il diavolo*, Dürer produsse anche una serie di opere meno sofisticate e complesse nel contenuto ma di altrettanta qualità, come per l'appunto questa *Madonna con Bambino*. Nonostante abbia ormai rinunciato alla morbidezza di un mezzo incisore quale era la puntasecca, Dürer sembra qui in parte ritornare alle prime opere caratterizzate da quello stile delicato in cui si avvertiva ancora forte l'influsso del Maestro dello Hausbuch (fl. 1475-1490). Le linee continue e molto marcate, nonché l'uso abbondante del chiaroscuro sottolineano il senso di pacatezza che traspare da questa incisione, ulteriormente accentuato da quel gesto naturale d'affetto materno della Madonna nei confronti del Bambino, il quale a sua volta volge lo sguardo per fissare l'osservatore. Strauss (TIB, 10, (Comm.), 1981, p. 86) ha pensato che la tenerezza che traspare da questi atteggiamenti e da questi scambi di sguardi possa riferirsi alla situazione personale dell'artista, che in questa incisione avrebbe trasportato tutta la malinconia conseguente la grave malattia della madre occorsa proprio in quell'anno.

La bellezza e la naturalezza nella resa dell'abito della Madonna rifinito di pelliccia e appena coperto da un manto appoggiato delicatamente sulle spalle, nonché l'attenzione a ogni minimo particolare, esaltano la qualità tecnica e compositiva di questa incisione, che secondo alcuni studiosi risente dell'influenza dell'arte italiana, in particolare di Raffaello.



A proposito di questo esemplare, che venne acquistato ed entrò a far parte della collezione Sabbatani nel 1970, è interessante notare come non rientri nei casi illustrati da Meder e Strauss per la presenza in questa carta della filigrana, tagliata nel bordo quindi difficilmente identificabile, che potrebbe aggiungere una nuova edizione a quelle già conosciute.

La stampa proviene dalla Galleria "L'Ar-

te Antica" di Torino e da "Il Gabinetto delle Stampe" di Milano come attesta l'expertise di accompagnamento. e.c.

Bibliografia: Tietze, Tietze-Conrat, 1928-1938, II, n. 546; Meder, 1932, n. 34; Hollstein, 1954-, VII, n. 34, p. 30; Knappe, 1964, p. 70; Panofsky, 1967, n. 142, p. 197; Strauss, 1973, n. 70, p. 194; TIB, 10, 1980, p. 32, n. 35; TIB, 10 (Comm.), 1981, n. 35, p. 86.

ALBRECHT DÜRER

(Norimberga 1471-1528)

[Il cavaliere, la morte e il diavolo] / A D 1513. - [1513]. - 1 stampa : bulino ; 244 × 190 mm.

Unico stato, variante e.

Esemplare smarginato. Al recto, in basso a sinistra, monogramma dell'autore e data preceduta da una "S". Al verso numeri manoscritti a matita: "204" e "10846". Al verso timbro di Thomas Jefferson Coolidge jr. (Lugt, 1921, 1429), timbro a inchiostro rosso forse di collezione tedesca della seconda metà del XIX secolo (Lugt, 1921, 1849) e timbro a inchiostro viola.

(BCFa, inv. 83387, Cass. 51, cart. 2/7).

Questa incisione, insieme al *San Gerolamo nello studio* e alla *Melencolia I*, fa parte dei cosiddetti *Meisterstiche* realizzati da Dürer tra il 1513 e il 1514, opere che l'artista ideò, come afferma Panofsky (1967, p. 197), con l'intento di simboleggiare la vita attiva del cristiano, quella contemplativa e quella razionale. In *Il cavaliere, la morte e il diavolo*, che Dürer nel proprio *Diario di viaggio nei Paesi Bassi* del 1520 chiama *Der Reuter*, fa ancora una volta la sua comparsa la morte con l'immane clessidra a ricordo del passare del tempo, incoronata e avvolta da serpenti, a cavallo di un ronzino. Dietro di lei il diavolo dalla testa di maiale, simbolo di malvagità e per terra, sopra la targa con il monogramma dell'artista e la data, quest'ultima preceduta da una lettera "S" abbreviazione di *Salus* equivalente di *Anno Salutatis*, il teschio, *memento mori* per eccellenza. In opposizione a questi simboli di morte e degenerazione, il cavaliere *peregrinus christianus*, seguito dal fedele cane *Veritas* inciso in accordo con il trattato di Gregor Reisch del 1503 *Margaritha Philosophica*, reca una coda di volpe simbolo della menzogna. In questo *miles christianus*, dall'animo ardente simboleggiato dalla salamandra, che procede sul cammino della virtù ignorando tutti i pericoli, Dürer ha voluto rendere visivi quei con-



cetti espressi da Erasmo da Rotterdam nel suo *Enchiridion militis christiani* del 1504, in cui l'artista stesso si riconosceva in un periodo di agitazioni riformiste.

Di questa incisione, presente dal 1970 nella collezione Sabbatani, già appartenente al collezionista americano Jefferson Coolidge, è rimasto uno studio per il cane (White, 1961, n. 33) conservato al British Museum e schizzato dal vero su un foglio su cui spiccano anche tre caricature che sottolineano l'influenza su Dürer di Leonardo (1452-1519). L'influsso leonardesco è qui ravvisabile nelle magnifiche proporzioni del cavallo di cui esistono due studi preparatori posti al recto ed al verso, di uno stesso foglio, oggi all'Ambrosiana (Strauss, 1974, vol. 3, pp. 1338-

1341). A proposito di questo gruppo equestre, Panofsky (1967, p. 201) ha parlato di «programma scientifico» reso reale dalla presenza della foresta nordica e della cittadella fortificata sullo sfondo entrambe incise con sottigliezza di dettagli e sfumature tendenti a tonalità grigiastre. e.c.

Bibliografia: Tietze, Tietze-Conrat, 1928-1938, II, n. 574; Meder, 1932, n. 74; Hollstein, 1954-, VII, n. 74, p. 69; Knappe, 1964, p. 72; Panofsky, 1967, n. 205, p. 197; Salamon, 1968, n. 95, p. 211; *Albrecht Dürer*, 1971 (2), p. 211, n. 179-182; Strauss, 1973, n. 71, p. 96; Costamagna, 1976, n. 56, p. 41; Anzelewsky, 1980, n. 168, p. 179; TIB, 10, 1980, p. 85, n. 98; TIB, 10 (Comm.), 1981, n. 98, p. 217; Perrig, 1987, n. 18, p. 170.

ALBRECHT DÜRER

(Norimberga 1471-1528)

[Il grande cannone] / A D 1518. - [1518].

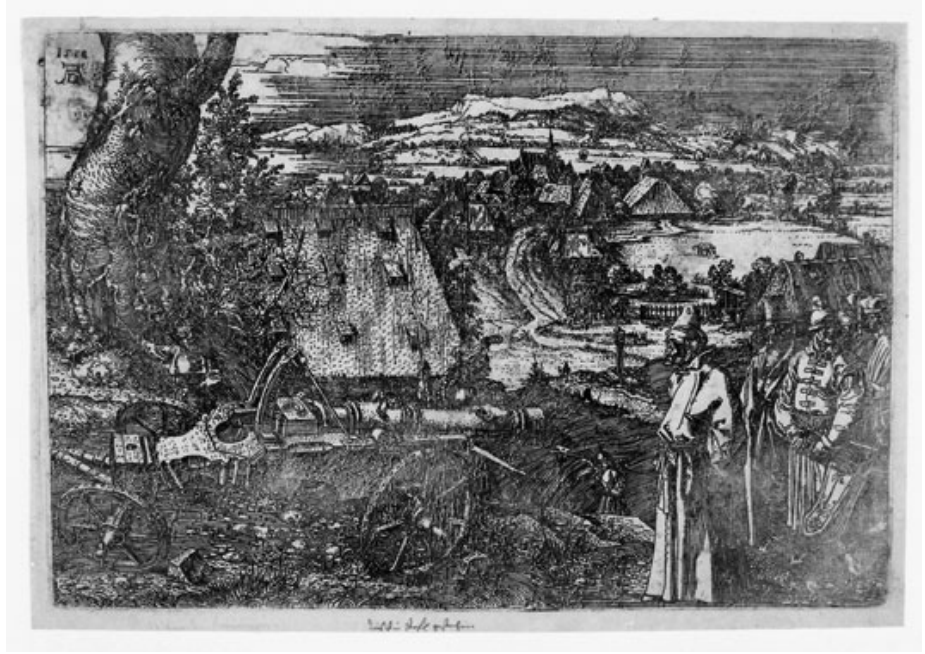
1 stampa : acquaforte ; 219×326 mm.

Secondo stato su due, variante d.

Al recto, in alto a sinistra, monogramma dell'autore e data; in basso a sinistra manoscritto a matita: "Die Große [...]"; al centro manoscritto a inchiostro con calligrafia ottocentesca: "[...] Große gußtens [...]". Filigrana: Aquila a doppia testa con lettere "S" e "Z" (Meder, 1932, 219).

(BCFa, inv. 83392, Cass. 51, cart. 2/12).

Si tratta dell'ultima e della più grande delle sei acquaforti realizzate da Dürer tra il 1515 e il 1518, priva di punto di fuga e caratterizzata dalla presenza preponderante del paesaggio contro il quale si stagliano, in forti contrasti chiaroscurali, alcune figure di uomini abbigliati all'orientale. Dürer sembra aver deciso di concentrare qui tutta una serie di spunti e di suggestioni visive che gli derivavano dai numerosi spostamenti in patria e dai due viaggi in Italia, questo a partire dal paesaggio basato sul disegno della cittadina di Reuth nei pressi di Bamberg (Strauss, 1974, 3, p. 1674), che l'artista poteva avere schizzato nell'ottobre del 1517 quando per l'appunto vi si stava recando. Nel contrasto tra la catena montuosa sullo sfondo e il piano delle case si notano chiare influenze di Altdorfer (ca. 1480-1538) e del giovane Domenico Campagnola (1500-1564). Altrettanto interessante è la presenza dei lanzichenecchi intorno al cannone decorato con lo stemma della città di Norimberga e del gruppo di orientali tra i quali si staglia la figura di profilo in primissimo piano, in cui si sono volute vedere le fattezze dello stesso Dürer sulla base di un autoritratto in un medaglione intagliato da Hans Schwarz (1492/93-dopo il 1532). E proprio questo personaggio abbigliato secondo la moda ottomana, deriva dalla figura cen-



trale presente in un disegno con tre turchi conservato al British Museum (Strauss, 1974, 1, p. 284), firmato e datato 1514, ma più probabilmente eseguito durante il primo viaggio in Italia di Dürer.

In questa occasione entrò in contatto a Venezia con Giovanni Bellini (ca. 1430-1516) e forse ebbe modo di vedere i disegni che questi aveva riportato dal suo viaggio a Costantinopoli del 1479, nonché il dipinto con la *Processione in piazza San Marco*, non ancora concluso e da cui verosimilmente prese spunto nel suo acquerello. D'altronde non doveva essere difficile per Dürer confrontarsi con figure di orientali, basti pensare ai più tardi dipinti di Carpaccio (1455-ca. 1525) oppure alle serie di teste come quelle dal Libro dei disegni di Marco Zoppo (1433-1478), di proprietà nel 1500 del filosofo padovano Matteo Macigni, che tanta eco ebbero su artisti di quel periodo, come si può vedere tra l'altro nei disegni di busti di Jacopo da Bologna (fl. 1516) (Faietti, 2002, p. 87). Il gruppo di turchi alla destra di questa figura che indossa il *börk*, copricapo a larghe falde arrotolato intorno alla testa in maniera disordina-

ta, sembra riferirsi all'idea di "Nuova Crociata" promossa dall'imperatore Massimiliano I nella Dieta di Augusta dello stesso 1518. Il cannone che si staglia davanti al gruppo a difesa dell'impero è un modello vecchio per quell'epoca, dal momento che la nuova artiglieria prodotta dalle fonderie dell'imperatore vicino a Innsbruck lo aveva già rimpiazzato. In contrapposizione a questa lettura è stata recentemente proposta una nuova interpretazione di questa acquaforte (Aikema, Brown, 1999, p. 414), come simbolo di una *Germania felix*, in cui poter vivere in armonia.

La stampa proviene da "Il Gabinetto delle Stampe" di Milano come attesta l'expertise di accompagnamento. e.c.

Bibliografia: Tietze, Tietze-Conrat, 1928-1938, II, n. 699; Meder, 1932, n. 96; Hollstein, 1954-, VII, n. 96, p. 87; Knappe, 1964, p. 88; Panofsky, 1967, n. 206, p. 256; Salamon, 1968, n. 101, p. 213; *Albrecht Dürer*, 1971 (2), p. 241, n. 198; Strauss, 1973, n. 86, p. 242; Anzelewsky, 1980, n. 177, p. 188; TIB, 10, 1980, p. 86, n. 99; TIB, 10 (Comm.), 1981, n. 99, p. 220; Landau, Parshall, 1994, n. 356, p. 329; Aikema, Brown, 1999, n. 106, p. 414.

LUCAS CRANACH IL VECCHIO

(Kronach 1472-Weimar 1553)

[Il peccato originale] / L. C. 1509. [1509].
1 stampa : xilografia ; 337 × 228 mm.

Primo stato su due (Hollstein, 1954-, VI, p. 10, n. 1). Esemplare smarginato. Monogrammata e datata in lastra. Al verso a matita in alto a destra: "247"; in basso a sinistra: "M4046"; in basso al centro a inchiostro: Lucas Cranach; nell'angolo basso destro a matita in piccolo: "907". Al verso timbro di Thomas Jefferson Coolidge jr. (Lugt, 1921, 1429).

(BCFa, inv. 83407, Cass. 51, cart. 4/7).

Lucas Cranach venne chiamato così per via della sua città natale, Kronach situata a nord della Baviera, mentre il nome originale della famiglia doveva essere Maler o Sunder. A partire dal 1505, dopo un viaggio a Vienna città che, nonostante il clima di grande fermento culturale, non era ancora pronta a comprendere la sua arte incisoria, poco apprezzata a causa della mancanza di una vera e propria abitudine a questo genere di mezzo espressivo (Landau, Parshall, 1994, p. 176), Cranach iniziò la sua attività come pittore della corte dell'Elettore di Sassonia, Federico il Saggio, e già nel 1508 poté godere del conferimento dello stemma con il serpente alato che da allora compare nelle incisioni insieme al suo monogramma, per poi essere usato da solo come sigla della bottega dei Cranach a Wittenberg. Ed è proprio questa cittadina che Federico il Saggio cercò di trasformare in un centro di importanti scambi culturali, avendo già contattato nel 1496 Albrecht Dürer (1471-1528), commissionando lavori nel 1503 a Wolgemut e nel 1506 a Hans Burgkmair, e avendo coinvolto pure Jacopo de' Barbari (ca. 1460-prima del 1516) che vi si stabilì dal 1503 al 1505. La fondazione dell'Università poi servì ad incrementare ulteriormente questo clima di rinascita, che proseguì sotto il successore Giovanni il Costante e ancora con



Giovanni Federico I il Magnanimo. Quest'ultimo, sostenitore delle idee di Lutero come lo stesso Cranach, fu sconfitto a Mühlberg nel 1547 e, fatto prigioniero da Carlo V, si ritirò ad Asburgo, dove Cranach stesso lo seguì e dove ebbe modo di incontrare Tiziano. Nonostante gli stimoli che gli derivavano dall'arte italiana che all'epoca influenzava artisti di altrettanta genialità, quali Albrecht Dürer, Cranach preferì sempre rimanere legato alla tradizione dell'arte tedesca, esasperando in un certo senso quelle forme nervose e conturbate che ricordavano ancora, come afferma tra gli altri Jahn (1972), il Medioevo tedesco.

Cranach cominciò a produrre xilografie verso il 1501, raggiungendo il massimo livello espressivo negli anni intorno al 1509. Ed è proprio a questo periodo che risale l'uso di Cranach di inserire nelle proprie ope-

re gli stemmi dell'Elettore e della Sassonia, una sorta di protezione da parte di Federico il Saggio nei confronti dell'artista e del suo operato.

Questa xilografia, raro stato precedente la rottura del legno, raffigura Adamo ed Eva in una posa inconsueta e, a detta di molti studiosi, rappresenta l'unico nudo in cui Cranach si è avvicinato al modo del Rinascimento italiano, probabilmente influenzato da Dürer. Va sottolineato come la stampa si caratterizzi per il trattamento della superficie affollata di figure di animali dalla forte resa realistica che si ritroveranno simili anche in altri lavori dell'artista. e.c.

Bibliografia: Hollstein, 1954-, VI, n. 1, p. 10; Jahn, 1972, p. 292; Krauss, 1973, n. 19, p. 54; Koeplin, Falk, 1974-1976, p. 658, n. 573; TIB, 11, 1980, p. 319, n. 1.

LUCAS CRANACH IL VECCHIO

(Kronach 1472-Weimar 1553)

[La penitenza di san Giovanni Crisostomo] / L. C. - [1509]. - 1 stampa : bulino ; 257 × 201 mm.

Unico stato (Hollstein, 1954-, VI, p. 2, n. 1). Monogrammata e datata in lastra. Al verso al centro a matita: "L. Cranach La penitence de S.t Jean Grysostome (B de Page)"; in basso a destra: "288"; a inchiostro: "uv . en". Al verso timbro di Thomas Jefferson Coolidge jr. (Lugt, 1921, 1429).

(BCFa, inv. 83408, Cass. 51, cart. 4/8).

È questa una delle poche incisioni realizzate da Cranach in cui l'artista rivelò tutta la sua capacità di adattare disegni complicati al linguaggio del bulino. L'ispirazione per questo tema dovette derivargli da un lavoro giovanile di Dürer, rielaborato però mantenendo sempre intatta la propria personalità artistica. Il soggetto raffigurato, che narra della tentazione in cui cadde san Giovanni Grisostomo sedotto da una principessa in un bosco, era piuttosto raro e, a detta di Jahn (1972), questa penitenza non era in origine raccontata nella leggenda del santo, essendo stata descritta per la prima volta nel Trecento da un poeta italiano. San Giovanni nudo sullo sfondo quasi scompare nella scena, come già accadeva nell'incisione di Dürer (1471-1528), il quale però nella resa della figura femminile, che come in questo caso dominava la scena, aveva seguito la lezione italiana, accostandosi ad esempi mantegneschi, mentre in Cranach la donna dai lunghi capelli ondulati sciolti sulle spalle, simbolo questo di tentazione, con il bambino tranquillamente addormentato, è realizzata secondo i consueti moduli nordici.

In questa stampa, incisa con una tale destrezza che il suo tratteggio è stato paragonato a quello di un disegno a penna (Landau, Parshall, 1994, p. 315), è ulteriormente accentuato il valore simbolico della na-



tura, quasi animata secondo alcuni studiosi, e del paesaggio sempre inquieto e in movimento che ricorda quello della Sassonia, nel quale sono perfettamente inseriti tutti i protagonisti della scena, non ultimi gli animali che hanno fatto pensare a influenze derivate da Jacopo de' Barbari (ca. 1460-prima del 1516) con cui lo stesso Cranach aveva collaborato (Baumgart, 1970). Ed è proprio questa resa concitata del paesaggio inteso come celebrazione della Germania ed espressione di "panteismo" (Aikema, Brown, 1999, p. 337), che ha fatto pensare a Cranach come uno degli esponenti più

significativi della cosiddetta *Donauschule*, composta tra gli altri da Albrecht Altdorfer (ca. 1480-1538).

La stampa proviene dalla Galleria "L'Arte Antica" di Torino e da "Il Gabinetto delle Stampe" di Milano come attesta l'expertise di accompagnamento. e.c.

Bibliografia: Hollstein, 1954-, VI, p. 2, n. 1; Salamon, 1968, n. 110, p. 216; Jahn, 1972, p. 204; Krauss, 1973, p. 56, n. 24; Koepplin, Falk, 1974-1976, p. 593, n. 486; TIB, 11, 1980, p. 313, n. 1; Landau, Parshall, 1994, p. 316, n. 335.

LUCA DI LEIDA

(Leida ca.1494-1533)

[Susanna e i due vecchioni]/L. - [ca.1508].

1 stampa : bulino ; foglio 195 × 144 mm.

Stato unico. Esemplare smarginato. Sulla tavoletta, in basso a destra, si trova il monogramma dell'incisore. Al verso, nell'angolo inferiore destro, timbro ad inchiostro nero di forma circolare con tre "C" intrecciate e sormontate da una corona (Lugt, 1921, 514).

(BCFa, inv. 83406, Cass. 51, cart. 4/6).

Nato e attivo in una città quale Leida, priva di una vera e propria tradizione incisoria, Luca seppe tuttavia realizzare alcuni dei massimi capolavori della grafica di tutti i tempi, utilizzando il bulino con una tale raffinatezza da creare sfumature e variazioni luministiche infinite.

La storia di Susanna, fedele ed innocente moglie dell'ebreo Joachim, viene narrata nel capitolo 13 del libro biblico di Daniele dove si legge che due anziani giudici del popolo, dopo averla spiata mentre faceva il bagno nel giardino di casa, complottarono per commettere adulterio con lei e, di fronte al suo rifiuto, l'accusarono ingiustamente di aver commesso il fatto. Tradizionalmente la raffigurazione di tale racconto biblico pone al centro della composizione la scena di nudo di Susanna al bagno, relegando i due anziani a una posizione marginale. Luca di Leida invece affronta il soggetto in modo originale e innovativo, mutando il punto di vista da cui la scena viene osservata e realizzando una vera e propria inversione di ruoli. Non solo viene evitato l'insero di nudo, ma soprattutto i veri protagonisti sono i due vecchi posti in primo piano e raffigurati nel momento in cui subdolamente osservano di nascosto la donna, concependo e mettendo a punto il complotto. L'interesse dell'artista si concentra sulle pose e sulle espressioni dei volti dei due, resi con precisione e realismo; l'uomo di sinistra osserva Susanna con sguardo malizioso e lascivo; l'uomo di destra guarda il



suo compagno cercando collaborazione e consenso al malvagio programma. Come nel caso delle altre quattordici incisioni non datate di Luca di Leida, per questioni stilistiche si ritiene che questa stampa sia stata realizzata prima o durante il 1508, anno di *Maometto e il monaco Sergio* (Bartsch, 1802-1821, VII, pp. 405-406, n. 126; Filedt Kok, 1996, pp. 124-126, n. 126), la prima opera grafica datata di Luca. All'interno dell'unico stato in cui quest'incisione è nota, Filedt Kok ha identificato quattro varianti; riteniamo che questo sia un esemplare di variante b in cui il colore scuro delle ombre della variante a ha ceduto il posto a impressioni di tonalità grigia e argentata.

Questo foglio è stato acquistato nel 1972 presso "Il Gabinetto delle Stampe" di Milano a seguito della sua pubblicazione sul catalogo dell'autunno dello stesso anno. È ancora conservato l'expertise rilasciato

all'atto della vendita. Come indica il timbro che si trova al verso, di forma circolare e contenente tre "C" intrecciate e sormontate da una corona (Lugt, 1921, 514), in passato questo foglio fece parte della collezione del cavaliere Camberlyn (1783-1861), una delle più importanti raccolte di stampe dell'epoca. A seguito della sua morte, l'intera collezione venne smembrata attraverso tre grandi vendite avvenute a Parigi nell'aprile e nel novembre del 1865 e a Bruxelles nel 1867. Riteniamo che tale stampa facesse parte del lotto di opere di artisti dalla A alla M vendute durante la prima seduta.
m.s.

Bibliografia: Bartsch, 1802-1821, VII, p. 356, n. 33; TIB, 12, 1981, 12, p.165, n. 33; Jacobowitz, Loeb Stepanek, 1983, p. 68, n. 15; Filedt Kok, 1996, p. 63, n. 33; Galleria "L'Arte Antica. Il Gabinetto delle Stampe", 1972, p. 16, n. 10.

LUCA DI LEIDA

(Leida ca. 1494-1533)

[Il ritorno del figliol prodigo] / L. - [ca. 1510]. - 1 stampa : bulino ; 181 × 245 mm. Primo stato su tre (Filedt Kok, 1996, p. 96, n. 78). Esemplare smarginato. Le misure sono quelle del foglio. Nella tavoletta posta in basso verso destra si trova il monogramma dell'incisore. Nell'angolo inferiore destro, manoscritto a matita: "10,5". Filigrana: "scudo con sole e lettera b gotica" (Briquet, 1923, 13979).

(BCFa, inv. 83405, Cass. 51, cart. 4/5).

In modo innovativo per quell'epoca, Luca di Leida elabora il soggetto di questa stampa in formato orizzontale e, secondo una caratteristica propria di molte altre sue opere, sceglie di raffigurare non un unico episodio, bensì alcuni diversi momenti della parabola evangelica. In primo piano al centro, è raffigurato il fatto più importante del racconto, ovvero l'incontro tra il figlio che, pentito della propria condotta, si inginocchia a chiedere perdono, e il padre, felice d'aver ritrovato chi pensava di aver perso per sempre. Alle spalle di questo episodio centrale si vedono i servi intenti ad uccidere il maiale migliore per poter far festa, mentre in secondo piano a destra, l'altro figlio è impegnato ad accudire il bestiame. Più in profondità è raffigurato un episodio cronologicamente anteriore: si vede il "figliol prodigo" che, ormai dissipate le ricchezze, accudisce i porci cibandosi alla loro stessa mangiatoia. La complessa arti-



colazione di questa composizione rivela le notevoli doti organizzative e prospettiche di Luca di Leida, mentre la raffinatezza del suo modo di incidere si manifesta pienamente nel realistico paesaggio e nel sapiente contrasto tonale esistente fra lo sfondo e la scena in primo piano.

La figura della mezza mucca visibile lungo il margine destro, è ripresa da una stampa di Dürer (1471-1528) (Bartsch, 1802-1821, VII, p. 49, n. 28; Strauss, 1980, p. 25, n. 28). Secondo la concezione dell'epoca, non si tratta di un plagio, bensì di una forma di omaggio e celebrazione dell'arte dell'artista imitato.

Questo foglio è stato acquistato nel

1972 presso "Il Gabinetto delle Stampe" di Milano. Oltre ad essere stato controfondato, presenta alcune lacune, prevalentemente reintegrate.

Si tratta di esemplare di I stato su tre, anteriore cioè all'inserimento dell'indirizzo di Martino Petri visibile nel II stato e alla sua successiva abrasione.

m.s.

Bibliografia: Bartsch, 1802-1821, VII, pp. 383-384, n. 78; Briquet, 1923, n. 13979; TIB, 12, 1981, p. 211, n. 78; Jacobowitz, Loeb Stepanek, 1983, p. 94, n. 29; Filedt Kok, 1996, p. 96, n. 78; Galleria "L'Arte Antica. Il Gabinetto delle Stampe", 1972, p. 34, n. 34.

LUCA DI LEIDA

(Leida ca. 1494-1533)

[Il trionfo di Mardocheo]/L 1515. [1515].

1 stampa : bulino ; 210 × 287 mm.

Secondo stato su quattro (Filedt Kok, 1996, pp. 61-63, n. 32). Nella tavoletta posta in basso a sinistra si trovano il monogramma dell'incisore e la data di esecuzione. Esemplare smarginato, le misure date sono riferite alla matrice. Al verso, in basso a sinistra, manoscritto a matita: "B 42". Nell'angolo inferiore sinistro: "69".

(BCFa, inv. 83404, Cass. 51, cart. 4/4).

Nel libro biblico di Ester (6, 1-11) si legge che il re Serse, volendo onorare Mardocheo per aver denunciato un complotto ordito a suo danno, chiese consiglio al suo primo dignitario Aman. Questi, credendo che la persona da onorare non fosse altri che egli stesso, suggerì che venisse dato incarico ad uno dei più distinti principi del re di vestire quell'uomo con abiti sontuosi e d'accompagnarlo per le vie della città annunciandolo pubblicamente come persona degna degli onori regali. Serse ordinò quindi ad Aman di fare per il giudeo Mardocheo quanto aveva appena consigliato.

Al centro della stampa si vede Mardocheo condotto a cavallo tra la folla ed annunciato dal suono di una tromba e dalla voce di Aman, da identificare con l'uomo che tiene le briglie alla sinistra del cavallo. Le varie figure presentano tratti somatici e caratteristiche fisiche realistiche e minuziosamente delineate, mentre la varietà dei copricapi e delle calzature rivela la cura per i dettagli e la fantasia creativa di Luca di Leida. L'ambientazione urbana è suggerita dalle murature che delimitano lo spazio in cui si svolge la scena principale, mentre sulla collina dello sfondo è



inserito un secondo episodio costituito dall'impiccagione di Aman, riproponendo il gusto per le composizioni narrative che caratterizza molte opere dell'artista fiammingo (si veda più avanti *Il peccato originale*).

Nell'impostazione della scena principale Luca di Leida ha ripreso lo schema tradizionalmente utilizzato nella produzione artistica contemporanea per la raffigurazione dell'entrata di Gesù Cristo in Gerusalemme, ma può essersi ispirato anche alle numerose entrate trionfali che si svolgevano in quel periodo. In particolar modo, è noto che il 14 giugno 1515, anno cui risale la stampa, Carlo V entrò trionfalmente a Leida e lo stesso Luca partecipò alla realizzazione degli apparati effimeri e al corteo di accoglienza. Si ipotizza pertanto che la raffigurazione dell'episodio biblico nasconda un legame con quell'evento pubblico e che la stampa sia stata concepita

da Luca con l'intento di venderla a coloro che, dopo aver assistito all'ingresso di Carlo V, avessero desiderato portare a casa un souvenir.

Questo foglio è stato acquistato nel 1970 presso "Il Gabinetto delle Stampe" di Milano. È un esemplare di II stato riconoscibile dalle linee rinforzate sul cappello di Aman e su quello di Mardocheo, sulla briglia e sulla linea marginale delle zampe anteriori del cavallo. Riteniamo inoltre si tratti di un esemplare della prima delle due varianti del II stato identificate dal Filedt Kok contraddistinta da una caratteristica tonalità grigia.

m.s.

Bibliografia: Bartsch, 1802-1821, VII, p. 355, n. 32; TIB, 12, 1981, p. 164, n. 32; Jacobowitz, Loeb Stepanek, 1983, p. 142, n. 48; Filedt Kok, 1996, pp. 61-63, n. 32; Galleria "L'Arte Antica. Il Gabinetto delle Stampe", 1969, p. 52, n. 36.

LUCA DI LEIDA

(Leida ca. 1494-1533)

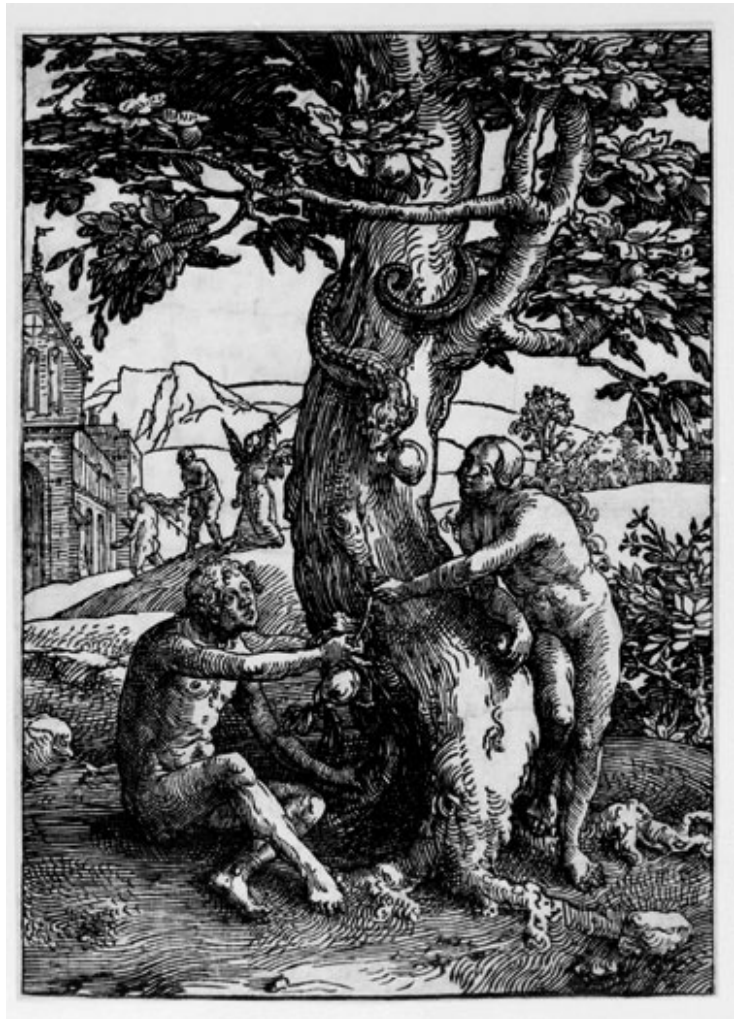
[Il peccato originale]. - [ca. 1517]. - 1 stampa : xilografia ; 241 × 172 mm. - (Piccola serie del potere delle donne ; tav.)

Primo stato su due, variante a (Filedt Kok, 1996, p. 164, n. 181). Esemplare smarginato, le misure del foglio sono 243 × 176 mm.

(BCFa, inv. 83403, Cass. 51, cart. 4/3).

Oltre ad aver praticato la tecnica del bulino e sperimentato l'acquaforte, Luca di Leida fornì i disegni per molte xilografie che si ritiene siano state successivamente intagliate da artigiani specializzati.

Questa stampa è la prima di un gruppo di sei xilografie noto come *Piccola serie del potere delle donne* (Filedt Kok, 1996, pp. 164-170, nn. 181-186), così denominata per distinguerla da un'altra serie dedicata al medesimo tema, ma costituita da composizioni di formato maggiore (*Grande serie del potere delle donne*; Filedt Kok, cit., 157-164, nn. 175-180). Sin dal Medioevo era molto diffusa la credenza che, attraverso la bellezza, il fascino e l'astuzia, la donna riuscisse a sottomettere l'uomo al proprio volere e fosse pertanto l'origine dei problemi dell'umanità intera. Il tema divenne popolare sia in letteratura che in arte, ove venne affrontato attraverso il recupero di fatti sia storici, che fantastici, che biblici che potessero costituire una conferma a tale credenza. Fra questi rientra l'episodio del peccato originale che Luca di Leida sviluppò in questa stampa con il chiaro intento di evidenziare le responsabilità di Eva e il ruolo attivo da lei ricoperto nella vicenda, contrapponendola alla figura di Adamo in evidente posizione di sottomissione e di passività. Mollemente appoggiata al tronco dell'albero del Bene e del Male, Eva è seduttrice, ingannatrice e istigatrice al male; scaltra e affascinante, rivolge ad Adamo uno sguardo di compiacimento, convincendolo a violare le regole stabilite da Dio. La posa voluttuosa del corpo sinuoso l'avvicina al serpente, simbolo per



eccellenza del Male. In secondo piano è raffigurata la cacciata dal Paradiso Terrestre, soluzione narrativa frequentemente abbinata al peccato originale nelle silografie del XV secolo concepite come illustrazioni di Bibbie o letterature sacre. Quest'incisione e la serie a cui appartiene fu realizzata successivamente al *Grande potere delle donne* e, per affinità stilistiche con altre opere a bulino del medesimo artista, viene datata agli anni 1516-1519 da Jacobowitz-Stepanek, mentre Filedt Kok propone il 1517 circa.

Secondo la ricostruzione degli stati proposta da Filedt Kok, la stampa della collezione Sabbatani è un esemplare di I stato, variante a, ovvero è stata tirata da una matrice ancora integra sia nell'intreccio segnico che nel bordo che si presenta assottigliato

e leggermente danneggiato nella variante b del medesimo stato. Nel secondo stato le sei incisioni della serie sono state inserite in cornici xilografiche disegnate e probabilmente anche incise da Luca di Leida (Filedt Kok, cit., p. 19), pensate in modo tale da poter unire i sei soggetti e creare un fregio continuo.

Questo esemplare è stato acquistato presso "Il Gabinetto delle Stampe" di Milano, di cui è tuttora conservato l'expertise di accompagnamento.

m.s.

Bibliografia: Bartsch, 1802-1821, VII, p. 439, n. 2; Hollstein, 1949-, p. 197; Loeb Stepanek, 1981, p. 314, n. 2; Jacobowitz, Loeb Stepanek, 1983, pp. 168-171, nn. 59-60; Filedt Kok, 1996, p. 164, n. 181.

ALBRECHT ALTDORFER

(Amberg? ca. 1480-Ratisbona 1538)

[Madonna con Bambino Benedicente]/AA.
[ca. 1515]. - 1 stampa : bulino ; 163×117
mm.

In basso a destra, su una tavoletta, si trovano le iniziali dell'autore: AA (lettere sovrapposte). Al verso, in basso al centro: "A. Altdorfer / B. 17.XI"; più sotto: "CXX" (sovrapposte da una linea orizzontale). Più a sinistra, a matita: "19". Esemplare smarginato, le dimensioni corrispondono a quelle totali della matrice.

(BCFa, inv. 83396, Cass. 51, cart. 2/16).

Ad Albrecht Altdorfer, pittore, incisore e architetto tedesco, sono attribuite circa duecento incisioni realizzate con tecniche diverse. Nella fase iniziale dell'attività l'artista si dedicò prevalentemente alla silografia, praticando contemporaneamente anche il bulino; risalgono invece agli anni 1517-1520 nove acqueforti particolarmente significative poiché raffigurano solamente paesaggi naturali (Winzinger, 1963, p. 115, pp. 175-183), fatto insolito per un'epoca in cui il pubblico richiedeva e acquistava scene religiose, mitologiche o ritratti. In realtà tutta la produzione dell'Altdorfer testimonia un accentuato interesse per la raffigurazione della natura intesa soprattutto come scenario alpino che, pur costituendo lo sfondo dei soggetti da lui incisi, è sempre trattata con raffinatezza e cura.

In questa stampa il gruppo della Madonna con il Bambino è raffigurato al limite del bosco ed ha una forte connotazione umana grazie al gesto di Gesù che si aggrappa alla madre avvicinandola e tenendola stretta a sé. Le variazioni chiaroscurali rendono la tridimensionalità dei corpi e il movimento della veste di Maria. L'effetto ottenuto è sostanzialmente buono, tranne nei busti e nei volti delle due figure le quali, essendo in ombra, sono completamente tratteggiate con linee marcate e prevalentemente rette che creano un generale appiattimento. An-



che la resa stilistica è piuttosto incerta soprattutto nel volto poco raffinato di Maria; il fascino e la poesia si manifestano nel paesaggio, ove gli alberi e la vegetazione di destra, realizzati attraverso una prevalenza di tratti paralleli, sono realistici e suggestivi. Il variare di direzione delle linee suggerisce le naturali irregolarità della corteccia e il loro diverso interagire con la luce. Nella resa dei rami il tratteggio è raffinato, minuzioso e ben calibrato. Le montagne nello sfondo a sinistra sono modellate solo attraverso pochi tratti, talvolta ridotti a semplici punti, che suggeriscono l'idea della vetta innervata o rocciosa che si accende alla luminosità del cielo. Sia la tipologia degli al-

beri che il modo di raffigurare le vette alpine sono elementi ricorrenti nell'opera dell'Altdorfer.

Come testimonia l'expertise di accompagnamento, questo esemplare fresco e molto ben conservato è stato acquistato presso la Galleria "Il Gabinetto delle Stampe" di Milano. Il quaderno di appunti del Collezionista informa che l'acquisto avvenne nel 1970.

m.s.

Bibliografia: Bartsch, 1802-1821, VIII, pp. 47-48, n. 17; Le Blanc, 1854-1890, I, p. 30, n. 11; Hollstein, 1954-, I, p. 165, n. 19; Winzinger, 1963, p. 99, n. 122; TIB, 14, 1980, 14, p. 25, n. 17.

ANONIMO TEDESCO

(attivo sec. XVI)

da HANS HOLBEIN
IL GIOVANE

(Augusta ca. 1497-Londra 1543)

Il duca ; L'Abate. - [Lione : s.n., 1538-1562]. - 1 foglio (2 stampe) : xilografia ; 116×86 mm (Imagines mortes ; 13 ; 14).

Stato unico. Per indicazioni di pubblicazione confronta Le Blanc, 1854-1890, II, p. 371, n. 7. Le misure sono quelle del foglio, che contiene al recto la composizione intitolata il Duca (65×49 mm), e al verso la composizione intitolata L'Abate (66×49 mm).

(BCFa, inv. 83395, Cass. 51, cart. 2/15).

Questo foglio appartiene ad una serie nota come *Danza della Morte*, costituita da xilografie tratte da disegni di Holbein. Il primo nucleo di tavole lignee fu abilmente intagliato da Hans Lützelburger (c. 1517-Basilea ante 23 giugno 1526) prima del 1526, anno della morte dell'incisore, e fu stampato per la prima volta nel 1538 quando i fratelli Melchiorre e

Gaspere Trechsel le pubblicarono con il titolo *Les Simulachres et historiées faces de la mort*. Questa prima edizione contava 41 xilografie con citazioni in latino e versi in francese. Il successo fu tale che in ventiquattro anni uscirono ben dieci edizioni in cui i versi d'accompagnamento vennero tradotti in lingue diverse e fu aumentato il numero delle xilografie, facendo intagliare anche quei disegni che Holbein aveva predisposto sin dall'inizio ma che non erano stati incisi a causa della morte del Lützelburger.

Questo foglio, ove il testo di commento è in latino, potrebbe appartenere all'edizione stampata a Lione nel 1545 dai fratelli Frellon e presenta, rispettivamente al recto e al verso, le xilografie con il Duca (mm 65×49; n. 13 della serie) e l'Abate (mm 66×49; n. 14 della serie).

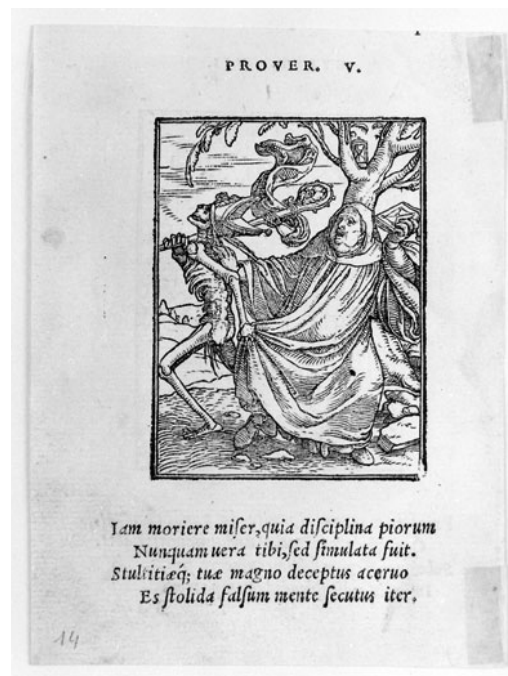
Elegantemente vestito, il Duca è infastidito da una popolana che gli chiede l'elemosina. Distoglie lo sguardo, si ritrae e alza le mani, quasi per allontanare il disturbo, ma accanto alla donna si presenta la Morte che, sia dal punto di vista compositivo che dal punto di vista del suo effetto sul Conte, sembra un'amplificazione della popolana stessa: ripropone, ma ad

un'altezza maggiore, la posa della donna e, come quest'ultima, disturba la tranquillità del Conte che stavolta però non ha possibilità di scelta. Il contatto ora è diretto e il Conte non può sfuggire. Sul davanzale di una finestra del palazzo dello sfondo si trova la clessidra.

Nella composizione al verso, Holbein raffigura ironicamente l'Abate come un uomo corpulento che, malgrado tenga stretto nella mano sinistra un libro che immaginiamo essere la Bibbia, è terrorizzato e smarrito di fronte all'improvviso apparire della Morte. Quest'ultima trascina l'uomo con una sorta di irriverente spavalderia e indossa mitra e pastorale in modo scherzoso, beffandosi dei titoli terreni che di fronte a lei hanno perso valore. Attraverso pochi elementi, curando la mimica dei volti e dei corpi dei suoi personaggi, Holbein riesce a creare quadretti di forte espressività e immediatezza, determinando il successo delle sue opere. Il foglio è stato rifilato nella parte alta.

m.s.

Bibliografia: Le Blanc, 1854-1890, II, p. 371, n. 7; Brunet, 1860-1865, III, pt. 1, coll. 254-257; Hollstein 1954-, p. 202, n. 99: 13-14.



HEINRICH ALDEGREVER

(Paderborn 1502-Soest ca. 1558)

[Ornato con ritratto imperiale] / AG 1539.
[1539]. - 1 stampa : bulino ; 23 × 147 mm.

A destra del busto di imperatore si trovano le iniziali dell'autore: AG (a lettere sovrapposte).

In basso a sinistra, nascosta dal fitto tratteggio dello sfondo, si trova la data: 1539. Esemplare smarginato, le dimensioni della matrice sono: 25 × 150 mm.

(BCFa, inv. 83397, Cass. 51, cart. 2/17).

Malgrado gli esordi come pittore, Heinrich Aldegrever si distinse soprattutto come incisore in rame. Realizzò incisioni di soggetto religioso, mitologico e allegorico, sempre caratterizzate da uno stile raffinato e attento ai dettagli, si dedicò poi, con particolare attenzione, al genere ornamentale, siglando una nutri-

ta serie di fregi, decorazioni per foderi e altro.

L'incisione ornamentale, già praticata da artisti quali il Maestro ES (attivo 1450-1467), il Van Meckenem (1450-1503), Baccio Baldini (ca. 1436-1487) e i continuatori del Mantegna (ca. 1431-1506), si affermò soprattutto a partire dalla fine del XV secolo. Essa produceva modelli che, raccolti in libri, costituivano repertori di soluzioni decorative utilizzate soprattutto dagli orafi, ma anche da ebanisti, legatori e scultori. Si tratta pertanto di una produzione strettamente legata al settore artigianale e artistico da cui trasse origine la stessa arte incisoria, e che si avvale della stampa come mezzo di diffusione di idee grazie alla possibilità di ottenere più copie partendo da un'unica matrice.

Fatta eccezione per rari casi, la produzione di Aldegrever consiste soprattutto in fregi organizzati secondo un rigoroso

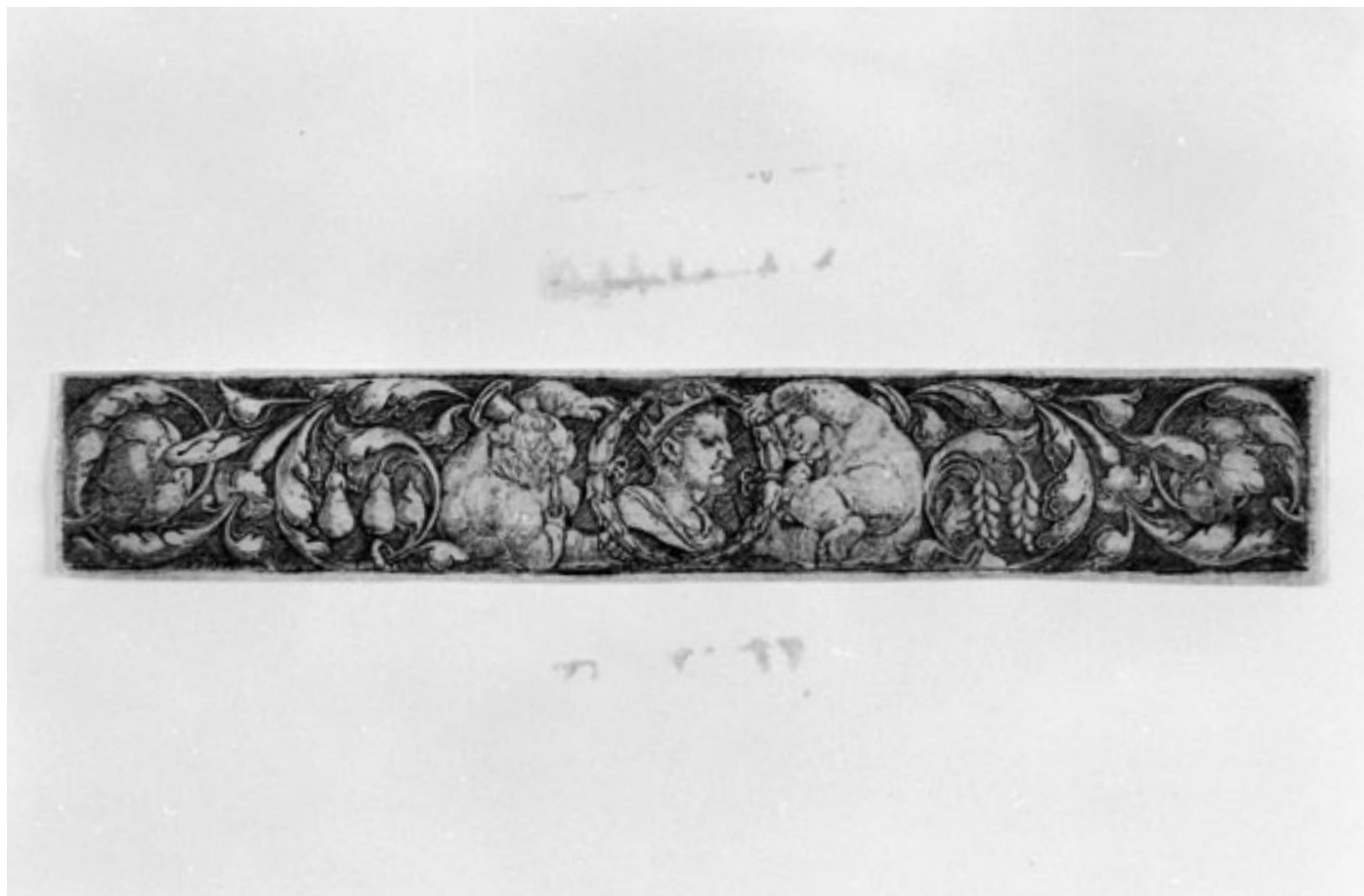
schema simmetrico e costituiti da elementi classici. Il motivo più frequente è quello delle foglie d'acanto che descrivono ampie volute, abbinata a vasi, putti o forme di fantasia, sia esse umane o animali, quali satiri, sirene, centauri e tritoni.

Nel fregio della collezione Sabbatani l'elemento centrale è un busto di imperatore incoronato inserito in una ghirlanda d'alloro. Ai lati si trovano due putti ignudi coricati su un fianco e visti secondo uno scorcio prospettico molto accentuato.

Come risulta dal quaderno di appunti del Collezionista, questa stampa è stata acquistata nel 1970.

m.s.

Bibliografia: Bartsch, 1802-1821, VIII, p. 443, n. 269; Le Blanc, 1854-1890, I, p. 17, n. 172; Hollstein, 1954-, p. 127; TIB, 14, 1980, 16, p. 252, n. 269.



HANS SEBALD BEHAM

(Norimberga 1500-Francoforte 1550)

Her Gregorivs Mercz ; Marcvs April / HSB.
[1546]. - 1 stampa : bulino ; 50×72 mm.
(Le nozze del villaggio ; 2).

Terzo stato su tre (Pauli, 1901, p. 178, n. 178, Hollstein, 1954-, p. 98). In alto a sinistra è inciso il numero 2, a destra il numero 4. Per la data confronta TIB, 15, 1978, p. 92, n. 155.

(BCFa, inv. 83394, Cass. 51, cart. 2/14).

Hans Sebald Beham è uno dei rappresentanti più significativi dei cosiddetti Piccoli Maestri di Norimberga, artisti attivi nella città tedesca nella prima metà del XVI secolo e così chiamati per il formato ridotto delle loro opere grafiche, stilisticamente spesso ispirate a Dürer. Seguace e forse anche allievo di Dürer, Beham lavorò nella città natale fino al 1525 quando fu costretto ad andarsene per aver appoggiato la rivolta dei contadini. Dopo essersi ritornato nel 1529, nel 1531 si trasferì a Francoforte ove rimase fino alla morte. La sua vasta produzione comprende incisioni all'acquaforte, in xilografia ma soprattutto a bulino e di piccolo formato; accanto alle opere di argomento religioso, mitologico e allegorico, ne realizzò molte altre aventi per soggetto il mondo contadino prevalentemente raffigurato nei momenti di festa.

Questa stampa è la seconda di una serie di dieci incisioni di piccolo formato intitolata *Le nozze del villaggio* e datata 1546 (Pauli, 1901, pp. 175-189, nn. 177-186). In ciascuna delle prime sei stampe sono raffigurate due coppie danzanti, corrispondenti ai mesi dell'anno. In altre due stampe sono raffigurati rispettivamente i festeggiamenti per la fine dell'anno e un banchetto all'ombra del pergolato con



una rissa fra uomini. Si tratta di soggetti che Beham ha affrontato più volte e secondo schemi compositivi analoghi. Nella nostra stampa si vedono due coppie in abiti tradizionali e dai tratti somatici realistici e molto marcati. I volti e i copricapi delle due donne sono simili e la coppia denominata Marzo presenta affinità con quella raffigurata nella stampa *Coppia che cammina verso sinistra* (Pauli, cit., p. 172, n. 173), soprattutto nella figura dell'uomo leggermente ruotata verso l'esterno, con la gamba destra sollevata e la mano sinistra alzata in forma di saluto. Inoltre, lo schema compositivo applicato alla coppia di destra ritorna analogo in quella raffigurante il mese di Agosto all'interno della medesima serie (Pauli, cit., p. 181, n. 180). Secondo la ricostruzione degli stati fornita da Pauli e ripresa da Holl-

stein, si tratta di un esemplare di III stato su tre riconoscibile dai tratti decisi e veloci che ombreggiano lo spazio bianco lungo la linea inferiore della battuta e che sono stati tracciati da una mano diversa da quella del Beham. Nel I stato sul petto del contadino di sinistra si trova una sola linea verticale e a destra del suo piede sinistro vi sono solo due linee oblique. Nel II stato è stata aggiunta una seconda linea verticale sul petto del medesimo contadino e un'altra linea diagonale accanto al piede sinistro.

m.s.

Bibliografia: Bartsch, 1802-1821, VIII, p. 178, n. 155; Le Blanc, 1854-1890, II, p. 244, n. 211; Pauli, 1901, p. 178, n. 178; Hollstein, 1954-, p. 98; TIB, 15, 1978, p. 92, n. 155.

ANONIMO FIAMMINGO

(attivo nel 1558)

da **PIETER BRUEGEL**
IL VECCHIO

(Breda ca. 1525-Bruxelles 1569)

Fvga Deiparae in Aegyptum / Brueghel inuē. - [Anversa] : H. cock excud. [ca. 1558]. - 1 stampa : acquaforte ; 303×418 mm (Grandi Paesaggi ; tav.).

Unico stato. Per data di pubblicazione e serie confronta Vallese, 1979, p. 38, n. 11. Esempio smarginato. La filigrana è costituita da un corno da caccia. Al verso, in basso a sinistra, manoscritto a matita "427".

(BCFa, inv. 83368, Cass. 51, cart. 1/6).

Dopo le prime esperienze lavorative ad Anversa, fra il 1552 e il 1553 Pieter Bruegel il Vecchio effettuò un viaggio in Italia. L'arte

italiana sembrò lasciarlo indifferente, mentre fu profondamente colpito dalla bellezza e dalla monumentalità del paesaggio naturale delle Alpi che immortalò in numerosi disegni. Ritornato ad Anversa, iniziò a lavorare per la bottega di Hieronimus Cock con il compito di fornire i disegni preparatori che qualche abile intagliatore avrebbe poi trasferito su lastra. Infatti una sola è la stampa ideata ed incisa da Bruegel, mentre le altre sono opere incise da vari intagliatori sulla base di disegni concepiti ed espressamente realizzati dall'artista perché venissero incisi. Dall'assemblaggio di vari angoli naturalistici fissati sulla carta durante l'attraversata delle Alpi nacquero le composizioni dei *Grandi paesaggi*, dodici stampe in cui l'episodio narrativo è inserito in un ampio scenario naturale che diventa il vero protagonista della scena. La stampa fa parte di questa serie, ma secondo Vallese (1979, p. 38, n. 11), sia essa sia il *Mercato Rustico*, si baserebbero su composizioni elaborate non

da Bruegel, bensì dallo stesso Hieronimus Cock che in questo modo avrebbe voluto accrescere la serie dei *Grandi Paesaggi*.

In effetti queste due stampe non presentano la profonda unità e armonia fra scena paesaggistica ed episodio narrativo che caratterizza le altre incisioni e soprattutto le figure umane, così poco armoniose, presentano forme profondamente diverse da quelle tipiche di Bruegel.

L'acquisto di questo foglio non è registrato nel quaderno di appunti del Collezionista, ma probabilmente avvenne alla fine del 1973, a seguito della pubblicazione della stampa nel catalogo di vendita dell'autunno di quell'anno di "Il Gabinetto delle Stampe" di Milano.

m.s.

Bibliografia: Van Bastelaer, 1908, p. 35, n. 15; Galleria "Il Gabinetto delle Stampe", 1973 (1), p. 28, n. 15; Lari, 1973, p. 25, n. 14; Vallese, 1979, p. 38, n. 12; Lebeer, 1991, p. 224, n. 10.



ANONIMO FIAMMINGO

(attivo nel 1561 ca.)

da **PIETER BRUEGEL**
IL VECCHIO

(Breda ca. 1525-Bruxelles 1569)

[La kermesse del giorno di San Giorgio] / Bruegel Inventor. - [Anversa] : H. Cock Excubat, [ca. 1561]. - 1 stampa : acquaforte e bulino ; 332 × 522 mm.

Primo stato su tre (Lebeer, 1991, p. 244, n. 52). A destra della parte figurata la scritta : "laet die / boeren haer / kermis / houuen; dit is in die krō". Al verso, in basso al centro, manoscritto a matita: "1800".

(BCFa, inv. 83369, Cass. 51, cart. 1/7).

Oltre al tema della natura, un altro soggetto fondamentale nella produzione grafica di Bruegel è il popolo, di cui vengono raffigurate molteplici scene di vita quotidiana. Questa stampa mostra uno spaccato estremamente articolato di un tipico villaggio rurale durante lo svolgimento della *kermesse* o sagra. Festa per eccellenza delle zo-

ne di campagna, la *kermesse* era concomitante alla ricorrenza del patrono locale e durava otto giorni. In tale occasione si svolgeva il mercato, si tenevano sontuosi cortei, rappresentazioni teatrali, balli, gare di tiro con l'arco e giochi vari; gli stessi episodi riprodotti da Bruegel in questa immagine. Nello spazio attiguo alla chiesa si svolge la processione e nello spiazzo antistante si trova il mercato; più a destra è stato allestito il palco sul quale è in corso una rappresentazione teatrale. Nell'ampio spazio centrale si svolgono sia la rievocazione dello scontro fra san Giorgio e il drago sia una gara di destrezza con la spada, mentre due giovani si scambiano tenerezze sotto una pianta e in primo piano alcuni saltimbanchi compiono evoluzioni. In lontananza si vede un mulino intorno al quale si svolge la popolare gara di tiro con l'arco; più sotto è raffigurata una rissa fra uomini armati di coltelli. In basso a sinistra è un tipico carro belga con cui alcuni contadini hanno raggiunto il paese per prendere parte ai festeggiamenti. Nell'angolo a destra si trova la taverna: alcune coppie danzano al suono delle cornamuse ed altre sono sedute al tavolo bevendo e

parlando animatamente, mentre sventola lo stendardo con una scritta traducibile in: «Lasciate i contadini festeggiare le loro *kermessen*». Probabilmente si tratta di una protesta contro un editto di Carlo V del 1531 il quale, per motivi di ordine pubblico, riduceva le *kermessen* a un solo giorno di festa.

Non si conosce il nome dell'intagliatore che ha materialmente trasposto sulla lastra metallica l'invenzione di Bruegel, mentre la scritta posta in basso al centro testimonia che anche quest'opera è stata stampata da Hieronimus Cock, stampatore ed editore di gran parte delle incisioni nate dai disegni di Bruegel. Nel II stato l'indirizzo del Cock è stato sostituito da quello di Paules de la Houve con la data 1601. Lebeer testimonia l'esistenza di un III stato con l'indirizzo di Pierre Bertrand e l'aggiunta di numerose nuove scritte.

m.s.

Bibliografia: Le Blanc, 1854-1890, I, p. 519, n. 2; Van Bastelaer, 1908, pp. 63-64, n. 207; Hollstein, 1949-, p. 300; Vallese, 1979, n. 55; Lebeer, 1991, p. 244, n. 52.



ANONIMO OLANDESE

(attivo nel 1582 ca.)

da HANS BOL

(Malines 1534-Amsterdam 1593)

[Caccia alla lontra]

Sic anidas Lutras venantur Lintre cauata. ... - [Haarlem : Philip Galle, 1582]. - 1 stampa : bulino ; 120×259 mm. - (Venationis, Piscationis, et Aucuptii Typi ; 32). Secondo stato su due (Hollstein, 1949-, p. 81, n. 600). In basso a sinistra inciso: "32", seguito dai seguenti versi latini: "Sic anidas Lutras venantur Lintre cauata. Per refluas vncis feriuntque tridentibus vndas".

(BCFa, inv. 83398, Cass. 51, cart. 2/18).

Il pittore ed incisore Hans Bol nacque a Malines e venne avviato all'arte dagli zii Jacob e Jan Bol. Sia in pittura che nella produzione grafica, predilesse i paesaggi e le scene di vita popolare. Nel 1574 si trasferì ad Anversa ove, oltre a dedicarsi alla pittura e all'incisione, realizzò anche molti disegni poi incisi da artisti quali Philip Galle e Adrien Collaert.

Questa stampa è la numero 32 di una serie intitolata *Venationis, Piscationis, et Aucuptii Typi* costituita da 54 tavole a soggetto venatorio d'invenzione di Hans Bol e stampata nella sua prima edizione nel 1582 da Philip Galle (Haarlem 1537-Anversa 1612). Ciascuna tavola, dall'insolito formato oblungo, è corredata di un margine inferiore contenente due versi latini che descrivono quanto raffigurato nell'inciso; si tratta del II stato realizzato per la seconda edizione dell'intera serie, riconoscibile dalla presenza del numero arabo, qui il 32, in basso a sinistra. La composizione presenta vari momenti della caccia alla lontra che si può praticare con armi da fuoco o con il più tradizionale tridente e l'uso dei cani. Il fiume si sviluppa in profondità serpeggiando fra le sponde che si presentano più impervie nei primi piani e più dolci in profondità. L'effetto di lontananza dovuto all'atmosfera acquosa è reso attraverso un progressivo accorciarsi dei tratti del bulino che diventano brevi linee sottili o semplici punti. La profondità spaziale è suggerita dalla riduzione dimensionale delle figure, ma anche dal contrasto chiaroscuro

rale fra gli uomini in primo piano, raffigurati in ombra, e gli altri immersi nella luce soffusa di una giornata dal cielo grigio e nuvoloso.

Gli episodi narrati presentano forti analogie e corrispondenze con quelli di un'incisione (riprodotta in TIB, 56 (Suppl.), 1987, p. 438, n. 104:38) facente parte della serie *Venationes Ferarum, Avium, Piscium* realizzata su disegni di Jan van der Straet e stampata anch'essa nella bottega di Philip Galle (Hollstein, cit., p. 81, nn. 424-527); anche i versi sono uguali. Il frontespizio della prima edizione di questa serie dal titolo *Venationes Ferarum, Avium, Piscium* porta la data 1578, ma Baroni Vannucci, nello studio monografico dedicato allo Stradano (1997, p. 371, n. 693), ritiene che le altre stampe risalgano al 1580-1584, poiché i disegni preparatori sono datati dal 1580 in avanti. L'acquisto di questa stampa risale al 1970. m.s.

Bibliografia: Nagler, 1858-1879, III, p. 226; Grohman, 1920, pp. 361-362; Hollstein, 1949-, p. 81, n. 600.



JAN VAN DER STRAET DETTO LO STRADANO

(Bruges 1523-Firenze 1605)

Cavalli. - [1576-1578]. - 1 disegno : inchiostro bruno su carboncino nero e lapis ; 190 x 261 mm.

Filigrana costituita da una testa incoronata vista dal profilo destro e inserita in un ovale, simile a Briquet, 1923, n. 15719. In basso a destra, scritto a penna con inchiostro bruno: "Stradanus"; in alto al centro, con medesima grafia e medesimo inchiostro: "Causalino". Al verso, in basso a destra, la scritta: "caual" realizzata con la stessa grafia e lo stesso inchiostro delle scritte al recto. Al verso del passe-partout, in basso a destra, si trova un timbro ad inchiostro rosso con la scritta: Mounted by / Christopher Harrap / 4 St. George street.

(BCFa, inv. 83384, Cass. 51, cart. 2/4).

Questo disegno è opera dell'artista fiammingo Jan van der Straet, italianizzato in Giovanni Stradano, ed è preparatorio per l'incisione di Hendrik Goltzius (1558-1617) *Liberi Equi Cursatio* (Strauss, 1977(1), p. 193, n. 104) che riprende l'immagine in controparte e con lievissime varianti. Tale stampa appartiene ad una serie di quarantatré tavole, incise da diversi autori, intitolata *Eques Ioannis Austriaci* (Baroni Vannucci, 1997, p. 366, n. 692). Nella suite sono raffigurati i cavalli della scuderia di Giovanni d'Austria, fratello di Filippo II e vincitore della Battaglia di Lepanto del 7 ottobre 1571. Lo Stradano fu al seguito del principe a partire dal 1576, anno in cui lo raggiunse a Napoli per dipingere le azioni militari condotte vittoriosamente dal nobile condottiero. Successivamente alla nomina di Giovanni d'Austria a governatore dei Paesi Bassi, avvenuta il medesimo anno, l'artista si trasferì nelle

terre del Nord, ove rimase sino al 1578. Risale a tale periodo la progettazione da parte dell'artista di una serie di immagini di soggetto equestre di cui realizzò tutti i disegni in seguito incisi da diversi autori.

Il foglio è conservato in un elegante passe-partout realizzato da Christopher Harrap. La data d'acquisto di questo disegno non è documentata ma riteniamo che risalga alla fine del 1975 avendo rintracciato l'opera grafica nel catalogo di vendita del novembre dello stesso anno di "Il Gabinetto delle Stampe" di Milano. Segnaliamo che Baroni Vannucci indica ancora nel 1997 l'appartenenza di questo disegno al Fondo Corsini dell'Istituto Nazionale per la Grafica di Roma.

m.s.

Bibliografia: Galleria "Il Gabinetto delle Stampe", 1975, n. 8; Baroni Vannucci, 1997, p. 262, n. 366.



JEAN DUVET

(Digione 1485-Lione (?) post 1562)

[L'Unicorno purifica l'acqua con il suo corno]. - [Lione? : s.n., ca. 1560]. - 1 stampa : bulino e acquaforte ; 221 × 384 mm.

Primo stato su due. Esemplare smarginato. Al verso, in basso a sinistra si trova il seguente numero scritto a matita: "1987"; più sotto, ancora a matita: "B. 42".

(BCFa, inv. 83383, Cass. 51 cart. 2/3).

Jean Duvet figlio di un importante esponente della celebre oreficeria borgognona, venne avviato dal padre all'arte orafa. Fu attivo sia come orafo che come incisore. È il più importante *graveur* francese del XVI secolo; le sue opere si connotano per l'uso di un tratto corto e variamente intrecciato, e per la ricchezza di particolari e di elementi spesso fantastici e visionari tratti dal simbolismo medievale, come è nel caso di questa stampa appartenente ad una serie di sei opere dedicate alla leggenda dell'unicorno (Le

Blanc, 1854-1890, II, p. 173, nn. 59-64). L'unicorno è un animale fantastico citato per la prima volta nel Libro biblico di Daniele e successivamente ripresentato nel *Fisiologo greco* e di nuovo nel *Fisiologo latino*, traduzione e ampliamento del precedente. Esso è descritto come un animale feroce, simile ad una capra con un unico corno fra gli occhi; solo una vergine immacolata può ammansirlo, permettendo ai cacciatori di catturarlo. Gli erano attribuiti poteri sovranaturali ed era considerato un'allegoria di Cristo Salvatore. Il valore simbolico attribuito all'animale spiega la popolarità che questi ebbe nel Medioevo e nei secoli XV-XVI, e costituisce la chiave di lettura della serie del Duvet.

In questa stampa numerosi animali sono allineati lungo le sponde di un fiume senza poterne bere l'acqua poiché è stata avvelenata da un serpente. Solo l'unicorno, immergendovi il proprio corno, può purificarla e permettere agli animali di dissetarsi. È evidente il riferimento all'anima umana macchiata dal male (tradizionalmente raffigurato come un serpente) e a

Gesù Cristo che si sacrifica per sconfiggere il peccato. Secondo lo stile proprio del Duvet, la lastra è completamente incisa e la scena è arricchita da una sovrabbondanza di particolari. A causa di alcune scorrettezze compositive e prospettiche, l'effetto globale è di appiattimento della scena e di giustapposizione di elementi raffigurati secondo scale dimensionali incongruenti.

La stampa fa parte di una serie di sei, anonime e prive di cifre, verosimilmente allusive agli amori di Enrico II e Diana di Poitiers, secondo le indicazioni di Robert-Dumesnil (1865-1871, V, pp. 28-30, n. 54-59) poi ripresa da Godefroy. Il 1560 è la data riferita a questa immagine in particolare anche da Eisler (1979, p. 114).

m.s.

Bibliografia: Bartsch, 1802-1821, VII, p. 514, n. 42; Robert-Dumesnil, 1865-1871, V, p. 29 n. 59; Le Blanc, 1854-1890, II, p. 173, n. 64; Eisler, 1979, p. 308, n. 68; TIB, 10 (Comm.), 1981, p. 253, n. 42.



MAESTRI ITALIANI DEL XV E XVI SECOLO
DAI BULINI DI MANTEGNA E RAIMONDI
AI CHIAROSCURI DI UGO DA CARPI
E ANTONIO DA TRENTO

ANONIMO FERRARESE

(attivo ca. 1465)

B Speranza XXXVIII 39. - [ca. 1465]. - 1 stampa : bulino ; 181 × 105 mm.

Unico stato nella I serie; al verso, in alto, manoscritto a matita: "12462"; in basso: "1838, 302 20, 329".

(BCFa, inv. 83411, Cass. 51, cart. 4/11).

La questione relativa ai cosiddetti *Tarocchi del Mantegna* è piuttosto controversa in quanto queste immagini non sembrano formare un gruppo regolare di Tarocchi, normalmente costituito da settantotto carte. Qui infatti se ne contano cinquanta di cui soltanto quindici trovano corrispondenza con le originali figure della serie. Apparentemente poi non esiste alcun legame con la figura di Mantegna (ca. 1431-1506), al quale si volevano attribuire le incisioni, e addirittura sembra difficile poter pensare che queste stampe siano state utilizzate come carte da gioco nel senso stretto del termine. Piuttosto si è ritenuto potessero servire a scopo istruttivo, una sorta di metodo didattico o addirittura di testo figurato a contenuto filosofico, sulla scia di quella serie di immagini intitolata *De Ludo Globi* e probabilmente ideata da papa Pio II Piccolomini e dai cardinali Bessarione e Niccolò Cusano durante il loro soggiorno mantovano in occasione del Concilio del 1459 (Hind, 1938-1848, I, p. 223).

I cosiddetti *Tarocchi del Mantegna* si dividono in cinque serie ognuna composta da dieci figure segnate inversamente con le lettere E, D, C, B, A. Il primo gruppo rappresenta le condizioni dell'uomo, il secondo Apollo e le Muse, il terzo le Arti Liberali, il quarto le Virtù, e di questo nucleo fa parte l'incisione di proprietà Sabbatani, mentre l'ultimo raffigura i pianeti e le Sfere. Il programma iconografico nel suo complesso fu probabilmente costruito, secondo quanto afferma

Levenson (in Levenson, Oberhuber, Scheenan, 1973, p. 83), da un umanista della corte ferrarese a cui dovette affiancarsi un artista molto esperto nella tecnica dell'incisione.

Sono note due edizioni della serie, la E e la S, che a loro volta hanno dato luogo a problemi relativi la datazione. È stato Hind (cit., I, p. 225) ad affermare per primo la precedenza della serie E sulla S, che risulta esserne una copia perlopiù in controparte.

La serie E, nella quale rientra anche questa *Speranza 39* stampata da una lastra ormai stanca e su una carta tarda rispetto alla data di realizzazione dell'opera, è caratterizzata da una grande precisione e chiarezza nell'inciso, e dall'uso di tenui tonalità grigie che la avvicinano alla maniera ferrarese, debitrice in questo senso alla pratica fiorentina. Si tratta forse di un'opera attribuibile alla scuola di Francesco del Cossa (ca. 1435-ca. 1477), secondo Levenson (in Levenson, Oberhuber, Scheenan, 1973, p. 87) potrebbe addirittura trattarsi dello stesso incisore di *La morte di Orfeo*. Questo gruppo viene solitamente datato intorno al 1465, dal momento che si conosce un manoscritto bolognese del 1467, *Costituzioni e Privilegi dello Studio Bolognese*, in cui risultano già presenti due figure copiate dalla prima serie.

La raffigurazione della Speranza, una delle tre Virtù Teologali, è resa qui secondo la tradizione iconografica che la voleva in preghiera con lo sguardo rivolto al cielo, accostata alla fenice, il mitico uccello che per la sua capacità di risorgere dalle proprie ceneri, simboleggia l'immortalità della speranza stessa.

La stampa proviene da "Il Gabinetto delle Stampe" di Milano come attesta l'expertise di accompagnamento.

e.c.

Bibliografia: Hind, 1938-1948, I, p. 238, 39a; Levenson, Oberhuber, Sheenan, 1973, p. 138, n. 52; TIB, 25 (Comm.), 1984, p. 50, 39; Lambert, 1999, p. 157, n. 315.



FRANCESCO ROSSELLI

(Firenze 1448-ca. 1513)

[Amos Propheta]. - [1485-1495 ca.]. - 1 stampa : bulino ; 178 × 106 mm.

Secondo stato su due della seconda serie (Hind, 1938-1948, I, p. 171, C I 15 B). In basso è incisa la preghiera: "O principio divino e conductore / delle terrestre e celestiai mente / o sapiente e buono disponente / dello universo e senza quale niēte / si senti mai avere alcū valore / e ab eterno tutto fu presente / in te ciascuna chosa le suo sorte / vieni e tra noi da te tenebrosa morte". Al verso, in basso a sinistra, a matita: "by Sandro Botticello (Engraved from about 1470 to 80), (423)".

(BCFa, inv. 83412, Cass. 51, cart. 4/12).

Fratello del più famoso pittore Cosimo Rosselli, si sa che tra il 1470 e il 1473 lavorava alle miniature di un corale della cattedrale di Siena, che nel 1480 andò in Ungheria a causa di debiti accumulati, per fare poi ritorno a Firenze nel 1482, e che tra il 1505 e il 1508 soggiornò a Venezia.

Esistono vari problemi attributivi riguardo le opere incise da Rosselli, nonché diversi dubbi sulla sua figura di disegnatore e di incisore secondo la "maniera fine" o quella "larga". È stato Oberhuber a porsi per primo la domanda, senza però arrivare ad una risposta soddisfacente, riguardo la possibilità che lo stesso artista usasse lavorare seguendo due modi completamente differenti. E in effetti, come chiariscono Landau e Parshall (1994, p. 72),

mentre in un momento iniziale della sua carriera Rosselli usava praticare la cosiddetta "maniera fine", caratterizzata da un bulino che incideva linee di contorno spesse e ombreggiava con un leggero tratteggio incrociato, verso la fine del Quattrocento cominciò a cimentarsi nell'uso della "maniera larga" le cui linee meno lunghe e ancora più marcate lasciano sulla lastra un solco profondo creando quindi maggiori effetti chiaroscurali.

Molte delle incisioni di Rosselli si possono suddividere in due gruppi distinti, come accade anche a quelle della serie di *Profeti e Sibille*, di cui fa parte il Profeta Amos. Il gruppo venne probabilmente realizzato traendo spunto da quelle fortunate "sacre rappresentazioni" promosse dalle confraternite religiose della città, che usavano mettere in atto scene in cui questi personaggi si muovevano profetizzando la nascita di Cristo. I versi incisi sulle lastre corrispondono infatti al testo attribuito a Feo Belcari ed edito proprio verso la fine del XV secolo, a uso per l'appunto di quelle *performance* di carattere religioso. Non bisogna comunque dimenticare che Rosselli trasse sicuramente ispirazione per la realizzazione di queste immagini dalla serie di *Profeti e Sibille* di Baccio Baldini del 1470 circa.

Dalla prima serie realizzata secondo la "maniera fine", derivano le stampe più tarde che assumono talvolta una fisionomia nuova nel disegno e nella composizione, come si può notare paragonando l'esemplare di "maniera larga" della collezione Sabbatani con il profeta Amos e il



profeta Abacuch realizzati intorno al 1470 per la prima serie.

È difficile stabilire quali influenze artistiche siano alla base delle opere realizzate da Francesco Rosselli. Si è parlato di Botticelli, di Maso Finiguerra, di Alessio Baldovinetti, senza però riuscire a dare una risposta omogenea ai tanti dubbi che ancora circondano la sua figura di miniaturista e incisore.

e.c.

Bibliografia: Hind, 1938-1948, I, C I 15 B, p. 171; Levenson, Oberhuber, Sheenan, 1973, p. 49, fig. 6; TIB, 25 (Comm.), 1984, p. 51, n. 38.

ANONIMO LOMBARDO

(attivo nel 1490-1500)

Ecce Homo : Iesus Nazarenus Rex Iudeorum. - [1490-1500]. - 1 stampa : xilografia ; 390 × 309 mm.

Esemplare smarginato. Sui tre lati della cornice monogrammi di Cristo: "IHS". Filigrana: croce di Malta con lettere FAS.

(BCFa, inv. 83372, Cass. 51, cart. 1/10).

La xilografia dell'*Ecce Homo*, forse di Anonimo lombardo del XV secolo, è tradizionalmente ritenuta *pendant* del legno con il *Cristo portacroce* sempre appartenente al Fondo Soliani della Galleria Estense di Modena che ne conserva ancora la matrice (Goldoni, 1986, pp. 80-81, n. 23). Lippmann (1884, p. 170) ha per primo accostato le due silografie, ritenendole importanti per lo studio dell'arte milanese tra Quattrocento e Cinquecento, addirittura pensando che si potessero avvicinare alla produzione artistica del Solario. Lo studio dei legni ha in seguito condotto ad una attribuzione, per questo *Ecce Homo*, a una produzione lombarda che, pur richiamandosi ad analoghi soggetti di produzione veneziana, è debitrice al Mantegna e alla grafica milanese (Goldoni, 1986, pp. 80-81, n. 23).

Si tratta di una "xilografia primitiva" di grande raffinatezza esecutiva, di elevato pregio artistico nota solamente in tirature tarde spesso contraddistinta dal monogramma di Lucas Cranach, apposto dal mercante milanese Pietro Barelli (Milano, 2000, pp. 79-83). Il Barelli giunse in possesso delle matrici Soliani intorno al 1864 poco dopo la pubblicazione a stampa del secondo catalogo dei legni incisi da parte degli stessi Soliani. Questo nostro esemplare, privo del falso monogramma, è anch'esso una tiratura tarda analoga a quella descritta dal Lippmann conservata al Kupferstichkabinett di Berli-



no, nota anche negli esemplari del Museo Cincinnati e del Metropolitan Museum di New York (Nodari, 2000, p. 118, n. 12).
g.b.

Bibliografia: Catalogo Soliani, 1828, v. 6, n. 1806; Catalogo Soliani, 1864, f. 37; Lippmann, 1884, p. 170; Kristeller, 1913, p. 57; Schreiber, 1926-1930, n. 855; Hind, 1935, pp. 444-446; Goldoni, 1986, pp. 80-81, n. 23, tav. 17; TIB, 163 (Suppl), 1990, p. 130, n. 855; Goldoni, 1994, p. 147, fig. 2; Milano, 2000, pp. 79-83; Nodari, 2000, p. 118, n. 12.

ANDREA MANTEGNA

(Isola di Carturo 1431-Mantova 1506)

[La sepoltura di Cristo]

Humani Generis Redemptori. - [1470-ca. 1480]. - 1 stampa : bulino ; 271 × 407 mm. Secondo stato su due (Martineau, 1992, pp. 198-201, n. 38-39). Esemplare smarginato. Filigrana: Basilisco (Briquet, 1923, 2629-2679).

(BCFa, inv. 83371, Cass. 51, cart. 1/9).

Le incisioni di Mantegna godettero di larga fortuna in Italia e all'estero. In pochi anni egli si cimentò nella difficile realizzazione di stampe tramite la sperimentazione del bulino, della puntasecca oppure dei due mezzi insieme, nell'intento di raggiungere effetti tonali diversificati. È difficile dire se le poche incisioni a lui attribuibili, sette stando ancora a quanto affermava già Kristeller (1901, p. 377 e seg.), siano state eseguite dall'artista stesso, oppure da incisori professionisti che lavoravano a diretto contatto con il maestro eseguendo stampe tratte dai suoi disegni. A questo proposito, è interessante notare come i due interventi di Landau e della Boorsch nel catalogo del 1992 (Martineau, 1992, pp. 43-65) trattino l'uno di Mantegna incisore, direttamente coinvolto nella sperimentazione di un nuovo mezzo artistico e aiutato da collaboratori soltanto in una fase tarda della sua produzione, l'altro invece di Mantegna disegnatore e di alcuni incisori che trasportarono su lastra le sue composizioni, che Suzanne Boorsch cita come Giovanni Antonio da Brescia (attivo 1490-ca.1520), il cosiddetto Maestro del 1515 e quello che viene chiamato "Primo incisore", mentre Landau li considera all'opera soltanto a partire dagli anni Novanta del Quattrocento. La questione rimane quindi ancora aperta, nonostante la presenza di documenti che attestano la ricer-



ca da parte di Mantegna di incisori per le sue opere, in particolare la lettera di Simone Ardizzoni del 1475 riguardante la disputa su alcune stampe e il documento sempre di quell'anno relativo all'incarico a Gian Marco Cavalli (attivo 1454-1495) da parte di Mantegna stesso di intagliare suoi disegni (Canova, 2001, pp. 3-11) Dal momento che le incisioni di Mantegna non sono datate è difficile stabilire una cronologia precisa delle sue opere. È molto interessante in proposito l'articolo di Shelley Fletcher (2001, pp. 5-41) che affronta la questione sulla base di un'analisi attenta e ravvicinata dei diversi modi di intaglio che caratterizzano queste incisioni. Tra le prime viene posta *La sepoltura di Cristo*, uno dei capolavori della grafica del Quattrocento, in origine realizzata esclusivamente a puntasecca, ma ora conosciuta per lo più in tirature tarde in cui, come nota Landau, la puntasecca scompare e rimangono unicamente i tratti profondi del bulino. Lo si può notare nella prova della collezione Sabbatani, realizzata su carta prer-

giata con filigrana del basilisco usata nell'Italia settentrionale nel XV secolo. A partire da questa incisione, di cui si conoscono due soli stati e non quattro (TIB, 25 (Comm), 1984, p. 79), si possono notare quelle caratteristiche tecniche che vennero in seguito perfezionate, come l'uso di segni che crescono in intensità a partire da un tratto sottile per arrivare ad uno più profondo riscontrabili nel volto della Vergine, oppure le linee parallele di spessori differenti per rendere gli effetti chiaroscurali nella veste della Maddalena, o ancora le linee di contorno ben visibili intorno al viso di san Giovanni.
e.c.

Bibliografia: Kristeller, 1901, p. 398, fig. 147; Tietze-Conrat, 1955, p. 242, n. 1, fig. 98; Paccagnini, 1961, p. 193, n. 143, fig. 159; Salomon, 1968, p. 196, n. 50; Levenson, Oberhuber, Sheenan, 1973, p. 170, n. 70; Hind, 1938-1948, V, p. 10, n. 2; TIB, 25 (Comm.), 1984, p. 79, n. 1; Martineau, 1992, p. 198-201, n. 38-39; Landau, Parshall, 1994, p. 68, n. 47; Lambert, 1999, pp. 191-192, n. 399.

ANDREA MANTEGNA

(Isola di Carturo 1431-Mantova 1506)

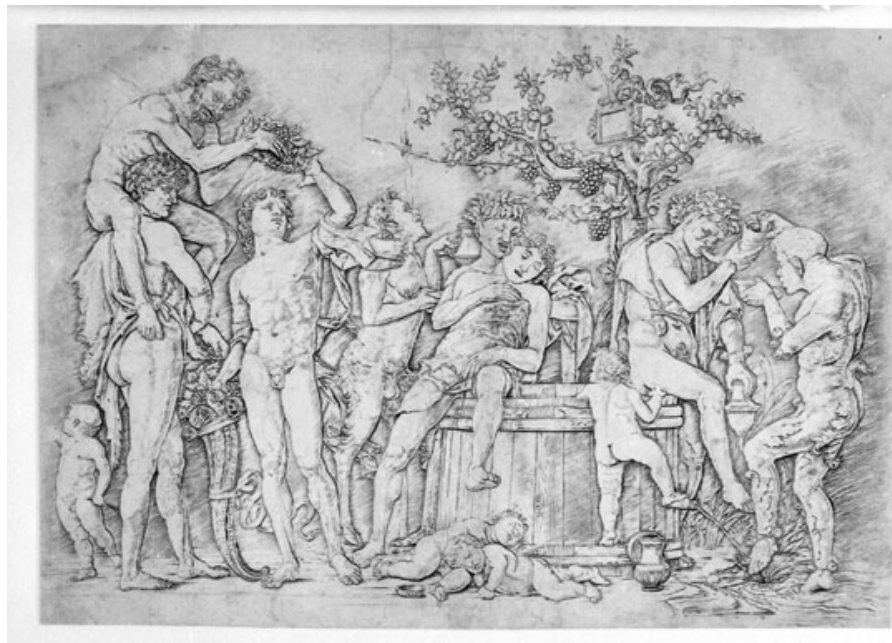
[Baccanale col tino]. - [1470-ca. 1480]. 1 stampa : bulino ; 310 × 444 mm.

Unico stato (Martineau, 1992, p. 278, n. 74).

Esemplare smarginato. Al verso a matita: "B. XIII. 19"; marchio di collezione a inchiostro: "[...] Turepun 1861 (Lugt, 1921, 2408^c e ^d)".

(BCFa, inv. 83374, Cass. 51, cart. 1/12).

Il *Baccanale col tino* è una delle quattro incisioni di Mantegna che tratta soggetti mitologici, con ampie citazioni nella resa delle figure dai rilievi di sarcofagi romani. Successiva alla *Sepoltura di Cristo*, secondo Fletcher (2001, pp. 17 seg.) si nota qui la combinazione di quelle forme lineari che avevano caratterizzato un'opera come la *Resurrezione*, con i tocchi di ombreggiature che si sono analizzati a proposito della *Sepoltura*. Le linee parallele che producevano effetti chiaroscurali, tendono ora a convergere nelle estremità formando una sorta di V calcata ancora più in profondità, a sua volta perfezionamento in senso tridimensionale del segno analogo già utilizzato da Pollaiuolo (1461/32-1498) nella sua *Battaglia degli uomini nudi*, dove però il tratto era usato in un modo meno incisivo. A prima vista questa stampa acquistata da Sabbatani nel 1970 sembrerebbe di un copista contemporaneo allo stesso Mantegna (TIB, 25 (Comm.), 1984, p. 95), ma ad un'analisi più attenta si può notare come la resa delle foglie e dei frutti sull'albero, del putto sulla sinistra, nonché delle figure che posano in primissimo piano, sia del tutto simile alle prove considerate all'unanimità autentiche, le quali sono più facilmente riconoscibili per la presenza ancora ben visibile della puntasecca, che invece nelle tirature più tarde è andata perden-



dosi, rendendo le immagini più rigide e all'apparenza più goffe.

Insieme al *Baccanale con Sileno* questo coltino forma una sorta di *pendant* che da più studiosi è stato letto come una vera e propria continuazione di un'unica scena. Già Kristeller (1901, p. 417) aveva proposto che queste immagini fossero state realizzate per decorazioni ad affresco. Tietze-Conrat (1955, p. 243) aveva invece parlato del probabile uso per la decorazione di sopraporte, a causa della cesura netta che si può notare anche nelle incisioni. Vickers poi (1978, pp. 365 e seg.) era andato oltre, azzardando l'ipotesi che queste immagini, insieme alla *Battaglia degli dei marini*, fossero state realizzate per continuare e completare la serie di tele dei Gonzaga con i *Trionfi di Cesare*.

Il soggetto rappresentato riporta a quelle scene di ebbrezza bacchica che nel '400 potevano invariabilmente simboleggiare il vizio o la virtù. Diversamente dalla tradizione che aveva raffigurato quello stesso tema come un corteo di festa dietro un carro trionfale, Mantegna sembra qui pri-

vilegiare la staticità del tino, anche se le figure sulla destra che suonano, ballano e bevono accostate ai personaggi del *Baccanale con Sileno* riportano subito all'idea di movimento e di vivacità che doveva caratterizzare questo genere di feste.

Termine *ante quem* per la realizzazione di questa incisione, come fa notare Landau può essere considerato un manoscritto terminato nel 1481 della *Naturalis Historia* di Plinio che presenta un putto identico a quello sulla sinistra del *Baccanale col tino*.

La stampa proviene dalla Galleria "L'Arte Antica" di Torino e da "Il Gabinetto delle Stampe" di Milano come attesta l'expertise di accompagnamento. e.c.

Bibliografia: Kristeller, 1901, p. 393, fig. 144; Tietze-Conrat, 1955, p. 243, n. 7, fig. 103; Paccagnini, 1961, p. 194, fig. 161, n. 145; Salamon, 1968, p. 197, n. 52; Hind, 1938-1948, V, p. 13, n. 4; Levenson, Oberhuber, Sheenan, 1973, p. 182, n. 73; TIB, 25 (Comm.), 1984, p. 93, n. 6; Martineau, 1992, p. 278, n. 74; Landau, Parshall, 1994, p. 70, n. 49; Lambert, 1999, p. 197, n. 402b.

JACOPO DE' BARBARI

(Venezia ca. 1460-prima del 1516)

[Giuditta con la testa di Oloferne].
[1501-1503]. - 1 stampa : bulino ; 188 × 105 mm.

Unico stato noto. In basso a destra si trova il caduceo, monogramma dell'autore. Nel verso, in basso al centro, il monogramma di collezione J. S. (Lugt, 1921, 2458). In basso a sinistra manoscritto a matita il numero 33 inserito in un cerchio.

(BCFa, inv. 83410, Cass. 51, cart. 4/10).

Jacopo de' Barbari nacque probabilmente a Venezia intorno al 1460-1470, data dedotta dal fatto che le sue prime opere note risalgono alla fine degli anni Novanta. Formatosi nell'ambito di Alvise Vivarini, fu il primo artista del Rinascimento italiano che lavorò in Germania e nei Paesi Bassi alle corti di imperatori e principi. Nella sua opera la maniera italiana e quella tedesca si fusero al punto che se a Norimberga era chiamato "Walch", ovvero lo straniero a causa della sua origine italiana, Bartsch lo inserirà altresì fra gli artisti di scuola tedesca.

La vicenda di Giuditta è narrata nell'omonimo libro della Bibbia ove si legge che Oloferne, generale in capo dell'esercito assiro, da tempo teneva assediata la città giudaica di Betulia con l'obiettivo di distruggerla e ucciderne gli abitanti. Quando ormai Betulia stava per arrendersi, Giuditta abilmente raggiurò Oloferne e lo uccise con due colpi di spada che gli mozzarono la testa.

Come avviene in molte incisioni del de' Barbari, e secondo una soluzione spesso adottata da Martin Schongauer (ca. 1453-ca.1491), la figura di Giuditta campeggia solitaria al centro di uno spazio vuoto e quasi metafisico in cui è accennato rapidamente solo il piano d'appoggio. Il volto e l'acconciatura seguono una tipologia ricorrente nella produzione dell'artista e la figura nell'insieme è molto simile a quella che si vede nella zona sini-

stra della stampa *Il sacrificio di Priapo* (Bartsch, 1802-1821, VII, p. 525, n. 21). Secondo lo stile proprio della prima produzione grafica del de' Barbari, collocata fra il 1500 e il 1503, la scena è costruita con l'uso prevalente di linee allungate e scarsamente intrecciate che nella figura umana assumono un andamento tendenzialmente verticale. Tale incisione si avvicina stilisticamente a quella raffigurante *Santa Caterina* (Bartsch, cit., VII, p. 520, n. 8) ove la figura della Santa, anch'essa isolata in uno spazio vuoto, è impostata simmetricamente rispetto alla Giuditta. Si ritiene pertanto che le due stampe siano state concepite come pen-

dant; poiché presentano dimensioni simili, potrebbero essere state incise sulle due facce della stessa lastra.

Questo esemplare, dalle linee nitide e ben inchiostrate e in ottimo stato di conservazione, è stato acquistato alla fine del 1971 presso "Il Gabinetto delle Stampe" di Milano.

m.s.

Bibliografia: Bartsch, 1802-1821, VII, p. 517, n. 1; Servolini, 1944, p. 187, n. 1; Galleria "L'Arte Antica. Il Gabinetto delle Stampe", 1968, p. 12, n. 6; Levenson, 1973, p. 364, n. 139; TIB, 10 (Comm), p. 257, n. 1; Lambert, 1999, p. 317, n. 601.



CRISTOFANO ROBETTA

(Firenze ca. 1462-ca. 1535)

[Adorazione dei Magi] / ROBETTA.

[ca. 1498]. 1 stampa : bulino ; 291 × 277 mm.

Unico stato (Hind, 1938-1948, I, p. 200, D.II. 10.). Esemplare smarginato. Al verso, in basso, a sinistra a matita: "Robetta / B.6 The adoration; 25., 1337". Filigrana: lettera "M" sormontata da stella a sei punte e incorniciata in uno scudo (Briquet, 1923, 8392).

(BCFa, inv. 83375, Cass. 51, cart. 1/13).

Sono poche le notizie relative alla vita di Cristofano Robetta, nato a Firenze nel 1462, diventato orafo intorno al 1498 e ancora in vita nel 1535. Si conoscono molte sue incisioni, che trattano i soggetti più svariati, da quelli di carattere religioso fino alle allegorie dell'amore forse di ispirazione neo-platonica e ai temi di natura erotica. È difficile stabilire una cronologia del corpus di opere di Robetta, ma nonostante questo, Levenson (in Levenson, Oberhuber, Sheenan, 1973, p. 291) propone di suddividere le incisioni a lui attribuite in tre gruppi distinti, caratterizzati il primo, di cui farebbe parte questa stessa *Adorazione dei Magi* di collezione Sabbatani, da figure incerte nelle anatomie e da sfondi paesistici di non ampio respiro, il secondo da una maggiore grazia nella resa dei personaggi che appaiono più volumetrici, come nel *Battesimo di Cristo*, mentre il terzo si differenzerebbe dagli altri per la maggiore attenzione alle fisionomie dei personaggi resi in senso più "monumentale", come si può tra l'altro vedere nei suoi *Adamo ed Eva*. Le incisioni di Robetta si caratterizzano inoltre per il costante richiamo alle opere di Schongauer (ca. 1450-1491) e Dürer (1471-1528), che d'altronde all'epoca influenzarono la maggior parte degli incisori italiani, di cui spesso sono semplice copia di particolari, di figure, di sfondi, senza alcun approfondimento personale (Bellini, 1973, p. 6).

Ma le stampe di Robetta si caratterizzano



anche per una serie di combinazioni stilistiche tra quelle prime fonti iconografiche e i numerosi motivi che gli derivarono dalle opere di artisti italiani. E questa *Adorazione dei Magi*, stampata su una carta pregiata che Briquet individua in uso verso la fine del XVI secolo, fatto piuttosto raro per un'incisione di Robetta, più conosciuto nelle tirature Vallardi di fine Settecento, è un chiaro esempio dell'abilità dell'incisore di riprendere temi da più fonti e riversarli poi su un'unica lastra. L'idea generale della stampa deriva dall'*Adorazione dei Magi* di Filippino Lippi (1457-1504), tavola commissionata dal monastero di San Donato agli Scopeti per prendere il posto del dipinto richiesto a Leonardo (1452-1519) già nel 1481 ma mai consegnato. L'incisione, in controparte rispetto alla tavola, vi si differenzia soltanto per il paesaggio sullo

sfondo, che Bellini (1973, p. 35) considera derivato dall'*Adorazione dei Magi* di Perugino (ca. 1450-1523) conservata a Verona mentre Levenson (in Levenson, Oberhuber, Sheenan, 1973, p. 296) vi scorge l'influsso di Dürer, per gli angeli che cantano al di sopra del gruppo della Sacra Famiglia ripresi probabilmente dall'*Adorazione* di Ghirlandaio (1483-1561) oppure, come suggerisce Hind (1938-1948, I, p. 201), dalla *Natività* di Schongauer, il quale infine è chiaramente richiamato in quel cappello sopra la firma, che si ritrova identico nella sua *Adorazione dei Magi*.
e.c.

Bibliografia: Hind, 1938-1948, I, p. 200, D.II.10; Bellini, 1973, p. 34, n. 11; Levenson, Oberhuber, Sheenan, 1973, p. 296, n. 118; TIB, 25 (Comm.), 1984, p. 536, n. 10; Lambert, 1999, pp. 130-131, n. 256.

NICOLETTO DA MODENA

(Modena, attivo 1490-1515)

[Adorazione di Cristo]

Vitvs Ascendit : Qvi Se Hvmiliat Axalta-
bitvr / Op Nicoletodamodena. - [ca. 1512].

1 stampa : bulino ; 350 × 226 mm.

Per la data cfr. TIB, 25 (Comm.), 1984, pp. 157-160. Esemplare smarginato; le misure sono quelle del foglio. Al verso, in basso lungo il margine sinistro, a matita: "1228". In basso, a matita e in grafia moderna: "Nicoletto da Modena / La natività dei pastori fra il 1512 e il 1515. / H 63 II/III (6 su 11) / Filigrana Casalmaggiore 1526 (L'Aquila)".

(BCFa, inv. 83370, Cass. 51, cart. 1/8).

Nicoletto da Modena, o Nicoletto Rossex, è uno dei più interessanti e prolifici incisori italiani delle origini. La sua attività si colloca tra la fine del secolo XV e l'inizio del successivo, sebbene poche siano le date certe a noi note. Solo due sono le stampe datate: *Quattro donne nude del 1500* (Bartsch, 1802-1821, XIII, p. 289, n. 62) e *Sant'Antonio Abate del 1512* (Bartsch, cit., p. 269, n. 24); si sa inoltre che nel 1506 si trovava a Padova e nel 1507 a Roma, ove ha graffito il suo nome su una parete della Domus Aurea. La sua produzione grafica testimonia una graduale ma continua evoluzione stilistica e tecnica che, secondo Zucker (TIB, 25 (Comm.), 1984, pp. 157-160) può essere scandita in tre fasi: la prima fu anteriore al 1500 e di stampo mantegnesco, come rivelano gli sfondi a linee parallele; la seconda risentì dell'influenza dell'arte veneziana e nordica, e negli sfondi apparvero sereni paesaggi naturali. Tra il 1510 e il 1515 circa si colloca la terza fase caratterizzata da soluzioni tecniche molto varie e da un più marcato influsso del Raimondi.

È in quest'ultimo periodo che si inserisce l'opera della stampa Sabbatani, il cui campo incisorio è dominato da una monumentale architettura di gusto bramantesco. La complessa articolazione dell'edi-

ficio danneggiato attira l'attenzione dell'osservatore, relegando l'episodio narrativo ad un ruolo marginale. Nella navata principale si trova la Sacra Famiglia con Gesù in fasce, mentre i pastori si affacciano dalle navate laterali. Nel paesaggio naturale di fondo è ambientato l'annuncio ai pastori. La scelta di inserire la composizione in sfondi architettonici in rovina caratterizza molte stampe del Rossex ed è un elemento costante delle sue incisioni dedicate al tema della Natività. Tale scelta, pur rispondendo ad un gusto personale dell'artista, ha anche un valore simbolico, come testimonia la frequente presenza di rovine nelle stampe di artisti vari dedicate a tale soggetto. Infatti i resti architettonici e l'albero morto che, come in que-

st'opera, gli è spesso abbinato, simboleggiano la sterilità dell'antica alleanza in cui si cala il messaggio presentato da Gesù, portatore di vita nuova e di speranza, a cui alludono le piante rigogliose presenti nella composizione.

Zucker descrive due stati: nel primo le linee d'ombreggiatura dei triangoli e del rombo che decorano il pavimento davanti alla Sacra Famiglia sono oblique; nel secondo sono orizzontali.

m.s.

Bibliografia: Bartsch, 1802-1821, XIII, p. 256, n. 4; Galleria "L'Arte Antica. Il Gabinetto delle Stampe", 1969, p. 22, n. 11; TIB, 25, 1980, p. 79, n. 4; TIB, 25 (Comm.), 1984, p. 211, n. 58; Lambert, 1999, p. 301, n. 574.



MARCANTONIO RAIMONDI

(S. Andrea in Argine, Bologna
1482-ca. 1530)

[Allegoria della musica] / MAF. - [prima del
1505]. - 1 stampa : bulino ; 281 × 203 mm.
Stato unico. L'esemplare è smarginato. In bas-
so a destra si trovano le seguenti scritte: "B.
XIX. 398. / Pass. 234 / Delaborde 109". In
basso a sinistra a matita il numero 1892.

(BCFa, inv. 83418, Cass. 51, cart. 3/5).

La stampa è repertoriata da Faietti e Oberhuber con il titolo *Allegoria della musica* (già *Apollo e le tre Grazie*) (1988, pp. 96-98, n. 4); l'esemplare è anche noto con il titolo *Il suonatore di violino contornato da tre femmine nude* (Bartsch, 1802-1821, XIV, pp. 300-301, n. 398). Bartsch ha ricusato l'ipotesi secondo cui l'invenzione di questo soggetto sarebbe riconducibile al Mantegna; Passavant e Delaborde hanno avanzato una attribuzione al Francia; riferimenti a Dürer sono stati individuati nel gruppo di alberi nel fondo verso il centro. La prova, pertinente al periodo giovanile dell'autore, prossima ai viaggi a Firenze e Venezia, rivela certamente l'influenza del Francia, ma anche di artisti quali Andrea Mantegna, Luca di Leida e Dürer.

Gli studiosi hanno per lo più concordato su una esecuzione dell'intaglio anteriore al 1505. Faietti ha tuttavia anticipato la datazione al 1502-1504. Essa ha inoltre precisato che tra i disegni ascrivibili al periodo bolognese di Marcantonio, non mancano fogli in cui riscontrare affinità stilistiche e formali con le figure di questa prova, tanto da poter presumere che il disegno preparatorio possa essere attribuibile a Marcantonio stesso; alcuni riferimenti in tal senso sono stati proposti da Oberhuber. Anche Faietti concorda con una chiara matrice franciana nella tipologia delle figure e nello schema compositivo del soggetto; il più valido riferimento è quello indivi-



duato nel disegno del Francia, conservato all'Albertina, *Il giudizio di Paride* (inv. 4859).

È stato inoltre sottolineato che la rappresentazione mitologica di *Apollo e le tre Grazie* sottenda ad una allegoria morale incentrata sulla simbologia degli strumenti musicali: Apollo con la lira, strumento a corda, e dunque tra i più nobili, simboleggia e allude alla musica spirituale; ad esso si contrappongono le due Grazie con gli strumenti a fiato, strumenti popolari con connotazioni

dionisiache; alla terza figura femminile, con lo specchio e l'indice sollevato, probabile allegoria della Verità, spetterebbe il compito di sottolineare la superiorità della musica spirituale di Apollo.

r.c.

—————
Bibliografia: Bartsch, 1802-1821, XIV, pp. 300-301, n. 398; Le Blanc, 1854-1890, III, p. 280, n. 262; Delaborde, 1888, pp. 154-156, n. 109; Oberhuber, 1978, 27, p. 91, n. 398; Faietti, Oberhuber, 1988, pp. 96-98, n. 4.

MARCANTONIO RAIMONDI

(Sant'Andrea in Argine, Bologna
1482-ca. 1530)

[L'arrampicatore] / MAF - [dopo il dicembre 1508]. - 1 stampa : bulino ; 207 × 138 mm.

Stato unico. Al recto, nell'angolo inferiore destro, timbro di collezione ad inchiostro nero con le lettere "PL": Peter Lely (Lugt, 1921, 2092).

(BCFa, inv. 83417, Cass. 51, cart. 3/4).

Sopra il monogramma di Marcantonio Raimondi, l'iscrizione *IV. MI. AG. FL. o.*, cioè "Invenit Michael Angelus Florentinus", dichiara l'invenzione da cui l'incisore trasse la figura del suo celebre *Arrampicatore*, il cartone della *Battaglia di Cascina*, preparatorio dell'affresco commissionato al pittore per la Sala del Consiglio di Palazzo Vecchio a Firenze nella seconda metà del 1504. Dallo stesso cartone, ora perduto, il Raimondi derivò i soggetti per le due incisioni *l'Uomo che si riveste* (Bartsch, 1802-1821, XIV, p. 361, n. 487) e nel 1510 *Gli arrampicatori* (Idem, p. 361, n. 487), particolare più esteso con tre soldati tra cui la figura intagliata per la prova qui descritta.

Difficile stabilire se la stampa fu eseguita a Firenze, oppure al rientro a Roma di Marcantonio; Faietti ha sottolineato, per quel che attiene alla cronologia, una anticipazione rispetto al 1510 per l'assenza dell'influsso di Luca di Leida, presente invece in *Gli arrampicatori*, dove nel paesaggio è stata riscontrata una citazione dal *Maometto e il monaco Sergio* (Bartsch, cit. VII, p. 405, n. 126). Ben evidenzabili invece gli influssi dureriani presenti nello sfondo della nostra prova, realizzata con probabilità dopo il dicembre 1508, cfr. Faietti, Oberhuber, 1988, pp. 161-164, n. 35.

Il timbro ad inchiostro nero con il monogramma "PL", posto nel recto del foglio, nell'angolo inferiore destro, identifica nel pittore ritrattista Pieter van der Fals (1618-1680), noto come Peter Lely, il



collezionista di disegni e stampe a cui è appartenuto questo foglio. Dopo la sua morte la ricca e preziosa raccolta venne messa in vendita dall'esecutore testamentario Roger North, a partire dal 18 aprile 1682. Ancora, nel 1687, la «London Gazette» del 13-16 febbraio dava conto delle stampe possedute dal collezionista, citando in particolare tutti gli intagli di Marcantonio *d'après* Raffaello, e altri importanti maestri italiani, in bellissime impressioni e in ottimo stato di conservazione, cfr. Lugt, 1921, pp. 387-389, n. 2092. Per altre notizie sulla collezione, si veda il catalogo di vendita, *Advertissement du vendu par auction publiq; des desseins ita-*

liens et autres, du cabinet de feu Peter Lely chevalier anglois, etc. (On comencera a vendre le 16/26 d'avril, 1688, dans la maison de feu Monsieur Lely a la place du Convent Giardin a Londres.) [London, 1688].

Altre iscrizioni, e timbri non più identificabili testimoniano successivi passaggi di proprietà.

r.c.

Bibliografia: Bartsch, 1802-1821, XIV, p. 363, n. 488; Le Blanc, 1854-1890, III, p. 280, n. 262; Delaborde, 1888, pp. 223-224, n. 195; Lugt, 1921, pp. 387-389, n. 2092; TIB, 27, 1978, p. 162, n. 488; Faietti, Oberhuber, 1988, pp. 161-164, n. 35.

ADAMO SCULTORI

(Mantova ca. 1530-Roma 1587)

[*Ercole strangola il leone nemeo*]. - [ca. 1562-1565]. - 1 stampa : bulino ; 211 × 142 mm.

Primo stato su due (Bellini, 1991, pp. 52-53, n. 12). Nessuna scritta incisa. Nel verso, sul foglio posteriore di rinforzo, ms. a matita: "1530 / Adamo Ghisi - Mantova - figlio di Giov. Battista / Lavorò dal 1566 e morì a Roma nel 1574. / «Ercule étouffant le lion de Némée» da G. Pippi - Haut 212 mill. - Larg. 140. / Plance Anonime / da Le Blanc. - T. 89. - pag 290 - 2° vol.". In basso a destra, a matita: "BO/OO".

(BCFa, inv. 83419, Cass. 51, cart. 3/6).

Secondo il racconto mitologico, la prima delle nove fatiche che Euristeo comandò ad Ercole fu quella di consegnargli la pelle del leone che viveva nei boschi della valle Nemea, nell'Argolide, e che era temuto poiché la sua durissima pelle lo rendeva invulnerabile da qualsiasi arma. Ercole affrontò la fiera armato di una clava; con un colpo la stordì e poi la uccise strangolandola. Sfilatale la pelle, la consegnò ad Euristeo il quale gliela donò quale premio per l'impresa compiuta.

La composizione, derivata da un'antica statua greca un tempo conservata nella casa di Camillo Capranica a Roma, è stata elaborata da Giulio Romano (ca. 1492-1546). Si tratta probabilmente di una prima idea per l'affresco realizzato nella Sala dei Cavalli in Palazzo Te a Mantova. A Windsor è conservato un disegno considerato copia dell'originale di Giulio Romano (Popham-Wilde, 1949, p. 238, n. 373, inv. 0298). Bellini fa risalire l'esecuzione di quest'incisione agli anni compresi fra il 1562 e il 1565, ovvero alla fine della seconda fase mantovana o agli inizi della terza, periodo in cui lo Scultori realizzò gran parte delle incisioni tratte da Giulio Romano. Ad ulteriore sostegno di tale ipotesi cronologica è il fatto che al verso della lastra ancora conservata alla Calcografia Nazionale di Roma (inv. 633) si trova l'incisione *Ercole*



e *Anteo* (Bellini, 1991, pp. 54-55, n. 13), databile alla seconda fase mantovana. Il foglio qui presentato è un esemplare di primo stato, mentre il secondo è caratterizzato dalla presenza dell'indirizzo della Calcografia Camerale e dalla copertura del sesso di Ercole tramite una foglia di fico. Si tratta di un esemplare di buona qualità dalle linee nitide e ben inchiostrate, generalmente in buono stato di conservazione malgrado alcune zone di indebolimento della carta per cui il foglio è stato controfondato.

Adamo Scultori nacque nel 1530 circa a Mantova e venne avviato all'arte incisoria dal padre, Giovanni Battista, anch'egli incisore. Lavorò nella sua città natale fino al 1565 circa quando si trasferì a Roma dove si dedicò anche all'attività di stampatore. Insieme al padre, alla sorella Diana (ca. 1545-ca. 1590) e a Giorgio Ghisi

(1520-1582) fu protagonista del cosiddetto polo mantovano della grafica italiana del secolo XVI e risentì molto dell'influenza dello stile di Giulio Romano da cui trasse molti soggetti delle sue opere. Il suo linguaggio incisorio si basa sull'uso di un tratteggio deciso e di linee ben distanziate per cui l'effetto complessivo perde in morbidezza.

m.s.

Bibliografia: De Rossi, 1677, p. 31 (attr. a G. Ghisi); De Rossi, 1705, p. 47 (attr. a G. Ghisi); Gori Gandellini, 1771, II, p. 243 (attr. a G. Ghisi); Bartsch, 1802-1821, XV, p. 423, n. 21; Zanetti, 1837, p. 470, n. 1286; D'Arco, 1838, app. IV, n. 26; D'Arco, 1840, p. 98, n. 2 (attr. a G. Ghisi); Le Blanc, 1854-1890, II, p. 290, n. 89; Andresen, 1870-1873, II, p. 492, n. 6; Ferrara, Bellini, D'Amico, 1977, n. 165; Massari, 1980 (1), p. 45, n. 51; TIB, 31, 1986, p. 173, n. 21; Bellini, 1991, pp. 52-53, n. 12.

MARCO DENTE attr.

(Ravenna? ca. 1493-Roma 1527)

[Strage degli Innocenti] / *Rapha Vrbi Inven*; MAF. - [dopo il 1510]. - 1 stampa : bulino ; 275 × 422 mm.

Unico stato noto. Esemplare smarginato.

(BCFa, inv. 83373, Cass. 51, cart. 1/11).

L'esemplare, siglato dal monogramma "MAF", noto con il titolo *La strage degli innocenti*, traduce una invenzione di Raffaello, di cui sono noti alcuni disegni preparatori conservati al British Museum di Londra, alla Royal Library di Windsor e all'Albertina di Vienna, databili al periodo degli studi per la volta della Segnatura, prima cioè del 1510. L'assenza di qualunque sfondo paesistico nei fogli indicati ha autorizzato gli studiosi ad assegnare la veduta urbana, di cui è identificato il ponte dei Quattro Capi, al Raimondi.

La prova, che si distingue per l'assenza di una conifera o "felcetta" posta al di sopra del gruppo di alberi visibile in alto a destra – distintivo pare dell'esemplare autografo del Raimondi –, è attribuita a Marco Dente o Marco da Ravenna (Bartsch, 1802-1821, XIV, pp. 21-22, n. 20).

Gli studiosi non sono concordi nell'identificare gli autori delle due versioni. Zani, Bartsch, Passavant e in seguito il Delaborde, non riconoscono la stessa mano nelle due stampe, e ritengono che una di esse sia una copia. Bartsch, come detto, ha attribuito l'esecuzione della versione con felcetta al Raimondi e ha repertoriato l'esemplare qui descritto come copia realizzata da Marco Dente. Il Delaborde (1888, pp. 90-93), pur concorde nel considerare l'incisione senza felcetta una copia del capolavoro raimondesco, non ri-



conosce Dente quale esecutore della prova. Zani e Passavant, al contrario, ritengono che l'originale del maestro bolognese sia proprio la versione senza felcetta, ma il Passavant formula una non sostenibile attribuzione a Georg Penz per la copia. Malaspina (1824, II, p. 57), preceduto dal Vasari, ha ipotizzato che entrambe le versioni possano essere ascritte al Raimondi.

Noti numerosi stati e copie della stampa (Zani, 1817-1824, 2, IV, pp. 349-378). Un rame con felcetta, particolarmente usurato dalle frequenti tirature nel corso dei secoli e rimaneggiato da numerosi ritocchi ad opera degli editori, è conservato alla Biblioteca Civica di Pavia (Collezione Malaspina, inv. n. 5436).

Questo esemplare è stato acquistato nel 1985 presso la Galleria Salomon ascritto – secondo le indicazioni bibliografiche del Bartsch –, a Marco Dente: tutt'ora conservato il certificato di vendita. Un timbro ad inchiostro bruno nel verso, posto entro tavoletta ottagonale "Vom /

K. Kupferstichkabinet / in Berlin / veräussert / 18.10.1881", attesta che la prova era conservata nelle raccolte del Gabinetto delle Stampe del Museo Statale di Berlino; detto timbro contrassegna gli esemplare doppi presenti nella raccolta berlinese (Lugt, 1921, p. 41, n. 235). Documentate numerose vendite delle prove doppie – siglate nel tempo anche da timbri differenti –, succedutesi a partire dal 1871, e almeno fino al 1921, cfr. Lugt, cit. pp. 292-293. Tracce di altri passaggi sono presenti nel verso: un timbro circolare ad inchiostro nero, annullato da altro pure ad inchiostro, non leggibili; una sigla manoscritta a matita "DpL", ascrivibile ad altra collezione non identificata.

r.c.

Bibliografia: Bartsch, 1802-1821, XVI, pp. 21-22, n. 20; Zani, 1817-1824, 2, IV, pp. 349-351, n. 1; Passavant, 1860-1864, VI, p. 12, n. 9; Bianchi, 1968, pp. 655, 659-661; Ferrara, Gaeta Bertelà, 1975, n. 327.

UGO DA CARPI

(Carpi ca. 1480-Bologna 1532)

[La morte di Anania] / Raphael Vrbinas ;
Per Vgo Da Carpo. - [1518].

1 stampa : xilografia in chiaroscuro a
quattro legni ; 260 × 382 mm.

Per lo stato terzo e la data confronta Bartsch
(1802-1821, XII, p. 46, n. 27). Al recto tim-
bro di collezione a inchiostro nero recante le
lettere "E.I.C.". Al verso, manoscritto in basso
a sinistra a matita: "Ugo da Carpi after /
Raphael". Il foglio presenta lacune reintegrate,
un danno da tarlo e una lacerazione ricomposta.

(BCFa, inv. 83409, Cass. 51, cart. 4/9).

Questa xilografia è la probabile tradizio-
ne di un disegno di Raffaello di analogo
soggetto tradotto anche da Agostino Ve-
neziano (Bartsch, 1802-1821, XIV, p. 47,
n. 42) che potrebbe essere tramite per il
chiaroscuro di Ugo da Carpi come ha
proposto Johnson (1982, p. 64).

Il foglio presenta numerose lacune reinte-
grate, un danno da tarlo e una lacerazio-
ne ricomposta con nastro adesivo appli-
cato al verso dell'angolo superiore sini-
stro. L'impressione al recto è stata ottenu-
ta da matrici lignee male inchiostrate per
cui le linee e le forme appaiono dilatate e
imprecise. Inoltre i legni non sono stati
correttamente allineati in fase di stampa,
determinando un'imprecisa giustapposi-
zione dei toni cromatici.

Si tratta di un esemplare di secondo stato
su tre riconoscibile dalla mancanza della
scritta visibile nel primo stato nel margi-
ne inferiore e per la presenza dell'iscrizio-
ne sul gradino centrale che, secondo il
Bartsch, è assente nel terzo stato. Oltre al
nome dell'inventore, dell'incisore e alla
data 1518, la scritta del primo stato con-
tiene l'ammonimento che chiunque aves-
se copiato quest'opera, sarebbe incorso
nella scomunica e in altre pene inferte da
Leone X e dal Senato Veneziano. Infatti
il 24 luglio 1516 l'incisore aveva richiesto

al Senato della Serenissima la concessio-
ne dei diritti d'autore sulle sue stampe esi-
stenti e future realizzate con la tecnica
della xilografia a chiaroscuro, di cui si di-
chiara ideatore e primo sperimentatore.
Nel 1518 una richiesta analoga venne ri-
volta a Leone X. Sulla base di quanto con-
tenuto nel documento veneziano, Ugo
venne a lungo considerato l'inventore del
chiaroscuro. In realtà si tratta di una tec-
nica già pienamente utilizzata da alcuni
artisti tedeschi anteriormente al 1516, ma
ciò non toglie valore alle incisioni del
Carpigiano, apprezzabili per qualità, per
complessità delle separazioni tonali e per
la modernità del linguaggio grafico che è
tradotto in macchie di colore determinate
dalle variazioni di piani e di volume.

m.s.

Bibliografia: Bartsch, 1802-1821, XII, p. 46, n.
27; Servolini, 1977, n. 6; Johnson, 1982, pp. 63-
67, n. 12; TIB, 48, 1983, p. 54, n. 27-I; p. 55, n.
27-II.



ANTONIO DA TRENTO

(Trento? ca. 1510-Bologna? post 1550)

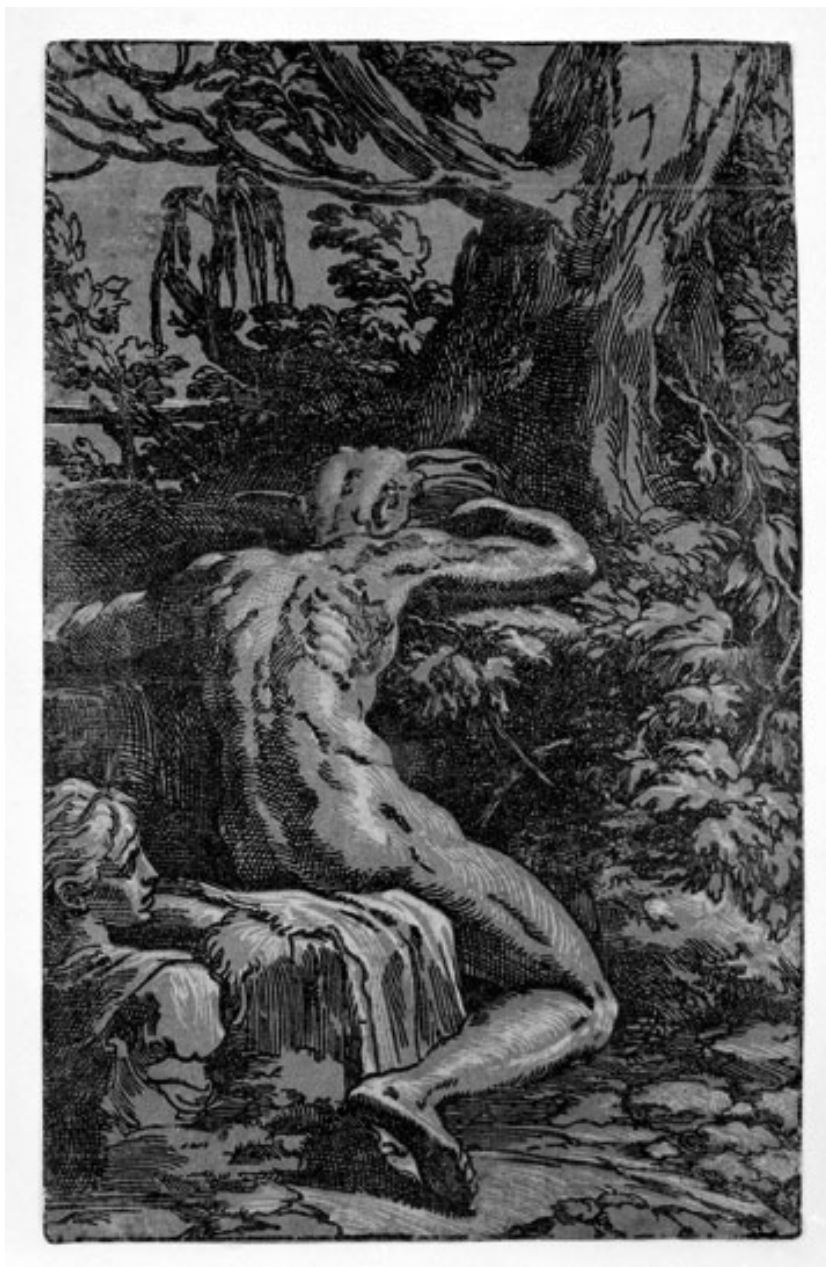
[Narciso alla sorgente]. - [dopo il 1527].

1 stampa : xilografia in chiaroscuro a due legni ; 284 × 179 mm.

Unico stato. Per il titolo confronta D'Amico, Tamassia, 1980, n. 111.

(BCFa, inv. 83413, Cass. 51, cart. 4/13).

Antonio da Trento, da identificare con l'acquafortista e pittore Antonio Fantuzzi, fece parte del gruppo di chiaroscuristi italiani seguaci di Ugo da Carpi (ca. 1480-post 1525) e propose un'interpretazione personale di tale tecnica. Diversamente dai chiaroscuri di Ugo in cui la scena si scompone in macchie corrispondenti alle diverse tonalità cromatiche determinate dalle variazioni chiaroscurali, egli rimase legato al linguaggio grafico dell'acquaforte e alla definizione dei particolari attraverso le linee. Questa immagine realizzata a due legni affida alla matrice con i tratti incisi la definizione delle zone di luce ed ombra. Dopo il sacco di Roma, Antonio trascorse qualche tempo a Bologna insieme al Parmigianino (1503-1540), dalla cui opera grafica trasse alcuni chiaroscuri tra cui questo *Narciso alla sorgente* (Vasari, 1568 (1880), V, p. 226; pp. 422-423). Infatti la figura maschile che campeggia al centro della stampa è presa in controparte ma con fedeltà da un disegno del pittore parmense conservato a Ferrara (Galleria Estense, inv. 1660), e che si ritiene sia stato realizzato negli anni compresi fra il periodo romano (1524-1527) e il periodo bolognese (1527-1530) (Ekserdjian, 1999, p. 18, n. 29). Anche il paesaggio deriva da un disegno del medesimo artista conservato ad Amsterdam (Rijksmuseum, Rijksprentenkabinett, inv. 48-3-66). L'interpretazione del soggetto di questa stampa dal Vasari intitolata *Narciso alla sorgente* è assai difficoltosa a partire dal significato del busto di giovane donna posto in primo piano a sinistra. Secondo l'interpretazione proposta da W. Schade (Fagio-



lo Dell'Arco, 1970, p. 285, n. 7), le due figure sarebbero Narciso ed Eco. Secondo Fagiolo Dell'Arco (1970, p. 58) l'immagine può leggersi in chiave alchemica infatti lo studioso propone il titolo *Un uomo e una donna nel bosco*. In tale accezione il paesaggio sarebbe la foresta ermetica, una sorta di Eden intatto ove può avvenire la *coniunctio*, ovvero l'unione di elementi opposti quali l'uomo e la donna che dà origine alla pietra filosofale.

Questo esemplare, acquistato nel 1970

presso "Il Gabinetto delle Stampe" di Milano, è controfondato e presenta una lacerazione ricomposta e piccole lacune reintegrate.

m.s.

Bibliografia: Bartsch, 1802-1821, XII, p. 148, n. 13; Le Blanc, 1854-1890, II, p. 218, n. 10; Zava Boccazzi, 1962, p. 58, n. 7; Fagiolo Dell'Arco, 1970, p. 285, n. 7; D'Amico, Tamassia, 1980, n. 111; TIB, 48, 1983, p. 249, n. 13; Ekserdjian, 1999, p. 18, n. 29.

MONOGRAMMISTA FP

(attivo ca. 1530-1550)

[Donna che osserva una sfera armillare]
Nedimeon / FP. - [Italia : s.n., 1530-1550].
1 stampa : acquaforte ; 106 × 76 mm.

Al verso, in basso a sinistra, a matita il numero: 191 inserito in un riquadro anch'esso a matita. In alto a destra in inchiostro bruno, la seguente lettera manoscritta: S.

(BCFa, inv. 83420; Cass. 51, cart. 3/7).

Titolo tratto dall'iscrizione posta sul basamento che sorregge la sfera armillare e parte di una figura maschile. Detta iscrizione è da interpretarsi come "Endimione", bellissimo pastore della mitologia, amato dalla dea Luna e amante di Diana, studioso dei moti della luna e delle fasi lunari, e dunque associabile ad una allegoria dell'astronomia. Il soggetto è noto con il titolo *Donna che osserva una sfera armillare* cfr. Bartsch; 1802-1821, XVI, p. 25, n. 20; Popham, 1971, II, plate 176 (725 verso). L'incisione traduce in controparte con minime varianti un disegno del Parmigianino (1503-1540) conservato a Chatsworth; il foglio, proveniente dalla collezione del duca di Devonshire, reca nel recto una figura allegorica della Fortezza e nel verso il soggetto qui trattato; entrambi sono stati incisi dal Monogrammista FP.

Questo anonimo artista, che sigla i documenti grafici con il monogramma formato dalle lettere FP – talvolta voluto identificare con Gerolamo Mazzola Bedoli –, ha eseguito una trentina di acqueforti (26 gli sono attribuite dal Bartsch) condotte nello stile del Parmigianino da cui trae i soggetti. Ad esso sono state ascritte una serie di incisioni con gli Apostoli e una serie di figure mitologiche e allegoriche, tra cui la *Donna che osserva una sfera armillare*; di questi ultimi soggetti si conservano disegni originali al Louvre e a Chatsworth; nota una serie di accura-



te copie a Windsor, cfr. Popham, I, cit., p. 16.

È probabile che il disegno del Parmigianino fosse originariamente più grande e presentasse una scena più complessa, a noi nota nella traduzione a chiaroscuro a due legni di un Anonimo artista, titolata *L'Astronomia*, in cui la figura maschile, parziale nella prova qui descritta, è solo la prima di un gruppo di figure che assistono ad una lezione di astronomia, cfr.

Bartsch, cit., XII, p. 138, n. 16; TIB, 48, 1983, p. 225, n. 16 (138).

r.c.

Bibliografia: Bartsch, 1802-1821, XVI, p. 25, n. 20; Nagler, 1858-1879, II, p. 848, n. 2333; Thieme, Becker, 1907-1950, XXXVII, p. 392; Popham, 1971, I, p. 211, n. 725 (verso); Idem, II, plate 176 (725 verso Chatsworth); TIB, 32, 1979, p. 31, n. 20 (25); Gould, 1994, p. 198, n. E9; Bellini, 1995, p. 370.

AGOSTINO CARRACCI

(Bologna 1557-Parma 1602)

Titiani Vecellii Pictoris Celeberrimi Ac Famosissimi Vera Effigies : Ill.Mo Et R.Mo D.Dno Henrico Caetano S.R.E. Card. Ampl.Mo Bon.Ae Legato Exigvum Hoc Mvns Imaginis Titiani Pict. Cvivs Nomen Orbis Continere Non Valet Svbmisse Dicit Sa-cratqve Hvmill.s Dedit.s Q. Servvs Avgvst. Carrativs. 1587. - [Venezia? : s.n., 1587]. 1 stampa : bulino ; 327 × 236 mm.

Nota manoscritta: "Anno XII 49, Carratio 66, VGR, 93 × 13" (nel verso, a matita). Filigrana: "Tre mezze lune in ordine decrescente".

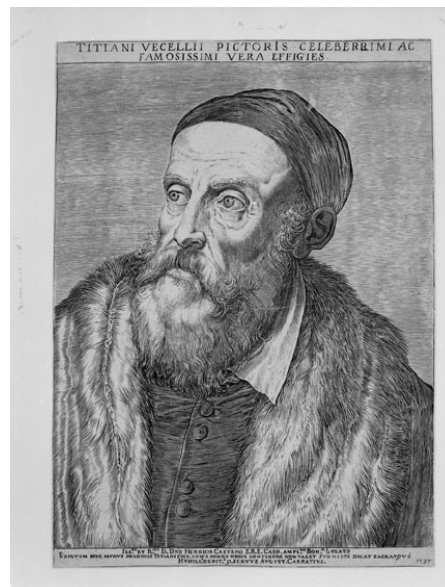
(BCFa, inv. 83414, Cass. 51, cart. 3/1).

Titolo tratto dal margine superiore. Complemento del titolo tratto dalla dedica dell'autore al cardinale Enrico Caetani (1550-1599) nel margine inferiore. Per l'autore, l'inventore, il luogo e la data di pubblicazione – che sono quelli di esecuzione – e l'indicazione III stato, cfr. DeGrazia, 1984, p. 152, n. 145[172]; TIB, 39 (1, Comm.), 1995, p. 210, n. 3901.151 S3.

La traduzione del Carracci si considera modellata sull'*Autoritratto* di Tiziano conservato al Staatliche Museen (Berlino), proveniente da Casa Barbarigo a Venezia, alla quale pervenne dalla vendita di Pompilio Vecellio del 1581; acquistato nel 1814 dal Cicognara, il dipinto risulta presso Edward Solly a Berlino nel 1816 e, dal 1821, stabilmente al museo berlinese. Parte della critica ha datato l'opera intorno al 1550, basandosi anche sui dati della traduzione incisoria di Giovanni Britto; altri studi sono orientati a riconoscere nell'esemplare berlinese l'autoritratto che il Vasari dichiarò di aver visto nello studio dell'artista a Venezia nel 1566 «finito quattro anni sono...», e perciò a proporre la data al 1562

circa, cfr. Pallucchini, 1969, p. 313, n. 466. È tuttavia possibile che Agostino si sia riferito ad un altro perduto autoritratto o abbia studiato la fisionomia su altre effigi del pittore; di alcuni autoritratti perduti si ha notizia dal Vasari e dal Ridolfi; molte anche le repliche di scuola, le copie, le derivazioni posteriori di questo ritratto, cfr. Foscarini, 1935, pp. 28-34. Due copie sono conservate agli Uffizi: una di esse in un primo tempo è stata considerata autografa, più tardi di scuola del Tiziano, oggi copia antica e variata dell'*Autoritratto* di Berlino, cfr. *Gli Uffizi. Catalogo generale*, Firenze, 1979, p. 1019, n. A941 (scheda di Silvia Meloni Trkulja).

DeGrazia individua una possibile mediazione grafica nel citato ritratto xilografico di Giovanni Britto (cfr. Pallucchini, cit., p. 337, n. 585) anche se, essa precisa, il Carracci non avrebbe potuto cogliere l'espressione intensa degli occhi senza conoscere il dipinto originale del Tiziano. Calvesi e Casale, hanno riconosciuto l'invenzione della traduzione del Britto nel presunto *Autoritratto* di Tiziano (altrimenti attribuito a Sebastiano dal Piombo), già a Berlino nella raccolta von Kaufmann, cfr. G. Cronau, *Alcuni quadri di Tiziano illustrati da documenti*, in «Bollettino d'Arte», a. XXX, s. III, 1937, n. 7, pp. 290-293. Anche Mauroner (1941) aveva ravvisato nel ritratto della collezione Kaufmann di Berlino (di cui oggi si ignora l'ubicazione) il modello per la traduzione xilografica dell'incisore tedesco: in tale dipinto l'artista veneziano appare in atto di disegnare con uno stilo su una tavoletta la propria effigie. Tra la fitta produzione grafica di Agostino la ritrattistica, in parte ancora poco esplorata, occupa una parte rilevante; i giovani artisti che frequentavano l'Accademia dei Carracci, si addestravano a ritrarsi l'un l'altro, a schizzare le effigi dei familiari e di



chiunque si prestasse a posare; schizzi rapidi, tesi ad afferrare sguardi intensi e tratti il più possibile realistici. Dopo i 34 ritratti intagliati per la *Cremona Fedelissima* su disegni del Campi, ed alcune altre esperienze il *Ritratto di Tiziano* segna un momento alto della sua produzione, distintivo del suo stile grafico e del virtuosismo tecnico del suo bulino.

r.c.

Bibliografia: Bellori, 1672, p. 115; Malvasia, (1678) 1841, I, p. 77; Basan, 1767, I, p. 110; Gori Gandellini, 1771, I, p. 241; Heineken, 1778-1790, III, p. 628, n. 11; Hubert, 1797-1808, III, p. 243, n. 12; Bartsch, 1802-1821, XVIII, p. 121, n. 154; Gori Gandellini, De Angelis, 1808-1816, VII, p. 313, n. XII; Joubert, 1821, I, p. 345; Malaspina, 1824, II, p. 44; Bolognini Amorini, 1843, pt. IV, p. 56; Le Blanc, 1854-1890, I, p. 604, n. 244; Andresen, 1870-1873, I, p. 241, n. 20; Pittaluga, 1928, p. 349; Foscarini, 1935, p. 42, tav. 36; Petrucci, 1950, pp. 131, 142; Calvesi, Casale, 1965, pp. 37-38, n. 124, 124 bis; Bertelà, 1973, n. 257-257c; TIB, 39, 1980, p. 195, n. 154 (121); Chiari, 1982, pp. 46-47, n. 3; DeGrazia, 1984, p. 152, n. 145[172]; TIB, 39 (1, Comm.), 1995, p. 210, n. 3901.151 S3.

ANDREA MELDOLLA DETTO LO SCHIAVONE

(Zara ca. 1510-Venezia 1563)

[Adorazione del Bambino] / A M. - [ca. 1550-1555]. - 1 stampa : acquaforte e puntasecca ; 323 × 206 mm.

Terzo stato su tre. Esemplare smarginato. Nel verso, in basso a destra, manoscritto ad inchiostro bruno : "N. 5"; in basso a sinistra: "3; 6". Filigrana: àncora chiusa in un cerchio sormontato da una stella a sei punte due delle quali allineate con l'asta verticale (Briquet, 1923, 498). Nel verso, in alto a destra, timbro della collezione Richard Ford (Lugt, 1921, 937).

(BCFa, inv. 83415, Cass. 51, cart. 3/2).

L'esemplare traduce in controparte un disegno conservato agli Uffizi (inv. 13597), cfr. Richardson, 1980, p. 114, n. 137. La prova, nota anche con i titoli *Il Bambino Gesù nella culla attorniato da santi* (Bartsch, 1802-1821, XVI, p. 62, n. 62) e *I santi adorano il Bambino Gesù nella culla* (Idem, p. 64, n. 65), presenta le caratteristiche dell'esemplare di terzo stato: interventi sulla lastra, ritocchi, aggiunta del monogramma e di nuove linee di ombreggiatura, rifilatura, tiratura debole. Tra le circa 90 opere grafiche di questo incisore all'acquaforte e alla puntasecca – che meglio di ogni altro ha saputo interpretare ed imitare la maniera del Parmigianino –, divulgatore per eccellenza del manierismo, il foglio si colloca nella produzione più tarda, intorno al 1550-1555.

La prova Sabbatani, porta nel verso il timbro di collezione di Richard Ford (1796-1858), cfr. Lugt. 1921, p. 165, n. 937. Il critico d'arte, amatore e collezionista londinese raccolse tra l'altro disegni e stampe, formando una prestigiosa serie di prove *d'après* Correggio e dell'opera del Parmigianino. Nell'aprile del 1837 egli vendette, attraverso l'intermediario Colnaghi, un primo lotto di opere al British Museum, e più tardi, al-



lo stesso museo, 1.830 tra acqueforti e disegni del Parmigianino, del Meldolla, del Maestro F.P., ed altri. La predilezione per questi maestri si era già manifestata intorno al 1822 e 1825 nella pubblicazione di due serie di ventisette acqueforti incise da lui stesso, tranne quattro firmate dalla moglie Harriet Ford, dai disegni e dalle stampe del Par-

migianino e del Meldolla, cfr. Lugt, cit., p. 414; Redgrave, 1878, p. 157. m.s.

Bibliografia: Bartsch, 1802-1821, XVI, p. 62, n. 62; p. 64, n. 65; Ferrara, Gaeta Bertelà, 1975, n. 277; TIB, 32, 1979, p. 91, n. 62; Richardson, 1980, pp. 91-92, n. 62.

ANONIMO EMILIANO

(attivo sec. XVII)

[Scena fluviale]. - 1 disegno : penna, inchiostro bruno ; 288 × 410 mm.

Esemplare smarginato. Al recto, in basso a destra, a matita: "28". Al verso a inchiostro: "Annibal Carati / gebooren Bologne 1560-1557 / gestorben 1609 / Discipulum L. Carati / A. Corregio / et [...]"; in basso a sinistra a inchiostro:

"£ [...]"; a matita: "hh - OOC" e sopra a inchiostro: "3 11 d e 6 16/2 d"; in alto a destra: "T 090 An. Cara". Al recto, a sinistra, timbro di Christian Josi (Lugt, 1921, 573) e a destra timbro di Jacob H. Wigersma (Lugt, 1921, 1552^b). Al verso, in basso a sinistra, timbro azzurro incorniciato J. Fred. B.

(BCFa, inv. 83376, Cass. 51, cart. 1/14).

Questo disegno a penna venne acquistato da Sabbatani alla fine degli anni Sessanta, in seguito alla vendita del novembre 1964 presso Brandt ad Amsterdam della collezione di M.J. Fred. Bianchi. Su questo catalogo infatti si trova riprodotto al n. 108 il disegno in questione, intitolato *Lezione di nuoto* e ancora attribuito ad Annibale Carracci (1560-1609). Non è possibile però legare al nome di Annibale questo foglio che se risulta ingegnoso nell'invenzione, non lo è altrettanto nella resa. Le anatomie di questi uomini sono infatti piuttosto grossolane e impacciate, mancano di proporzione e i loro movimenti restano goffi. Il confronto di questo foglio con alcuni del *Recueil* inciso del *Cabinet* di Everhard Jabach, il più grande collezionista seicentesco di disegni dei Carracci e della loro scuola, permette di notare somiglianze interessanti sia nel tema trattato, com'è il caso soprattutto del foglio 19.D, sia nel disegno non ben definito degli alberi e delle anatomie, in particolare in relazione al foglio 41.C.

A questo punto è lecito domandarsi se questo disegno abbia fatto parte di quel-

la collezione. L'inventario dei suoi beni stilato nel 1695 rivela che Jabach, negli anni successivi la vendita del 1671 di parte della sua collezione al re di Francia Luigi XIV, formò un nuovo *Cabinet* altrettanto rinomato che portò alla sua cosiddetta "seconda collezione". Non ci sono prove concrete che questo disegno ne facesse parte, anche perché nell'inventario del 1695 sono molti i capitoli che raggruppano senza descriverli disegni dei Carracci e della loro scuola. Neppure la pubblicazione dell'ultimo studio di Bernadette Py (2001) si è rivelata di aiuto in questo senso.

In seguito però a confronti tra le scritte di attribuzione e di misure, tutte realizzate a inchiostro, presenti sul verso del foglio e quanto afferma Lugt a proposito del collezionista Cornelis Ploos van Amstel (n.2034, 3002 e seg.), si può a ragione supporre che questo disegno abbia fatto parte della collezione del famoso mercante d'arte di Amsterdam. Nel catalogo della vendita del suo *Cabinet* del marzo 1800, al n. 52 del *Kunstboek* MM è descritto: [...] Een Land- en Rivergezigt, waarin eenige lieden zig baden; meesterlyk met de pen, door denzelfven [...] [«Paesaggio su un fiume dove alcune persone si divertono e fanno il bagno; capolavoro a penna del medesimo»]; il riferimento è ad Annibale Carracci a cui era stato attribuito il disegno descritto al numero precedente]. Il fatto ancora più interessante è che il nome del compratore annotato a fianco è quello di Christian Josi, il cui timbro di collezione compare a sinistra sul recto del nostro foglio. Altro elemento importante per confermare l'appartenenza del disegno alla collezione di Ploos, è un segno a matita che compare sul verso del passepartout originale. Da riscontri fatti su altri fogli appartenuti a Van Amstel, sembrerebbe trattarsi delle iniziali del padre, Jacob Cornelis, che il collezionista usava porre sempre dopo la propria firma. Non è comunque da escludere che le due lettere a matita



corrispondano invece alle MM del *Kunstboek*.

Se questa ipotesi è corretta, il disegno potrebbe essere passato dalla collezione di Ploos van Amstel, a quella di Josi suo amico e mercante d'arte vissuto tra Amsterdam e Londra, per poi finire nelle mani di Jacob Wigersma, il cui timbro è facilmente riconoscibile sul recto del foglio. Il riscontro diretto del catalogo di vendita della collezione di quest'ultimo del marzo 1883 (non poteva quindi essere nato nel 1898 come afferma Lugt!), nonché della penultima vendita Josi di Londra del maggio 1829, permetteranno di chiarire ulteriormente la vicenda. Rimane però il problema riguardante il primo passaggio del disegno. La lettura del catalogo di vendita della collezione del nipote di Jabach, Gerhard Michael, il quale ereditò parte dei disegni che poi furono messi all'asta ad Amsterdam nell'ottobre 1753, non ha dato i risultati sperati, se non per il fatto che dal n. 884 al 939 risultano elencati in maniera sommaria *I landschap Annibal Carats* di fianco ai quali è scritto a penna che sono «tutte copie», annotazione questa di grande importanza, e che come la serie precedente vennero acquistati da Braamcamp collezionista di Amsterdam il cui nome venne poi sostituito a matita con quello di Testas, la cui collezione venne venduta già nel 1757.

A partire da questi nomi sarà forse possibile completare la storia di questo disegno. e.c.

IL SEICENTO E IL TRIONFO
DELL'ACQUAFORTE
DA CALLOT A REMBRANDT

JACQUES CALLOT

(Nancy 1592-1635)

[Il capitano o L'Innamorato]. - [ca. 1618]. - 1 stampa : acquaforte con ritocchi a bulino ; 214 × 147 mm.

Unico stato (Lieure, 1924-1929, I, p. 118, n. 289). Esemplare smarginato. Filigrana: Doppia "C" con la croce di Lorena (Lieure, 29-31).

(BCFa, inv. 83378, Cass. 51, cart. 1/16).

Nato a Nancy nel 1592, nel 1608 Jacques Callot, durante il suo apprendistato presso l'atelier Demange Crox (m. 1637), si recò a Roma dove ad un primo periodo di perfezionamento nell'arte del disegno, seguì il desiderio di imparare la tecnica del bulino che lo portò alla frequentazione dell'incisore Philippe Thomassin. Ma sono gli anni trascorsi a Firenze che ne sancirono l'indiscutibile successo, attestato anche dai suoi lavori per le più grandi corti europee. Callot arrivò a Firenze nel 1612 e qui lavorò fino al 1621, anno della morte di Cosimo II a cui seguì la perdita da parte dell'artista dei favori della corte di cui aveva cominciato a beneficiare fin dal 1614. Nella città ebbe modo di assorbire quel clima di festa e di cerimonie tipico del Seicento che poi trasferì nelle sue opere. Il teatro e la scena dovevano attrarlo in maniera particolare tanto che chiamato ad illustrare gli spettacoli organizzati dalla corte medicea, produsse alcune serie di incisioni tra le quali gli *Intermezzi* che riflettevano i magnifici apparati costruiti per l'esaltazione del Granduca. Ma il fascino per il teatro è altrettanto riscontrabile in opere quali i *Balli di Sfessania* o i *Tre Pantaloni* che documentano il suo interesse per la commedia italiana.

Fa parte di quest'ultimo gruppo l'acquaforte con *Il Capitano*, spesso parodia del soldato spagnolo, che nella Commedia dell'arte poteva anche assumere il ruolo dell'innamorato dall'aria distinta. Le altre due incisioni della serie, di cui soltanto la prima firmata, rappresentano *Pantalone*, mercante veneziano nel suo

caratteristico ruolo di corteggiatore, e *Zani*, il servitore sempre pronto e senza scrupolo. Callot suddivide ogni scena in due piani entrambi occupati dal protagonista, rappresentato sul davanti a figura intera in tutta la sua importanza, e sullo sfondo mentre improvvisa la recitazione cui assiste un vasto pubblico di persone.

Ternois (in Jacques Callot, 1992, p. 211) ha pensato di proporre come data di questa acquaforte il 1618, sulla base di quanto aveva già affermato Lieure che riferiva l'ispirazione per l'intera serie alla rappresentazione del novembre di quello stesso anno da parte della Compagnia di Commedianti di Zani. I molti studi di spettatori conservati al Louvre e all'Ermitage, confermano poi la data proposta, per via della loro somiglianza con la serie di *Studi di figure all'acquerello* che si data tra il 1618 e il 1620. Rimane dell'acquaforte con il Capitano un magnifico studio pre-

paratorio conservato a Stoccolma (Jacques Callot, 1992, 133, p. 214), che rivela il metodo di lavoro di Callot. Egli concepiva la figura in primo piano e lo sfondo come due elementi separati, da quanto emerge per l'appunto dal disegno, in controparte rispetto all'incisione, che risulta finito nelle architetture e nelle figure che si muovono sulla scena, mentre è semplicemente abbozzato nel personaggio in primo piano, di cui si distingue soltanto la sagoma.

La stampa proviene dalla Galleria "L'Arte Antica" di Torino e da "Il Gabinetto delle Stampe" di Milano come attesta l'expertise di accompagnamento. e.c.



Bibliografia: Meaume, 1860, n. 628; Lieure, 1924-1929, I, n. 289, p. 118; Weigert, 1951, p. 215, n. 289; Russell, 1975, n. 65, p. 105; Jacques Callot, 1992, n. 134, p. 214.

JACQUES CALLOT

(Nancy 1592-1635)

[La fiera di Xeulley] / Ja. Callot fe. Nanceij. - [1624-ca. 1625]. - 1 stampa : acquaforte ; 193 × 344 mm.

Secondo stato su quattro (Lieure, 1924-1929, p. 57, n. 561). Al verso a matita: "F[...] de Gondreville / L 561 II/IV, filigrana di Lorena / II/I"; in basso a sinistra a matita: "1436 / VI"; a penna in parte cancellato: "76M"; a destra: "X, 11:6". Filigrana della sposa (Lieure 40-41). (BCFa, inv. 83379, Cass. 51, cart. 1/17).

Durante gli anni di lavoro in Italia, Jacques Callot fu affascinato, oltre che dalle scene di teatro da soggetti di genere come le fiere campestri, nelle quali poteva riflettere anche quel suo interesse per il paesaggio che gli derivava dalla conoscenza dei lavori di Jan Van de Velde e di Roelandt Savery (1576-1639). Queste feste avevano luogo in ricorrenze particolari, come la famosa *Fiera dell'Impruneta* realizzata nel 1620 in occasione dei festeggiamenti per san Luca, patrono degli artisti. Qualche anno dopo il suo ritorno in Francia nel 1621, Callot rea-

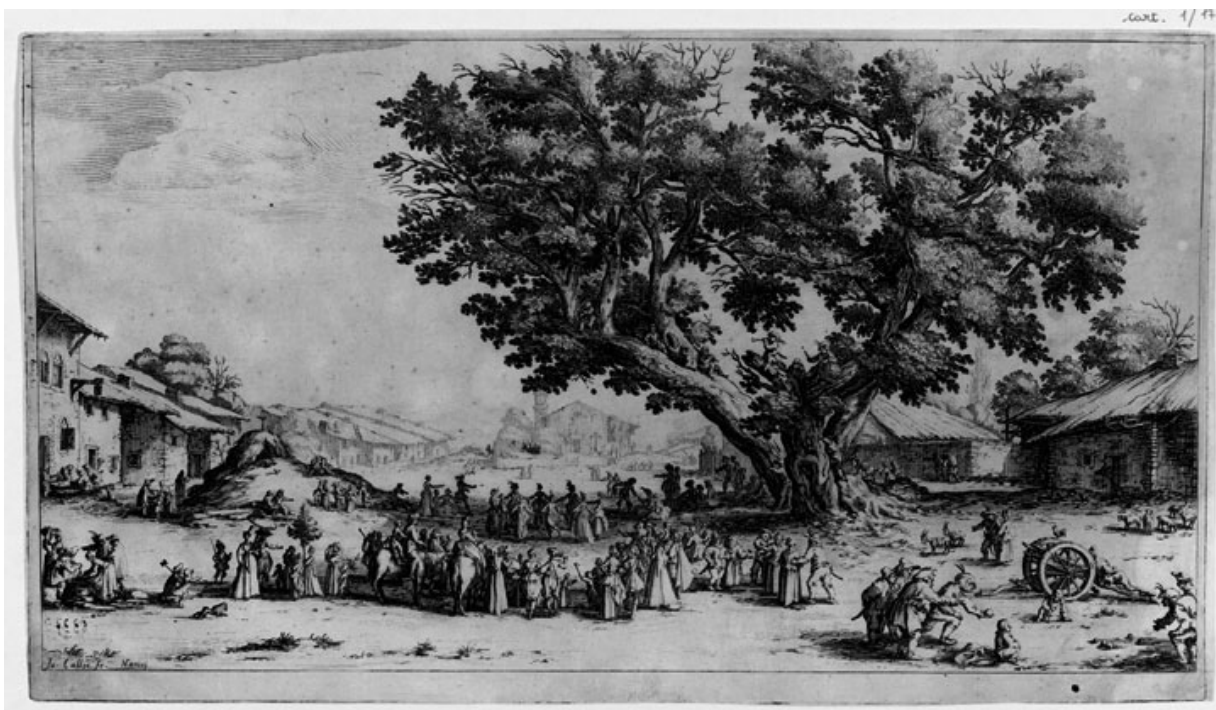
lizzò la *Fiera di Xeulley* che ricorda da vicino nella composizione la più nota incisione del periodo fiorentino, tanto che alcuni studiosi ritenevano avesse realizzato anche questa acquaforte a quell'epoca.

Intitolata a partire dal Meaume (1860, n. 623) *La fiera di Gondreville*, dal nome del paese della Lorena vicino a Toul dove usava villeggiare il vescovo Porcellets, protettore di Callot. La stampa è stata recentemente denominata da Paulette Choené *Village de Xeulley* a partire da un riferimento già presente in Weigert (1951, p. 214, n. 561) che fece proprie le informazioni presenti nell'inventario dei beni dell'artista, che in tale località aveva dei possedimenti. Mentre nella *Fiera dell'Impruneta* si poteva notare la predominanza sulla scena della chiesa del villaggio, in questo caso è piuttosto l'enorme quercia, sulla quale si sono disposti i musicisti e che nella sagoma sembra assumere la forma caratteristica della propria foglia, a fare da protagonista e da contorno alla festa di giochi e balli che si sta svolgendo in un tipico paesino di campagna. Il soggetto che ha mosso Callot a rappresentare questo evento, sembra essere il festeggiamento per il

primo giorno di maggio, quando le giovani fanciulle usavano andare in giro per il paese cantando e porgendo rami fioriti a dame che in cambio davano qualche soldo. Mentre Mariette (1851-1862) aveva in un primo momento considerato questa usanza unicamente fiorentina, Meaume (1860) fece notare che quella consuetudine era da sempre praticata anche nella zona della Lorena, dove si chiamava "Trimazas" o "Trimazos". Le eleganti figure intorno al gruppo di danzatori, insieme ai giocatori di bocce in primo piano sulla destra completano questa festa, di cui restano uno studio preparatorio in controparte conservato a Bâle e alcuni disegni di figure all'Ermitage.

La stampa proviene da "Il Gabinetto delle Stampe" di Milano come attesta l'expertise di accompagnamento.
e.c.

Bibliografia: Meaume, 1860, n. 623; Lieure, 1924-1929, II, n. 561, p. 57; Weigert, 1951, p. 214, n. 561; Vitzhum, Calvesi, 1971, n. XLI; Russell, 1975, n. 13, p. 27; Ballerini, Di Pino Giambi, Vignolini, 1976, n. 187, p. 126; Jacques Callot, 1992, n. 359, p. 288.



STEFANO DELLA BELLA

(Firenze 1610-1664)

[La rocca di Eolo]. - [Modena : B. Soliani, 1652]. - 1 stampa : acquaforte ; 314×225 mm.

Esemplare smarginato. Filigrana: globo sormontato da croce gigliata. Expertise della Galleria "Il Gabinetto delle Stampe" di Milano.

(BCFa, inv. 83380, Cass. 51, cart. 1/18).

L'acquaforte, raffigura *La rocca di Eolo*, apparato scenotecnico realizzato a Modena nel 1652 in occasione dei festeggiamenti per la visita degli Arciduchi del Tirolo. La macchina, dall'articolata struttura rupestre, costituiva un elemento scenico del torneo a cavallo la *Gara delle Stagioni* (Benassati, 1981, pp. 58-59; Idem, 1985, pp. 196-197). Come è descritto in De Vesme, Massar (1971, pp. 59-60): «[...] Il est entouré par la mer, et, à ses quatre angles, il y a les têtes des quatre vents principaux (trois seulement sont visibles), soufflant vers les quatre parties du monde. Eole est au haut du rocher et quatre figures de vents voltigent autour de lui».

All'incisore fiorentino è affidato pure il compito di documentare gli effimeri apparati dei caroselli e delle sontuose feste allestiti per la medesima occasione nell'anfiteatro di Boboli. Sono infatti, dello stesso anno, il 1652, le immagini dei festeggiamenti fiorentini per gli Arciduchi d'Austria (Fabbri, Garbero Zorzi, Petrioli Tofani, 1975, pp. 154-155).

Questa incisione, oltre ad essere una notevole testimonianza iconografica di macchina scenica, è un bel saggio grafico di Stefano Della Bella, il cui segno vibrante e di pittorica efficacia, sottolinea la dimensione fantastica dell'insieme, tra natura e artificio. p.l.



Bibliografia: Jombert, 1772, p. 185, n. 14; De Vesme, 1906, n. 53; De Vesme, Massar, 1971, pp. 59-60, n. 53; Forlani Tempesti, 1973, p. 117; Galleria "Il Gabinetto delle Stampe", 1977, p. 55; Salamon, Romano, 2000, n. 29.

STEFANO DELLA BELLA

(Firenze 1610-1664)

[Partenza di una galera] / S.D. Bella. [1654]. - 1 stampa : acquaforte ; 237 × 347 mm. - (Vedute del porto di Livorno ; tav.).

Secondo stato su due (De Vesme, 1906, n. 846). Nel verso a matita in basso: "S 677.23/209". Esemplare smarginato. La stampa è accompagnata da expertise de "Il Gabinetto delle Stampe" di Milano.

(BCFa, inv. 83381, Cass. 51, cart. 1/19).

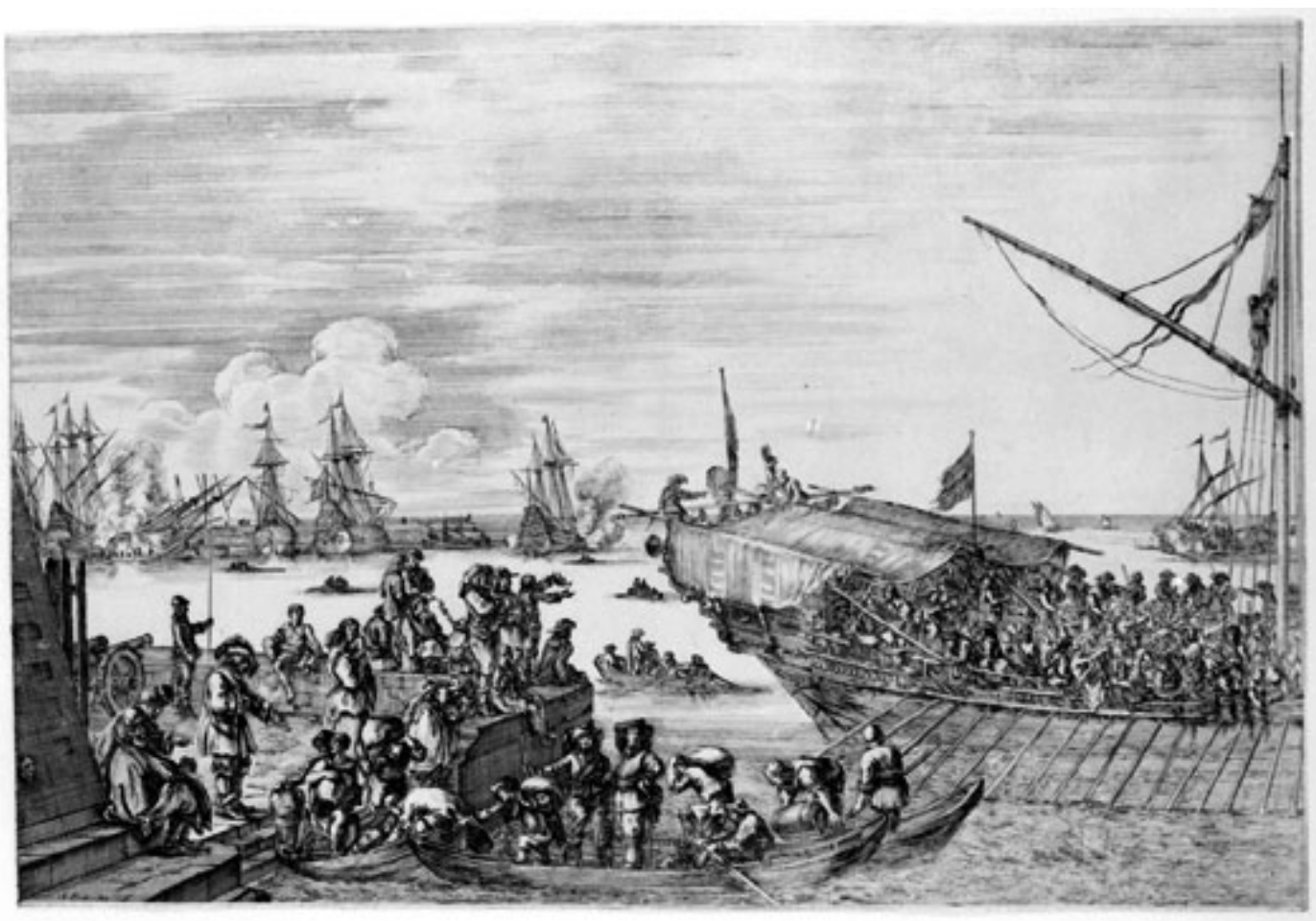
Questa pregevole acquaforte in perfetto stato di conservazione, stampata su car-

ta con filigrana non identificabile, rivela precise indicazioni cronologiche e autografia. Sopra un sacco che viene caricato sulla barca è impressa la data 1654, mentre sulla banchina a sinistra, in basso c'è la firma dell'autore «[...] Dans une barque qu'on vient de remplir de marchandises, on remarque un sac portant les initiales S. B. ou S. D. B. et la date 1654. Au loin, plusieurs bateaux et barques. Dans la gravure même, près de l'angle gauche S. D. Bella [...]» (De Vesme, Massar, 1971, I, p. 131, n. 846). Il nitore e insieme l'efficacia del segno sottolineano i particolari e le figure con vivacità, movimento e naturalezza,

fanno di questo foglio una bellissima prova dell'opera calcografica di Stefano della Bella, che qui appare informato su motivi più naturalistici della grafica nordica.

Di grande efficacia la resa della folla dei personaggi dai diversi atteggiamenti e l'ambiente portuale con fumi e vapori. p.l.

Bibliografia: De Vesme, 1906, n. 846; De Vesme, Massar, 1971, I, p. 131, n. 846; Forlani Tempesti, 1973, n. 73; Galleria "Il Gabinetto delle Stampe", 1977, p. 72; *Stefano della Bella*, 1998, p. 108, n. 43-3.



**GIOVANNI BENEDETTO
CASTIGLIONE
DETTO IL GRECHETTO**

(Genova 1609-Mantova 1665)

[Circe e i compagni di Ulisse trasformati in animali] / G. Bened.s Castilionvs Genvensis in. Pin. - [1650 ca.]. - 1 stampa : acquaforte ; 216 × 307 mm.

Primo stato su due (Bellini, 1982, pp.159-161, n. 60). Per il titolo confronta Albricci, 1973, pp. 40-43. Per la data confronta Bellini, cit., p. 161. Esemplare smarginato. Filigrana costituita da una corona circolare recante una scritta di cui si leggono solo due lettere nella zona inferiore: "CO".

(BCFa, inv. 83377, Cass. 51, cart. 1/15).



Si deve ad Anne Percy la scoperta che quest'incisione tradizionalmente intitolata *La Malinconia* (Bartsch, Le Blanc e altri l'hanno citata con tale titolo), raffiguri in realtà la maga Circe come poi ha sottolineato anche Gioconda Albricci (1973, pp. 40-43). Non sono noti disegni preparatori per questa acquaforte il cui soggetto è in stretto rapporto con opere pittoriche del Grechetto quali il dipinto di analogo soggetto conservato al Museo Poldi Pezzoli di Milano che presenta una figura femminile quasi identica a quella della stampa, ma in controparte. La Circe del Castiglione è vestita all'orientale, nella mano sinistra tiene una bacchetta magica con cui ha appena tracciato per terra un cerchio e segni astronomici simili a quelli che si vedono sulle pagine dei volumi aperti ai suoi piedi. Sulla destra della scena si affollano alcuni animali che guardano supplici e intimoriti l'osservatore: si tratta dei compagni di Ulisse come si evince dalle armi ammassate al centro della scena.

Il Grechetto fu uno dei maggiori acquafortisti dell'Europa del XVII secolo. Originario di Genova, tra il 1646 circa e il 1651 soggiornò per la seconda volta a Roma. Si ritiene che l'esecuzione di questa incisione risalgia alla fine di tale periodo, sia per la presenza dell'aggettivo "genuensis" nella firma dell'incisore, sia per la particolare attenzione alla resa del chiaroscuro, memore delle ricerche luministiche notturne sviluppate nelle opere grafiche della fine degli anni Quaranta (Bellini, 1982, p. 161). La tecnica è fortemente personale: le figure sono date dall'accorpamento di migliaia di brevi linee spezzate e tremolanti che attraverso il loro concentrarsi o rarefarsi e attraverso il loro particolare orientamento e la definizione di intrecci diversi, creano le forme e le variazioni chiaroscurali. Passando dalle zone d'ombra a quelle di luce, le linee si accorciano fino a diventare dei piccoli tratti nervosi o

addirittura dei punti. Il volto di Circe e il busto di armatura sono resi esclusivamente con la tecnica del puntinato. In questo modo, il Grechetto riesce ad ottenere una vasta ed efficace gamma di chiaroscuri, talvolta quasi somigliante alla grana della matita, ove piccole zone bianche emergono dal grigio uniforme. Come indica l'expertise che l'accompagna, il foglio della collezione Sabbatani venne acquistato presso "Il Gabinetto delle Stampe" di Milano probabilmente alla fine del 1977, dopo essere stato pubblicato nel catalogo di vendita di tale galleria nel novembre di quell'anno. m.s.

Bibliografia: Bartsch, 1802-1821, XXI, p. 21, n. 22; Le Blanc, 1854-1890, I, p. 612, n. 58; Percy, 1971, p. 70; Albricci, 1973, pp. 40 ss.; Galleria "Il Gabinetto delle Stampe", 1977, n. 90; Bellini, 1982, pp. 159-161, n. 60; TIB, 46 (Comm.), 1985, pp. 33-34, n. 22.

JAN VAN DE VELDE IL GIOVANE

(Rotterdam ca. 1595-Enkhuizen 1641)
[La caccia]. - [1617]. - 1 stampa : acquaforte ; 120 × 316 mm.

Unico stato (Francken, 1968, p. 104, n. 233).
Esemplare smarginato. Al recto, in basso, a destra: "17".

(BCFa, inv. 83367, Cass. 51, cart. 1/5).

Figlio di Jan van de Velde il Vecchio (ca. 1568-1623), maestro di scuola e calligrafo, e fratello di Esaias, anche lui incisore, Jan il Giovane venne avviato alla carriera artistica da Jacob Matham (1571-1631) ad Haarlem, presso il quale doveva già trovarsi nel 1613 nonostante la giovane età. La sua produzione incisoria è molto ricca, caratterizzata da ritratti, incisioni di soggetti storici e di genere e, soprattutto, da paesaggi realizzati in quei formati oblungi destinati anche alle tavole topografiche. Stando ad una lettera del padre datata 16 settembre 1617, a quell'epoca Jan non era

ancora autonomo nel lavoro, anche se molte delle sue opere più importanti, tra le quali figura la serie di cui fa parte questa acquaforte, entrata nella collezione Sabbatani nel 1970, erano già state realizzate a quella data. Questo fatto, come pure l'iscrizione sulla prima delle diciotto tavole della serie, ha generato il dubbio, poi allontanato da Francken (1968, p. 5), che si trattasse di opere realizzate con la collaborazione di un'altra persona, forse il padre stesso, Jan il Vecchio.

La stampa è la numero 17 di una serie di diciotto paesaggi e rovine nella cui antiporta è raffigurato un giardino in cui spicca un edificio esagonale sul quale è scritto: *Amoenissime aliquot Regiunculae, et antiquorum momentorum ruinae: a Ioanne Veldio Iunior delineaatae, et per chalcographiam in lucem aeditae a Nicolao Ioannis Visscherio anaglyptario. Anno. MDCXV. Amstelodami*. Proprio il genere del paesaggio ha reso famoso Jan van de Velde, il quale fin dai suoi esordi si contraddistingue per la resa personale dei particolari, ad esempio gli alberi che

assumono spesso forme bizzarre, arcuate, quasi scavate internamente, come si può notare in questa acquaforte. Così come la vegetazione le figure umane si ripresentano uguali in più opere, come è nel caso del personaggio sulla destra con il cappello, abbigliato secondo la moda dell'epoca, che si ritrova simile in un disegno conservato all'Albertina (Benesch, 1964, n. 164). L'uso dell'acquaforte era prediletto dall'artista nella realizzazione dei paesaggi, trattandosi di una tecnica più pittorica che meglio poteva rispondere alle esigenze di quel genere di opere. Il soggetto che fa da contorno al paesaggio di campagna, riguarda un tipo di caccia agli uccelli che doveva essere frequente presso la nobiltà dell'epoca. La stampa proviene dalla Galleria "L'Arte Antica" di Torino e da "Il Gabinetto delle Stampe" di Milano come attesta l'expertise di accompagnamento. e.c.

_____ Bibliografia: Hollstein, 1949-, XXXIII, n. 194; Francken, 1968, n. 233, p. 104.



ADRIAEN VAN OSTADE

(Haarlem 1610-1685)

[Il padre di famiglia] / Aostade 1648 - [Parigi : B. Picart, dopo il 1710]. - 1 stampa : acquaforte ; 128 × 95 mm.

Quarto stato su cinque (Godefroy, 1990, n. 33). Al recto, in basso, al centro firma dell'autore e data di esecuzione. Al verso a matita: "33-1031, IV / Van OStade - p. 33". Al verso timbro di Thomas Jefferson Coolidge jr. (Lugt, 1921, 1429).

(BCFa, inv. 83366, Cass. 51, cart. 1/4).

Adriaen van Ostade nacque ad Haarlem nel 1610, dove si formò come pittore frequentando insieme a Pieter Saerendam (sec. XVII) e Adriaen Brouwer (1605/06-1638) la bottega di Frans Hals (1581/85-1666). Le incisioni di Ostade, come quelle di Rembrandt (1606-1669), si posero come completamento dei suoi disegni e dei suoi dipinti, mostrando una grande abilità tecnica come si può facilmente notare nel *Padre di famiglia*, considerato uno dei suoi migliori lavori. Dopo la sua morte, le lastre vennero acquistate dal genero, Dirk van der Stoel che continuò ad incidere fino al 1686, anno in cui tentò per la prima volta di venderle. Vi riuscì però soltanto nel 1694, quando furono acquistate ad un'asta pubblica. Nel 1710 le comprò poi, durante un suo viaggio in Olanda, Bernard Picart (1673-1733), incisore ed editore francese, che le pubblicò in seguito in un unico volume stampato su carta olandese, che conteneva oltre alle incisioni di Van Ostade anche quelle del suo allievo Cornelis Bega (1631/32-1664). L'edizione Picart è generalmente considerata come l'ultimo momento in cui le opere di Ostade si presentarono nella loro originalità, in quanto in seguito vennero ampiamente ritoccate, anche se lo stesso Picart in parte intervenne sulle lastre, accentuando così nelle incisioni gli effetti delle ombre. Lo stato dell'esemplare conservato nella collezione Sabbatani, caratterizzato dagli angoli arrotondati, sembrerebbe risa-



lire a questo periodo, per via della grana della carta e di prove che si ritrovano identiche nell'edizione Picart. Nel 1760 le lastre vennero a loro volta comperate da Pierre-François Basan che ne pubblicò una seconda edizione, e ancora nel 1800 circa uscirono in un'ulteriore pubblicazione curata dalla vedova Auguste Jean.

Il padre di famiglia, acquaforte datata 1648, di cui esistono due disegni preparatori (Phagan, 1994, p. 17), ripercorre quella tradizione di rappresentazioni domestiche, qui ravvivate da un più profondo senso di intimità, che Nanette Salamon (in Phagan, 1996, p. 41) chiama «modernizzazione» delle scene di genere paesano, ambientate a partire da Adriaen Brouwer in interni, e non più collocate nelle campagne in cui fino ad allora questi personaggi erano stati ritratti. E Van Ostade continuò in questa direzione. Anzi si è pensato che le sue incisioni fossero addirittura apportatrici di valori sociali positivi, come per l'appunto questa in cui apparentemente i ruoli del padre e della madre sembrano in-

vertiti. Ma è sempre la Salamon a sottolineare come spesso queste scene fossero disegnate con valenze ambigue e non sempre interpretabili con facilità, essendo a volte caratterizzate da un intento canzonatorio per la presenza di un uomo messo a rigore dalla moglie, a volte invece ricalcando l'iconografia di San Giuseppe, sempre rappresentato in età avanzata, come in questa acquaforte entrambi i genitori, e in atteggiamenti di affetto e premura nei confronti di Gesù, simili a quello che caratterizza qui il *pater familias* (Salamon, in Phagan, 1996, p. 60).

Questa stampa proviene dalla Galleria "L'Arte Antica" di Torino e da "Il Gabinetto delle Stampe" di Milano come attesta l'expertise di accompagnamento.

e.c.

Bibliografia: Hollstein, 1949-, XV, p. 43, n. 33; TIB, 1, 1978, p. 347, n. 33; Schnackenburg, 1981, p. 18, n. 60; *Country Life*, 1987, n. 49; Godefroy, 1990, n. 33; Phagan, 1994, p. 176, n. 84; Phagan 1996, p. 43, fig. 2; Salamon, 1996, p. 60.

ADRIAEN VAN OSTADE

(Haarlem 1610-1685)

[La danza all'osteria] / A.v. Ostade fecit et excud. - [Harlem] : A.v.Ostade excud. [1652-ca. 1654]. - 1 stampa : acquaforte ; 255 × 325 mm.

Esemplare smarginato. Al recto, in basso, a sinistra firma dell'autore. Al verso a matita: "1042 N, 138/4". Filigrana: Grappolo d'uva (Godefroy, 1990, n. 24). Timbro di Thomas Jefferson Coolidge jr. (Lugt, 1921, 1429).

(BCFa, inv. 83365, Cass. 51, cart. 1/3).

È questa la più grande incisione tra quelle realizzate da Adriaen van Ostade, forse spinto in questa impresa per la competizione che era sorta con Rembrandt riguardo la stampa di opere di grande formato (Godefroy, 1990, p. 13 e seg.). *La danza all'osteria*, di cui esistono vari studi di particolari che dimostrano la precisione dell'arte di Van Ostade, riproduce in esatta controparte un dipinto di uguale soggetto conservato a Toledo nell'Ohio e datato 1652. Si è pensato quindi (Phagan, 1994, p. 244), anche sulla base del disegno di Chantilly il quale riproduce il dipinto nel verso corretto, che l'acquaforte sia stata realizzata quando il quadro si trovava ancora nell'atelier del pittore.

Non è chiaro il significato del soggetto che Van Ostade ha voluto qui rappresentare. È stato suggerito come tema quello della festa per l'arrivo della primavera, motivato dalla presenza all'interno della taverna di un albero e sul pavimento di un ramo fiorito. Slatkes invece (TIB, 1, 1978, p. 360) ha proposto come soggetto quello del matrimonio, sulla base di un li-

bro di canti comparso ad Haarlem nel 1716, il *Buitenleven*, che presentava proprio questa immagine come illustrazione di una canzone scritta per celebrare un matrimonio paesano e intitolata per l'appunto *Boeren Bruiloft*.

A prescindere dal suo significato, che si è pensato di poter riferire anche alla sfera sessuale per via della coppia posta nelle vicinanze del focolare, in opposizione alla figura della madre e del bambino, l'acquaforte dimostra il grande talento compositivo dell'autore e la costante attenzione verso la resa dei particolari; questo è attestato da numerosi studi di paesani seduti o intenti alla danza.

Esistono numerosi stati di questa incisione: le prime prove risultano incomplete o mal stampate, elementi che hanno creato confusioni presso gli studiosi (Phagan, 1994, p. 244 e Hollstein, XV, p. 65).

La carta su cui è stampata l'acquaforte della collezione Sabbatani, che venne acquistata nel 1970, presenta una filigrana che permette di datarla intorno alla metà del XVIII secolo. Su fogli come questo, di qualità inferiore rispetto ad altri esemplari della stessa epoca, sono solitamente impresse prove delle incisioni di Van Ostade appartenenti agli ultimi stati.

Questa stampa proviene dalla Galleria "L'Arte Antica" di Torino e da "Il Gabinetto delle Stampe" di Milano come attesta l'expertise di accompagnamento.
e.c.

Bibliografia: Malle, Salamon, 1982, p. 243, n. 182; TIB, 1, 1978, p. 360, n. 49; Hollstein, 1949-, n. 49, p. 65; Schnackenburg, 1981, n. 78, p. 21; Country Life, 1987, n. 75; Godefroy, 1990, n. 49; Phagan, 1994, n. 117, p. 242.



CORNELIS BEGA

(Haarlem 1631/32-1664)

[La madre all'osteria]. - [1658-1660 c.]. - 1 stampa : acquaforte ; 153 × 121 mm.

Primo stato su due (Hollstein, 1949-, n. 31).

Al verso a matita: "The mother seated in an inn / Hollstein 31 I/II"; in basso, a sinistra, a matita: "/DIC".

(BCFa, inv. 83363, Cass. 51, cart.1/1).

È difficile determinare la personalità artistica di Cornelis Bega, di cui si conoscono comunque parecchi dipinti, incisioni e alcuni disegni. Nato ad Haarlem intorno al 1630, iniziò probabilmente la sua formazione sulle opere che il nonno materno, il famoso pittore manierista Cornelis Cornelisz van Haarlem (1562-1638), aveva in parte lasciato in eredità alla sua famiglia, tra le quali, secondo l'inventario del 1639, spiccano i nomi di Bruegel (1525-1569), Van Mander (1548-1606), Abraham Bloemaert (1564-1651), nonché incisioni di Dürer (1471-1528) e Luca di Leida (ca. 1494-1533), o ancora riproduzioni tratte da opere di Michelangelo, Tiziano e Raffaello. Quasi certamente Cornelis Bega fece il suo apprendistato presso la bottega di Adriaen van Ostade (1610-1685), la cui influenza è chiaramente riscontrabile anche nei primi dipinti, non soltanto nelle incisioni, come si può notare dai soggetti caratterizzati dalla spiccata attenzione alla quotidianità delle classi più umili, oppure da quelle scene in cui il gran numero di personaggi presenti ricorda da vicino certe opere del maestro.

Gli anni tra il 1658 e il 1660 segnarono per Bega un periodo di transizione e di ripensamento del proprio operato artistico. Dopo aver abbandonato le scene di gruppo del primo periodo, preferendo invece cimentarsi in composizioni più semplici nella disposizione, cominciò a perfezionarsi nella resa di figure femminili che diventano il fulcro delle sue opere. Si assiste ad un momento di crescita dell'artista, che in questi anni realizza soprattutto di-



segni e incisioni di donne con bambini, in taverne o in interni domestici, talvolta in compagnia di uomini, seguendo nella composizione piramidale quella tradizione che gli derivava tra gli altri da Teniers.

Questa acquaforte, che entrò a far parte della collezione Sabbatani nel 1970, rivela immediatamente quelle caratteristiche formali tipiche del Seicento olandese, come l'attenzione meticolosa al dettaglio e il forte effetto chiaroscurale accentuato dalle due figure sedute appena tratteggiate. La composizione asimmetrica, inoltre, aiuta l'artista nel suo intento di catturare l'attenzione dello spettatore. La qualità pittorica di quest'opera, in cui spiccano le tonalità scure dello sfondo, ricorda da vi-

cino certe acquaforti di Rembrandt, mentre la naturalezza con cui sono rese le figure fa pensare alla pratica accademica incoraggiata dallo stesso Van Mander a partire dal 1604, di appuntare su quaderni disegni ripresi dal vivo. Di Bega, infatti, si conoscono molti schizzi realizzati in rapidi tocchi con il gessetto.

La stampa proviene dalla Galleria "L'Arte Antica" di Torino e da "Il Gabinetto delle Stampe" di Milano come attesta l'expertise di accompagnamento. e.c.

Bibliografia: Hollstein, 1949-, n. 31; Pearce, 1977, n. 55, p. 50; Naumann, 1978, n. 31, p. 40; Scott 1984, p. 442, B. 31.

HARMENSZ. VAN RIJN REMBRANDT

(Leida 1606-Amsterdam 1669)

[Gesù Cristo portato al sepolcro] / Rembrandt. - [1645]. - 1 stampa : acquaforte ; 132 × 118 mm.

Unico stato. Nel verso, timbro ellittico con le lettere "CH PROTECTORE MEHI [?] H 125", a matita; in alto indicazioni bibliografiche. Esemplare rifilato.

(BCFa, inv. 83400, Cass. 51, cart. 2/20).

Già Adam Bartsch, nel primo catalogo ragionato sull'opera di Rembrandt (1797, n. 84), metteva in evidenza la spiritualità di quest'opera, definita *morceau gravé légerment*, la cui composizione è tratta da un passo del Vangelo di Matteo: «Dopo la deposizione dalla Croce il corpo di Gesù fu portato alla tomba scavata nella roccia che Giuseppe di Arimatea aveva preparato per se» (Matteo, 25, 39-60).

Come ha ben descritto Charles Blanc (1859-61, II, pp. 211-212, n.60) la mesta solennità del rito è resa con tratti lievi, la punta dell'incisore ha appena sfiorato il rame, i personaggi paiono scivolare come fantasmi in un paesaggio diafano, un solo accenno di chiaroscuro grava sull'immagine, all'imboccatura della caverna. Elevata e intensa è la spiritualità che sprigiona dalla composizione allorché [...] *le peintre va nous faire entrer avec les Saintes femmes dans les grottes profondes du sépulcre, et les solennités de la mort seront alors exprimées par le triomphe des plus épaisses ténèbres, et pour ainsi dire, par le silence de la lumière.*

La stampa, firmata "Rembrant" è concordemente riferita al 1645 – solamente Vosmaer nel 1868 la ascrisse al 1632 – e ad un unico stato noto in prove di notevole differenza qualitativa dovuta al variare dell'epoca della tiratura. Tra le immagini



più fresche, ove ancora vibrano le barbe della puntasecca, appiattite nelle tirature tarde come la nostra, è quella già appartenuta a Robert-Dumesnil (descritta da Dutuit, 1884-1888, V, parte II, pp. 381-382, n. 92) ora nella collezione parigina del Petit Palais (De Bussierre, 1986, p. 298). Accanto a questa si segnala quella della Bibliothèque Nationale (Département des estampes et de la photographie, Réserve Cb. 13a, boîte 12, n. B) e quella del Museum Het Rembrandthuis ad Amsterdam (Ornstein Van-Slooten, Holtrop, Schatborn, 1999, p. 65, B.84.

Circoscritto a quattro è il numero delle

copie: due autografe, rispettivamente di Francesco Novelli e di John Burnet (Dutuit, cit.) e due di autori anonimi descritte da Björklund, Barnard (1968, p. 98, n. 45-3).
g.b.

Bibliografia: Bartsch, 1797, n. 84; Claussin, 1824, n. 88; Blanc, 1859-1861, II, pp. 211-212, n. 60; Dutuit, 1884-1888, V, parte II, pp. 381-382, n. 92; Rovinski, 1889, I, p. 61, n. 84, atlas n. 271; Hind, 1923, n. 215; Boon, 1963, XIX; Björklund, Barnard, 1968, p. 98, n. 45-3; Salmon, 1971, p. 108, tav. 84; De Witt, 1976, tav. XXX; Rembrandt, 1981, p. 69; De Bussierre, 1986, p. 298; Ornstein Van Slooten, Holtrop, Schatborn, 1999, p. 65 n. B.84.

HARMENSZ. VAN RIJN REMBRANDT

(Leida 1606-Amsterdam 1669)

[Famiglia di contadini in cammino].
[1652]. - 1 stampa : acquaforte : 113 × 93
mm.

Nel verso timbro rettangolare con la scritta in capitali "Collezione Alianello" (Lugt, 1956 (Suppl.), n. 5K). Esemplare rifilato entro l'impronta del rame.

(BCFa, inv. 83399, Cass. 51, cart. 2/19).

Il timbro apposto nel verso della stampa ne documenta la provenienza dalla collezione del comasco Raffaele Alianiello iniziata nel 1934 e prevalentemente composta di fogli seicenteschi delle scuole olandese ed italiana (Lugt, 1956 (Suppl.), n. 5K).

L'opera, «incisa con spirito ma non molto finita» (Bartsch, 1797, n. 131), raffigura una famiglia di contadini in cammino. A caratterizzare il gruppo di miserabili è soprattutto la figura del padre, abbigliato con un alto cappello ormai sdrucito ed una fuscaccia di seta annodata in vita, forse tracce di un antico lusso e di un passato che non lo ha veduto nascere contadino. L'uomo porta una bisaccia sulle spalle e conduce per mano il bambino, chiude il gruppo la moglie velocemente tratteggiata nella sola parte sinistra del corpo. Il fondo è chiaro e sulla destra si scorge una testa di contadino con un alto copricapo.

Piuttosto contraddittoria la letteratura sugli stati di questa immagine, concordemente stabiliti in due ma a partire da differenti considerazioni.

Secondo Claussin (1824, n. 133) le prove più antiche e preziose hanno un fondo sporco; secondo Hind (1923, n. 259) poi ripreso da Björklund, Barnard (1968, p. 115 n. 52-3) nel primo stato è un falso maso nella gerla del contadino che nel secondo risulta ripulita; Dutuit (1884-1888, V, parte II, n. 131) segnala poi l'esistenza di



una copia in controparte per mano di Deuchar che avrebbe introdotto la figura di un asino in primo piano.

Assai suggestivo il parallelo istituito da Charles Blanc tra la figurazione bizzarra e senza tempo del contadino, forse un tempo saltimbanco o giocatore d'azzardo, ed i personaggi presenti nel *Roman comique* dell'abate Paul Scarron (1610-1663) l'opera poetica apparve a partire dal 1651, l'incisione di Rembrandt è del 1652.

g.b.

Bibliografia: Bartsch, 1797, n.131; Claussin, 1824, n. 133; Blanc, 1859-1861, I 1859, n. 120; Rowinski, 1890, I, pp. 87-88, n. 144, atlas, n. 413-414; Hind, 1923, n. 259; Boon, 1963, p. 233; Björklund, Barnard, 1968, p. 115, n. 52-3; De Witt, 1976, tav. XLIII; *Rembrandt incisore*, 1981, p. 88; De Bussierre, 1986, p. 298, n. 131; TIB, 50 (Suppl.), 1993, n. 131-1 (1 stato); Bergamini, Meijer, 1999; Ornstein-Van Slooten, Holtrop, Schatborn, 1999, p. 90, B. 131.

HARMENSZ. VAN RIJN REMBRANDT

(Leida 1606-Amsterdam 1669)

[Predicazione di Gesù Cristo o la Piccola Tomba]. - [1652]. - 1 stampa : acquaforte, bulino e puntasecca ; 156 × 205 mm.

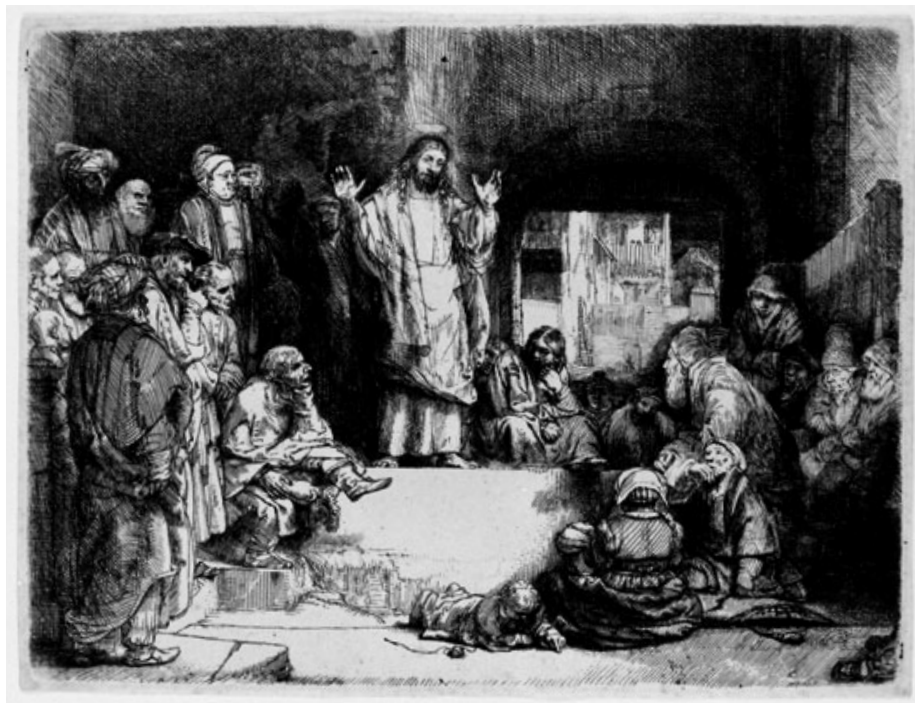
Stato unico. Nel verso scritta recente a matita "Dott. Sabbatani"; in altra grafia, sempre a matita, l'indicazione bibliografica "B 67"; in alto a sinistra, a penna, inchiostro bruno, "2/60".

(BCFa, inv. 83401, Cass. 51, cart. 4/1).

Il nome con cui è nota la stampa, *Piccola tomba* si deve ad una corruzione del nome della famiglia di collezionisti ed amatori d'arte, La Tombe, operata nel XVIII secolo dal primo studioso del corpus incisivo di Rembrandt, il Gersaint. In proposito Hind fa notare come nel catalogo dello stampatore Clement de Jongle, possessore del maggior nucleo di rami rembrandtiani, l'opera fosse menzionata nel 1679 come *Piccola stampa della tomba* (Hind, 1923, n. 256).

Come per la celebre stampa dei *Cento Fiorini* questa incisione non ha alcun riferimento a passi biblici; il soggetto è l'esercizio sacerdotale di Cristo risolto in una figurazione totalmente estranea alla tradizione pittorica fiamminga e di impianto maggiormente classico rispetto all'opera eseguita in precedenza. Nella semplificazione della composizione appare evidente l'influenza dell'arte italiana e più precisamente del *Parnaso* di Raffaello nella Stanza della Segnatura, opera presa a modello da Rembrandt pure nel disegno *Omero recita i suoi versi* eseguito nel medesimo anno e posto in stretta relazione con l'esecuzione di questa incisione (De Bussierre, 1986, n. 112).

L'ascrizione dell'immagine al 1652 e la definizione dell'esistenza di un unico stato, proposte da gran parte degli studiosi contemporanei (Björklund, Barnard, 1968, p. 115, n. 52-2; Filedt Kok, 1976, n.76; Whi-



te, 1999, pp. 68 e segg.) prendono l'avvio dalle tesi di Charles Blanc (1859, I, pp. 143-147, n. 39) il quale confutò per primo quanto sostenuto nel catalogo ragionato di Adam Bartsch (1797) ove erano minuziosamente descritti tre stati dell'opera. I differenti stati descritti dal Bartsch – e poi da Claussin (1824, n. u71) – furono piuttosto riferiti a differenze qualitative fra le tirature, più o meno inchiostrate e con le barbe più o meno appiattite. Quello che Bartsch aveva definito come caratteristico del secondo stato – assenza della trottola accanto al bambino, tratti obliqui sul dorso della donna seduta e vista di spalle, assenza di bottoni nell'abito dell'uomo che si porta un dito alla bocca in segno di silenzio – fu interpretato come un intervento sul rame eseguito dal Peters che, dopo averlo acquistato nel 1786 aveva raschiato gli elementi citati.

I molti passaggi di proprietà del rame, di cui oggi si sono perse le tracce, ne hanno determinato molteplici tirature non sempre facilmente identificabili soprattutto a causa di probabili e imprecisati interven-

ti diretti sulla matrice. In proposito Hind (923, n. 256) ha puntualizzato come la descrizione del primo stato di Bartsch sia in realtà basata su di una impressione parigina probabilmente falsificata dal pittore J.A. Peters alla cui morte la matrice è passata a Jean Pierre Norblin de la Gourdain (1745-1830), uno dei più raffinati imitatori dello stile rembrandtiano. Questi ha provveduto ad una vera e propria re-incisione ed alla tiratura di molte copie; alla sua morte la lastra è stata acquistata dall'editore londinese Paul Colnaghi, che risulta essere l'ultimo possessore noto.
g.b.

Bibliografia: Bartsch, 1797, n. 67; Claussin, 1824, 71; Blanc, 1859, I, pp.143-147 n. 39; Duit, 1882, II, pp. 337-339, n. 71; Rowinski, 1890, I, p. 41, n. 67; Hind, 1923, n. 256; Salomon, 1972, n. 67; Björklund, Barnard, 1968, p. 115, n. 52.2; De Bussierre, 1986, n. 112; TIB, 50 (Suppl.), 1993, n. 67-II (secondo stato); Ornstein-Van Slooten, Holtrop, Schatborn, 1999, p. 50 n. B.67; Rembrandt, 2002, p. 232 n. 68.

HARMENSZ. VAN RIJN REMBRANDT

(Leida 1606-Amsterdam 1669)

[La "negra" coricata]. - [1658]. - 1 stampa :
acquaforte e puntasecca ; 81 × 159 mm.

Stato: secondo. Nel verso, a matita ed a penna,
citazioni bibliografiche: "B 205; ill. n. 302 ch
B2 169; 91 R"; timbro di collezione ellissoidale
con la scritta "J. Peoli" (Lugt, 1921, n. 2020;
Lugt, 1956 (Suppl.), n.2020).

(BCFa, inv. 83402, Cass. 51, cart. 4/2).



Il titolo dell'incisione, una delle più suggestive realizzate dall'artista nella piena maturità, è quello attribuitole da Bartsch nel catalogo del 1797 (n. 205); in precedenza la stampa era più correttamente citata come *Donna nuda dormiente*. Il fascino dell'immagine, raffigurazione di una donna nuda adagiata su un fianco, vista di schiena, è determinata dalla insuperabile maestria nella resa dell'oscurità del fondo, "un'ombra di velluto" che permea di sé il corpo femminile come assorbito dalle tenebre avvolgenti.

La stampa, firmata e datata 1658 è qui in esemplare di terzo stato – contraddistinto dalla presenza di tagli incrociati sul cuscino e di ombreggiature nella parta alta del bordo – in una tiratura piuttosto tarda come è suggerito da un generale appiattimento del segno e dall'introduzione del puntinato per rialzare zone d'ombra ormai quasi totalmente appiattite ed invece intensamente tracciate negli splendidi esemplari di secondo stato conservati nelle collezioni parigine della Bibliothèque Nationale (Département des estampes et de la photographie Cb. 13a, boîte 22 Réserve) e del Petit Palais (De Bussierre, 1986, p. 276,

n. 139), nonché al Museum Het Rembrandthuis di Amsterdam (Ornstein-Van Slooten, Holtrop, Schatborn, 1999, p. 113, B.205). Difficile stabilire con esattezza l'anno di pubblicazione dell'esemplare Sabbatani, sappiamo (Hind, 1923, pp. 8, 22-25) che l'immagine era presente nel *Recueil* edito nel 1785-1786 dall'incisore e mercante parigino Pierre François Basan (1723-1797), che venne in seguito rieditata – primo decennio dell'Ottocento – dal figlio di questi, Harry Louis e poi ancora inserita all'interno dell'opera *Les cuivres de Rembrandt. Réimpression des planches originales*, pubblicata nel 1906 a Parigi dai mercanti Michel Bernard e Alvin Beaumont, naturalmente è poi rintracciabile anche all'interno delle riproduzioni in facsimile dell'opera di Rembrandt che numerose si susseguirono tra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento.

Il timbro di collezione del pittore Juan Jorge Peoli (1825-1893) posto al verso del nostro esemplare ci consente di ipotizzare, seppur con qualche incertezza,

che abbia fatto parte dell'edizione ottocentesca di Harry Louis Basan. Il Peoli infatti – nato a New York da genitori venezuelani – possedeva una delle più importanti collezioni di opere grafiche degli Stati Uniti messa all'asta dall'American Art Association nel 1879, data che per noi diviene termine *ante quem* per la pubblicazione della nostra immagine. Ricordiamo che l'asta del corpus Peoli fu quasi contestuale alla partenza del pittore e mercante per L'Avana città nella quale egli divenne personaggio di spicco della vita artistica locale (Lugt, 1921, n. 2020, 1481; Idem, 1956).

g.b.

Bibliografia: Bartsch, 1797; n. 205; Claussin, 1824, n. 202; Blanc, 1859-1861, II 1861, pp. 32-33, n. 169; Dutuit, V, 1882, parte II, n. 202; Rovinski, 1890, I, pp. 110-11, n. 205, atlas n. 565-567; Hind, 1923, n. 299; Boon, 1963, p. XIX; Biörklund, Barnard, 1968, p. 130, n. BB 58E; De Witt, 1976, n. 280; Rembrandt incisore, 1981, p. 107; Salamon, 1982, n. 179; De Bussierre, 1986, p. 276, n. 139; TIB, 50 (Suppl.), 1993, n. 205-II; Ornstein-Van Slooten, Holtrop, Schatborn, 1999, p. 113, B. 205.

DALL'ETÀ DEI LUMI
VERSO LA MODERNITÀ
LA RAGIONE DI CANALETTO, LA VISIONE
DI PIRANESI, L'INQUIETUDINE DI GOYA,
IL "MONDO FLUTTUANTE" DELLE STAMPE
GIAPPONESI

ANTONIO CANALETTO

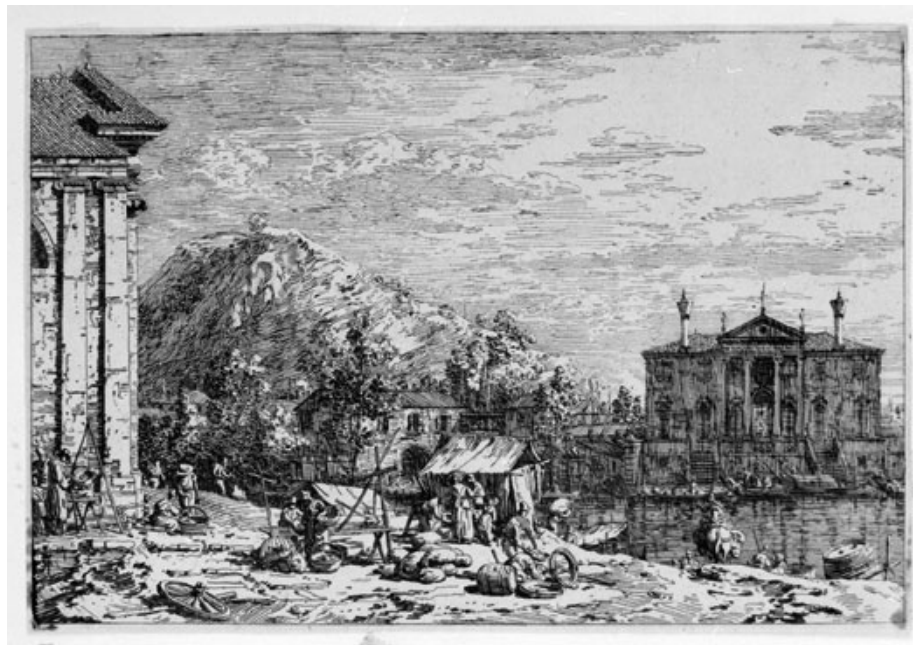
(Venezia 1697-1767)

[Mercato al Dolo]. - [Venezia : s.n., ca. 1744]. - 1 stampa : acquaforte ; 140×208 mm. - (Vedute altre prese da i luoghi, altre ideate da Antonio Canal e da esso intagliate poste in prospettiva umiliate all'Ill.mo Signor Giuseppe Smith Console di S.M. Britannica appresso la Ser.ma Repubblica di Venezia ; tav.).

Dovrebbe trattarsi di un raro stato intermedio fra quelli descritti dal De Vesme e dal Pallucchini, dato che la prova è stata eseguita dopo l'aggiunta dei segni sulla montagna, ma prima della firma. La tavola è rifilata entro l'impronta del rame quasi a filo della figurazione. Nel verso tre timbri di collezione: timbro a forma di targa in inchiostro blu includente "V. FEDER" (Lugt, 1921, n. 923); timbro a inchiostro viola con forma grafica includente due lettere "C" contrapposte probabile cifra di Lord Clive (Lugt, 1921, n. 504).

(BCFa, inv. 83416, Cass. 51, cart. 3/3).

La tavola fa parte della serie di trentaquattro acquaforti intitolata: *Vedute altre prese da i luoghi altre ideate da Antonio Canal e da esso intagliate poste in prospettiva umiliate all'Ill.mo Signor Giuseppe Smith Console di S.M. Britannica appresso la Ser.ma Repubblica di Venezia*, pubblicata a Venezia intorno al 1744. Per la cronologia di questa famosa serie gli unici elementi sicuri sono la data, 1741, che figura sulla casa accanto all'altana della *Veduta immaginaria di Venezia* e la nomina a console di Venezia dello Smith av-



venuta nel 1744, che la dedica nel titolo presuppone.

L'acquaforte è un bellissimo esempio della produzione calcografica del vedutista veneziano, nella quale l'efficacia e la nitidezza del segno sottolineano, sia le architetture, sia i dettagli paesaggistico-ambientali come le macchiette dalla pungente silhouette.

Sul verso sono tre i timbri relativi alle collezioni delle quali ha fatto parte. L'opera potrebbe essere un raro stato intermedio fra quelli descritti dal De Vesme e dal Pallucchini poiché è stata eseguita dopo l'aggiunta dei segni sulla montagna, ma è precedente all'apposizione della firma.

Caratteristica e inconfondibile la particolarità della tecnica del Canaletto nel creare effetti luministici, affidandosi unica-

mente a segni paralleli e modulati, come si verifica in particolare per la resa del cielo.

Il segno generalmente evita l'intreccio, quasi sempre è parallelo, a brevi tratteggi avvicinando o allargando gli spazi intermedi; a volte il tratteggio assume la forma di piccoli segni curveggianti per sottolineare, ad esempio, le zone d'ombra o l'acqua. Tale tecnica permette, tuttavia, di rendere in modo efficace il gioco della luce (Bellini, 1972, pp. 8-14).

p.l.

Bibliografia: De Vesme, 1906, p. 23, n. 17; Pallucchini, Guarnati, 1945, p. 19, n. 21; Constable, 1962, 2, p. 600, n. 19; Salamon, 1971, p. 19; Bozzolato, 1972, p. 19; Bromberg, 1974, p. 26; Bettagno, 1982, p. 100, tavv. 161-163; Succi, 1983, p. 107, n. 89; Zorzi, 2001, nn. 56-57-58.

GIOVANNI BATTISTA PIRANESI

(Mogliano Veneto 1720-Roma 1778)

[Fuga di archi sovrapposti; catene, cordoni, una lanterna nel centro, in primo piano altorilievi di leoni e figure varie] / Piranesi F. - [1760-1761]. - 1 stampa : acquaforte ; 564 × 414 mm. - (Carcere d'invenzione ; 5).

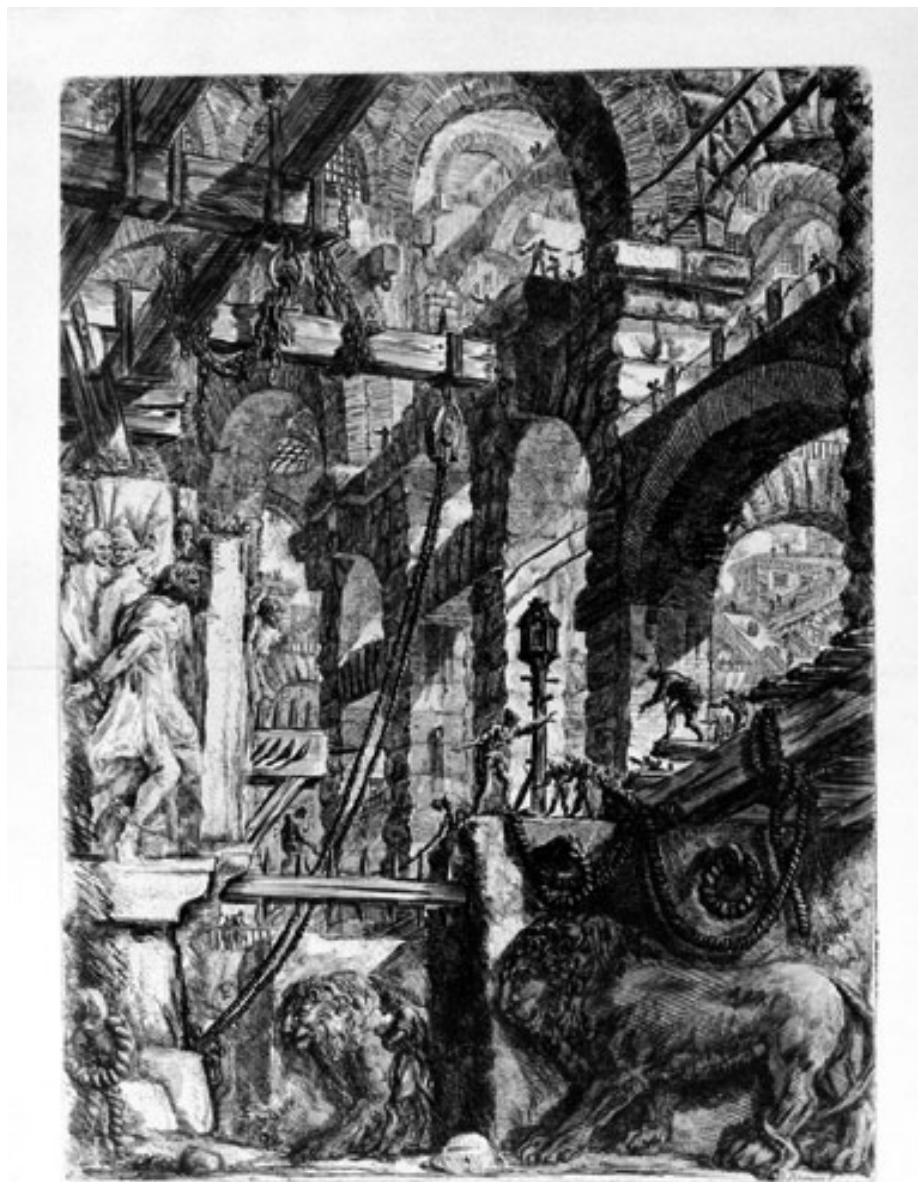
Primo stato. Il foglio misura 651 × 497 mm. In calce all'immagine firma autografa dell'autore. Filigrana: doppio cerchio e giglio.

(BCFa, inv. 83382, Cass. 51, cart.1/20).

L'acquaforte, firmata in basso a destra, è la quinta delle sedici che costituiscono l'opera *Carcere d'invenzione*, realizzata nel 1760-1761, a seguito della precedente pubblicazione *Invenzioni Capricci di Carcere* del 1745.

Rispetto alle quattordici acqueforti in primo stato, questa seconda versione è totalmente diversa per un disegno più complesso e arrovellato e per un gioco di contrasti chiaroscurali ottenuti con diverse morsure e rese più profonde nei solchi: le ombre e le luci sono drammaticamente evidenziate, vengono inseriti strumenti, costruzioni e figure – come è stato opportunamente osservato – la dimensione di forte drammatizzazione della luce dichiara la derivazione dalla grafica di Rembrandt (1606-1669), come autorevolmente sottolinea J. Adhémar: «[...] Egli è ora un seguace di Rembrandt, un entusiasta del miracolo delle Tre Croci [...]».

A commento dell'immagine sono di particolare efficacia le parole di Henri Focillon in *Giovanni Battista Piranesi*, Parigi, 1918, II ed. 1928: «[...] Mai lo strumento è stato condotto con tanta audacia su questa materia. Mai la poesia dell'acquaforte fatta di franchezza e perfino di violenza, ha ottenuto effetti così singola-



ri. La luce e la notte combattono eternamente tra i pilastri di queste prigioni colossali, una notte densa e formicolante, una luce d'uno splendore terribile e soprannaturale [...]».

Questo esemplare impresso su carta recante la filigrana “doppio cerchio e giglio” propria delle tirature coeve, ha margini completi ed è stato acquistato a Bo-

logna dallo Studio Bibliografico Aesse di Alberto Bolzoni come attesta l'expertise allegata.
p.l.

Bibliografia: Focillon, 1928, tav. 26; Hind, 1922, p. 26, n. 5; Vogt-Göknil, 1958; Sekler, 1962, n. 4; Bettagno, 1978, p. 71, tav. 5; Ficacci, 2000, p. 137.

FRANCISCO GOYA Y LUCIENTES

(Fuendetodos Saragozza 1746-
Bordeaux 1828)

El si pronuncian y la mano alargan Al primero que llega. - [Parigi : s.n., 18..]. - 1 stampa : acquaforte e acquatinta ; 345 × 243 mm. - (Caprichos; 2).

In alto è inciso "P.2". La stampa è accompagnata da una expertise.

(BCFa, inv. 83426, Cass. 51, cart. 3/13)

La prima edizione dei *Caprichos* è del 1799, ma la genesi dell'opera risale agli anni 1796-97. Già dalla loro prima pubblicazione – prima di una serie di undici – le incisioni destarono grande interesse e diverse interpretazioni: Sanchez-Canton nel 1949 ne propose la lettura in qualità di scene viziose e di vita cortigiana, Edith Helman focalizzò poi l'interesse sulle fonti letterarie utilizzate da Goya e diede gran risalto ai commenti sottesi alle immagini.

La nostra stampa è la seconda della prima parte dei *Caprichos* ove domina la tematica amorosa dissacrata con la raffigurazione di matrimoni per interesse, scene di corteggiamento lascivo, rappresentazioni tragiche di violazioni e di morte, scene di prostituzione. Ad ogni immagine sono sottesi versi poetici a mo' di didascalia, quelli della nostra stampa sono tratti da una satira a Ernesto de Melchior Gaspar de Javellanos. La giovane e bella fanciulla è bendata e porge la mano ad un vecchio che compare nell'ombra, sulla destra una folla sarcastica commenta la scena; il tutto a significare che i matrimoni si fanno re-

golarmente alla cieca, le ragazze, "addomesticate" dai parenti, si mascherano per attrarre il primo che passa, il popolo, o meglio la società, applaude.
g.b.



*El si pronuncian y la mano alargan
Al primero que llega.*

Bibliografia: Harris, 1964, 37. III.1; Gassier-Wilson, 1974, n. 454; Pérez-Sánchez, Gállego, 1995, p. 34 n. 2; Catálogo, 1996, pp. 74-75, n. 2.

FRANCISCO GOYA Y LUCIENTES

(Fuendetodos Saragozza 1746-
Bordeaux 1828)

[On lache les chiens contre le taureau].
[Paris : Loizelet, Rue des Beaux-Arts,
1876]. - 1 stampa : acquaforte e acquatinta ; 243 × 345 mm. - (La Tauremachia (sic!) : Recueil de quarante estampes inventées et gravées à l'eau-forte par Don Francisco de Goya y Lucientes; 25).

In alto inciso il numero 25. Filigrana Arches costituita dalla sola lettera A in maiuscolo inglese troncata all'apice. Nel verso a matita "1876 H.228 D.248"; foglio contrassegnato con "n. 25".

(BCFa, inv. 83429, Cass. 51, cart. 2/2).

L'incisione fa parte della celebre serie di acquaforti che hanno come tema la *Tauremachia* (33 titoli, più 7 stampati in epoca posteriore), eseguita nella pregevole tiratura (la terza) del 1876; il foglio è contrassegnato col n. 25 della serie. Ricorrente, nella produzione dell'artista, la raffigurazione drammatica delle scene della corrida che costituiscono sia in pittura che nella pratica del disegno, straordinari documenti di vita e di verità oggettiva.

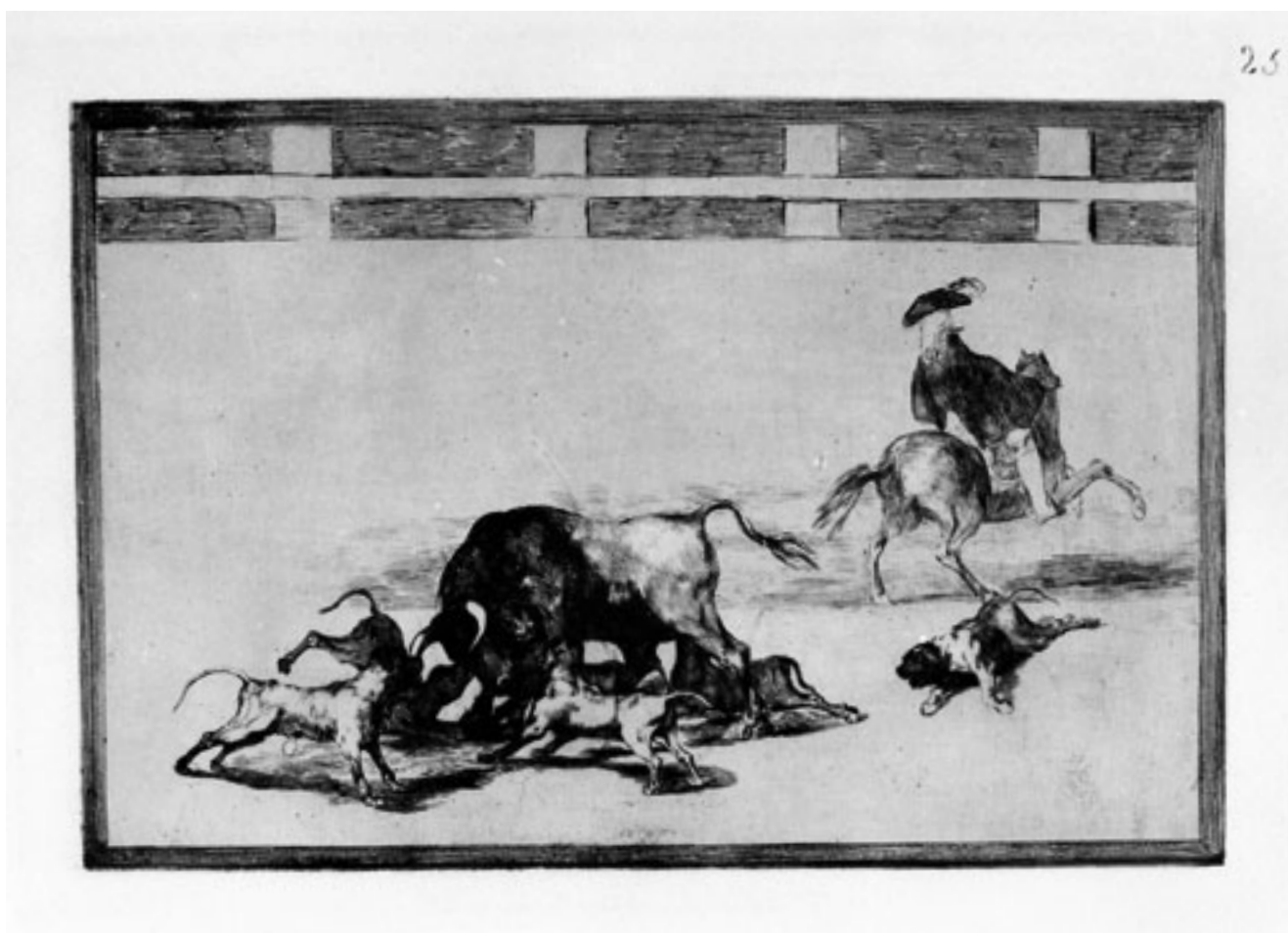
La tecnica dell'acquatinta abbinata al segno dell'acquaforte, magistralmente applicata da Goya, produce effetti pittorici e di intensità chiaroscurale analoghi alla sgranatura del disegno a sanguigna.

Alcuni disegni, conservati al Museo del Prado, sia nel taglio compositivo, che nel-

l'effetto delle ombreggiature, hanno stretta rispondenza con il foglio inciso. Si veda in particolare il disegno *El diestrisimo estudiante de Falces, embozado, burla al toro con sus quiebras*. La sottolineatura delle figure, prodotta dalla forte morsura e dalla eccezionale nitidezza del segno, è accentuata dal notevole contrasto del campo bianco dell'arena, teatro dell'azione.

p.l.

Bibliografia: Goya, 1963, p. 194; Harris, 1964, n. 239.III.1; Gudiol, 1969, n. 248; Gassier, Wilson, 1974, n. 1223; Páez Rios, 1981, pp. 451-452, n. 38; Pérez-Sánchez, Gállego, 1995, p. 162, n.25; Catálogo, 1996, p. 221, n. 361; Goya, 1996, p. 141, n. 25; Bergamini-Di Martino, 2001, p. 225, n. 25.



FRANCISCO GOYA Y LUCIENTES

(Fuendetodos Saragozza 1746-
Bordeaux 1828)

[On lache les chiens contre le taureau].
[Paris : Loizelet, Rue des Beaux-Arts,
1876]. - 1 stampa : acquaforte e acqua-
tinta ; 244 × 350 mm. - (La Tauremachie
(sic!) : Recueil de quarante estampes in-
ventées et gravées à l'eau-forte par Don
Francisco de Goya y Lucientes; 36c).

Lettera C incisa in alto a destra. Filigrana
Arches.

(BCFa, inv. 83428, Cass 51, cart 2/1).

Questa incisione fa parte del gruppo delle sette acqueforti dedicate alla *Tauremachia* che erano rimaste inedite (tavola 36c), dopo un primo stato limitato a pochissimi esemplari. La tiratura risale al 1876 ed è la prima nello stato definitivo. Intensa e fortemente chiaroscurata, evidenzia la sintesi e libertà grafica del Maestro spagnolo che imprime alla scena un carattere di tragicità.

La padronanza della tecnica dell'acquaforte magistralmente abbinata alla vibrazione del segno, contribuisce alla resa di effetti luministici squisitamente pittorici. Nella prassi calcografica del maestro spagnolo questa libertà esecutiva è fina-

lizzata alla evocazione o rievocazione di una particolare vicenda ed assume, pertanto, valore documentario, quale oggettiva testimonianza del vissuto.

L'analogia, per la esplicita drammaticità dell'immagine è con i fogli incisi de *Los Desastres de la guerra*, riconducibili alle stesse date o di poco precedenti che ebbero, però, pubblicazione solo nel 1863, a Madrid, ad opera della Reale Accademia di S. Fernando.

p.l.

Bibliografia: Goya, 1963, p. 205; Harris, 1964, n. 239. III. 3; Gudiol, 1969, n. 259; Pérez-Sánchez, Gállego, 1995, p. 168, n. 36C; Catálogo, 1996, p. 221, n.361; Bergamini-Di Martino, 2001.



KATSUSHIKA HOKUSAI

(Edo 1760-1849)

[La foresta di bambù]. - [1834-1835]. - 1 stampa : xilografia ; 208 × 261 mm. - (Le cento vedute del Fuji).

(BCFa, inv. 83321, Cass. 52, cart. 3/13).

L'esemplare fa parte della serie *Le Cento vedute del Fuji* (*Fugaku Hyakkei*) vero e proprio capolavoro del genere *hanshinbon* (illustrazione del libro) realizzato da Hokusai durante l'ultimo periodo della sua vita, quello in cui utilizza lo pseudonimo "Manji". Le invenzioni dell'anticonformista, poliedrico e geniale artista nato a Edo, attuale Tokio – il più illustre esponente dell'arte *ukiyo-e* (immagini del mondo fluttuante) – furono pubblicate in tre volumi: i primi due nel 1834-35 e l'ultimo nel decennio successivo (1848-49) a causa degli avvenimenti politici che sconvolsero il Giappone.

Tutti i legni vennero incisi dall'autore ad eccezione di quelli con i grigi dell'ultimo

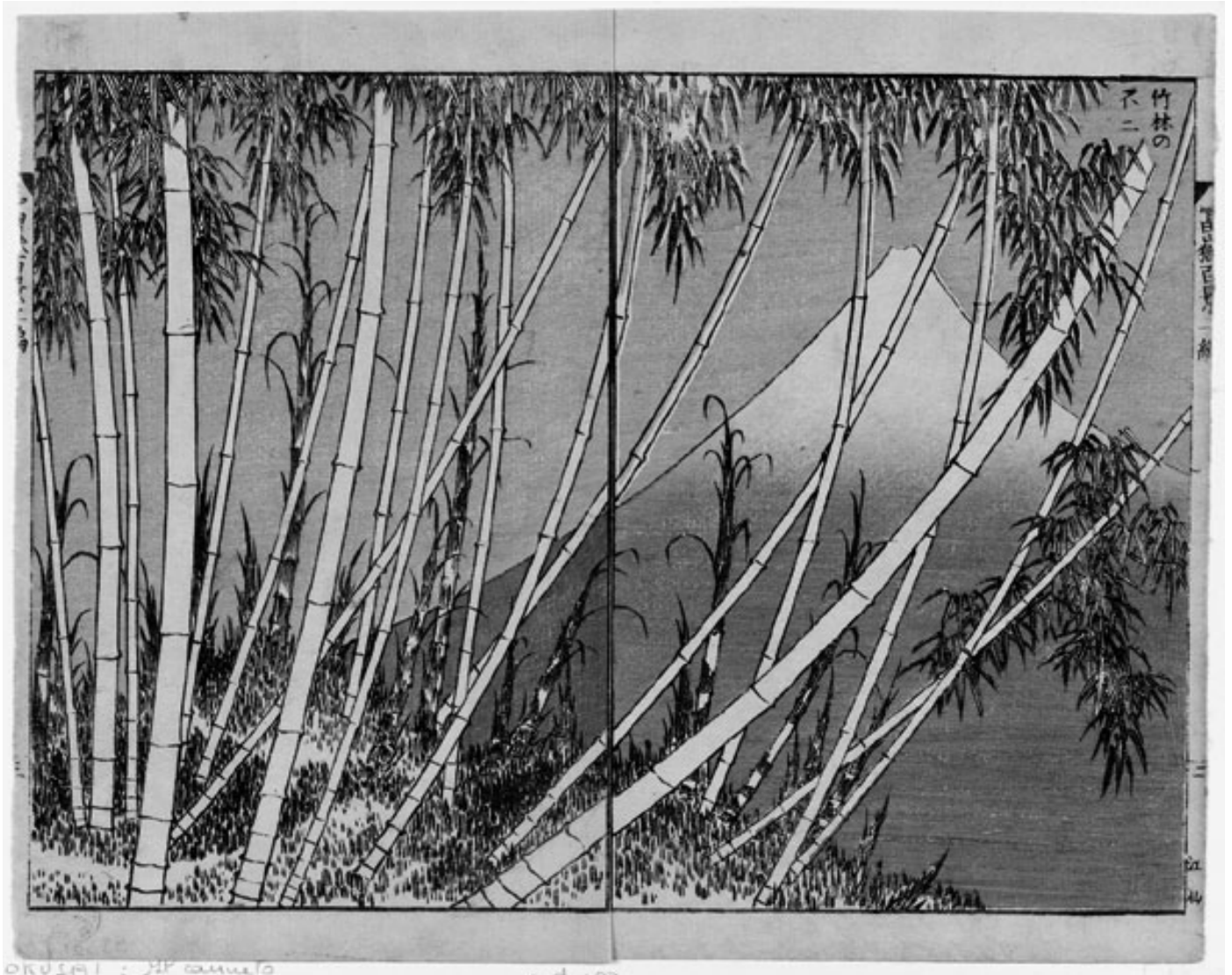
volume, di fattura più grezza e forse riferibili all'intervento di altre mani (Calza, 1999, pp.252-253). I primi due volumi, conclusi da un colophon che è una sorta di testamento spirituale dell'artista, si compongono rispettivamente di trenta e ventotto stampe, il terzo ne contiene diciotto; nel primo sono titoli e testi di tutta l'opera che è conservata integra, in più esemplari di cui uno in eccellente tiratura, alla Bibliothèque Nationale di Parigi (Dèpartement des estampes et de la photographie, Rèserve Bd 3144a-fol.).

La fortuna e la diffusione di questa serie di immagini in Europa venne favorita dalla loro pubblicazione (1880) in anastatica a Londra per cura di Frederick Victor Dickins (*Fugaku Hiyacq-kei: or, a Handred wiews of Fugji...by Hokusai. Introductory & explanatory preface, vith translation from the Japanes [i.e of the prefaces to the three volumes of the original], and descriptions of the plate*, London B. T. Badford) e dalla edizione di una monografia sull'artista (1896) ad opera di Edmond de Goncourt.

La nostra immagine, xilografia *monografia* dalla raffinate *nuances* di grigio, firmata a pennello in alto a destra "ZEN HOKUSAI IITSU ARATME GAKYOROJIN MANJI" (Mani, Il Vecchio Pazzo Per Il Disegno, Già Hokusai Iitsu), presenta una teoria di flessuosi bambù dietro la quale emerge il profilo triangolare del monte sacro Fuj dalla cima innevata. Ricordiamo che in precedenza l'artista aveva trattato lo stesso amatissimo tema ne *Le trentasei vedute del monte Fuji* suite edita nel 1830-32 comprensiva della celebre xilografia *La grande onda di Kangawa*, posseduta tra l'altro, unitamente ad oltre otto immagini della serie, da Claude Monet, oggi ancora visibile nella sua casa-museo di Giverny (Aitken-Delafond, cit. in Crusvar, 1999, p.158).

g.b.

Bibliografia: Lane, 1979, p. 166; Galleria "L'Arte Antica", 1970, tav. 24; Calza, 1999, p. 506 n. VI.I (scheda di serie); Crusvar, 1999, pp. 176-178 (scheda di serie).



UTAGAWA HIROSHIGE

(Edo, 1797-1858)

Shimada. - [1833-34]. - 1 stampa : xilografia a colori ; 246 × 367 mm. - (Tokaido Gojusan Tsugi no uchi).

(BCFa, inv. 83322, Cass. 52, cart. 3/12).

Le stampe di Hiroshige, unitamente a quelle di Hokusai, rappresentano il vertice espressivo dell'*ukiyo-e*, immagini del mondo fluttuante la cui essenza consiste nel raffigurare il fluire degli eventi, il quotidiano nel suo farsi.

Questa xilografia policroma ove è un paesaggio dall'ardito taglio in diagonale

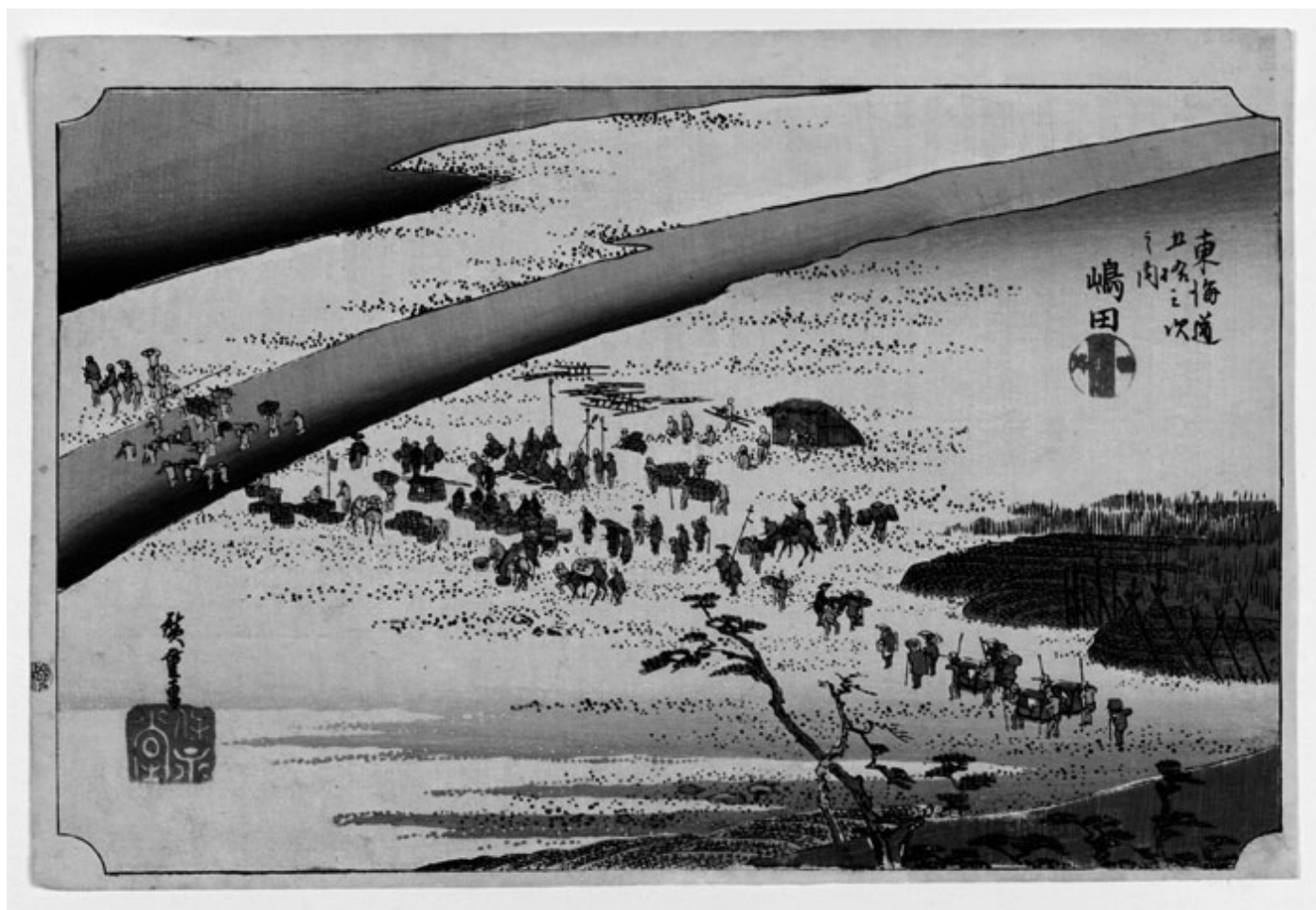
sottolineato dalle due lingue di azzurro del fiume, fa parte della serie *Cinquantatrè stazioni del Tokaido* edita nel 1833-34, dopo il viaggio fatto dall'artista al seguito di una missione ufficiale del governo che, nel 1832, percorse "la via Bassa", grande arteria del Giappone che collegava la città di Edo a quella di Kioto (Calza, 1979, pp. 92-94).

L'immagine ben esemplifica lo stile innovativo di Hiroshige che negli anni Trenta diviene l'unica alternativa all'ormai anziano Hokusai animato dal sacro furore per il disegno, intento a catturare l'essenza della natura. In alternativa alle investigazioni continue e quasi ossessive del "Vecchio pazzo per il disegno" Hiro-

shige rinnova soprattutto la "composizione" del paesaggio e, introducendovi prospettive in diagonale, primi piani arditamente scorciati «[...] riesce a trasferire sui fogli delle incisioni le infinite rappresentazioni della forma panoramica, esaltata dai tagli radicali e scoscesi, dall'angolo visuale estremizzato con fortissimi primi piani, dall'impiego di elementi compositivi asimmetrici e dalle vedute d'un balzo» (Crusvar, 1999, p. 200).

g.b.

Bibliografia: Strange, 1925, n. 138.24; Calza, 1979, pp. 92-94; Lane, 1979, n. 93; Crusvar, 1999, p. 194 (la serie).



L'OTTOCENTO FRANCESE
O "DE LA GRAVURE ORIGINALE"

JEAN-BAPTISTE- CAMILLE COROT

(Parigi 1796-Ville d'Avray 1875)

[Le Petit Cavalier sous bois] / Corot.
[1854]. - 1 stampa : cliché-verre alla punta, tamponato ; 191 × 141 mm.

Stato unico (Delteil, 1906-1932, V, n. 42).
Esemplare smarginato. In basso a sinistra, in controparte, la firma dell'autore. Al verso, a matita, è presente la seguente expertise: "già collezione Germain Hédiard". In basso a sinistra il timbro della Galleria "L'Arte Antica" di Torino. Sempre al verso e a matita un'indicazione riferibile al prezzo della stampa: "L. 0.42 [...]".

(BCFa, inv. 83331, Cass. 52, cart. 3/3).

Il motivo dell'uomo a cavallo in una radura tra gli alberi viene ripetuto da Corot in almeno altre due composizioni: un cliché-verre, *Le Gran Cavalier sous Bois* (Delteil, 1906-1932, V, n. 42), databile intorno al 1854; e un dipinto cui il catalogo Delteil fa un vago riferimento, ma che non è stato possibile rintracciare nell'ambito della presente ricerca.

L'esecuzione di quest'opera viene tradizionalmente collocata, da Robaut in poi, nel mese di gennaio del 1854. Tale datazione appare motivata dal contenuto di una lettera, inviata da Corot a Dutilleux in data 23 gennaio 1854, e oggi conservata a Parigi, Bibliothèque Nationale (Cabinet des Estampes, Réserve). In un passo dello scritto è infatti possibile cogliere il riferimento ad una stampa (*eau-forte légère*) raffigurante *l'homme à cheval que j'aime tant*.

L'esemplare in esame appare rovesciato rispetto a quelli noti. Tale fatto si può spiegare in virtù del ricorso ad un particolare procedimento di "stampa" dei *clichés-verre*, il quale prevedeva che, contrariamente a quanto solitamente avviene, ad aderire al foglio fosse il lato liscio del vetro anziché quello lavorato (le stampe così ottenute sono note come *tirage inversé*). Questo espediente permetteva alla luce di irradiare attraverso le scalfitture, ottenendo un segno più vellu-



tato, e dando luogo di conseguenza ad effetti di morbidezza.

Delteil sottolineava come già ai suoi tempi questa stampa fosse molto rara. La lastra dopo una piccola tiratura avrebbe subito una frattura in senso orizzontale, che in seguito è stata ben restaurata e che si distingue a fatica nelle tirature successive. Melot dà notizia di un controtipo su carta (ed. Charles Desavary), di una tiratura Bouasse-Lebel e di una tiratura Le Garrec. Angoulvent, nel 1926, scriveva che in quel momento la lastra si trovava presso Le Garrec. In seguito se ne sarebbero perse le tracce.

Per il fatto che l'esemplare in esame è su carta albuminata e che presenta una caratteristica tonalità brunastra, tipica delle prove stampate nell'Ottocento, è ipotizzabile che esso appartenga ad una delle prime tirature, forse risalente allo stesso Cuvelier. A tale proposito desideriamo

segnalare la presenza di una nota manoscritta al verso del foglio che ne preciserebbe la provenienza dalla collezione di G. Hédiard, tra i più esperti conoscitori della tecnica del cliché-verre (cfr. Hédiard, 1903). Se tale iscrizione dovesse rivelarsi autentica, se ne potrebbe ricavare che la tiratura cui l'esemplare appartiene doveva essere anteriore al 1904, anno di morte di Hédiard (Lugt, 1921, n. 1252). La stampa è stata acquistata presso la Galleria "L'Arte Antica" di Torino nel 1967, come si evince da un'annotazione manoscritta del collezionista.

a.a.

Bibliografia: Robaut, 1905, IV, n. 3163; Angoulvent, 1926, p. 51; Laran, 1931, p. 69, nn. 193-194; Adhemár, 1949, p.190, n.40; Delteil, 1906-1932, V, n. 42; Melot, 1978, pp. 61, 262, n. 42; Kahn-Rossi 1994, p. 222, n. 53, tav. XXVIII; Stourdè, 1997, n. 53.

JEAN-BAPTISTE-CAMILLE COROT

(Parigi 1796-Ville d'Avray 1875)

[La vache et sa gardienne]. - [1860]. - 1 stampa : cliché-verre alla punta ; 107 × 142 mm.

Secondo stato su tre. Al verso, a matita, è presente l'indicazione: "già collezione Germain Hédiard". Timbro a inchiostro della Galleria "L'Arte Antica" di Torino di colore blu, con le lettere AA parzialmente sovrapposte. Sempre al verso e a matita, un'indicazione riferibile al prezzo del foglio: "L. 0.86".

(BCFa, inv. 83332, Cass. 52, cart. 3/2).

Quest'opera di piccolo formato, raffigurante una donna che conduce una mucca al pascolo, consente di apprezzare uno tra gli aspetti più caratteristici di tutta l'opera di Corot, la sua predilezione per la rapidità di esecuzione. Mentre nella produzione ufficiale il maestro francese era infatti vincolato a modelli accademici e all'impiego di un linguaggio più aulico e controllato, negli studi dal vero o in alcuni lavori privati si ritrovano quelle caratteristiche che sono proprie dello schizzo dal vero, come la libertà e la rapidità di tratto, che si potevano ottenere facilmente con la tecnica del *cliché-verre*, che il maestro ha praticato per vent'anni producendo ben sessantasei opere.

L'esecuzione di questa immagine viene concordemente collocata, da Robaut in poi, nel 1860.

La lastra, che Delteil indicava come presente nella collezione Moreau-Nélaton, e che è passata in seguito alla Bibliothèque Nationale di Parigi, sarebbe, come informa Melot, non l'originale bensì un controtipo.



Nel catalogo dell'esposizione di stampe e disegni di Corot, che si è tenuta nel 1931 (*Estampes et Dessins de Corot*, 1931, p. 79, n. 267) a Parigi presso la Bibliothèque Nationale, si fa riferimento dell'esistenza di un probabile stato intermedio (non descritto) tra i due noti a Delteil repertoriato in seguito da Jean Adhemàr (1949, p. 195 n. 83).

Come si è detto per il foglio di Corot analizzato in precedenza, anche in questo caso siamo indotti a ritenere che si possa trattare di una tiratura coeva all'autore. Verso una simile conclusione saremmo orientati in considerazione sia delle caratteristiche del foglio (l'esemplare è su carta albuminata e presenta una caratteristica tonalità brunastra, tipica delle prove stampate nell'Ottocento), sia la nota manoscritta presente al verso che ne pre-

cisa la provenienza dalla collezione di G. Hédiard (1852-1904). Lugt (1921, n. 1252) dà notizia di un'asta della collezione Hédiard che si sarebbe tenuta a Parigi il 29-30 novembre del 1904, della quale avrebbe fatto parte, tra l'altro, anche un'importante serie di *clichés-verre*. Non è stato purtroppo rintracciato il catalogo relativo a questa vendita che potrebbe eventualmente confermare la provenienza del foglio e, di conseguenza, la collocazione cronologica della sua tiratura anteriormente a tale data.

a.a.

Bibliografia: Robaut, 1905, IV, n. 3206; Angoulvent, 1926, p. 54; Laran, 1931, pp. 79-80, nn. 265-267; Delteil, 1906-1932, V, n. 86; Melot, 1978, pp. 95, 266, n. 86; Kahn-Rossi, 1994, p. 226, n. 87, tav. LXVIII.

THÉODORE ROUSSEAU

(Parigi 1812-Barbizon 1867)

La Plaine de la Plante-à-Biau / TH. Rousseau. - [Paris : Le Garrec, 1921]. - 1 stampa : cliché-verre alla punta : 244×303 mm. (Quarante clichés-glace de Corot, Daubigny, Delacroix, Millet, Th. Rousseau).

Tiratura: 121/150. Al verso il timbro dell'editore Le Garrec, a inchiostro di colore blu, con le lettere SL entro un tondo.

(BCFa, inv. 83425, Cass. 51, cart. 3/12).

L'esistenza, all'interno della ricca produzione di Rousseau, di due soli clichés-verre (oltre al presente, eseguito nel 1862 se ne conosce un altro raffigurante *Le Cerisier de la Plante-a-Biau*), farebbe pensare che l'artista non dovesse riconoscere in questa tecnica, probabilmente sperimentata come l'amico Millet sotto l'impulso di Cuvelier, uno strumento a lui congeniale. Gli esiti formali di questa prova che, come ha sottolineato G. Hédiard, sono notevoli, sembrano smentire, d'altro canto, tale convincimento: ci troviamo qui di fronte ad un'opera dove l'originalità dell'artista traspare con la stessa evidenza di alcune sue acqueforti. Il soggetto poi, volutamente sguarnito di orpelli, una piana con alcuni alberi e poche case sullo sfondo, appare di una semplicità sorprendente. *La Plaine de la Plante-à-Biau*, qui raffigurata, è una località nei pressi di Fontainebleau, già da tempo meta eletta dai paesaggisti parigini, dove verso il 1830 si era formata una vera e propria scuola per impulso di Rousseau, Millet, Daubigny e Corot.

Nel catalogo generale dell'opera di Rousseau (Schulman, Bataillès, 1999) non è stato possibile rintracciare dipinti o dise-



gni che possano essere messi in relazione con questo soggetto.

L'esecuzione di quest'opera viene tradizionalmente collocata nel 1862. Melot precisa inoltre come in quel momento Rousseau si dovesse trovare a Barbizon, presso Fontainebleau e non ad Arras, come vorrebbe invece Delteil.

Il timbro violaceo presente al verso del foglio e recante le iniziali dei mercanti ed editori di stampe E. Sagot e M. Le Garrec, suo successore (Lugt, 1956, n. 1766a), caratterizza tutte le stampe appartenenti all'album intitolato *Quarante clichés-glace de Corot, Daubigny, Delacroix, Millet, Th. Rousseau*, edito da Le Garrec nel 1921. I clichés-verre contenuti in questo album erano stati tirati dalle lastre provenienti dalla collezione Cuvelier, passate, nel 1911, all'editore parigino

Albert Bouasse-Lebel il quale, dopo averne ricavato una piccola tiratura, le aveva cedute nel 1919 a Le Garrec.

Questa edizione si caratterizza, oltre che per la presenza del timbro di cui sopra, anche per l'uso di carta del tipo *salé* (dall'aspetto lievemente rugoso), e per la numerazione, che è indicata al verso a matita, accanto al timbro stesso. Il cliché si conserva al Louvre.

Come si evince da una nota manoscritta di Sabbatani questo foglio sarebbe entrato a far parte della collezione nel 1967. a.a.

Bibliografia: Hédiard, 1903, p. 420; Delteil, 1906-1932, I, n. 6; Melot, 1978, pp. 254, 292, n. 6; Mason, 1982, p. 82, n. 114; Schulman, 1997, p. 343, n. 756.

CHARLES MERYON

(Parigi 1821-Saint Maurice-Seine 1868)

[L'abside de Nôtre Dame de Paris].

[Paris : C. Meryon] Imp. : Rue neuve St. Etienne-du-Mont 26 [1854]. - 1 stampa : acquaforte ; 170×303 mm. - (Eaux-fortes sur Paris par C. Meryon; 14).

Filigrana: parte inferiore di filigrana con scudo fiammato. La stampa è accompagnata da un'expertise della Galleria "Il Gabinetto delle Stampe" di Milano.

(BCFa, inv. 83427, Cass. 51, cart. 3/14).



L'abside de Nôtre Dame de Paris fa parte della straordinaria suite edita nel 1854 da Delâtre con il titolo *Eaux-fortes sur Paris*, opera fondamentale nel processo di rinnovamento dell'incisione nel periodo pre-impressionista. Celebrata già negli anni Sessanta dell'Ottocento da Charles Baudelaire, da Philip Burty e da Victor Hugo che ebbe a definire le tavole *plus que des tableaux: des visions*, la serie non riscosse alcun successo di pubblico al suo apparire. Le tavole, pubblicate a fascicoli ed esposte ai Salon del 1850 e 1855 (Geoffrey, 1926, pp. 44 ss.) rimasero invendute presso i mercanti Vignères, Rochaux e Cadart dai quali l'autore le aveva depositate, il Louvre infine, rifiutò i rami. Questi insuccessi indussero l'introverso e solitario Meryon – dedito a tal punto all'incisione da perdere completamente la ragione – a biffare (1861) tutte le lastre dopo averne tirato personalmente 30 esemplari per ciascuna (Cantinelli, 1926).

La serie si compone di 10 piccole incisioni costituite da titoli, frontespizi, finalini, vignette e 12 grandi tavole con vedute della città, dopo il frontespizio è il ritrat-

to di Meryon eseguito da Felix Bracquemond, un esemplare completo dell'opera è conservato alla Bibliothèque Nationale di Parigi (Département des estampes et de la photographie, Meryon œuvre Ef 397.+fol.) all'interno di un grande in folio ove sono altre magistrali prove dell'artista tra cui le bellissime acquaforti con vedute e paesaggi siglate "d'après Zelman".

L'abside de Nôtre Dame è nota in nove stati (Schneidermann, 1990, pp. 92-94, n. 45) rispetto ai quali il nostro esemplare può essere collocato dopo il quarto e prima del quinto poiché mostra in calce il nuovo indirizzo dell'artista di cui però è abrassa la firma, in corsivo nel quarto ed in capitali nel quinto stato. Burke (1974, pp. 75-78) puntualizza come questa incisione sia l'unica di tutta la serie ad avere un precedente nel disegno *Veduta di Nôtre Dame con la torre di S. Giacomo* (conservato alla Yale University Art Gallery) possibile fonte di ispirazione per l'acquaforte al pari della veduta pittorica molto simile di Johan

Barthold Jongkind (1819-1890) eseguita a Parigi tra il 1848 e il 1849. Jongkind potrebbe essere l'ispiratore del punto di vista della veduta raffigurata dal piano dell'acqua della Senna e, più in generale, fonte per l'idea della vedute "mentali" di Parigi, proposte da tutte le grandi tavole della suite. Secondo lo stesso autore poi (pp. 27-29), ispiratore dell'intera serie può essere stato l'insegnante di Meryon, Eugène Bleyer che nel 1850 pubblicò *Album de six pièces gravées sur nature pres Dampierre* (Burke, cit., pp. 27-29).

g.b.

Bibliografia: Burty, 1863, pp. 519-533, 75-88; Wedmore, 1878, n. 22; Burty, Huish, 1879, p. 56, n. 38; Beraldi, 1885-1892, X, p. 50, n. 52; Kerpel, 1905, n. 45; Delteil, 1925-26, I, n. 38; Marty, 1907, tav. 96; Dacier, 1913, tav. 27; Wright, 1921, pp. 171-201; Cantinelli, 1926, planche XIV; Geoffrey, 1926, pp. 44, 64-66; Salamon, 1960, p. 96, tav. 101; Burke, 1974, pp. 75-78); Schneidermann, 1990, pp. 92-94, n. 45; "Il Gabinetto delle Stampe", 1973, pp. 38-39; "Il Gabinetto delle Stampe", 1978, pp. 24-25.

JAMES MCNEILL WHISTLER

(Lowell/Mass. 1834-Londra 1903)

La *Marchande de Moutarde / Whistler*. [Paris]: Imp. Delatre. Rue S. Jacques, 171, [1858]. - 1 stampa : acquaforte e puntasecca ; 159×90 mm.

Filigrana: posta lungo il bordo destro del foglio, solo parzialmente visibile: stemma terminante con un motivo decorativo a forma di giglio. In basso a destra timbro a inchiostro blu recante il logo della Galleria "Il Mercante di Stampe" di Milano.

(BCFa, inv. 83282, Cass. 53, cart. 2/19).

La stampa fa parte della serie *Douze eaux-fortes d'après nature*, anche nota come *French Set*. Tale serie, composta di dodici acqueforti più il frontespizio, si caratterizza per la comune ispirazione a scene di vita quotidiana che Whistler aveva potuto osservare durante il viaggio in Francia e nella regione del Reno, dove si era recato nel 1858 in compagnia dell'amico Ernest Delannay. Alcune di queste immagini sono state tracciate direttamente sulla lastra, mentre altre, tra cui la presente, sono state realizzate dopo il ritorno a Parigi nell'ottobre dello stesso anno, e costituiscono una rielaborazione di schizzi eseguiti dal vero.

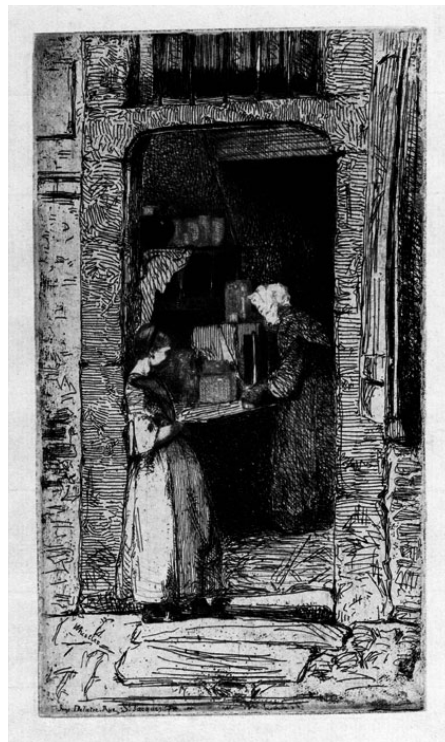
Una giovane donna, che per la prominenza del ventre qualcuno ha inteso essere gravida, è appoggiata allo stipite dell'ingresso di una bottega al cui interno è possibile scrutare un'anziana signora, china sul proprio banco di lavoro, in-

tenta a confezionare un vaso, forse di mostarda.

Da un punto di vista stilistico è stato più volte osservato come durante l'esecuzione di questa serie Whistler dovesse avere ben presenti alcuni esempi della pittura olandese di genere e, in particolare per questa tavola, sono stati avanzati confronti ora con il dipinto di Vermeer *The Little Street in Delft* (per la composizione bilanciata e il tipo di prospettiva; MacDonald-Heijbroek, 1997), ora col disegno di Bonvin *Paysanne tricotant* (per la postura della giovane; Lochnan, 1984, p. 47), ora, più in generale, con gli interni di Pieter de Hooch (Leslie C.R., letture tenute alla Royal Academy Schools nel marzo 1949 e pubblicate in *Atheneum*). Non si deve tuttavia trascurare neppure la conoscenza delle opere grafiche di argomento sociale di Millet.

Per questa stampa si conoscono due disegni preparatori, entrambi conservati presso la Freer Art Gallery of Art di Washington DC (MacDonald, 1995 p. 85, nn. 272-273). Il primo di questi disegni reca a margine una nota manoscritta con il titolo, *Marchande de Poterie o Potions*, e il luogo di esecuzione, Cologne. Rispetto all'incisione il disegno è in controparte e si notano alcune differenze, in particolare per la giovane, il cui ventre appare più accentuato e rivela alcuni ripensamenti, e il cui volto appare piccolo e appena accennato. Il secondo bozzetto raffigura un interno dove è possibile riconoscere, sopra una mensola, una natura morta di vasellame simile a quella che si ritrova nella stampa.

Non è stato possibile determinare a quale tiratura appartenga questo foglio, su



carta vergata e dalla filigrana solo parzialmente visibile. Possiamo escludere la sua pubblicazione come parte del *French Set*. Nel 1886 di questa lastra è stata inoltre effettuata una tiratura di duecento esemplari (stampatore F. Goulding) per essere pubblicata tra le *English Etchings*. Questa edizione era stampata su carta Whatman del 1814, tranne poche prove per lo stesso Whistler eseguite su carta olandese del XVII secolo. a.a.

Bibliografia: Lochnan, 1984, p. 46; Dorment, MacDonald, 1994, p. 67, n. 5.

EDOUARD MANET

(Parigi 1832-1883)

[*L'enfant Marguerite*]. - [Paris : A. Strölin, 1905]. - 1 stampa : acquaforte ; 231 × 191 mm. - (Manet. *Trente Eaux-fortes originales*; 29).

Unico stato. Filigrana: scudo includente giglio di Firenze decurtato della parte alta. La stampa è accompagnata da una expertise manoscritta Prandi.

(BCFa, inv. 83314, Cass. 53, cart. 1 /2).

L'opera grafica di Manet, *peintre-graveur* per eccellenza, si compone di 64 acqueforti, 19 litografie, 5 xilografie e tre serie di illustrazioni per libri. Più di metà della sua produzione di acquafortista si realizza tra il 1860 ed il 1862 apportando un personale ed elevato contributo al rinnovamento dell'incisione propugnato dalla *Société des peintres-graveurs* (fondata nel 1859) e dalla *Société des Acquafortiste* (del 1862).

La *gravure*, liberata dalla schiavitù della documentazione diviene in quegli anni, interpretando in chiave "moderna" e romantica il portato di ideali illuministi, arte libera e democratica perché destinata a moltiplicare le idee ma, al contempo, dominio segreto in cui ogni artista può sperimentare un linguaggio personale e segreto.

Questo il *milieu* in cui si colloca *L'Enfant Marguerite* acquaforte in un unico stato eseguita nel 1860-61 *d'après* l'omonimo dipinto di Velázquez, nella copia all'epoca ritenuta autografa, conservata al Louvre dalla quale l'artista trasse anche un acquerello, antecedente diretto dell'incisione (Harris, 1970, pp. 56-57). L'incisione, eseguita nello stesso anno del dipinto *Le chanteur espagnol* ribattezzato da Théophile Gautier *Guitarero*, mostra innovazioni stilistiche simili all'opera pittorica, rivoluzionaria questa perché realizzata senza mezzetinte, all'avanguardia quel-



la (nonostante una morsura molto forte) per l'eliminazione dei tratti incrociati e delle ombreggiature a favore di linee parallele debitorie all'opera grafica di Goya e dei maestri visionari del Settecento (Lemairye-Melot, 1971, pp. VIII-XXI).

La stampa venne pubblicata da Cadart in portfolio nel 1874 e nel 1890, da Dumont nel 1894 e da Strölin nel 1905 (Harris, 1970, pp. 56-57). Le tirature Cadart e Strölin si conservano alla Bibliothèque Nationale di Parigi (Cabinet des estampes et de la photographie, Dc 300d. Rès. Tome I; Dc 300a. Rès. Tome I). L'edizione del 1905 cui appartiene anche il nostro esemplare *Manet. Trente Eaux-Fortes*

originales (Paris, A. Strölin Ancienne Maison Dumont, 27 Rue Laffitte, 905) ha un frontespizio inciso con il ritratto di Corot e, a stampa, la presentazione dell'opera di Théodore Duret delle trenta tavole di cui 15 sono di ispirazione spagnola a esemplificazione di un amore verso la Spagna e l'arte di Velazquez (e Goya) che attraversò tutta la produzione di Manet. g.b.

Bibliografia: Moreau-Nélaton, 1926, n. 14; Guerin, 1944, n. 6; Guerin, 1969, n. 6; Tabarant, 1947, n. 37; Harris, 1970, pp. 56-57, tav. 31; Lemairye, Melot, 1971, n. 7; Barbin, Bouret, 1985, p. 97, n. 3; Prandi, 146, n. 716.

PAUL CÉZANNE

(Aix-en-Provence 1839-1906)

[Tête de jeune fille]/P. Cezan 73. - [Parigi : A. Vollard, 1921]. - 1 stampa : acquaforte ; 131 × 107 mm.

Terzo stato stampato in sanguigna su carta "Arches". Filigrana: lettera "A" in corsivo maiuscolo inglese, troncata all'apice. Expertise Prandi manoscritta sul passe-partout.

(BCFa, inv. 83334, Cass. 52, cart. 2/15).

Firmata e datata 1873 l'acquaforte è concordemente ritenuta la più rappresentativa dell'attività incisoria di Cézanne circoscritta a sei prove di cui tre, *Tête de jeune fille*, *Guillamin au pendu* e *Paysage au Auvers* sono state eseguite ad Auvers su raccomandazione del dottor Gachet, egli stesso incisore con il nome di Paul Van Ryssel.

Tra il 1871 ed il 1873 tra Pontoise, Arras ed Auvers-sur-Oise, Paul Gachet diviene l'entusiasta sostenitore di un cenacolo di artisti formato da Guillamin, Pissarro e Cézanne; *le group d'Auvers* per l'appunto, che sperimenta nuove e più dinamiche forme incisorie, *croquis gravé* resi con un segno fluido e veloce aggredito da forti morsi. L'acquaforte di Cézanne propone un ritratto in controluce scolpito da tratti obliqui assai forti disposti su di un fondo scuro. È l'unica stampa in cui l'artista ha aggiunto un intervento supplementare *à la roulette*. In stretto rapporto con l'incisione è un disegno, di proprietà di Paul Gachet, raffigurante la medesima ragazza, intitolato *Giovane paesana con fazzoletto* eseguito anch'esso nel 1873 e in quell'anno esposto ad Auvers (Blanche, Jamot, 1936, pp. 141-142; Chappuis, 1973, I, n. 273).

Se l'intervento a rotelle eseguito dall'artista ha determinato il secondo stato dell'acquaforte ne esiste un terzo con riduzione della lastra e conseguente perdita delle ultime due lettere della firma (Salamon, 1973, p. 41, n. 4; Passeron, 1974, p. 106,



n. 219). Questo stato, corrispondente al nostro esemplare, è da riferirsi a un'edizione di Ambroise Vollard del 1921. Ricordiamo che Vollard, amico dell'artista e suo stampatore, aveva pubblicato nel 1914 una straordinaria edizione di lusso, intitolata *Paul Cézanne*, dedicata all'opera dell'artista, consistente di 1.000 copie numerate con esemplari stampati su carta "Japan Shidzuoka", altri su "Arches wave" con filigrana "Paul Cézanne" ed altri ancora su carta beige (Johnson, 1977, p. 157). Stampatore del volume di 192 pagine con 36 illustrazioni fu Frazier-Soye, le

fotoincisioni erano opera di Louis Fort. Il frontespizio della preziosa opera, già molto apprezzata dai contemporanei, prima fra tutti Gertrude Stein, è la bella e posente *Tête de jeune fille*.
g.b.

Bibliografia: Venturi, 1936, I, n. 1160; Adhèmar, 1949, p. 193; Gachet, 1952, pp. 9-10, 13; Bozzolato, 1969, p. 158; Leymarie, Melot, 1971, p. 4; Cherpín, 1972; Chappuis, 1973, I, n. 273; Salamon, 1973, p. 41, n. 4; Passeron, 1974, p. 106, n. 219; Coquiott, s.d., 1873; Libreria Prandi, 146, n. 617; Libreria Prandi, 152, n. 738; *La gravure impressioniste*, 2001, p. 131, n. 80.

HONORÉ DAUMIER

(Marsiglia 1808-Valmondois 1879)

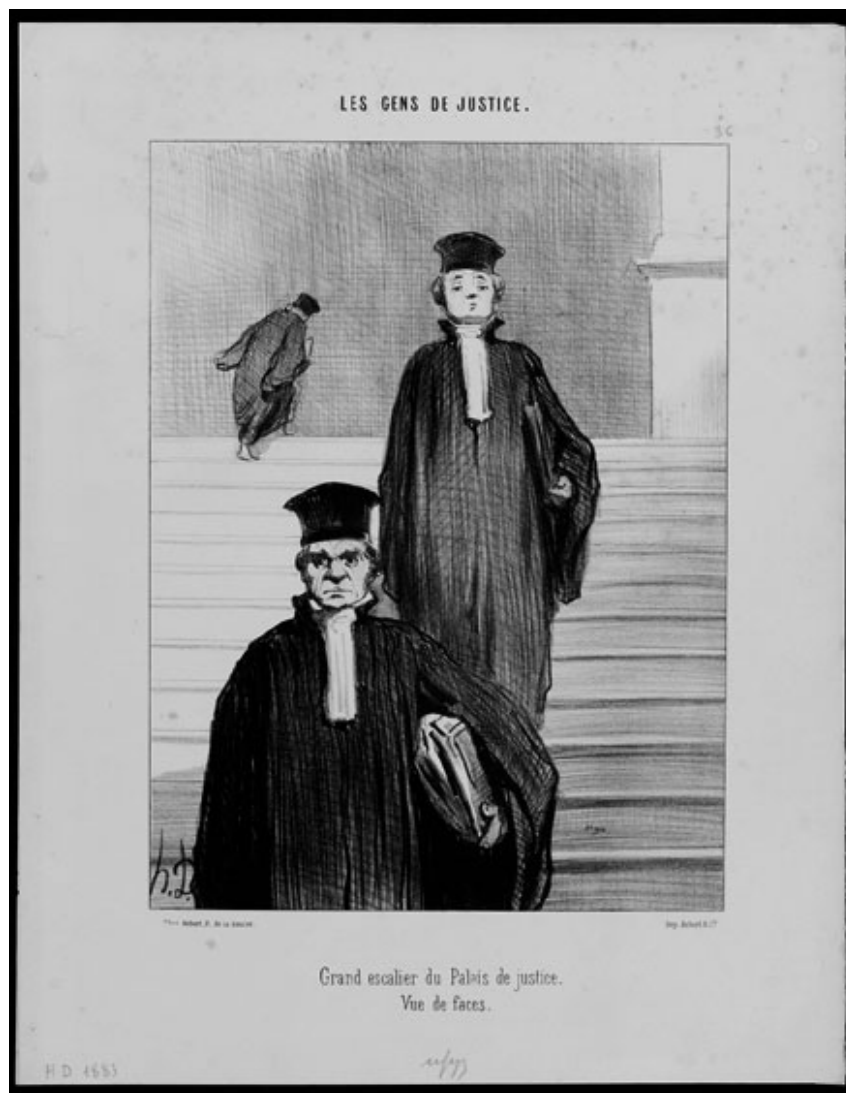
Grand escalier du Palais de Justice. Vue de faces / h.D. - [Parigi] : Imp. Aubert & C.ie [1848]. - 1 stampa : litografia ; foglio 335 × 259 mm. - (Les gens de Justice ; 36).

Terzo stato (Delteil, 1906-1932, n. 1372). In basso a sinistra: "Chez Aubert. Pl. De la Bouise (?)".

Allegata alla litografia expertise dattiloscritta e firmata su cartoncino intestato de: "Il Gabinetto delle Stampe".

(BCFa, inv. 83330, Cass. 52, cart. 3 / 4).

La litografia, trentaseiesima tavola della suite *Les gens de justice*, costituita da 39 stampe realizzate fra il 1845 e il 1848 per il giornale «Le Charivari», stampato da Philipon a Parigi a partire dal 1832, è un terzo stato. Secondo Senna «[...] I disegni per Le Charivari, come qualsiasi altra illustrazione, dovevano ottenere un imprimatur dal servizio di censura per poter essere pubblicati. A tale scopo una prova del secondo stato, certificata dall'editore conforme alla tiratura, veniva sottoposta all'esame del funzionario all'uopo preposto dal Ministero dell'Interno o dalla Prefettura. Quando il visto era negato, della litografia restavano soltanto le poche prove di stampa eseguite, oggi comprensibilmente rarissime [...] Ottenuta [invece] l'autorizzazione della censura, lo stampatore procedeva in primo luogo ad una tiratura di prove, destinate ad essere poi vendute singolarmente, o raccolte in albums, per temi» (Senna, 1980, pp. 21-22). Ci troviamo pertanto di fronte, come per tutta la restante opera grafica di Daumier, tra l'altro vastissima e per quanto riguarda le sole litografie, costituita da più di 4.000 esemplari, ad un lavoro che è concepito come strettamente connesso al mezzo di comunicazione di massa più diffuso all'epoca e cioè la stampa. Daumier, infatti, illustratore, disegnatore, caricaturista, scultore e pittore, per tutta la vita collaborerà al giornale «Le Charivari» ritraendo direttamente sulla pietra litografica quella co-



medie humaine, quell'affresco di un'epoca (Senna, 1980) che tanto ha contribuito a renderci viva e tangibile non solo Parigi ma la stessa Francia del secondo Ottocento. Dibattuto tra una vena realista e sociale, e una profonda spinta caricaturale, nell'utilizzo di un segno aggressivo e incisivo precorre per certi versi l'espressionismo (Senna, 1980). Nel nostro esemplare, la rigidità dei personaggi e una certa ieraticità loro imposta dal ruolo, si contrappone alla maggiore enfasi narrativa e a un più vistoso gusto caricaturale presente negli altri esemplari della serie. In tutte le litografie Daumier utilizza un segno fluido e incisivo, le figure dei personaggi divengono una massa compatta ma allo stesso tempo dina-

mica ove il tratteggio del chiaroscuro ha valenze cromatiche. Lo spazio, poi, è sommariamente definito in toni di grigio più spento in modo da far emergere, appunto, *les gens de Justice*. Tale modulo compositivo si perpetra anche in una serie di dipinti di analogo soggetto realizzati negli anni Sessanta, fra tutti emblematico è *Tre avvocati in conversazione* del 1856 conservato a Washington presso la Phillips Collection. m.c.z.

Bibliografia: Delteil, 1906-1932, n. 1372; Wartmann, 1946, p. 127; Adhémar, 1949, pp. 496-497, n. 192/36; Galleria "Il Gabinetto delle Stampe", 1977 (2), n. 87.

HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC

(Albi 1864-Malromè, Bordeaux 1901)

Luce Myres de face / TL. - [Parigi : Kleinmann, 1895]. - 1 stampa : litografia ; foglio 520 × 400 mm.

Unico stato (Adhémar, 1965 (2), tav. 139). Il monogramma dell'artista è inscritto in un cerchio. In alto a destra scritta a matita poco leggibile: "D125".

(BCFa, inv. 83287, Cass. 53, cart. 2/14).

La litografia fa parte dell'edizione del 1895, tirata in 30 esemplari tra cui alcune prove non numerate come la presente. Si tratta di un'impresa dell'editore Kleinmann per il quale Lautrec lavora dal novembre del 1893 come disegnatore teatrale per il giornale l'«Escamouche». Secondo Adhémar (Adhémar, 1965 (2), p. XXVIII), Kleinmann, in qualità di depositario, pubblica dal 1894 al 1896 le litografie di artisti di teatro di Lautrec che si riserva facoltà di inviarne personalmente copie ad artisti e ad ogni sorta di altri richiedenti.

Luce Myres è qui raffigurata come interprete della *Perichole*, spettacolo dato in scena al Theatre de Variété, uno dei tanti luoghi di spettacolo abitualmente frequentati dall'artista. Quest'immagine, cui fa da pendant una seconda litografia con il ritratto dell'attrice di profilo (Adhémar, 1965 (2), n. 40), è inquadrata dal basso con il volto colpito da un fascio di luce che, proveniente dalla pavimentazione del palcoscenico, la obbliga a socchiudere gli occhi.

Questa litografia, è stata probabilmente acquistata da Prandi agli inizi degli anni Settanta.

m.c.z.



Bibliografia: Delteil, 1905-1932, X, n. 125; Adhémar, 1965a, tav. 139; Wittrock, 1985, pp.304-305, n. 121; Adriani, 1986, n. 132; Libreria Prandi, 160, n. 899.

HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC

(Albi 1864-Malromè, Bordeaux 1901)

[*Le courtes joies*] / TL. - [Parigi : E. Frapier, 1925]. - 1 stampa : litografia ; foglio 280 × 374 mm.

Primo stato su due (Delteil, 1906-1932, X, n. 216); stampata su carta giapponese. Il monogramma dell'artista è inscritto in un cerchio. Sul verso del foglio in basso manoscritto a matita: "CGX". In basso a destra timbro ovale a inchiostro con iniziali: "R.M.X".

(BCFa, inv. 83288, Cass. 53, cart. 2/13).

La litografia, eseguita nel 1897 da Toulouse Lautrec che la siglò sulla lastra, è qui in esemplare di primo stato nella tiratura parigina del 1925. Nel 1925 il libraio e mer-

cante d'arte Edmond Frapier pubblicò *Histoire de la gravure de Manet à nos jours* (Wittrock, 1985, n. 236) contestualmente alla quale tirò 625 esemplari dell'immagine: 525 prove su carta di cina e 100 su carta giapponese. Va segnalato che esemplari appartenenti a questa edizione circolavano sul mercato ancora durante la seconda guerra mondiale.

L'immagine stampata su di un fondino litografico color avorio, fu realizzata dall'artista per illustrare la copertina del testo poetico di J. Sermet *Les courtes Joies*. Suddivisa in due spazi narrativi ben distinti presenta una pescivendola intenta al lavoro sulla destra e Don Chisciotte sulla sinistra. Il taglio fotografico della scena, un certo realismo caricaturale del volto, la caratterizzazione del personaggio così come la descrittività della natura

morta, sono resi con un segno fluido e sicuro. Il secondo episodio, si concretizza con un segno più scuro e pastoso, Don Chisciotte e Sancio Panza divengono nervose *silhouettes* su di un fondo chiaro. Va ricordato che già Honorè Daumier (1808-1879) a partire dall'inizio degli anni Cinquanta dell'Ottocento, aveva più volte raffigurato i protagonisti del poema di Cervantes come figure solitarie e smarrite in un paesaggio desolato, allusione ad ormai perduti valori ideali.

m.c.z.

Bibliografia: Delteil, 1906-1932, X, n. 216; Adhémar, 1965, n. 228; Bozzolato, 1969, n. 762; Adriani, 1976, n. 237; Wittrock, 1985, II, n. 236; Adriani, 1986, p. 294, n. 233; Libreria Prandi, 190, n. 902.



PAUL GAUGUIN

(Parigi 1848-Isole Marchesi 1903)

Le Sourire / P. Gauguin. - [Copenhagen : Pola Gauguin, 1921]. - 1 stampa : xilografia ; 165 × 236 mm.

Nel verso del foglio indicazione manoscritta a matita di grafite : "M.G.75 / epreuve sur chine / Titre du Sourire"; in basso a destra sempre manoscritto a matita in altra grafia: "Titre du Sourire".

(BCFa, inv. 83323, Cass. 52, cart. 3/11).

La piccola xilografia, acquistata alla fine del 1969 dalla Libreria Prandi di Reggio Emilia, è un unico stato stampato a Copenaghen su carta di Cina dalla figlia di Gauguin, Pola, nel 1921 in una tiratura di 100 prove (Guerin, 1980, n. 57). In basso a sinistra è infatti ben visibile la firma incisa

nel legno dalla figlia, mentre nella tiratura originale, realizzata fra il 1895 e il 1903, in soli 30 esemplari stampati in nero su carta del Giappone, la firma dell'artista è autografa a penna e compare in basso a sinistra nella cornicetta bianca. Sempre Pola Gauguin realizzò una terza tiratura di 25 esemplari stampati in nero e marrone su carta giapponese con l'editore Deragnes, nel 1928, (Agustoni, 1972, p. 84). Questa xilografia realizzata durante il soggiorno a Tahiti, unitamente a tutta la serie per "Le Sourire", è un'opera di estrema rarità. Infatti Guerin, nel suo studio monografico sull'opera incisa di Gauguin, pubblica ben 12 matrici xilografiche per il giornale; si tratta di opere di piccole dimensioni e dai soggetti molto vari. La matrice in rapporto con la nostra stampa propone sul verso *Mahana Atua* (Guerin, 1980, n. 42).

La sintetica figura femminile accovacciata al centro del legno, propone una soluzione iconografica già utilizzata da Gauguin come attestano il dipinto *Aha oe feii?* (*Come sei gelosa?*) e la trascrizione xilografica di *Anti te Pappé* (*Donne al fiume*) del 1894. L'insistere su questa postura, estremamente naturale, ha in sé comunque una valenza meditativa che per certi versi ricorda i rilievi dei templi buddisti spesso studiati e riprodotti dall'artista. Il volto all'estrema destra ha un atteggiamento pensoso che ricorda il bellissimo dipinto del 1891 *Te faaturuma* (*Spirito malinconico. Il sogno*).
m.c.z.

Bibliografia: Adhémar, Lethève, 1954, p. 451, n. 37; Agustoni, Lari, 1972, tav. 57; Guerin, 1980, n. 75; Libreria Prandi, 148, n. 747.



MAX KLINGER

(Lipsia 1857-Grossjena 1920)

[Centauro] / Max Klinger. - [1879-81]. - 1 stampa : acquaforte e acquatinta ; 212 × 414 mm. - (Intermezzi ; 3).

Secondo stato su tre (Singer, 1978, n. 54). In basso a destra : "III". Sul verso iscrizione a matita racchiusa in un cerchio : "2222".

(BCFa, inv. 83320, Cass. 52, cart. 3/14).

L'acquaforte realizzata su di un fondo ad acquatinta ottenuto con svariate morsure – usate per rendere pure le stratificazioni nuvolose del cielo – è un secondo stato (Singer, 1978, n. 54) ed appartiene alla serie intitolata *Intermezzi*, stampata nel 1881 e contenente 12 tavole di soggetti vari. Dedicata all'incisore e mercante d'arte Herman Sagert, che forse iniziò Klinger alle tecniche dell'incisione, la serie è costituita da tre stampe con scene di centauri, fra cui il nostro esemplare, quattro tavole dedicate alla novella barocca *Simplicius*

Simplicissimus di Grimmelshausen, pubblicata nel 1669, e le rimanenti di soggetti vari. La stampa, probabilmente comprata da Prandi, nasconde un sottile simbolismo al di là dell'apparente tema mitologico. Secondo Kirk e Varnedoe, studiosi dell'opera grafica dell'artista, «[...] Klinger è straordinario nelle sue visualizzazioni di scene mitologiche in termini di impressionante realismo ed immediatezza emozionale» (Kirk, Varnedoe, Streicher, 1977, p. 77). Ciò è ben evidente in questo *Centauro* quasi fotogramma che fissa un frammento di dramma, scena la cui violenza è tale proprio perché è inspiegabile, quasi a significare una riflessione su di una imprescindibile condizione umana, quella della violenza appunto, che, in quegli stessi anni interesserà sia gli studi evolucionistici di Darwin che quelli psicoanalitici freudiani. L'opera di Klinger, artista dalla fisionomia assai complessa, pittore, scultore e, dal 1875 prolifico incisore, presenta una profonda dicotomia espressiva ove soggettività e fantasia convivono in un forzato

contesto intriso di consapevolezza sociale e realismo. Virtuoso per eccellenza, dedito all'acquaforte su rame, l'artista perfezionerà ulteriormente la tecnica dell'acquatinta dopo aver studiato durante il soggiorno parigino (1883-1886) l'opera di Goya (1746-1828) e in particolare la serie dei *Caprichos*. In alcune stampe arriverà poi a realizzare fino ad otto morsure per l'acquatinta e, per rinforzare alcuni particolari, interverrà direttamente sulla lastra con le rotelle e la punta secca. Si cimenterà anche con le tecniche del mezzotinto e della litografia e sarà tanto apprezzato da De Chirico (1888-1978), che nell'anno della sua morte, il 1920, il pittore ferrarese gli dedicherà un importante saggio nel quale, chiarendo la visione mitologica klingeriana, ne sottolineerà l'antitesi rispetto alle convenzioni neoclassiche.

m.c.z.

Bibliografia: Singer, 1978, n. 54; Kirk, Varnedoe, Streicher, 1977, n. 11.



ODILON REDON

(Bordeaux 1840-Parigi 1916)

[Le diable]

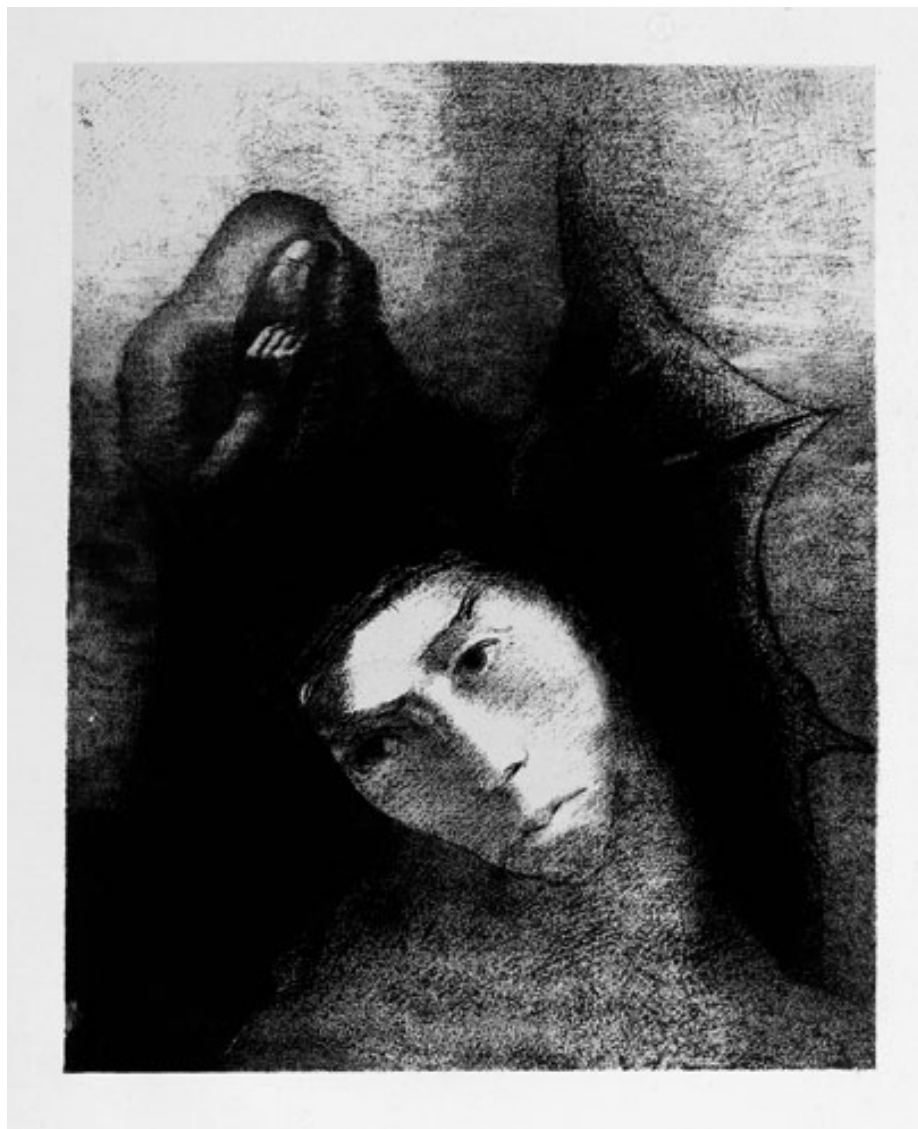
XVIII. Antoine: quel est le but de tout cela? Le diable: il n'y a pas de but. - [Parigi : A. Vollard, 1896]. - 1 stampa : litografia; foglio 430×330 mm. - (Tentation de Saint-Antoine ; 18).

Primo stato su due. Le misure della parte figurata sono 310×250. Al verso, in basso a destra, timbro a inchiostro viola della Galleria "Il Mercante di Stampe" di Milano.

(BCFa, inv. 83298, Cass. 53, cart. 2/3).

Si tratta della XVIII tavola eseguita da Redon per la *Tentation de Saint-Antoine* di Gustave Flaubert pubblicata in portfolio da Vollard nel 1896. A presentare questo testo a Redon era stato il critico d'arte Emile Hennequin, certo che l'amico ne avrebbe tratto ispirazione per un lavoro futuro. E così fu: tanto che Redon ne ricavò ben tre album di litografie (Frongia, 1981). Più precisamente l'esemplare in esame fa parte della terza serie, che rispetto alle precedenti (la prima di dieci litografie più il frontespizio, 1888; la seconda di sei litografie più il frontespizio, 1889) risulta composta da un numero maggiore di tavole (ventiquattro più il frontespizio), ed è quella da cui è stata ricavata una più alta tiratura. All'interno della terza serie questo soggetto occupava la posizione n. XVIII. La *Tentation* con tutte le illustrazioni è stata pubblicata per la prima volta da Ambroise Vollard nel 1896 e poi nel 1938.

In particolare questa scena era stata concepita per illustrare un passo del racconto di Flaubert, in cui il Diavolo appare a Sant'Antonio nelle sembianze della Scienza (Flaubert, 1954, pp. 235-236). Il



santo viene condotto sulle sue spalle nello spazio, in una posizione dalla quale può osservare tutto l'Universo e i suoi moti. In primo piano è il volto pensoso del Diavolo che mostra ali da pipistrello, mentre in secondo piano appare la figura del santo, con il capo coperto, intento a guardare verso il basso, al moto dei cieli. In calce all'immagine è un lungo titolo che riprende un breve ma significativo scambio di battute tra i due protagonisti del racconto

Antonio e il diavolo. Antonio domanda qual è il senso di ciò che vede e il Diavolo risponde che tutto ciò non ha alcun senso. a.a.

_____ Bibliografia: Mellerio, 1913, p. 116, n. 151.XVIII; Mellerio, 1923, pp. 186-187, n. 151.XVIII; Werner, 1969, p. XXII, n. 126/18; Johnson, 1977, pp. 95, 144, n. 102/18; Galleria "Il Mercante di Stampe", 1985, n. 47; *Odilon Redon*, 1985, p. 131, n. 92.

ODILON REDON

(Bordeaux 1840-Parigi 1916)

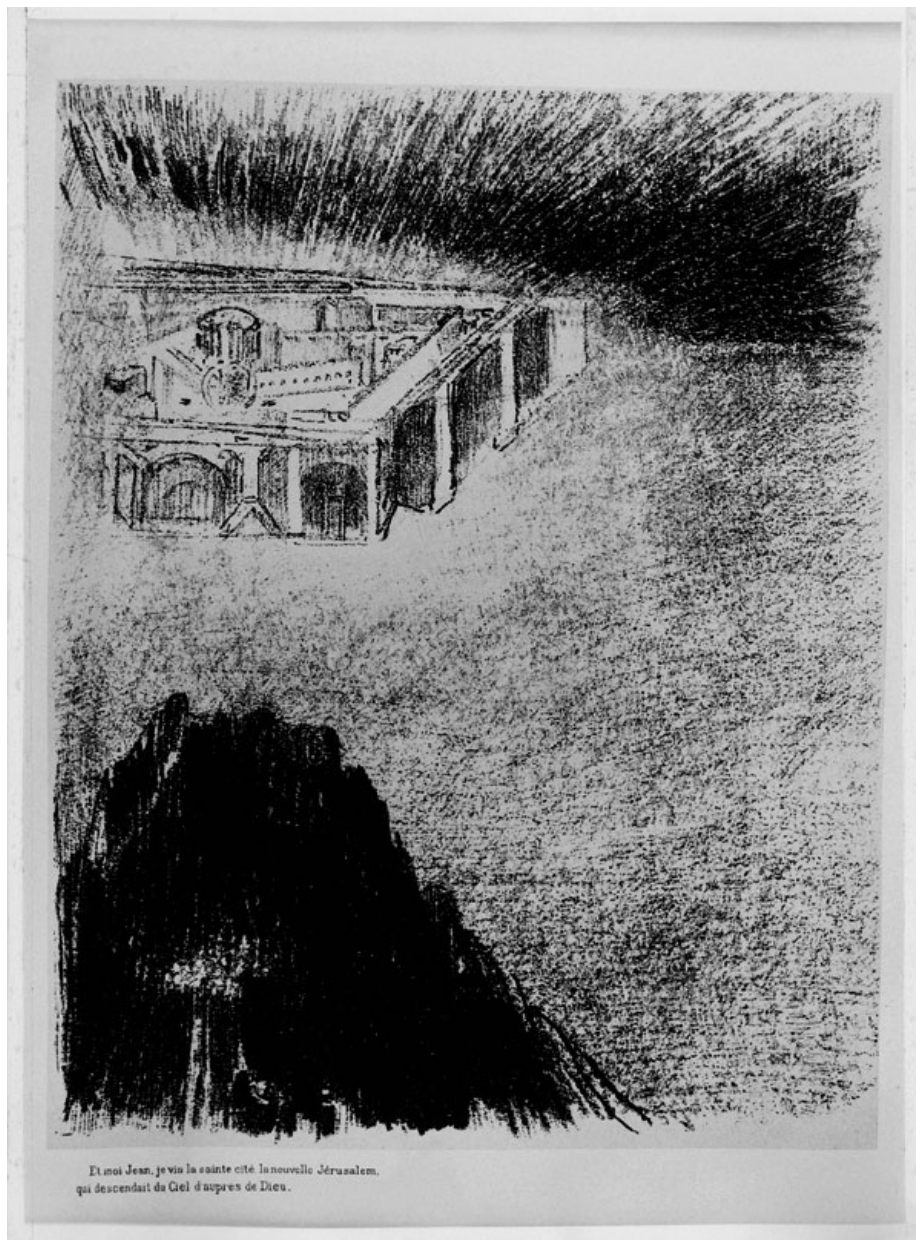
[Et moi, Jean, je vis la sainte cité, la nouvelle Jérusalem, qui descendait du Ciel d'après de Dieu]. - [Parigi : A. Vollard, 1899].
1 stampa : litografia ; 310×250 mm.
(Apocalypse de Saint-Jean ; 11).

Il titolo è stampato in caratteri tipografici sul cartoncino di supporto all'immagine, che è su carta di Cina. Il foglio è accompagnato da un'expertise della Galleria "Il Gabinetto delle Stampe" di Milano.

(BCFa, inv. 83299, Cass. 53, cart. 2/2).

Questa stampa, probabilmente in esemplare di primo stato avanti la firma, è l'undicesima della serie di dodici litografie (più il frontespizio) realizzate da Redon per illustrare il testo biblico dell'Apocalisse. Si tratta dell'ultima grande serie di litografie eseguite dall'artista. Committente è, ancora una volta, Ambroise Vollard, che intendeva dar così vita ad una sorta di pendant moderno alla celebre serie di Dürer.

Il soggetto appare come una fedele interpretazione del versetto riportato in basso e ricavato dall'ultimo libro della Bibbia, dove, verso la fine, l'apostolo Giovanni descrive una visione: «Vidi anche la città santa, la nuova Gerusalemme, scendere dal cielo, da Dio» (Ap. 21, 2). Lo sfondo è neutro: non c'è nulla tra la montagna e la Gerusalemme celeste. È probabile che questo sia da intendersi, in considerazione della fedeltà dimostrata da Redon anche nelle altre tavole nei confronti del testo biblico, come un'interpretazione del versetto precedente: «Vidi poi un nuovo cielo e una nuova terra, perché il cielo e la terra di prima erano scomparsi e il mare non c'era più» (Ap. 21, 1). Nel percorso stilistico del Maestro questa serie rappresenta una delle ultime tappe: si avverte un progressivo avanzare verso un luminismo che compor-



Et moi Jean, je vis la sainte cité la nouvelle Jérusalem,
qui descendait de Ciel d'après de Dieu.

ta anche, per certi versi, una perdita di lirismo poiché ai caratteristici trapassi più o meno violenti tra luci ed ombre si sostituisce un gusto per la linea che andava profilandosi già da qualche tempo. Ne risulta un segno più secco, incisivo.

La serie è stata stampata da Blanchard e pubblicata da Vollard a Parigi nel 1899.

Della serie è stata effettuata una tiratura di cento esemplari. Successivamente le

lastre sono state biffate. Mellerio non sembra a conoscenza di questo primo stato, che risulta privo del monogramma dell'artista in basso a destra.

a.a.

Bibliografia: Mellerio, 1913, p. 123, n. 184.XI, tav. 184; Mellerio, 1923, p. 189, n. 184.XI; Werner, 1969, p. XXV, n. 159/11; Johnson, 1977, pp. 144-145, n. 104.

JAMES ENSOR

(Ostenda 1860-1949)

[La cattedrale] / Ensor. - [Bruxelles : Vos e Van Campenhout, 1892-1918]. - 1 stampa : acquaforte : 246 × 192 mm.

Terzo stato su tre (Tavernier, 1973, p. 37, n. 7). Firma e data vengono ripetute a matita in basso a destra, fuori dell'impronta della lastra. Al verso, a matita, ritorna per ben due volte la numerazione 1912.350. Sempre al verso e a matita, 33911. Al verso, timbro a inchiostro verde di forma quadrata raffigurante un trifoglio e recante la scritta: "Kestner/ Museum/ Hannover". Sempre al verso, altro timbro, di colore bruno, con la scritta: "Dublette/ Kestner Museum/ Hannover". Il foglio è accompagnato dall'expertise della Galleria "L'Arte Antica", Torino/ "Il Gabinetto delle Stampe", Milano.

(BCFA, inv. 83327, Cass. 52, cart. 3/7).

Questa tavola, forse la più nota di Ensor, realizzata nel 1886, è la prima delle due versioni che l'artista belga ha inciso del medesimo soggetto.

L'imponente cattedrale, che stagliandosi contro un cielo chiaro si eleva al centro della scena, non sembra avere riscontro in alcun edificio realmente esistente, ma appare piuttosto il frutto dell'immaginazione dell'artista, che avrebbe effettuato una contaminazione di elementi ispirati a diversi monumenti religiosi di epoca gotica presenti nel Nord dell'Europa. Ai piedi dell'edificio è una distesa di persone nettamente distinguibile in due zone: una prima parte, la più arretrata del corteo, è formata da militari in parata e disposta secondo uno schema estremamente rigoroso; in primo piano, per contro, è una varietà di personaggi confusamente disposti e caratterizzati da cappelli dalle fogge particolari e da smorfie appiccicate sul volto come maschere. Il motivo della maschera, ricorrente nella produzione di Ensor, viene assunto a simbolo dell'ipocrisia degli atteggiamenti quotidianamente recitati dalle persone e spesso,



anziché nascondere, paradossalmente rivela la personalità di chi la indossa.

Da un punto di vista compositivo si riscontra una forte contrapposizione tra lo sviluppo verticale della cattedrale, perno della scena, e quello in senso orizzontale del popolo, che sembra continuare anche oltre i confini della lastra. L'origine di questo soggetto è riconducibile ad una fonte letteraria, il racconto di Balzac, *Jésus-Christ en Flandre*, del 1831. La storia narra di una nave che viaggia tra Cadzant e Ostenda. Una parte dei suoi passeggeri viene descritta

come egoista e materialista, l'altra come semplice e devota a Dio. Una tempesta colpisce l'imbarcazione e si salva solo questo secondo gruppo. Verso la fine del testo, Balzac descrive una visione che evoca fortemente questa acquaforte: [...] *Tout à coup, je vis dans le lointain des milliers de cathédrales, semblables à celle que je venais de quitter, mais ornées de tableaux et de fresques; j'y entendis de ravissants concerts. Autour de ces monuments, des milliers d'hommes se pressaient, comme des fourmis dans leur fourmilières [...]*.

Il foglio reca una doppia datazione al 1886: in lastra e a matita.

La presenza di due timbri sul verso del foglio permette di precisarne la provenienza dal Kestner Museum di Hannover.

La natura della carta (*japon*) e la tipologia della firma (che corrisponde a quella contrassegnata dalla lettera "W" tra quelle contemplate da Elesh, in TIB,

141 (Comm.), 1982) consentono, infine, di stabilire con un certo margine di sicurezza che l'esemplare in esame doveva appartenere ad una tiratura effettuata dagli stampatori Vos e Van Campenhout tra il 1892 e il 1918.

La lastra in zinco, biffata il 1° luglio del 1972 si trovava nella collezione Taevernier a Gent.

a.a.

Bibliografia: Fraenger, 1926; Delteil, 1906-1932, XIX, n. 7; Croquez, 1947, n. 7; Lebeer, 1952, p. 11; *James Ensor*, 1981, p. 18, n. 7; TIB, 141, 1982, p. 16, n. 7; TIB, 141 (Comm.), 1982, p. 88, n. 7; Hostyn, 1997, pp. 128-129; *James Ensor*, 1997, n. 102; Chiappini, 1999, p. 45, n. 7; Taevernier, 1999, p. 37, n. 7.

IL NOVECENTO IN EUROPA
L'ARTE GRAFICA DEI GRANDI MAESTRI

MAURICE DE VLAMINCK

(Parigi 1876-Rueil-la-Gadeliere 1958)

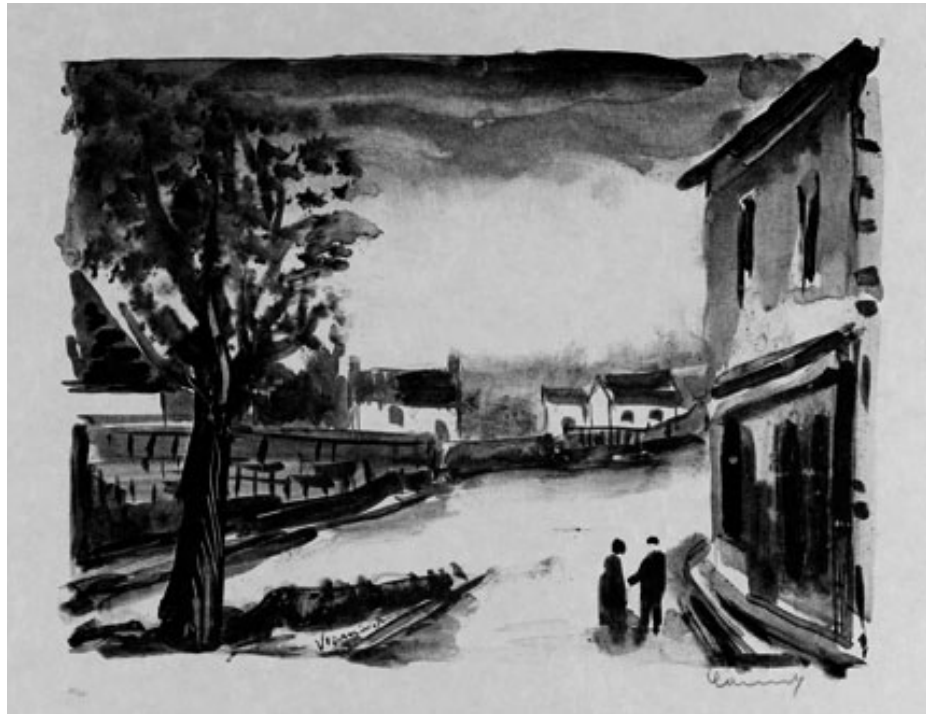
[La place] / Vlaminc. - [Parigi : Edmond Frapier, 1920]. - 1 stampa : litografia ; foglio 325 × 499 mm.

Secondo stato su due (De Walterskinchen, 1974, n. 172). Tiratura: 21/25. In basso nell'angolo a destra timbro rettangolare a secco Galerie Des Peintres-Graveurs Paris. In basso a sinistra due timbri molto piccoli ad inchiostro relativi allo stato e al saggio prova apposti dall'editore Edmond Frapier.

(BCFa, inv. 83286, Cass. 53, cart. 2/15).

La rara litografia – acquistata dalla Libreria Prandi di Reggio Emilia – stampata su carta patinata color avorio, testimonia dell'abilità ma anche dell'assiduo utilizzo da parte dell'artista della tecnica litografica sperimentata in molte magistrali prove nel corso degli anni Venti. L'immagine è in un secondo stato nella limitata tiratura di 25 esemplari di cui uno conservato al Gabinetto del Kunstmuseum di Berna (De Walterskinchen, 1974, p. 150).

Vlaminck, ormai lontano dall'aggressività *fauve* dell'inizio del secolo, ricerca una nuova classicità, un realismo sempre più esplicito nell'evocazione della solitudine del paesaggio del nord della Francia; elegge a sua dimora definitiva il borgo rurale di Tourilliere. In tale contesto ricerca un dia-



logo più serrato con la natura attraverso un linguaggio che saldi modernità e tradizione. Ormai lontano dalla ricerca dell'avanguardia, più in sintonia con il *rappel à l'ordre* ormai assai diffuso a livello europeo, egli propone in maniera assillante e ricorrente il tema del paesaggio che acquista il ruolo predominante che il colore aveva nel periodo giovanile. In queste opere «[...] la natura talora riesce a condensare le sue emozioni più fonde in immagini di verità, che riscattano certa *maniera*» (Carrà, 1965,

p.n.n.). Nelle litografie degli anni Venti Vlaminck utilizza un linguaggio apparentemente più pacato e come sospeso: la pennellata nelle sue variazioni di nero, rimane pur sempre inquieta e insofferente, come imbrigliata in una figura nota, il paesaggio. m.c.z.

Bibliografia: De Walterskinchen, 1974, n. 172; Libreria Prandi, 148, n. 869; Libreria Prandi, 154, n. 1002.

MAURICE DE VLAMINCK

(Parigi 1876-Rueil-la-Gadeliere 1958)

[Maison rustique a Valmondois] / Vla-minck. - [1925]. - 1 stampa : litografia ; foglio 320×455 mm.

Primo stato su due (De Walterskinchen, 1974, n. 183). Tiratura: 8/35. Sul verso del foglio scritta a matita: "Maison Rustique à Valmondois". Sul verso del foglio timbro a inchiostro: "Made in France".

(BCFa, inv. 83285, Cass. 53, cart. 2/16).

Anche in questa litografia a pennello – tratta da una matrice in zinco di cui è ben visibile l'impronta – ricorre il tema del paesaggio urbano desolato e privo di esseri umani che riporta alla memoria un noto dipinto di Vlamincck, sempre del medesimo anno, intitolato *Una strada sotto la neve a Chaudais* (Museo d'Arte di Le Havre). In entrambe le opere la strada deserta è costeggiata da schematiche abitazioni la cui primitiva e quasi ingenua definizione costituisce lo stile inconfondibile dell'artista negli anni Venti. L'esemplare nella tiratura di otto su trentacinque, è un primo stato (De Walterskinchen, 1974, p. 162) nonostante sia privo dei timbri generalmente apposti dall'editore Frapier, timbri abrasivi da una precedente montatura. L'appartenenza all'edizione Frapier è attestata dalla presenza del timbro



a secco con la scritta "La Galerie des Peintres – graveurs" fondata da Edmond Frapier nel 1901. Fra il 1919 e il 1935 il mercante Frapier si impegnò nell'edizione di incisioni di noti artisti come Bonnard (1867-1947), Denis (1870-1943), Dufy (1877-1953), Rouault (1871-1958), Toulouse-Lautrec (1864-1901), Utrillo (1883-1955) e Van Dongen (1877-1968). Tutte queste opere sono in tiratura limitata con biffatura della lastra finale. Ricordiamo che nel 1937 Frapier stampò opere di Corot (1796-1875), Degas (1834-1917) e di gran parte

del repertorio di Daumier (1808-1879). A seguito della sua meritoria e intensa attività editoriale divenne delegato dell'Associazione Internazionale per la protezione delle opere culturali in caso di guerra. La litografia è stata acquistata dalla Libreria Prandi di Reggio Emilia.
m.c.z.

Bibliografia: De Walterskinchen, 1974, n. 183; Libreria Prandi, 148, n. 868; Libreria Prandi, 154, n. 1001; Libreria Prandi, 174, n. 934.

GEORGES ROUAULT

(Parigi 1871-1958)

[Nu assise]. - [1918-1928]. - 1 stampa :
tecniche miste ; 265 × 169 mm.

Quinto stato su sei (Chapon, Rouault, 1978, pp. 176-179, n. 28). Le misure del foglio sono 435 × 330 mm. Filigrana: "La Tentation de Saint Antoine". In basso a destra è un timbro a inchiostro blu recante il monogramma dell'artista. In basso a destra timbro a secco di forma circolare della Libreria Prandi di Reggio Emilia.

(BCFa, inv. 83296, Cass. 53, cart. 2/5).

Questa stampa faceva parte del gruppo di opere (ventidue calcografie e centoquattro xilografie), realizzate da Rouault per illustrare il volume *Les Réincarnation du Père Ubu*, un testo del quale era autore e al tempo stesso editore Ambroise Vollard. Il personaggio di Ubu, che Vollard aveva preso a prestito da Alfred Jarry, era scaturito nell'immaginario del suo inventore dai modi di fare un po' goffi di un professore del corso di retorica nel collegio di Rennes e incarnava, nella sua accezione originaria, l'intera umanità con i suoi vizi e le sue miserie. Negli scritti di Vollard, al contrario, questi viene caricato di una valenza politica, e rappresenta piuttosto gli errori di un gruppo. *Les Réincarnation du Père Ubu*, apparso a Parigi nel 1932, raccoglieva alcuni testi di Vollard pubblicati tra il 1917 e il 1930 (per maggiori notizie su questo volume e sulle pubblicazioni di Vollard intorno a questo personaggio si rimanda a Chimiri, 1998, pp. 18-19; e a Pontiggia, 2002, pp. 40-41). L'editore, che aveva progettato questa pubblicazione sin dal 1916, ne aveva commissionato l'illustrazione a Rouault nel 1917, ma questi, dopo aver prodotto una impressionante quantità di disegni preparatori oltre ad un certo numero di tavole poi abbandonate, la portò a compimento soltanto nel 1928.

Protagonista di questa tavola è un nudo femminile seduto e immerso nella penombra di uno sfondo che, come spesso accade nelle opere di questo autore, è neutro, in-

tenzionalmente spogliato di qualsiasi riferimento all'ambientazione, e si schiarisce man mano che si avvicina ai contorni della figura, evidenziati da spesse linee scure. Purtroppo non è stato rintracciato nell'ambito della presente ricerca il disegno preparatorio da cui la stampa è tratta. Il modo di procedere di Rouault prevedeva infatti che sulla lastra venisse inizialmente impresso, attraverso un procedimento di fotoincisione, il disegno preparatorio al suo stadio definitivo. Successivamente egli interveniva a più riprese con diversi strumenti avvalendosi, come riferiva Vollard, di lime, di raschietti, di bulini, di carta vetrata, e facendo ricorso alle diverse tecniche di incisione calcografica, dall'acquaforte, alla puntasecca, all'acquatinta (Vollard 1937, brano riprodotto in Courthion, 1964, p. 186).

A quanto si ricava dal catalogo Chapon-

Rouault la stampa doveva recare originariamente una datazione in lastra al 1918, che in seguito è scomparsa ed è stata sostituita, nell'ultimo stato, con la data: 1928.

Il foglio in esame non sembra appartenere a una tiratura vera e propria ma sembrerebbe piuttosto da intendersi, sia perché si tratta di un quinto stato su sei, sia per il fatto che è stampato su carta destinata alla pubblicazione di un'altra serie, come una prova di stampa.

Le lastre relative a questa serie sono state biffate dopo la tiratura.

a.a.

Bibliografia: Agustoni, 1972, n. 69; Libreria Prandi, 160, tav. 296, n. 889; Wofsy, 1976, n. 309; Chapon, Rouault, 1978, pp. 176-179, n. 28; Bellini, 1988, p. 48, n. 24.



GEORGES ROUAULT

(Parigi 1871-1958)

[*Sunt lacrimae rerum*] / G Rouault 1926. [Paris : Société d'Édition l'Étoile Filante, 1948]. - 1 stampa : tecniche miste ; 578 × 415 mm. - (*Miserere* ; 27).

Quinto stato su cinque (Chapon, Rouault, 1978, pp. 246-247, n. 80). Le misure del foglio sono 640 × 500 mm. Filigrana: "Ambroise Vollard Arches". In basso verso il centro, tra il piede destro dell'uomo e il piede sinistro, vengono ripetute la firma e la data.

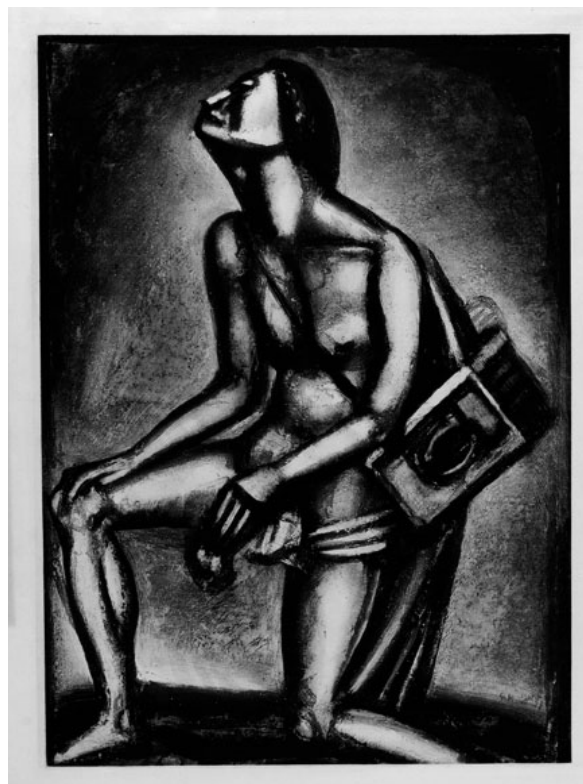
(BCFa, inv. 83297, Cass. 53, cart. 2/4).

Questa tavola è la ventisettesima delle cinquantotto che componevano il *Miserere*. Tale serie, cui l'artista aveva iniziato a lavorare dal 1912, fu pubblicata soltanto nel 1948 a Parigi dalla Société d'Édition l'Étoile Filante. La maggior parte dei soggetti erano stati concepiti da Rouault sin dagli anni della Prima guerra mondiale e rispecchiano tutta la disapprovazione e l'orrore provati dall'artista di fronte al compiersi di questa inutile tragedia. È in questi sentimenti, oltre che in un profondo senso di religiosità, vissuto come consapevole accettazione della propria condizione umana, che va ricercato lo spirito di questa impresa editoriale. Rispetto alle tavole pubblicate, Rouault aveva programmato di incidere un maggior numero di opere, in seguito parzialmente abbandonate per esigenze editoriali. La serie avrebbe dovuto intitolarsi *Miserere et Guerre*, e comporsi di due tomi (per le questioni generali relative alla pubblicazione della serie si rimanda a Pontiggia, 2002, pp. 51-53). Protagonista di questa scena è una figura maschile seminuda in ginocchio. I suoi contorni sono definiti da una spessa linea e si stagliano contro uno sfondo scuro che sembra illuminarsi man mano che si avvicina alla figura, fino a creare una sorta di alone intorno alla stessa. È difficile comprendere se l'atteggiamento dell'uomo sia di devozione oppure di disperazione. Un sentimento, quest'ultimo, che sembrerebbe suggerito dal suo volgere lo sguardo al cie-

lo, un cielo scuro dal quale egli sembra però attendere, fiducioso, una risposta. La letteratura critica sul *Miserere* è abbondante e da più parti è stato sottolineato come esso incarni, in sintesi, il testamento spirituale dell'artista, un messaggio che qualcuno intende come intrinseco di un atroce sarcasmo, mentre altri osservano come dietro queste immagini, talora (come nel caso di questa tavola) di amara tristezza, si celi, in ultima analisi, una possibilità di speranza (Bellini, 1972, pp. 127-130). Circa l'identità del personaggio raffigurato, questi è stato identificato con Orfeo, mentre l'oggetto che pende dalla sua spalla sarebbe una lira (Pontiggia, 2002, n. 24).

Il verso con cui viene designata questa tavola nella letteratura sul *Miserere*, *Sunt lacrimae rerum* (Sono lacrime sulle vicende umane), è ripreso dall'Eneide e sono le parole con le quali Virgilio immaginava che Enea avesse espresso la propria commozione di fronte agli episodi della guerra di Troia riprodotti nel fregio del tempio di Cartagine (Eneide, I, v. 462; in Tosi, 1997, n. 1651).

Nella prefazione al suo lavoro Rouault par-



lava di alcuni disegni a inchiostro che erano alla base delle incisioni, ma non è stato purtroppo possibile rintracciare, nell'ambito della presente ricerca, il disegno dal quale è stato ricavato, mediante un procedimento di fotoincisione (*héliogravure au grain*), il primo stato della lastra, sul quale successivamente l'artista è intervenuto con la maniera a zucchero, eseguendo poi una pomiciatura generale al carbone di salice e lavori con raschietto e brunitoio (Mancia, 1984, n. 27). In seguito Rouault ha effettuato rifiniture a puntasecca e, a più riprese, col brunitoio.

Il presente foglio reca una doppia datazione, in lastra, al 1926.

Dopo la tiratura le lastre sono state biffate. a.a.

Bibliografia: Wheeler, 1938, n. 14; Blunt, 1948, tav. XXVII; *Georges Rouault*, 1971, pp. 181, n. 17; Augustoni, 1972, n. 157; Wofsy, 1976, n. 134; Chapon, *Rouault*, 1978, pp. 246-247, n. 80; Mancia, 1984, n. 27; Bellini, 1988, p. 59, n. 37; Chiappini, 1997, p. 183, tav. 27; Pontiggia, 2002, p. 67, n. 24.

VASILIJ KANDINSKIJ

(Mosca 1866-Neuilly-sur-Seine 1944)

[Composizione astratta] / VK. - 1924. - 1 stampa : litografia ; foglio 635 × 490 mm. Tiratura: 136/300. Filigrana "Arches". Al verso in alto a sinistra, a matita "3309 Tempéré". In basso a sinistra timbro a secco di forma circolare recante nella parte centrale tre asterischi e intorno una scritta parzialmente leggibile: [M]AEGHT EDITEUR.

(BCFa, inv. 83436, Cass. 53, cart. 2/22)

La produzione grafica di Kandinskij sembra subire, a partire dal 1923, una battuta d'arresto: da quel momento e sino alla sua morte, l'artista avrebbe realizzato in tutto circa venti lastre tra incisioni e litografie (Grohmann, 1954, p.n.n.).

Quest'opera, datata 1924, si colloca pertanto in un momento in cui Kandinskij si esprime principalmente attraverso l'impiego di altre tecniche. La studiosa Barnett ha calcolato che negli anni del suo sodalizio col Bauhaus (1922-1933), l'artista avrebbe realizzato almeno 350 tele e circa 600 acquerelli (Barnett, 1995). Allo stile degli acquerelli sembra rifarsi infatti questo foglio, dove è possibile ritrovare un tipo di linguaggio basato sulla ripetizione di alcuni motivi geometrici che si affollano, contro uno sfondo chiaro, nella zona centrale: un vocabolario di angoli, triangoli e cerchi, ma anche linee, ora grasse, ora strette, ora rette, ora curve. In particolare sembra di poter riconoscere in questa litografia quella stessa gamma di colori pallidi, modulata sui toni dei marroni, che caratterizza un'opera su carta eseguita verso la fine di quello stesso anno, *Brauner Doppel-Klang* (*Doppio suono marrone*; Kandinskij, 1991). E poiché in diversi casi gli acquerelli meglio riusciti sono stati utilizzati da Kandinskij come studi preparatori per i suoi dipinti, non si può



escludere che anche questa stampa sia da riferire ad un modello eseguito in questa tecnica e non reperito nel corso della presente ricerca. Nel suo complesso la scena appare vicina anche alle composizioni che sono oggetto dei *Kleine Welten* (*Piccoli mondi*), un *portfolio* di

12 stampe, comprensivo di litografie, xilografie e puntescche, risalente al 1922. La tiratura del foglio è di 300 esemplari. Come si ricava da un timbro a secco, editore è Aime Maeght (1906-1981), attivo anche come mercante d'arte. a.a.

GEORGES BRAQUE

(Argenteuil, Parigi 1882-Parigi 1963)

[Bronze] / GB. - [1950]. - 1 stampa : litografia a 2 colori ; foglio 378 × 280 mm.

Tiratura: 23/400.

(BCFa, inv. 83346, Cass. 52, cart. 2/4).

Lontano ormai dalle giovanili esperienze cubiste che lo avevano visto lavorare in stretto contatto con Picasso nella fase detta del cubismo analitico, Braque nel giugno del 1947 realizzerà la sua prima esposizione presso Aimé Maeght, divenuto così suo nuovo mercante e stampatore abituale.

«Braque ha sempre voluto rendere tattile la dinamica dello spazio mediante la resa figurativa degli oggetti normali. Anche l'uccello – che è stato scelto per una lunga serie di studi – è una di queste figure» (Apollonio, 1965, p.n.n.). Dalla metà degli anni Cinquanta infatti dipinge, disegna e incide sul tema degli uccelli che diventeranno anche il soggetto per alcuni gioielli. Secondo le acute considerazioni di Cesare Brandi (Brandi, 1962, p.n.n.) «[...] È proprio con lui, principalmente, che si inizia nell'arte moderna, quel moto di ascensione della materia a forma, che ancora non è terminato, sol che si pensi alle nuove fortune del collage, e ai maggiori come Burri (1915-1995) e Dubuffet (1901-1985). Né di questa redenzione della materialità oggettiva è minore testimonianza nelle incisioni, dove, appunto perché lì non si può dare la materia in proprio, il suggerimento non passa subito a quello per cui la materia si vuol far valere... ma si tenta a ricostruire in primo luogo il suggerimento della materia in sé, che poi a sua volta varrà come attributo formale».

Si tratta della prima stampa acquistata da Roberto Sabbatani, proviene dalla Galleria d'Arte "La Loggia" di Bologna come attesta l'omonima etichetta in-



collata al verso della tavola. L'immagine appare come una concrenza fossile, ma non di organismo annidato nella materia pietrosa, ma come un'increspatura della stessa che così si è fatta forma sublimandosi in altra entità. Una forma riconoscibile nella sua stilizzazione ma

molteplice, imprevedibile e quasi fantastica nella sua possibilità di trasformarsi da aerea a greve.

m.c.z.

—————
Bibliografia: Vallier, 1982, p. 294, n. 1026.

FERNAND LÉGER

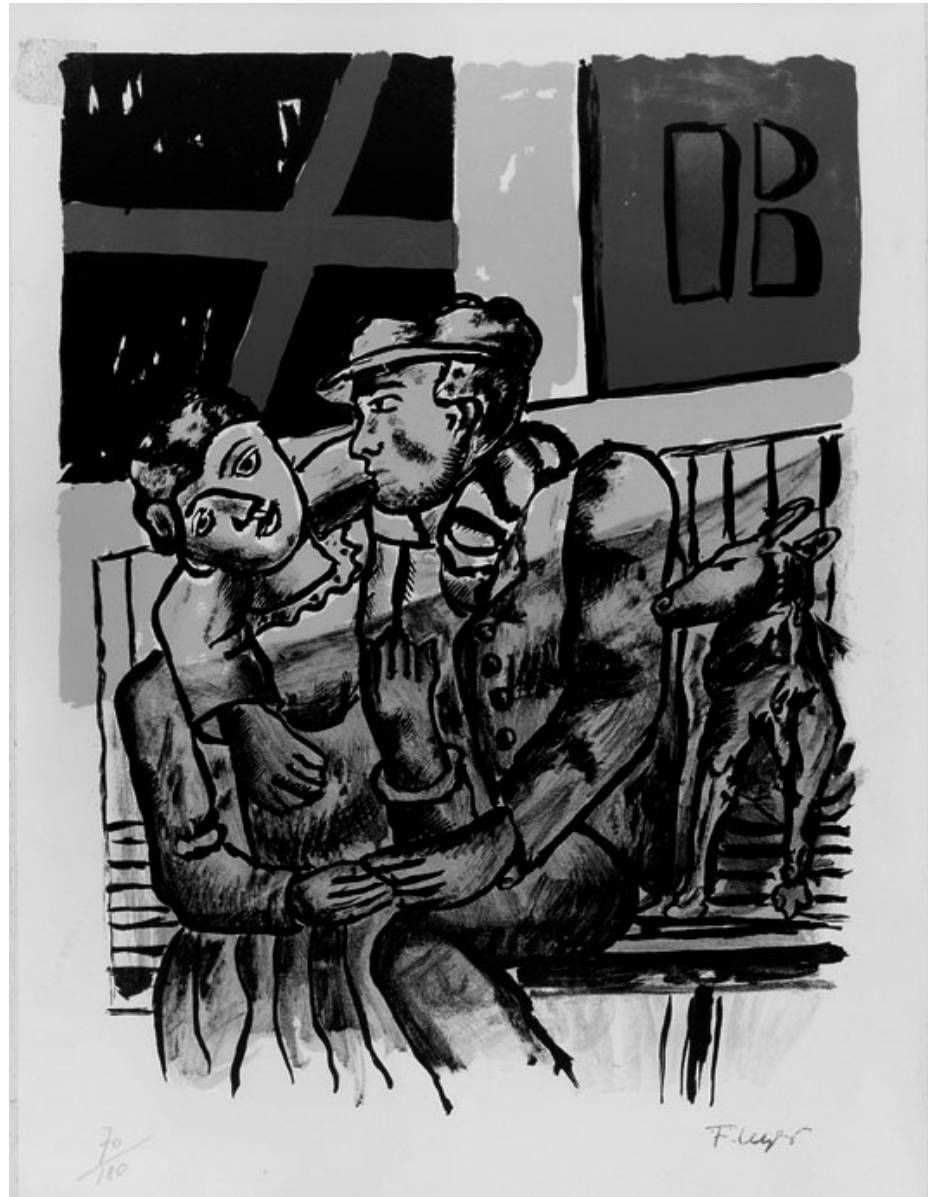
(Argentan 1881-Gif-sur-Yvette, Seine-et-Oise 1955)

Les amoureux / F.Léger. - [1958]. - 1 stampa : litografia a 4 colori ; 630×477 mm. Tiratura: 70/180. Filigrana: "Arches".

(BCFa, inv. 83317, Cass. 52, cart. 3/17).

La grande litografia a quattro colori, stampata su carta Arches, fa parte di una serie di 29 opere inserite nel volume *La Ville*; le tavole non furono mai firmate da Léger perché pubblicate postume nel 1958 in una tiratura di 180 esemplari (Prandi, 1987, p. 74). La firma dell'autore è costituita pertanto da un timbretto fac-simile. La stampa, ideata nel 1952, ripropone le risoluzioni spaziali e cromatiche adottate nei grandi dipinti degli stessi anni.

La grafica a colori di Léger si inserisce a pieno in quel mercato dell'arte che, dopo la seconda guerra mondiale, vede la grande fortuna della tecnica litografica. Ricordiamo che se Ambroise Vollard aveva iniziato a pubblicare, già dal 1890, litografie a colori di noti artisti come Cézanne (1839-1906), Lautrec (1864-1901) e Redon (1840-1916), è solo nel secondo dopoguerra che la tecnica litografica incide vistosamente sia sul gusto che sul mercato internazionale. La litografia, concepita non come mera riproduzione, ma come palpabile esempio delle capacità cromatico-ideative dell'artista, sempre più spesso diventa una sorta di studio parallelo all'attività pittorica vera e propria. Il nostro esemplare, in rapporto al quale è un disegno *Les deux amoureux* eseguito nello stesso anno (Parmiggiani, 2002, pp. 161-162, n. 65), nei volti sintetizzati de-



gli amanti e nei pochi colori sgargianti, fa rivivere l'intensità gioiosa dell'opera pittorica di Léger. Calzanti sono state le riflessioni di Emilio Tadini (Tadini, 1964, p.n.n.) nell'affermare: «[...] Léger, nell'ultimo decennio della sua attività, lavorò a una serie di tele in cui si propone

di celebrare in forme limpide e dirette la vita che egli amava, la verità e la dignità della forza, del lavoro, della gioia». m.c.z.

Bibliografia: Libreria Prandi, 154, n. 883; Libreria Prandi, 196, n. 822.

PABLO PICASSO

(Malaga 1881-Mougins 1973)

[Coppia] / Picasso. - [Paris : Louis Broder, 1968]. - 1 stampa : acquaforte ; 220 × 321 mm. - (La Magie Quotidienne).

Tiratura: 33/70. Stato unico, seconda variante su tre (Baer, IV, 1994, pp. 176-177, n. 1505).

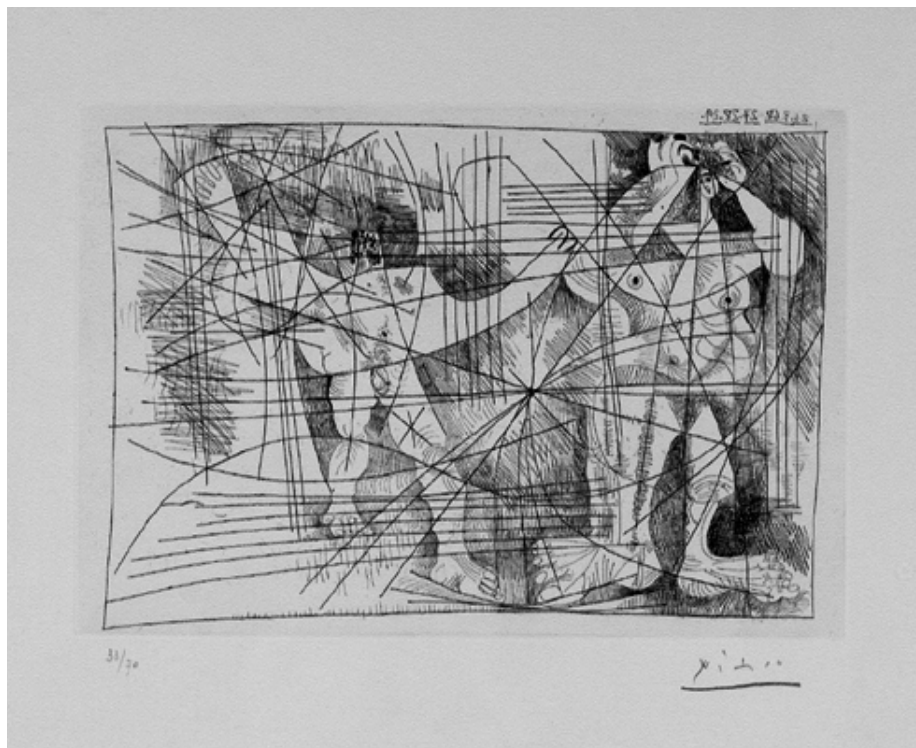
Le misure del foglio sono 366 × 475 mm. In alto a destra, a rovescio, la data: "26.3.68. 27.28.29". Sono presenti le iniziali dell'editore.

In basso a destra timbro a secco di forma circolare della Libreria Prandi di Reggio Emilia.

(BCFa, inv. 83300, Cass. 53, cart. 2/1).

La stampa faceva parte dell'album *La Magie Quotidienne*, edito a Parigi presso Louis Broder nel 1968. L'album, quarto di una serie intitolata *Estampes originales*, comprendeva dieci opere di otto artisti: J. Arp, G. Braque, A. Giacometti, A. Masson, J. Miró, J. Villon e Zao Wou-ki. Tutti i contributi, fatta eccezione per quello di Giacometti, del 1963, e quello di Picasso, del 1968, sono stati realizzati tra il 1959 e il 1961.

Dietro un fitto incrociarsi di linee, ora rette, ora curve, si riconoscono un uomo e una donna completamente nudi. La loro testa è piccola, mentre un grande risalto viene dato agli arti e agli attributi sessuali. Nel catalogo Goeppert-Goeppert Frank-Cramer si osserva come i due protagonisti appaiano colti nell'atto di danzare e come, a metà tra l'uno e l'altra, alcune delle linee principali della composizione si incrocino in un punto magico che corrisponde alla regola della *section d'or*.



Non si conoscono disegni preparatori per questa acquaforte. In considerazione dell'elevato numero di opere grafiche prodotte da Picasso nell'arco di quell'anno è ipotizzabile che egli lavorasse direttamente sulla lastra senza ricorrere a studi preliminari.

Da un'indicazione presente sulla lastra si ricava che l'acquaforte, iniziata il 26 marzo 1968, è stata ripresa nei giorni successivi e rielaborata fino al giorno 29 dello stesso mese. In questo periodo, che corrisponde ad un momento particolarmente fecondo della produzione incisoria di Picasso, l'artista si trovava nella città di Mougins, dove ha realizzato tra il 16 marzo e il 5 ottobre di quello stesso anno al-

meno 347 incisioni (Crommelynck, Crommelynck, 1968).

Il catalogo Baer distingue per questa lastra tre varianti: la prima anteriore all'acciaiatatura e alla bisellatura; la terza dopo la biffatura. Della seconda variante, cui l'esemplare in esame appartiene, si conoscono cinque tirature. Il nostro foglio fa parte di quella che Baer contraddistingue con la lettera e. La carta reca la filigrana LB, iniziali dell'editore Louis Broder. a.a.

Bibliografia: Bloch, 1968-1979, II, p. 78, n. 1460; Goeppert, Goeppert Frank, Cramer, 1983, pp. 348-349, n. 144 ; Baer, 1986-1996, IV, pp. 176-177, n. 1505.

OSKAR KOKOSCHKA

(Pöchlarn 1886-Montreux 1980)

[Camel market I] / Okokoschka.

[Londra : Marlborough Fine Arts Ltd, 1966 (Zurigo : J.E. Wolfensberger)]. - 1 stampa : litografia ; foglio 385 × 570 mm.

Tiratura: 8/60. Unico stato (Wingler, Welz, 1980, p. 217, n. 351). La litografia è stampata su carta Giappone.

In basso a destra timbro a secco di forma circolare della Libreria Prandi di Reggio Emilia.

(BCFa, inv. 83318, Cass. 52, cart. 3/16).

L'opera è la tredicesima tavola di una serie di diciotto soggetti raffiguranti scene di vita quotidiana a Marrakesh (Wingler, Welz, 1980, n. 339-356). La serie, che costituisce una sorta di diario di viaggio,

rappresenta, con un tipo di linguaggio sciolto e rapidissimo, cavalli, vie affollate e scorci urbani di Marrakesh. La serie è stata stampata a Zurigo presso J.E. Wolfensberger e pubblicata a Londra presso l'editore Marlborough Fine Arts Ltd nel 1966.

La scena, dotata della freschezza di un'impressione dal vero, rappresenta, come si evince dal titolo, un mercato di dromedari (il titolo, *Camel market*, si spiega con il fatto che nella lingua anglosassone non viene fatta alcuna distinzione tra i due animali), dove è possibile riconoscere alcuni uomini vestiti delle tipiche lunghe tuniche. Esiste all'interno della stessa serie un secondo soggetto raffigurante un mercato di dromedari, *Camel market II*, ma qui l'animale rappresentato è uno solo.

I disegni da cui questa serie è stata ricavata sono stati eseguiti dal vero su carta da riporto, e risalgono al viaggio effettuato dall'artista a Marrakesh tra il 30 gennaio e il 28 febbraio del 1965. Dal catalogo di H.M. Wingler e F. Welz apprendiamo che il disegno preparatorio relativo a questa litografia sarebbe stato pubblicato da Spielmann nel catalogo della grande esposizione dell'opera di Kokoschka che si è tenuta ad Hamburg nel 1970.

La litografia è stampata su carta Giappone.

Sulla base di quanto annotato da Roberto Sabbatani l'acquisto del foglio risalirebbe alla fine del 1969.

a.a.

Bibliografia: Wingler, Welz, 1980, p. 217, n. 351.



MAX ERNST

(Brühl 1891-Parigi 1976)

(Le mineral) / Max Ernst. - [Paris : George Visat, 1968]. - 1 stampa (2 lastre) : acquaforte ; 380 × 282 mm.

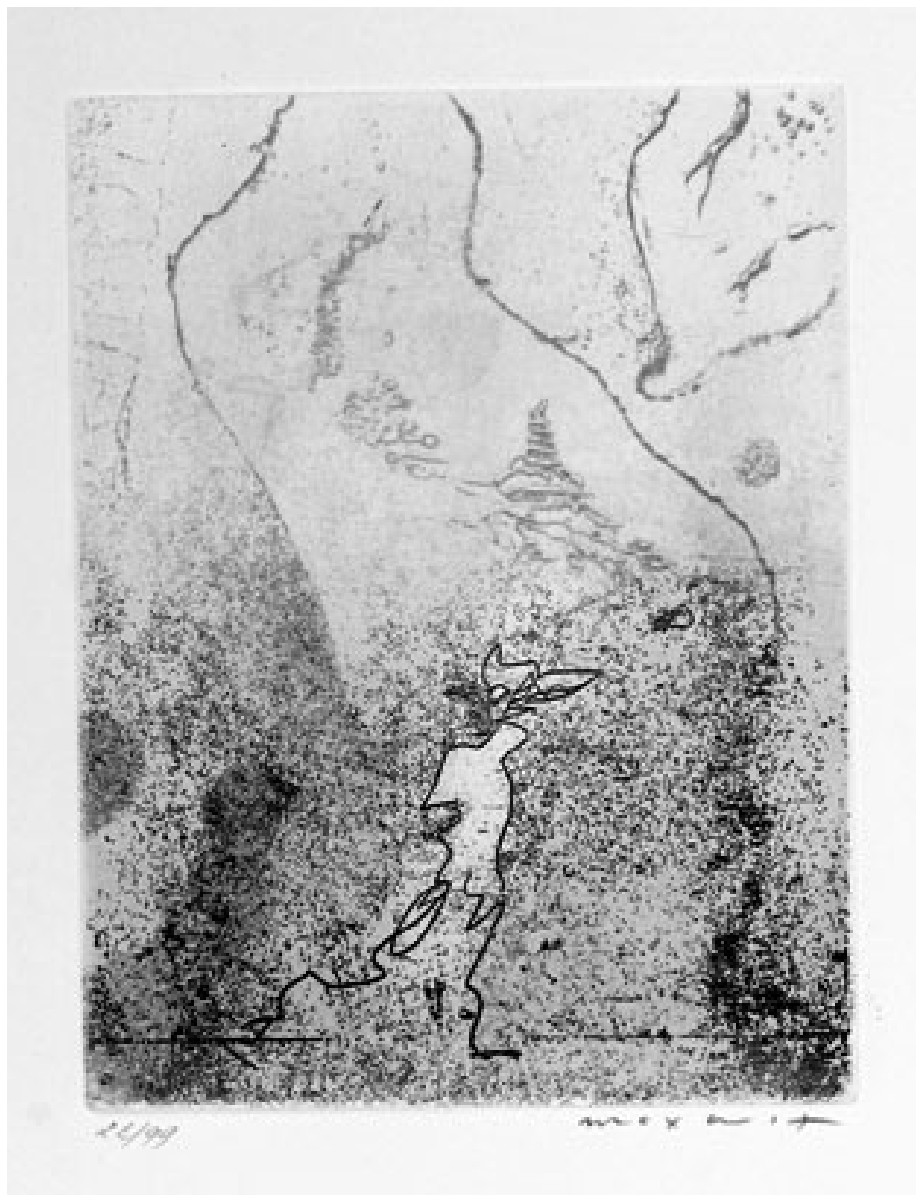
Firma autografa dell'Autore in basso a destra. Tiratura: 22/99. Acquaforte a quattro colori. Filigrana parzialmente leggibile [Ar]ches. Al verso, sempre a matita, è presente una nota riferibile al prezzo del foglio "L. 2000". In basso a destra timbro a secco di forma circolare della Libreria Prandi di Reggio Emilia.

(BCFa, inv. 83326, Cass. 52, cart. 3/8).

La composizione è stata ottenuta mediante la combinazione di due matrici concepite da Ernst autonomamente e a distanza di tempo tra loro.

La prima lastra, lavorata all'acquaforte e recante l'elemento figurativo in basso (Leippien, 1967, n. 80), era stata originariamente ideata, ma non impiegata, per illustrare il testo di Léna Leclercq, *La Rose est nue*, ornato di sei acqueforti di Max Ernst, pubblicato a Parigi nel 1961 (stampatore George Visat, editore Jean Hugues; Leippien 78). Le tavole che facevano parte di questa serie mostrano per lo più figure dalle sembianze umane fortemente stilizzate e in movimento, e hanno in comune con il nostro foglio il tipo di soggetto, nel quale sembra di poter riconoscere una figura che avanza verso destra. L'atmosfera della composizione è surrealista e lo sperimentalismo tecnico vi gioca un ruolo da protagonista, dando luogo a esiti sorprendenti, come la simulazione di effetti di *gaufmage* nella parte superiore del foglio, prodotti con l'uso di una linea di contorno.

La seconda lastra, recante proprio questo motivo astratto-decorativo, è stata impiegata, variamente combinata con altre lastre, in almeno due composizioni oltre a questa, *Senza titolo* (Leippien, 1967, 125)



e *Invitation au voyage* (Leippien, 1967, n. 206), opera del 1971.

Il foglio appartiene ad una tiratura di 99 esemplari numerati effettuata a Parigi nel 1968 da George Visat (stampatore ed editore) e dunque l'opera nel suo complesso risale a questa data anche se il procedimento di stampa prevede, come abbiamo anticipato, l'impiego di due lastre incise in precedenza, una risalente al 1961

(Leippien, 1967, n. 80), l'altra al 1968 (Leippien, 1967, n. 125).

Di quest'opera si conosce una seconda tiratura, in prove d'artista, composta di circa 20 esemplari firmati.

a.a.

Bibliografia: Goerg, Rossier, 1970, n. 45bis; Leippien, 1975, p. 128, n. 128.

HENRY MOORE

(Castleford, Yorkshire 1898-Much Hadham, Hertfordshire, 1986)

Concerto / Moore. - [Ginevra : Gerald Cramer, 1967 (Parigi : Frelaut e Lacourier)]. - 1 stampa : acquaforte e acquatinta ; 128×99 mm.

Tiratura e firma autografe in calce all'immagine. Secondo stato su due (Cramer, Grant, Mitchinson, 1973, n. 87). Tiratura: 46/50. Fili-grana : numero "1326" racchiuso in un ovale, cuore stilizzato con due barre orizzontali e sotto altra scritta illeggibile.

(BCFa, inv. 83307, Cass. 53, cart. 1/9).

Si tratta del secondo stato di un'immagine appartenente ad una tiratura di 50 esemplari realizzata nel 1968 dagli stampatori parigini Frelaut e Lacouriere per l'editore e gallerista Gerald Cramer di Ginevra (Cramer, Grant, Mitchinson, 1973, n. 87).

Negli anni Sessanta la grafica del grande scultore denota una progressiva semplificazione della forma umana che in questo caso è animata da una vis narrativa presente soltanto in opere realizzate tra la fine degli anni Quaranta e i primi anni Cinquanta. In quel periodo appaiono interni con figure sedute che leggono o conversano affiancate a gruppi familiari o all'amato soggetto della madre seduta con il bambino.

Un disegno preparatorio per questa stampa, probabilmente ascrivibile al 1967, è stato donato dall'artista (1974) assieme ad un ricco fondo di sculture e stampe, all'Art Gallery of Ontario di Toronto, questo a coronamento del felice sodalizio con la città conclusosi con l'installazione della notissima scultura in bronzo *The Archer*, realizzata nel 1966 (Wilkinson, 1987, p. 111). Il piccolo disegno, realizzato con penna a sfera, propone in controparte la stessa soluzione compositiva della stampa, rispetto alla quale ha maggior



definizione nella figura che suona il piano e in quella all'estremità opposta.

Le figure larghe e compatte ma dagli arti filiformi, sorta di icone arcaiche che tanto ricordano la scultura cicladica, sono le stesse che Moore ripropone in più occasioni soprattutto nelle sculture e nelle maquettes degli anni Cinquanta. Sembra che l'attività incisoria sostanziata dall'uso dell'acquaforte, della punta secca e della litografia, costituisca un metodico e sistematico processo creativo che ha come obiettivo quello di indagare sull'ingombro spaziale della figura umana intesa come entità "antica" le cui forme ricorrenti

riportano l'individuo alla sua condizione di pesante fisicità. In tale accezione lo zinco o il rame incisi possono paragonarsi alle sottili e sagomate lastre di bronzo che costituiscono le sculture dalle superfici animate dalla stessa trama intrecciata e graffiata.

Nell'incidere il metallo lo scultore non fa altro che iterare il gesto con il quale rende vibratile l'epidermide delle sue sculture.

m.c.z.

Bibliografia: Cramer, Grant, Mitchinson, 1973, n. 87; Wilkinson, 1987, n. 64; Libreria Prandi, 148, n. 801.

SEBASTIÁN MATTA
(ROBERTO SEBASTIÁN
ANTONIO MATTA ECHAURREN)

(Santiago del Cile 1911-
 Civitavecchia 2002)

[Figure a colori] / Matta. - [Parigi : L'œuvre Gravée, 1970]. - 1 stampa : acquatinta a colori ; 550 × 355 mm.

In basso a sinistra a matita: "Epreuve d'artiste". Sul verso del foglio in basso a destra manoscritto a matita: "Figure 507" ed il numero "88". Filigrana Arches.

(BCFa, inv. 83309, Cass. 53, cart. 1/7).

Questa affascinante *epreuve d'artiste*, risultante dalla combinazione dell'acquatinta a colori con parti in rilievo ottenute da una seconda matrice stampata a secco sul verso del foglio, coniuga una pastosa informalità ad una misteriosa figurazione. L'affioramento delle figure, vagamente antropomorfe, rimanda alla struttura delle veneri preistoriche, mentre certi vuoti geometrici e schematici sembrano rifarsi alla scultura cicladica.

Secondo Claudio Spadoni per Matta non si deve parlare di figurazione intesa tradizionalmente come opposizione all'astrazione, ma di "possibilità figurali", «[...] di figure allo stato larvale o ad uno stadio di trasformazione aperto ad imprevedibili sviluppi... Come se in un singolare crogiolo l'artista avesse messo in fusione [...] una mistura di ingredienti, più che formali direi proprio antropologici e immaginativi, di una complessità quasi sconcertante» (Spadoni, 1992, p. 19). Con le successive morsure all'acquatinta l'artista sembra ribadire con la tecnica le proprie affermazioni di poetica «[...] comincio col macchiare la tela e in ogni macchia cerco qualche cosa che non è conosciuto, non visto, qualche cosa di nuovo per me» (Matta, in Ferrari, 1996).

L'incidere sembra così coincidere con un'operazione alchemica attraverso la quale il mistero del cosmo si materializza ogni volta in modo differente.

Forse la stampa è stata acquistata a Faenza presso la Galleria d'Arte Sire della quale è stato rinvenuto un catalogo su Matta nella biblioteca del Collezionista.

m.c.z.



Español Muerto

CLAES OLDENBURG

(Stoccolma 1929)

[Composizione] / CO. - [1970]. - 1 stampa
: fotolitografia ; 350 × 299 mm.

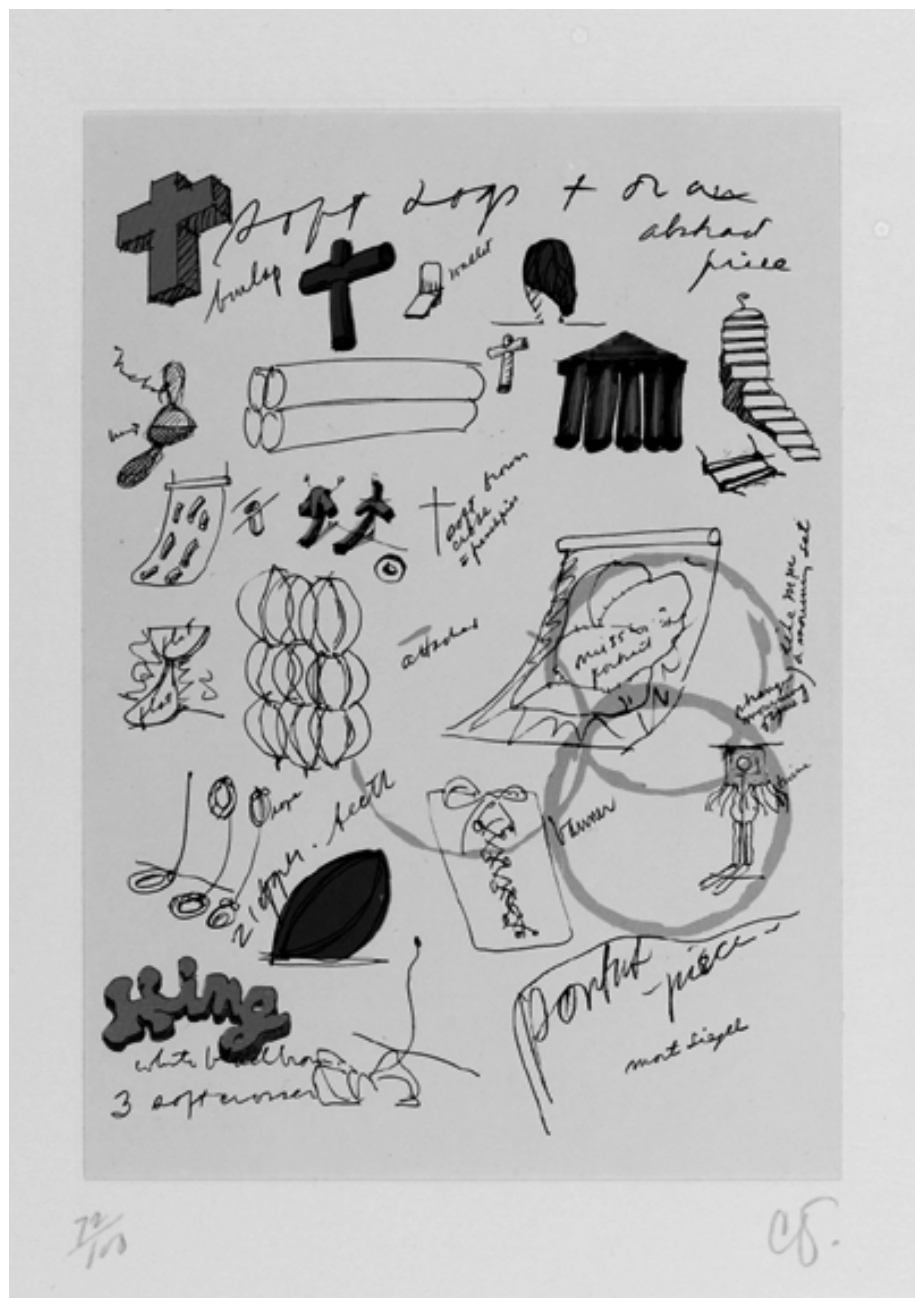
Tiratura: 72 / 108.

(BCFa, inv. 83301, Cass. 53, cart.1/15).

Si tratta della riproduzione di una pagina del *Note book* del noto artista svedese realizzata a penna a sfera con interventi a colori. Il foglio fa sicuramente riferimento al progetto di una scultura o di un multiplo non identificati.

Tecnicamente e graficamente la stampa è molto simile ad uno studio del 1969 per la scultura *Double – nose / purse / punching bag / ashtray* realizzata poi nel 1970 in cuoio, bronzo, legno e metallo (Oldenburg, 1971, p. 100). Quello che se ne ricava è la combinazione di vari elementi che formano una sorta di *souvenir* del tempo, un catalogo di oggetti quotidiani e banali che riportano alle tematiche della *Pop Art* statunitense di cui Oldenburg è stato uno dei rappresentanti più significativi. A cavallo degli anni Settanta Oldenburg ha frequentemente realizzato studi grafici nei quali il disegno è supportato da scritte e notazioni in qualche modo incomprensibili allo spettatore perché facenti riferimento ad un filo conduttore presente solo nella mente dell'artista. Tali disegni, riprodotti a fini commerciali, sono stati l'anticamera delle realizzazioni scultoree vere e proprie, anch'esse di frequente duplicate in più esemplari. Questa immagine potrebbe essere stata acquistata presso la Galleria "Dialoghi Club" di Biella nel 1979 in occasione di una mostra sull'artista.

m.c.z.



MARIO AVATI

(Principato di Monaco 1921)

[Il panier di vetri ; Hommage a Sebastien Stoskopff] / Avati 66. - [1966]. - 1 stampa : maniera nera ; 245 × 347 mm.

Quarto stato su quattro (Passeron, 1973, p. 102, n. 363). Tiratura: 3/50. Al verso in basso a destra manoscritto a matita di grafite: "21.000". Filigrana: lettere "B F K" in maiuscolo.

(BCFa, inv. 83435).

La particolarissima incisione a maniera nera, tecnica privilegiata dall'artista fin dal secondo dopoguerra, è un quarto stato nella tiratura di 50 esemplari e 10 prove d'artista dopo le quali la lastra è stata biffata. Il primo titolo *Il panier di vetri* allusivo alla disordinata catasta di bicchieri contenuti nel cesto, è una citazione dell'opera del noto pittore di nature morte Sebastien Stoskopff (1597-1657). L'artista era famoso per i dipinti a sfondo moraleggiante e per l'abile resa della testura della materia costitutiva gli oggetti rappresentati. Avati ripercorre in chiave contemporanea le suggestioni fiamminghe attraverso una tecnica complessa, la maniera nera, che aveva conosciuto il suo pe-



riodo aureo nell'Inghilterra del XVIII secolo. Il gioco delle sovrapposizioni e delle trasparenze assai evidente nella resa dei bicchieri suggerisce poi una scomposizione di vago sapore cubista mentre la sfera posta a sinistra sul piano di appoggio evoca atmosfere surreali. Il *magnifico nero* dello sfondo esalta i chiari delle zone di luce: una sorta di

rayogramma alla Man Ray ottenuto però con il paziente lavoro del raschiatoio e del brunitoio.
m.c.z.

Bibliografia: Passeron, 1973, p. 102, n. 363; Libreria Prandi, 154, n. 756; Libreria Prandi, 188, n. 692.

MIROSLAV ČERNEY

(Praga ca. 1934)

La vita Černey. - [Torino : Arte Antica, 1972]. - 1 stampa : xilografia ; foglio 320 × 325 mm.

Tiratura: IV/XXV. Stampata su carta giapponese. La stampa è accompagnata dall'expertise della Galleria "L'Arte Antica" di Torino.

(BCFa, inv. 83335, Cass. 52, cart. 2/14).

La composizione mostra tre figure femminili nude e variamente atteggiate, disposte intorno ad un bambino che, seduto sullo sfondo, con un'espressione triste sul volto, sembra oggetto della loro attenzione. La scena, sia per lo stile che per l'atmosfera, lascia trapelare una sorta di ammirazione nei riguardi di certa xilografia europea prodotta tra la fine dell'Ottocento primi del Novecento, specialmente in ambito simbolista. Sembra infatti di poter cogliere qui un'eco di quell'alone di mistero che caratterizza alcune composizioni incise di

Gauguin. Così pure, da un punto di vista più propriamente tecnico, l'artista ricorre ad espedienti che ricordano soluzioni proprie degli Espressionisti e, in particolare, di Munch. A questo autore, in particolare, rimanda il parziale impiego (nella zona sottostante la linea dell'orizzonte), di una tecnica in rilievo con la logica di una tecnica in cavo: sulla matrice infatti i contorni delle figure vengono scavati anziché risparmiati. L'alternanza di vuoti e pieni che ne consegue dà luogo, nella stampa, a effetti di luminosità fortemente contrastati. Alla cultura espressionista sembra riconducibile anche l'espediente di lasciare che le fibre e le imperfezioni della matrice in legno, non perfettamente levigata, passino sul foglio nella fase di stampa. Queste stesse caratteristiche si ritrovano anche in opere di alcuni artisti incisori di Praga contemporanei di Černey, che come lui praticano la xilografia, e che Sabbatani potrebbe aver avuto modo di conoscere ed apprezzare attraverso l'attività della Galleria "L'Arte Antica" di

Torino (presso la quale il foglio risulta acquistato), che nel 1969 aveva dedicato ad alcuni artisti cechi una mostra collettiva *Gli incisori di Praga*.

Non sembra invece possibile cogliere, all'apparenza, in questa scena, quella predilezione per i temi sociali e per le realtà umane più dolorose, come la guerra o il lavoro nel mondo contadino, che più spesso sono oggetto di trattazione da parte di questo autore, sia nell'opera grafica che in quella scultorea.

Come si ricava dall'expertise, l'opera risale al 1972.

Dalla matrice lignea sono state ricavate tre tirature per un totale di 135 esemplari (10 prove d'autore contrassegnate dalle prime dieci lettere dell'alfabeto; 25 fogli numerati con lettere romane e 100 con numerazione araba). In seguito la matrice è stata punzonata. Editore è "L'Arte Antica" di Torino.

a.a.

—————
Bibliografia: *Gli incisori di Praga*, 1969.

**IL NOVECENTO ITALIANO
L'EREDITÀ DI FATTORI, IL GENIO
DI MORANDI, LA PRODUZIONE GRAFICA
DEI MAESTRI CONTEMPORANEI**

GIOVANNI FATTORI

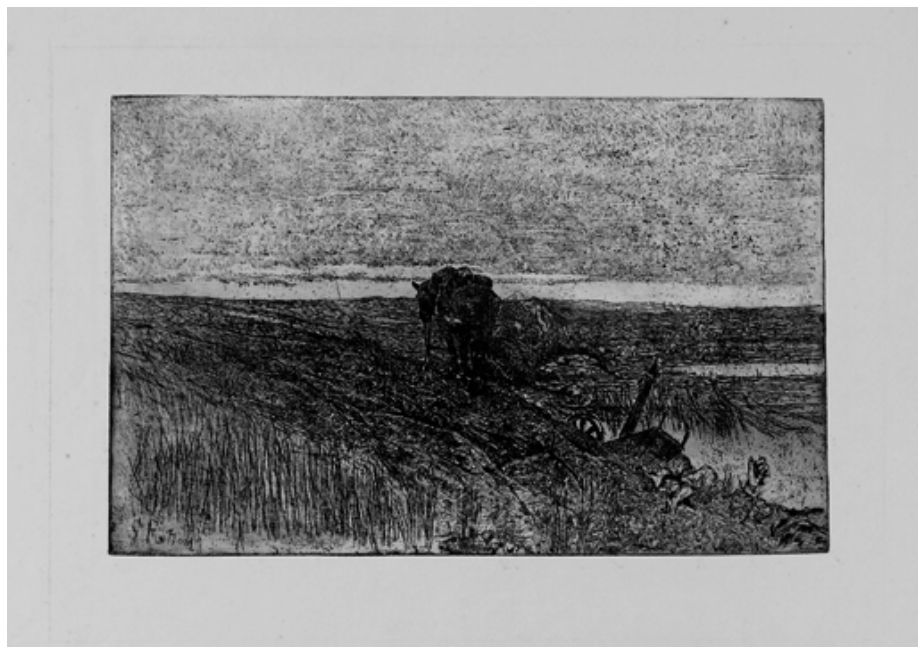
(Livorno 1825-Firenze 1908)

[Adua] / G. Fattori. - [1900]. - 1 stampa :
acquaforte ; 211 × 332 mm.

(BCFa, inv. 83325, Cass. 52, cart. 3/9).

Abbandonate le vortuose rappresentazioni delle sue più famose scene di battaglia, Fattori sembra voler esprimere in questa tavola, con un tono sommo, la sua più profonda disapprovazione per la guerra. Della disfatta dell'esercito italiano presso Adua, in Etiopia (1 marzo 1896), episodio con il quale si era conclusa la guerra italo-etioptica (1895-1896), Fattori immagina lo scenario dopo la capitolazione. La battaglia è finita e sul campo sono rimasti soltanto due cavalli, spossati dalla fatica; uno dei due è accasciato al suolo, forse morto. Nel dirupo a destra solo un carro di artiglieria rovesciato e il corpo riverso di un soldato con una mano alzata, tesa forse in un'estrema richiesta di aiuto, o più probabilmente irrigidita dalla morte. Questi pochi elementi risultano sapientemente collocati nel contesto di una distesa deserta, dove la linea dell'orizzonte, a circa metà altezza, è scandita da un bagliore. Sulla scena grava un cielo scuro, con nubi dall'aspetto frastagliato. Il tipo di inchiostrazione, che prevede la presenza di velature, aggrava il senso di drammaticità della scena, mentre i puntini sparsi sull'intera superficie della lastra sono da intendersi come la conseguenza di una morsura difettosa e risultano presenti sin dalle prime tirature.

Questo soggetto può essere messo in relazione con uno studio conservato a Livorno, presso il Museo Civico (carboncino su carta beige, mm 266 × 429), dove si rico-



nosce la sagoma del cavallo di schiena in una distesa deserta (Disegni di Giovanni Fattori, 1970, p. 43, n. 204; sul verso del foglio è uno studio per un cavallo morto). Più puntuale appare il riferimento al pastello Adua (di ubicazione sconosciuta ma illustrata in Pantini, 1903, p. 5), che rispetto ad esso appare in controparte.

L'esecuzione di questa stampa è situabile con certezza posteriormente al 1 marzo del 1896, data della battaglia rappresentata. Baboni offre sia per i disegni sia per la stampa una collocazione cronologica intorno all'anno 1900.

La lastra, in zinco, si conserva agli Uffizi (inv. 163 M). Il catalogo della Libreria Prandi 196 (n. 243, tav. 138) che descrive proprio questo esemplare, asserisce che si tratterebbe di una tiratura originale, vivente Fattori, senza però addurre alcuna motivazione. È possibile che l'osservazione di Prandi si basasse sulla freschezza dell'impressione, o sulla presenza di alcune imperfezioni della

stampa, come le sbavature nella zona inferiore destra del foglio o, ancora, la difettosa inchiostrazione del margine sinistro della lastra, verso il basso, caratteristiche che si possono riscontrare nelle prove che Fattori stampava col proprio torchio.

L'opera fa parte di un gruppo di lastre di cui è stata effettuata, nel 1925, una tiratura di 50 esemplari su carta Fabriano, a cura dell'editore P. Benaglia (1925, tav. 165).

Sulla base di quanto Sabbatani ha annotato in un quadernetto che conteneva l'elenco delle opere presenti nella sua collezione, egli sarebbe entrato in possesso di questo foglio all'inizio del 1969.

a.a.

_____ Bibliografia: Benaglia 1925, tav. 165; Paolieri, 1925; Francini Ciaranfi, 1944, pp. 18-19, tav. 30; Servolini, 1966, n. 151; Baboni, 1983, I, tav. CLXV; Baboni, 1983, II, p. 554, tav. CLXV; Baboni, 1987, n. 114; Bonagura, 1987, n. 113; Baboni, 2001, p. 228, tav. 212.

FRANCESCO BOZZETTI DETTO CINO

(Lecce 1876-Borgoratto 1949)

[Il boccino] / Cino Bozzetti. - [1935]. - 1 stampa : acquaforte ; 158 × 264 mm.

Primo stato su due. In calce all'immagine, fuori dall'impronta della matrice, sono presenti il titolo e l'indicazione di responsabilità (ripetuta) manoscritti a matita. Le misure del foglio sono: 340 × 482 mm. Filigrana: Van Gelder Zonen. In basso a destra timbro a secco di forma circolare della Libreria Prandi di Reggio Emilia.

(BCFa, inv. 83348, Cass. 52, cart. 2/2).

All'interno di questa semplicissima composizione, scandita da un'alta linea dell'orizzonte, è accovacciato, in primo piano, un vitello. Il punto di vista dal quale l'artista descrive la scena appare fortemente ribassato e posto quasi sul piano dell'animale. Nella parte superiore sinistra della scena si affollano alcuni elementi che consentono di apprezzarne l'ambientazione. Nei pressi di un casolare, in aperta campagna, una donna si al-

lontana, di spalle, tenendo per mano una bambina. Accanto a loro una mucca guarda verso il giovane animale in primo piano, forse un'allusione al motivo della maternità, già in parte accennato animale, e in particolare quello bovino. Sempre sullo sfondo vi è un animale domestico, apparentemente un gatto, e alcuni dal gruppo madre-figlia: un tema, quello della maternità, che è stato al centro di diverse composizioni di questo autore, sia per quanto riguarda l'universo umano, sia per quanto riguarda il mondo uccelli in volo e sparsi tra le zolle di terra, probabilmente corvi, che sembrano infrangere l'equilibrio offrendo una nota di dinamismo all'intera composizione.

La resa del soggetto mediante un tipo di segno breve ma scavato, quasi puntiforme, è un aspetto tipico delle acqueforti di questo maestro, e ricorda da vicino il linguaggio di un artista attivo nei Paesi Bassi agli inizi del XVII secolo, Willem Buytewech (1591/92-1624), che spesso affidava, come il Bozzetti, la resa del cielo a sequenze di punti regolari.

Per questa acquaforte si conosce un dise-

gno preparatorio che rispetto all'incisione risulta rovesciato. Lo studio (matita su carta, mm 270 × 165) è illustrato nel catalogo *Cino Bozzetti 1876-1949* (p. 92, n. 92), dal quale si apprende come nel 1977 il foglio si trovasse a Borgoratto presso la collezione degli eredi dell'artista. Non si registrano sensibili differenze tra la versione a matita e quella a stampa, fatta eccezione per la presenza, nella prima, di una linea di contorno che incornicia la scena. L'opera risale al 1935. Nella monografia sull'artista curata da Angelo Dragone si precisa come la lastra fosse stata sottoposta a morsura tra il giorno 1 e il 2 febbraio di quell'anno.

Come si ricava da una nota manoscritta presente su una rubrica dove Sabbatani era solito annotare gli autori e le opere collezionate, acquistò questo foglio presso la Libreria Prandi di Reggio Emilia verso la fine del 1969.

a.a.

Bibliografia: Le incisioni di Cino Bozzetti, 1949, n. 79; Dragone, 1950, p. 94, n. 107; Dragone, 1977, pp. 93, 116, n. 93; Dragone, Massucco, Repetto 2001, p. 144, n. 179.

GIORGIO MORANDI

(Bologna 1890-1964)

[Natura morta con il cestino del pane (lattera piccola)] / Morandi 1921. [1921]. - 1 stampa : acquaforte ; 122 × 153 mm.

Secondo stato. Le misure del foglio sono: 209 × 250 mm. Stampata su carta India.

(BCFa, inv. 83304, Cass. 53; cart. 1/10).

Di questa acquaforte, pubblicata la prima volta ne «Il Selvaggio» del 15 gennaio 1927, ci sono noti pochissimi esemplari, dei quali un primo stato, non firmato né datato, e un secondo, firmato al centro in basso, di cui questo foglio fa parte. Questa incisione è la prima a segnare il consenso europeo nei confronti delle acquaforti di Morandi, grazie anche alla sua presenza in importanti collezioni quali la Galleria Krugier di Ginevra e la Washington National Gallery

La stessa composizione si presenta in controparte in un dipinto dello stesso anno di proprietà di Emilio e Maria Jesi attualmente alla Pinacoteca di Brera (Vitali, 1977, n. 58). Nel Quaderno manoscritto di Morandi (foglio 22) (Cordaro, 1990, p. 13), l'opera è indicata col titolo *Natura morta con vaso entro un / cesto, bottiglia bianca e barattoli* 1922 (poi corretto in 1921). p.l.



Bibliografia: «Il Selvaggio», 1927, tav.; Artisti Italiani, 1937; Podestà, 1939; Bartolini, 1940; Petrucci 1948, n. 12; Carluccio, 1957, n. 14; Severini, 1959, n. 813; Giorgio Morandi, 1963, n. 53; Federici, 1964; Schmied, De Chirico, Roditi, 1964, n.41; Arcangeli, 1964, p. 174; Haftmann, De Chirico, 1965; Calvesi, 1966, n. 9; Vitali, Bacchelli, 1966, n. 14; Bucarelli, 1966, n.36; Giorgio Morandi, 1966 n. 96; Pieyre de Mandiargues, Brandi, Esteban, 1968; Trentatré acquaforti, 1970; Giorgio Morandi, 1971, n. 127;

Morandi-Etsen, 1972, n. 4; Quaranta incisioni, 1972, n. 6; Valsecchi, 1973; Giorgio Morandi, 1973; De Marchis, Del Monte, D'Orazio M.P., 1973, n. 9; Vitali, 1977, n. 58; Petrioli Tofani, Forlani Tempesti, 1978, n. 11; Ottanta gravuras, 1978; Massari, 1980 (2), p.19; Basile, 1985, p. 37, n. 14; Vitali, 1989, n. 14; Giorgio Morandi, 1990, n. 14; Cordaro, 1990, p.13, n. 9; Basile, 1997, p. 52; Bonini, 1997, n. 11. Fonti manoscritte: Quaderno manoscritto di Morandi, foglio 22; Carteggio Morandi-Petrucci, lettera 153.

GIORGIO MORANDI

(Bologna 1890-1964)

[Paesaggio (veduta dell'Osservanza a Bologna)] 1921. - [1921]. - 1 stampa : acquaforte ; 73 × 121 mm.

Prova di stampa. Le misure del foglio sono: 230 × 287 mm. Stampata su carta India. In basso manoscritto a matita: "Prova di stampa" e "1922".

(BCFa, inv. 83305, Cass. 53, cart.1/11).

Nel Quaderno dell'autore (foglio 9), questa stampa è indicata come Veduta dell'Osservanza e della Torre di Lomi. L'acquaforte è realizzata a morsura piana e con l'uso della punta ad ago per scalfire la preparazione; sono state apportate corre-

zioni con il brunitoio soprattutto tra il paesaggio e il cielo.

Quest'esemplare è una delle cinque prove di stampa che Morandi eseguì nel 1921. Dalla ricostruzione fatta da Michele Cordaro (Cordaro, 1990, p. 16) sulla base di una nota manoscritta dell'autore presente sulla fodera della lastra, si evince che la tiratura sarebbe dovuta essere di cinquanta esemplari; in realtà non fu mai compiuta e non andò oltre le diciotto copie.

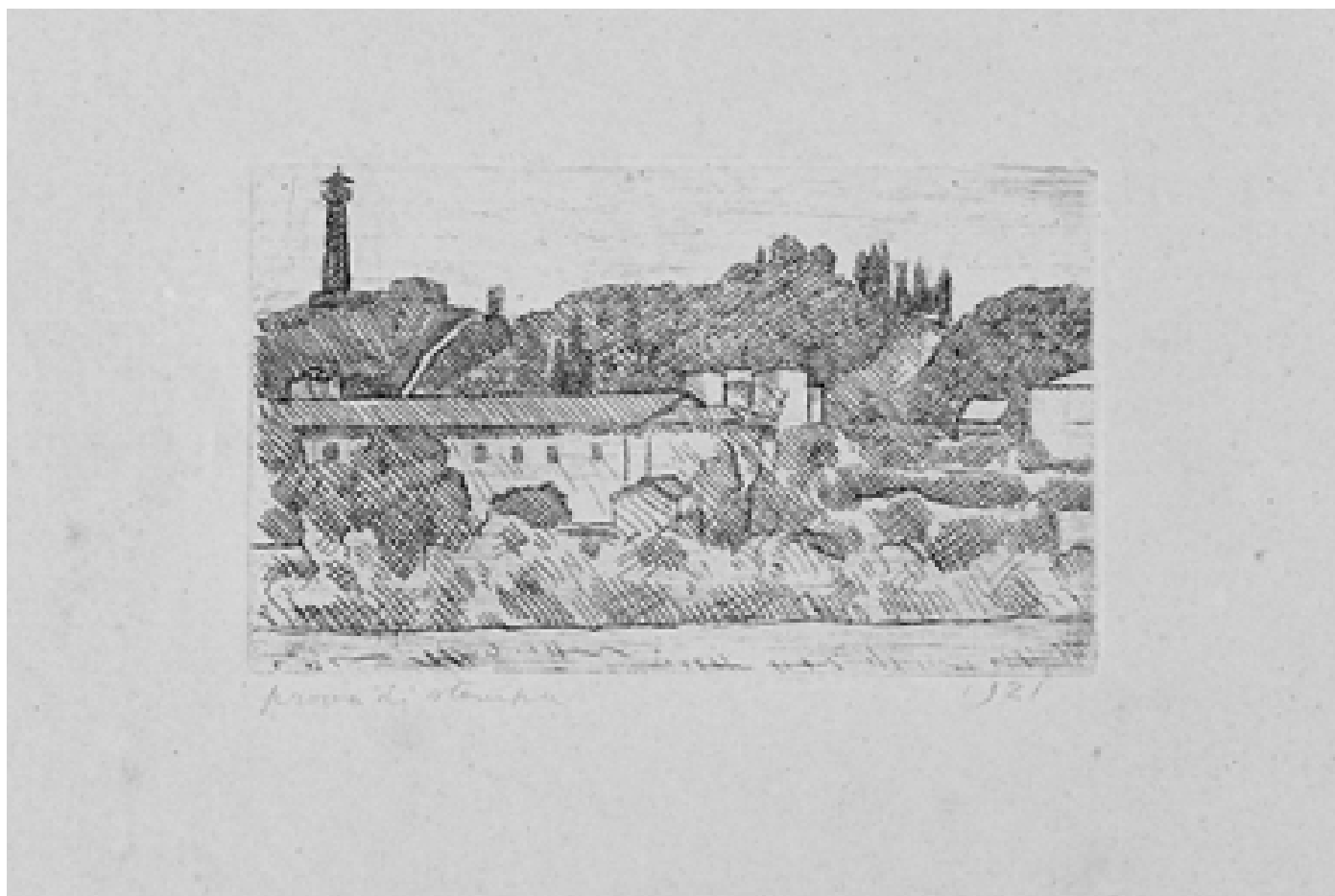
Morandi registrò con un numero progressivo le collezioni a cui erano destinate queste copie (fogli 9-10 del Quaderno).

I primi quattro esemplari furono stampati negli anni Trenta e destinati a Mino Maccarì (1898-1989), Leopoldo Longanesi (1905-1957), Roberto Longhi (1890-1970) e a Guido Bacchelli. Le copie dalla

5 alla 18 furono stampate dalla Calcografia (su indicazioni dell'autore) su carta Giappone. Sempre nella stessa nota, molto probabilmente indirizzata all'allora direttore della Calcografia Nazionale Carlo Alberto Petrucci (1881-1963), si legge: «Non ricordo se valga la pena stamparla. Favorisci mandarmene una copia».

p.l.

Bibliografia: Soffici, 1932; Petrucci, 1948, n. 13; Giorgio Morandi, 1963, n. 55; Arcangeli, 1964, p. 178; Vitali, 1964, n. 16; Vitali, Bacchelli, 1966, n. 16; Il paesaggio, 1967, n. 6; Willoch, 1968, n. 6; Valsecchi, 1973; Petrioli Tofani, Forlani Tempesti, 1978, n. 14; Basile, 1985, p. 39, n. 16; Cordaro, 1990, p. 16; Bonini, 1997, n. 12. Fonti manoscritte: Quaderno manoscritto di Morandi, ff. 9-10; Carteggio Morandi-Petrucci, lettera n. 162.



GIORGIO MORANDI

(Bologna 1890-1964)

[La casetta con il portico e il cipresso (lastra grande)] / Morandi 1924. - [1924].
1 stampa : acquaforte ; 202 × 237 mm.

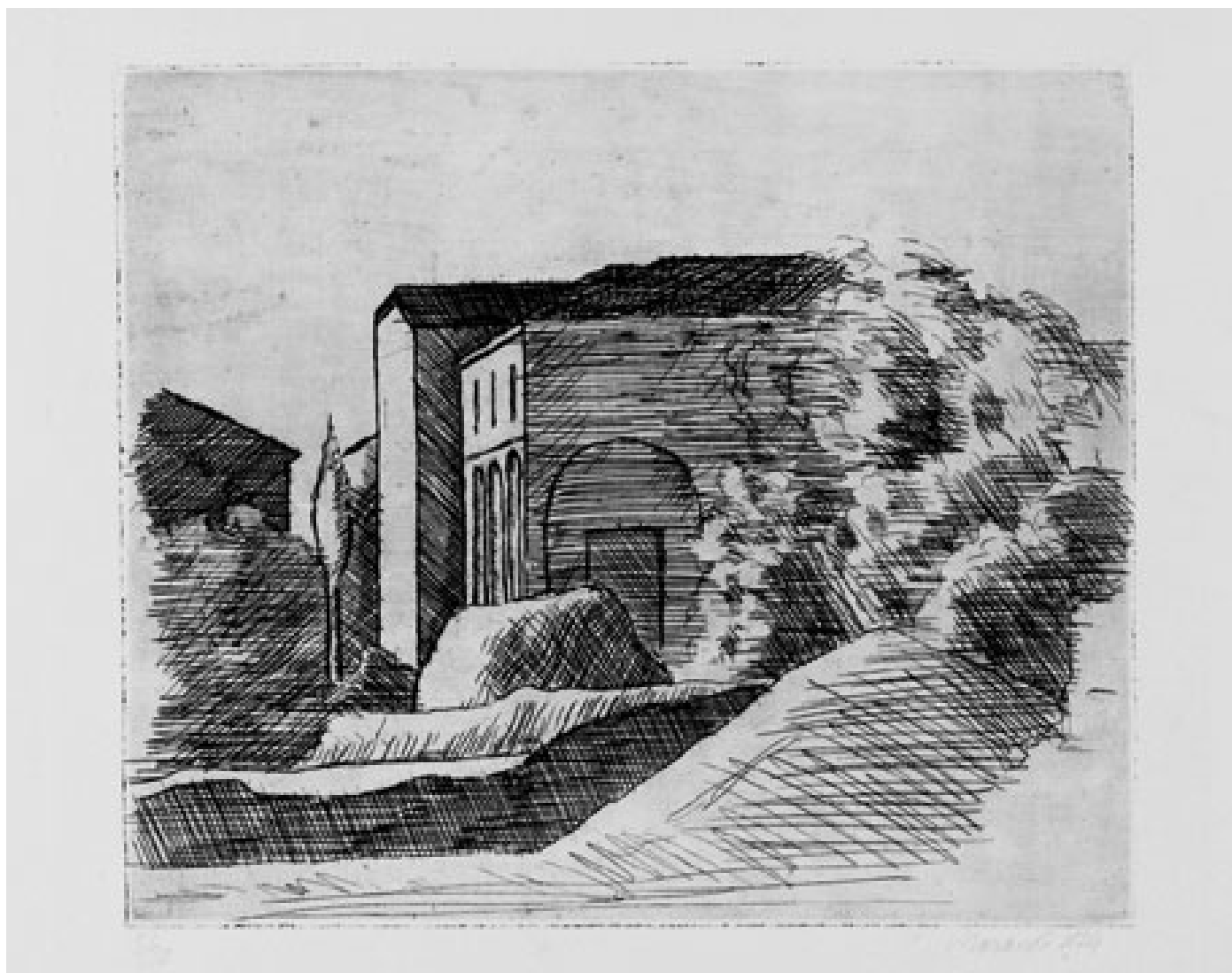
Tiratura: 5/30. Le misure del foglio sono:
278 × 377 mm.

(BCFa, inv. 83306, Cass. 53, cart.1/12).

L'acquaforte riprende, in formato maggiore e in controparte, lo stesso soggetto trattato nel 1923; la tiratura è di 30 copie, preceduta da due prove di stam-

pa. Il segno, dall'andamento orizzontale e diagonale, sottolinea le masse volumetriche del primo piano e della folta vegetazione a destra. La morsura decisa, definisce i piani della casa, alcuni tratti sono eseguiti a puntasecca, mentre in altre parti si notano abrasioni ottenute con l'uso del brunitoio (Cordaro, 1990, p. 22). Si conoscono due prove di stampa: una autografata dall'autore, è conservata presso il Museo Morandi di Bologna, a seguito della donazione (1911) della sorella Maria Teresa Morandi (Pascuali, 1993, p. 266).

Bibliografia: Petrucci, 1948, n. 18; Severini, 1959, n. 816; Giorgio Morandi, 1960, n. 66; Giorgio Morandi, 1963, n. 59; Arcangeli, 1964, p. 195; Haftmann, De Chirico, 1965, n. 170; Vitali, Bacchelli, 1966, n. 21; Calvesi, 1966, n. 14; Il paesaggio, 1967, n. 9; Willoch, 1968, n. 21; De Marchis, Del Monte, D'Orazio, 1973, n. 14; Giorgio Morandi, 1973, n. 8; Giorgio Morandi, 1977; Petrioli Tofani, Forlani Tempesti, 1978, n. 19; Massari, 1980, p. 14; Vitali, 1989, n. 21; Cordaro, 1990, p. 22; Bonini, 1997, n. 19; Basile, 1985, p. 44, n. 23; I Giganti del Bulino, 1985. Fonti manoscritte: Carteggio Morandi-Petrucci, lettere 146, 147, 148, 150, 151, 153.



PAOLO MANARESI

(Bologna 1908-1991)

[Case contro luce] / P. Manaresi 1968 .
[1968]. - 1 stampa : acquaforte ; 181 × 145
mm.

Tiratura: 40/100. In calce all'immagine dedica
autografa manoscritta a matita: "A Roberto
Sabbatani con stima. Paolo Manaresi". Le mi-
sure del foglio sono: 300 × 232 mm.

(BCFa, inv. 83315, Cass. 53, cart.1/1).

Si tratta di un bellissimo esemplare del-
l'arte incisoria dell'artista bolognese, an-
cor più prezioso per la presenza della de-
dica autografa a Roberto Sabbatani. L'o-
pera rientra nell'ambito della produzione
paesaggistica che si alterna alle composi-
zioni con scene di figurazioni sacre, dalla
forte connotazione drammatica.

Il taglio di questo gruppo di case del cen-
tro storico bolognese e in particolare il
gioco luministico prodotto dal controluce,
conferiscono all'insieme una partico-
lare dimensione scenografica.

Il maestro sfrutta il fitto reticolo del se-
gno di matrice morandiana, ma con l'ac-
centuazione dei neri prodotti dalle mor-
sure e con la disinvolta grafia che defini-
sce il terreno in primo piano, raggiunge
effetti drammatici.

Come scrive puntualmente Adriano Bac-
cilieri: «[...] L'inquietudine dolce e
profonda dell'uomo Manaresi, e dell'arti-
sta anche, trova nel segno dell'incisione
il suo accento più alto, facendosi il buli-
no sismografo delle emozionante impres-
sioni e memorie che l'animo trasmette al-
la mano» (Baccilieri, 2001, 2, p. 462).

p.l.



PIERO MANAI

(Bologna 1951-1988)

[Infiammabile] / piero manai. - [Biella : Galleria Il Tritone Dialoghi Club, 1976]. - 1 stampa : acquatinta a colori ; 355 × 398 mm.

Tiratura: 90/90. Sul verso manoscritto a matita: "1866". Filigrana: monticello con croce sulla cima.

(BCFa, inv. 83312, Cass. 53, cart. 1/4).

La grande stampa, probabilmente del 1976, è realizzata mediante la triplice convivenza di acquaforte, acquatinta e di un vasto intervento ad acquerello che ne sottolinea una certa unicità a dispetto della serialità insita nel mezzo grafico. L'immagine propone lo stesso soggetto che Manai affronta anche in grandi tele esposte a Milano alla Galleria Nuova Cadario nel 1979. A dispetto di una prima superficiale analisi che riporta all'influenza del Newdada americano o all'iconicità massmediale della Pop Art americana, il lavoro di Manai sia nella grafica che nelle opere uniche, non vuole essere che una riflessione sui mezzi espressivi dell'arte dell'artista. Secondo Vittorio Fagone, lucido indagatore del lavoro dell'artista bolognese precocemente scomparso, «[...] C'è nei lavori di Manai l'esaltazione della fattualità intrinseca del manufatto artistico: la grande dimensione sottrae ogni opera al virtuosismo del trompe-l'oeil e anche denuncia in ogni momento il farsi dell'immagine, l'esecuzione» (Fagone, 1979, pp. 110-111). Un'esecuzione ben evidente in questo esemplare la cui materia, ricorda gli spessori ottenuti dalla ripetuta gestualità informale e che nel suo palesarsi fa riflettere su come il lavoro dell'artista sia imprescindibilmente legato ad un mezzo, ad uno strumento. Qui sono le matite ad essere indagate e i barattoli colmi di colore i quali, oltre a rapprendersi sulla tela o sulla tavola, tradizionali supporti deputati a ricevere e conservare la creatività dell'artista, si rapprendono in colature sulla

superficie cilindrica del contenitore che in tal modo diviene memoria di un agire.

Nella breve ma intensa attività l'artista bolognese, grande sperimentatore di tecniche dalla serigrafia, alla fotografia, al carboncino, all'olio ed ai pastelli, privilegia il supporto cartaceo. La stampa edita dalla Galleria piemontese "Il Tritone Dialoghi Club", in una tiratura di 90 esemplari, accuratamente certificati dall'editore/stampatore, si accosta tematicamente ad altre serie editate nel 1976 e pubblicate appunto nel catalogo della galleria nel 1985. Lo stretto rapporto di collaborazione tra Manai e la galleria sfocerà poi nella personale del 1981.

La galleria presso la quale Roberto Sabbatani acquisterà poi (1985) anche l'accattivante litografia a colori di Antonio Saliola (1939-) ha ricoperto un ruolo assai significativo nel mercato italiano. Interessata fin dall'inizio alla Pop Art, ha trattato anche Arte Povera e opere minimaliste.

m.c.z.

ENZO MORELLI

(Bagnacavallo 1896-Bogliaco del Garda 1976)

[Abside di San Gottardo] / Morelli. [Milano : Pietro Diana, ca. 1950]. - 1 stampa : puntasecca ; 200 × 249 mm.

Tiratura: 2/30. Al verso, in basso a destra, in penna blu: "Natale 1979". Le misure del foglio sono: 347 × 496 mm. Filigrana: "manichino seduto".

(BCFa, inv. 83302, Cass. 53, cart. 1/14).

Per descrivere l'abside di San Gottardo, oggetto di questa incisione, sembra che l'artista abbia dovuto portarsi ai margini di un centro abitato. Nell'ambito della produzione pittorica e grafica di Morelli si verifica con una certa frequenza che le vedute raffiguranti scorci urbani si concentrino proprio su edifici ecclesiastici, colti ora frontalmente, ora da dietro. I contorni delle ca-

se non appaiono ben definiti ciò potrebbe dipendere da una volontà di resa atmosferica, ma non si può nemmeno escludere che si possa trattare, nelle intenzioni dell'autore, di un paesaggio innevato, vero e proprio topos dell'autore. Da un punto di vista stilistico si può osservare come ritornino qui alcuni tratti, quali l'apparente semplicità o la chiarezza volumetrica, che sono vere e proprie costanti dei paesaggi di Morelli. La critica è orientata a ricondurre tale tendenza in parte alla lezione di Giotto o Piero della Francesca, in parte a Cézanne e Sironi. L'autore non sembra tuttavia neppure estraneo a un certo influsso della grafica di Morandi, della quale sembra di poter riconoscere non solo il gusto per l'equilibrio compositivo (che fa di questo paesaggio quasi una natura morta), ma anche il tipico procedere per reticolati di segni dall'andamento rettilineo.

Non sono stati individuati, nell'ambito del presente studio, disegni o composizioni di Morelli che possano essere messi in relazione con la fase preparatoria di questa composizione.

Appare evidente come la datazione Natale 1979, riportata a penna sul verso del foglio, non vada riferita all'esecuzione dell'opera (anche perché l'artista era morto nel 1976), ma riteniamo che essa sia piuttosto da intendersi come un riferimento alla circostanza in cui l'opera potrebbe essere stata acquistata. L'esecuzione della stampa si colloca invece intorno al 1950 (Piraccini, 1996, n. 1993).

Della lastra, stampata presso Pietro Diana a Milano, si conosce oltre alla tiratura di 30 esemplari cui il foglio in esame appartiene, una tiratura di XV esemplari numerati con cifre romane. Un esemplare numerato II/XV si conserva a Bagnacavallo, Archivio Morelli (inv. 31/1440).

Riguardo alla lastra si può notare infine come gli angoli non risultano vivi bensì smussati.

a.a.

ENZO MORELLI

(Bagnacavallo 1896-Bogliaco del Garda 1976)

[Le nubi del Garda] / Morelli. - [Milano : Pietro Diana, ca. 1960]. - 1 stampa : puntasecca ; 197 × 299 mm.

In basso a sinistra: "p.d.a.". Le misure del foglio sono: 345 × 480 mm.

(BCFa, inv. 83303, Cass. 53, cart. 1/13).

A differenza di quanto potrebbe apparire a prima vista, protagonista di questa stampa non è il paesaggio collinare (che in realtà occupa una minima parte della composizione), bensì le nubi che si rincorrono nell'ampio cielo. Di Enzo Morelli si conosce anche un disegno col pennello (penna a mezzatinta; Stipi, 1996, p. 29), raffigurante lo stesso soggetto (ma in controparte), conservato a Bagnacavallo presso l'Archivio Morelli (illustrato in De Grada, 1992, n. 53). Questo disegno consente di osservare come dietro l'apparente rapidità di esecuzione dell'incisione si celasse di fatto un passaggio preliminare. In realtà non ci è dato sapere se la prima versione del soggetto, quella disegnata, sia stata concepita da Morelli come fine a se stessa (e che in seguito l'artista, soddisfatto del risultato conseguito, l'abbia ripresa e tradotta in incisione), oppure se egli l'avesse intesa sin dall'inizio come preparatoria per la puntasecca. Per certo si può notare come il passaggio da

una tecnica all'altra abbia interferito minimamente con la freschezza della composizione, caratterizzata, nella versione a stampa, da una certa asprezza di segno, riconducibile in buona parte allo strumento impiegato.

Il tema del paesaggio del Garda ritorna con una certa frequenza nelle opere di questo autore, che nel 1939 aveva acquistato una vecchia casa di pescatori a Bogliaco, dove l'artista, di origini romagnole ma residente a Milano, si recava spesso.

L'opera, che presenta le caratteristiche del periodo di maturità del maestro, sciogliendo qui «[...] i residui naturalisti in un impasto fatto di vento, di luci, di silenzio e di colori [...]» (Stipi, 1996, p. 31), è databile intorno al 1960 (Piraccini, 1996, n. 1996).

Della lastra, stampata a Milano presso Pietro Diana, sarebbe stata eseguita una tiratura di 12 esemplari. Un esemplare con numerazione 2/12 si conserva a Bagnacavallo presso l'Archivio Morelli (inv. 31/1443).

Orlando Piraccini, che ha redatto il primo catalogo dell'opera di Morelli, dà ragguaglio dell'esistenza di un'altra stampa raffigurante lo stesso soggetto e di dimensioni molto simili alla presente (mm 195 × 295), ma risalente al 1954 (Piraccini, 1996, p. 197, n. 2007).

a.a.

—————
Bibliografia: Piraccini, 1996, p. 187, n. 1996.

LEONARDO CASTELLANI

(Faenza 1896 - Urbino 1984)

La mano di legno / L. Castellani. - [1932].

1 stampa : acquaforte ; 165 × 135 mm.

Stampata su carta antica filigranata. Manoscritto a inchiostro bruno: "1124".

(BCFa, inv. 83336, Cass.52, cart.2/13).

L'insieme degli oggetti: vasi, bottiglia, contenitori diversi e la mano lignea di un manichino, sono disposti sul piano del tavolo nello studio dell'artista. L'acquaforte rientra nel genere delle nature morte che ha appassionato Castellani, soprattutto negli anni trenta e quaranta del Novecento, in una sorta di meditazione sugli oggetti e le cose del quotidiano, indagati con puntuale resa del dettaglio e dell'incidenza luministica.

Il segno, dal tratteggio incrociato, evidenzia con notevole pittoricismo, la tattile concretezza degli oggetti, in una sospesa immobilità temporale, come scrive Orsola Ghetti Baldi in *L'opera artistica di Leonardo Castellani 1896-1984* (Faenza, 1995, p. 16) «[...] L'artista materializza gli oggetti, ammantandoli di vellutate ombre come in una apparizione fantastica, come in una preziosa teca sottovetro uccelli imbalsamati, conchiglie, testuggini, maschere di teatrini barocco-metafisici [...]».

p.l.



Bibliografia: Ghetti Baldi, 1995, p.16.

LEONARDO CASTELLANI

(Faenza 1896 - Urbino 1984)

Giravento e nottola / L. Castellani. - [1949].**1 stampa : acquaforte ; 240×381 mm.****Tiratura: 14/20. Stampata su carta antica filigranata.**

(BCFa, inv. 83339, Cass. 52, cart. 2/11).

È una tipica composizione della produzione calcografica di Castellani; una particolare natura morta con oggetti,

uccelli imbalsamati, conchiglie, frutti di mare, una sorta di natura fossilizzata o mummificata; il foglio fa parte della prima attività grafica di Castellani, caratterizzata da composizioni di complessa impostazione in cui ricordi dell'illustrazione scientifica settecentesca si affiancano ad una ricerca più contemporanea sul tema della natura morta indagato meticolosamente, attraverso una lettura «fiamminga» degli oggetti.

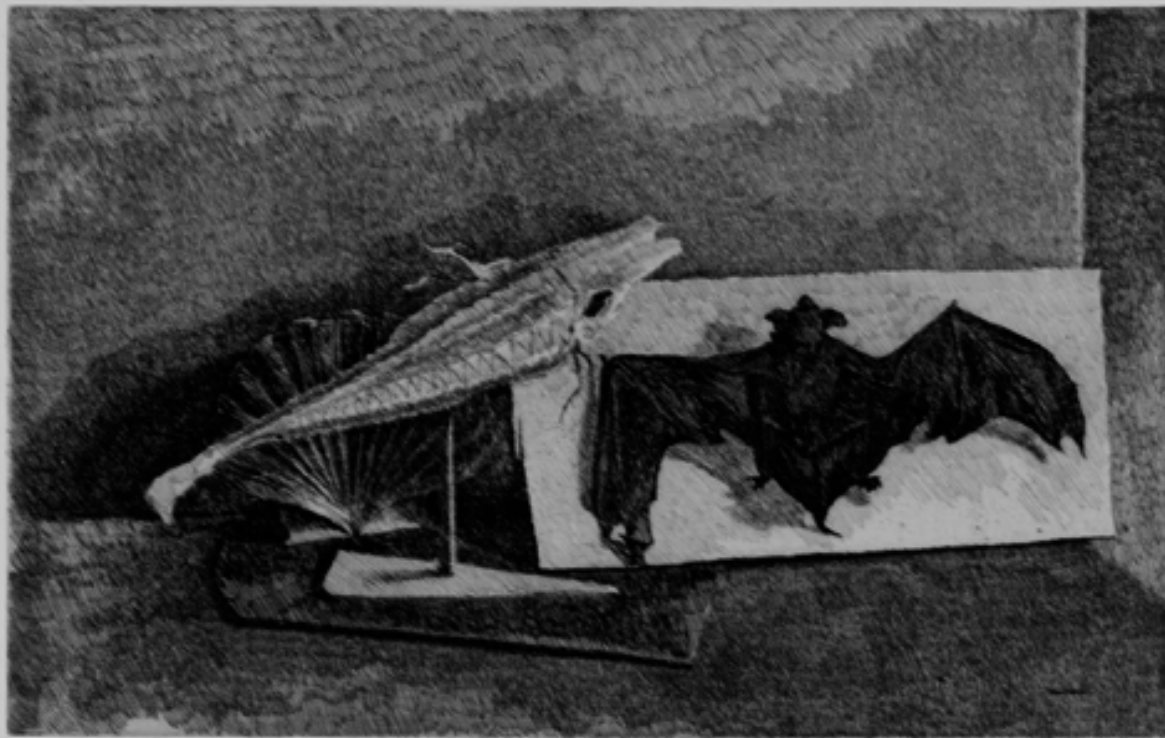
Si tratta di una meditazione figurata sulla realtà delle cose, di quel repertorio

che caratterizza l'arredo degli studi dei pittori.

Ma tutto questo è vissuto con grande intimità e poesia. Il segno fittissimo e incrociato, contribuisce a determinare una suggestiva dimensione atmosferica dalle morbide penombre.

p.l.

Bibliografia: Pozza, 1974, tav. 266; De Santi, De Santi, 1994, p. 156; Gentilini, 1995, pp. 58, 74; De Santi, 1997, p. 114.



LEONARDO CASTELLANI

(Faenza 1896- Urbino 1984)

[Paesaggio con figure]

Auguri 1972 / Leonardo Castellani. [1972]. - 1 stampa : acquaforte e acquatinta in verde ; 55 × 128 mm.

La firma precede il titolo, entrambi manoscritti in calce all'immagine.

(BCFa, inv. 83337, Cass. 52, cart. 2/12).

[Paesaggio con anfiteatro]

Auguri 1973 / Leonardo Castellani. [1973]. - 1 stampa : acquaforte e acquatinta in verde ; 105 × 65 mm.

La firma precede il titolo, entrambi manoscritti in calce all'immagine. Le misure del foglio sono: 141 × 80 mm.

(BCFa, inv. 83338; Cass 52, cart 2/12).

Le piccole incisioni fanno parte della produzione grafica destinata ad accompagnare auguri e saluti. Le immagini, stampate con inchiostro verde, hanno l'inconfondibile sigla di Castellani, sia nel segno frammentato, che nel taglio del profilo collinare.

p.l.

Bibliografia: Ghetti Baldi, 1995, pp 60, 81.

GIULIO RUFFINI

(Bagnacavallo 1921)

Pane e pesci / G. Ruffini 972.

[Ravenna : Maestri della Galleria La Bottega, 1972]. - 1 stampa : acquaforte e acquatinta ; 232 × 312 mm.

In basso, a sinistra, manoscritto a matita: "p.d.s". Le misure del foglio sono: 340 × 495 mm.

(BCFa, inv. 83295, Cass. 53, cart. 2/6).

Il soggetto di questa scena, due tozzi di pane e due pesci su un tavolo, potrebbe apparire, ad un primo sguardo, di facile lettura. In realtà il titolo attribuito dal-

l'autore a quest'opera, Pane e pesci, trasforma quella che all'apparenza potrebbe essere classificata come una natura morta, in un motivo che, attinto dalla quotidianità, si carica di una valenza per certi versi sacra. Nel suo insieme questo soggetto si potrebbe intendere infatti, specialmente in considerazione del fatto che il corpus delle opere di Ruffini vanta un importante ciclo di Crocifissioni (iniziato nei primi anni Cinquanta, come un riferimento al sacrificio di Cristo. Una religiosità, quella di Ruffini, che non si può spiegare soltanto come retaggio della cultura contadina nell'ambito della quale si era formato, e ai cui valori era stato educato, ma che appare piuttosto come qualcosa di profondamente sentito. Il soggetto viene trattato dall'autore con un realismo brutale e disincantato: del pane descrive un tozzo ed una fetta piuttosto che una rassicurante pagnotta; entrambi i pesci hanno inoltre il ventre aperto e le viscere sono parzialmente distese sulla tavola. Non si deve neppure trascurare, nell'analisi di quest'opera, la sua contestualizzazione nell'ambito della tematica sociale, perché, come ha osservato De Grada, le nature morte di questo autore sono dotate di una precisa moralità del soggetto (De Grada, 1968), non sempre immediatamente percepibile. Il pane è un motivo costante nei dipinti di Ruffini, dove questo elemento, per l'importanza che esso rivestiva nella dieta contadina, viene assunto quasi a simbolo di un mondo del quale l'artista avvertiva, in quegli anni, una graduale quanto inarrestabile scomparsa (Guberti, 1997). Anche la casa visibile sullo sfondo, che presenta le tipiche fattezze delle case contadine in Romagna è un elemento ricorrente e, in particolare, si ritrova in alcune tele del 1972 che recano il titolo *Stagione mitica*.

Il foglio reca a matita la data 1972, che si deve intendere come anno di esecuzione dell'opera.

La tiratura di questa lastra ammonta a 30 esemplari con numerazione araba, più 10 prove d'artista. Come l'autore stesso ci ha

informati, la stampa è stata effettuata presso il torcoliere Maestri della Galleria "La Bottega" di Ravenna e la lastra si conserva presso l'artista.

a.a.

MARIO BELLAGAMBA

(Ancona 1930)

Grande paranco / MBellagamba 1980. [1980]. - 1 disegno : acquerello ; foglio 196 × 154 mm.

Sul verso del foglio scritta autografa a matita di grafite: "MBellagamba 1980" / "Grande paranco".

(BCFa, inv. 83349, Cass. 53, cart. 2/1).

Il grazioso acquerello, nella pennellata agile e sicura mette in evidenza, contro un omogeneo sfondo azzurro, una sorta di idolo di ferro, un Polifemo squadrato dal grande occhio bucato dal quale si vede il cielo che è appunto un grande paranco: una struttura a vite senza fine utilizzata per tirare in secco le imbarcazioni dei pescatori. E infatti, l'artista anconetano predilige nel suo repertorio marine e scene prospicienti il mare. Nei suoi freschi acquerelli e nelle numerosissime acqueforti che con assiduità vengono pubblicati nei cataloghi della Libreria Prandi di Reggio Emilia, è raffigurata la vita sull'Adriatico. Il tema del paranco è già presente in una piccola acquaforte del 1973 (Prandi, 1986, p. 6) dove il segno più secco e meno modulato nei chiaroscuri evidenzia maggiormente una dimensione melanconica. Il sodalizio fra il pittore e l'editore sfocia nella pubblicazione della cartella *Osteria sul mare* del 1985. Si tratta di "una raccolta di prose evocative illustrata con sei acqueforti dall'autore" nella limitata tiratura di 100 cartelle. L'opera grafica di Bellagamba, rientra nel programma figurativo della Libreria Prandi che fin dall'inizio degli anni Settanta riserva molta attenzione anche al colore soprattutto attraverso le mostre di acquerelli di noti artisti come Maccari,

Mattioli, Tamburi e Manfredi e prima ancora con le mostre di opere litografiche a colori dei grandi maestri come Braque, Picasso, Matisse e Chagall.
m.c.z.

ANTONIO SALIOLA

(Bologna 1939)

I passi del sole / saliola 1984. - [Biella : Galleria Il Tritone Dialoghi Club, 1984]. **1 stampa : litografia a 5 colori ; foglio 708 × 505mm.** - (I passi del sole).

Tiratura: 14/125.

(BCFa, inv. 83294, Cass. 53, cart. 2/7).

La litografia a più colori fa parte dell'omonima serie *I passi del sole* costituita complessivamente da 30 esemplari con soggetti vari (vedute di giardini assolati, cortili interni di città, campi, vetrine di bar e osterie) tutti calibrati nei toni caldi rosso aranciati e gialli della luce solare che frammenta l'immagine in un puntinismo di vago sapore macchiaiolo. La tiratura di 125 esemplari più 10 prove d'autore stampata in grandi fogli di spessa carta Fabriano, edita nel novembre-dicembre 1984 dalla Galleria "Il Tritone" di Biella, venne verosimilmente acquistata da Roberto Sabbatani nello stesso anno. L'artista, oggi proposto dalla Galleria Marescalchi di Bologna, utilizza ancora un linguaggio neo-impressionista in cui la dimensione dell'attesa, della malinconia e della solitudine sono tali da non proporre l'essere umano ma il cane come sua metafora. In proposito citiamo le suggestive riflessioni di Roberto Tassi: «[...] i cortili e le stanze sono tutti vuoti, apparentemente abbandonati e privi di vita, in realtà ricchissimi di vita e dei segni che la vita vi ha depresso o lasciato fino a un momento prima che l'immagine fosse fissata. Difficile è trovare in ambienti desolati e mostrati senza i loro abitanti un tale spessore di presenza umana e così acuto il senso di tutto ciò che vi può es-

sere accaduto e il mistero di ciò che ancora, da un momento all'altro, vi può accadere. Solo, a mio conoscenza, in alcuni quadri di Andrew Wyeth, un angolo di sala da pranzo con la tavola apparecchiata per la colazione e la luce del mattino che entra netta e pura dal prato là fuori, una grande finestra le cui leggere ricamate tendine si alzan come vele per il vento che viene dal mare, solo in simili quadri si ha un senso tanto poetico del rapporto tra le cose e gli uomini che non si vedono» (Tassi, 1978).
m.c.z.

Bibliografia: Galleria "Dialoghi Club", 1985, n. 513.

LUIGI VOLPI

(Lodi 1937)

Natura morta [con limone e rose] / Volpi Luigi. - [Biella : Galleria Dialoghi Club, 1986]. - **1 stampa : acquaforte ; 192 × 244 mm.** - (Nature vive).

Tiratura: 113/150. Acquaforte su fondino beige. Le misure del foglio sono: 500 × 700 mm. Filigrana: "omega e croce" parzialmente sovrapposti.

(BCFa, inv. 83284, Cass. 53, cart. 2/17).

Questa stampa e quella di seguito catalogata fanno parte di una serie di quaranta pezzi, editi dalla Galleria "Dialoghi Club" di Biella nel 1986, recante il titolo *Nature vive*. Le opere, incise all'acquaforte, sono stampate su fondini di colore giallo chiaro. Pur caratterizzandosi come stampe del Novecento, sia per il tipo di segno, sia per l'atmosfera vagamente metafisica, queste composizioni rivelano uno studio delle nature morte olandesi del '600, delle quali si possono rinvenire non soltanto la cura nella resa dei passaggi "tonali", o la compostezza formale, ma anche il recupero di alcuni motivi ricorrenti nei repertori di autori come Willem Van Ael-

st (ca. 1527-1613). In particolare il richiamo appare più preciso per quelle scene in cui l'artista indugia sulla brillantezza e sulle tracce di piegatura visibili su certe tovaglie, o descrive isolati coltelli dal manico in ceramica.

La scena rappresentata in questo foglio è ambientata sopra ad una tavola di cui si vedono solo due lati e che sembra continuare oltre i margini sinistro e inferiore della stampa. Una grande attenzione viene riservata dall'incisore, tecnico abilissimo, al trapasso chiaroscurale dello sfondo, ottenuto mediante una digradante intensità dei segni. Segni molto piccoli, incrociati fino ad ottenere trame fittissime nelle zone in ombra, secondo un modo di procedere che ricorda certi interni di Ferroni. Gli oggetti descritti sono un limone ed un cestino nel quale sono raccolte alcune rose. Come capita di osservare anche per alcune nature morte olandesi di fiori, la turgidezza degli steli appare quasi artefatta e i petali hanno la consistenza della ceramica.

L'esecuzione della stampa è situabile nel 1986, anno di pubblicazione della serie cui questo soggetto appartiene.

La tiratura del foglio è di 150 esemplari numerati.

a.a.

Bibliografia: Galleria "Dialoghi Club", 1986, n. 893.

LUIGI VOLPI

(Lodi 1937)

Natura morta [con mela, vaso e cesto] / Volpi Luigi. - [Biella : Galleria Dialoghi Club, 1986]. - **1 stampa : acquaforte ; 198 × 245 mm.** - (Nature vive).

Tiratura: 113/150. Acquaforte su fondino beige. Le misure del foglio sono: 700 × 500 mm. Filigrana: "omega e croce" parzialmente sovrapposti.

(BCFa, inv. 83283, Cass. 53, cart. 2/18).

Questa tavola, come la precedente, appartiene alla serie delle *Nature vive* incise all'acquaforte da Luigi Volpi e pubblicate nel 1986 a Biella presso l'editore "Dialoghi Club". Rispetto alla tavola più sopra descritta, la scena appare più affollata ma conserva, nel complesso, un grande equilibrio compositivo. Ai delicati vetri che impreziosivano le composizioni dei maestri olandesi del Seicento, si sostituisce una moderna bottiglia, un particolare che rimanda al più grande autore di nature morte italiane del XX secolo, Giorgio Morandi. Rispetto ad altre composizioni che fanno parte della stessa serie, questa natura morta appare fra le più "vive", forse in virtù del buco presente sulla mela, che lascia intuire la presenza di un ospite al suo interno, o forse per l'aspetto "vissuto" conferito alla tavola dai tarli e da alcuni piccoli danni del legno. Questi motivi si possono ritrovare anche nelle antiche tele olandesi, dove essi rivestono un significato ben preciso e rimandano al concetto della caducità della vita umana. La presenza di frutti autunnali, come le bacche dei papaveri o la pannocchia, lasciano immaginare la fatica affrontata dall'incisore nel tradurre le calde tonalità della composizione che probabilmente descriveva dal vivo, nel linguaggio del bianco e nero.

L'esecuzione della stampa è situabile nel 1986, anno di pubblicazione della serie cui questo soggetto appartiene.

La tiratura del foglio è di 150 esemplari numerati.

a.a.

Bibliografia: Galleria "Dialoghi Club", 1986, n. 904.

ALBERTO MANFREDI

(Reggio Emilia 1930-2001)

[Porcellino d'India] / Manfredi. [Heidelberg : Peter Thiel, 1979]. - 1 stampa : linoleum a colori ; 164 × 223 mm. - (Animali). Tiratura: 25/33. Firmata in basso a destra, in basso, a sinistra, entro un tondo, compare anche il monogramma dell'artista. Le misure del foglio sono: 250 × 350 mm.

(BCFa, inv. 83313, Cass. 53, cart. 1/3).

La stampa è stata identificata con un linoleum a colori appartenente ad una cartella di dieci opere intitolata *Animali* e pubblicata ad Heidelberg presso Peter Thiel nel 1979. Questa cartella, che era preceduta da un testo poetico di Manfredi dedicato agli animali, si colloca nell'ambito della sua intensa attività in qualità di illustratore.

La stampa rappresenta un porcellino d'India, soggetto di ben tre incisioni all'interno della stessa cartella. I contorni della figura presentano il tipico aspetto spigoloso, squadrato, che appare come una delle caratteristiche più ricorrenti della grafica di questo autore. Per quanto gli animali, specialmente quelli domestici, siano stati spesso oggetto dell'attenzione di Manfredi sia come pittore che come incisore, questa stampa non rappresenta che uno degli interessi del maestro, il quale ha raggiunto i risultati più interessanti nella tecnica della puntasecca, con la quale ha descritto, a più riprese, aspetti dell'universo femminile.

La stampa è databile al 1979.

La tiratura complessiva della cartella, cui il foglio apparteneva in origine, è di 33 esemplari più tre prove d'autore.

a.a.

Bibliografia: Dall'Aglio, 1991, p. 76, n. 61.

GIUSEPPE TAMPIERI

(Lugo 1918)

Figura di donna / Tampieri. - [ca. 1930-1940]. -1 disegno : matita : foglio 170 × 144 mm.

Sul disegno è presente la seguente scritta a destra: "Tampieri". Nel verso timbro "Gastone Martini" su carta per uso commerciale e numero a penna 2052.

(BCFa, inv. 83289, Cass. 53, cart. 2/12).

Due figure di donne / Tampieri. - 1 stampa : litografia ; foglio 698 × 498 mm.

Sulla stampa sono presenti le seguenti scritte a sinistra: "Prova d'autore" e a destra: "Tampieri".

(BCFa, inv. 83290, Cass. 53, cart. 2/11).

Entrambe le opere sono esempi della grafica di Giuseppe Tampieri in cui la ricorrente tematica della figura femminile viene interpretata con eleganza e gradevole effetto decorativo e pittorico. Interessante la soluzione dello sfondo che felicemente si integra con l'immagine, in un ritmato gioco di colore.

Il disegno può collegarsi alla produzione plastica di Giuseppe Tampieri. Per la solida struttura della figura e per i volumi semplificati si riscontrano non pochi richiami alle forme monumentali realizzate da Domenico Rambelli (1886-1972).

La datazione del disegno dovrebbe riferirsi al periodo fra gli anni Trenta e i Quaranta del Novecento.

p.l.

ANSELMO BUCCI

(Fossombrone 1887-Monza 1955)

Tuileries 1908 / A. Bucci. - [Parigi : s.n., 1909]. - 1 stampa : puntasecca ; 101 × 150 mm. - (Paris qui bouge).

Nel verso in basso: "39".

(BCFa, inv. 83344, Cass. 52, cart. 2/6).

Questa puntasecca dalla pungente grafia che sottolinea con notevole efficacia figure e ambiente della vita parigina, fa parte della raccolta *Paris qui bouge* pubblicata a Parigi nel 1909.

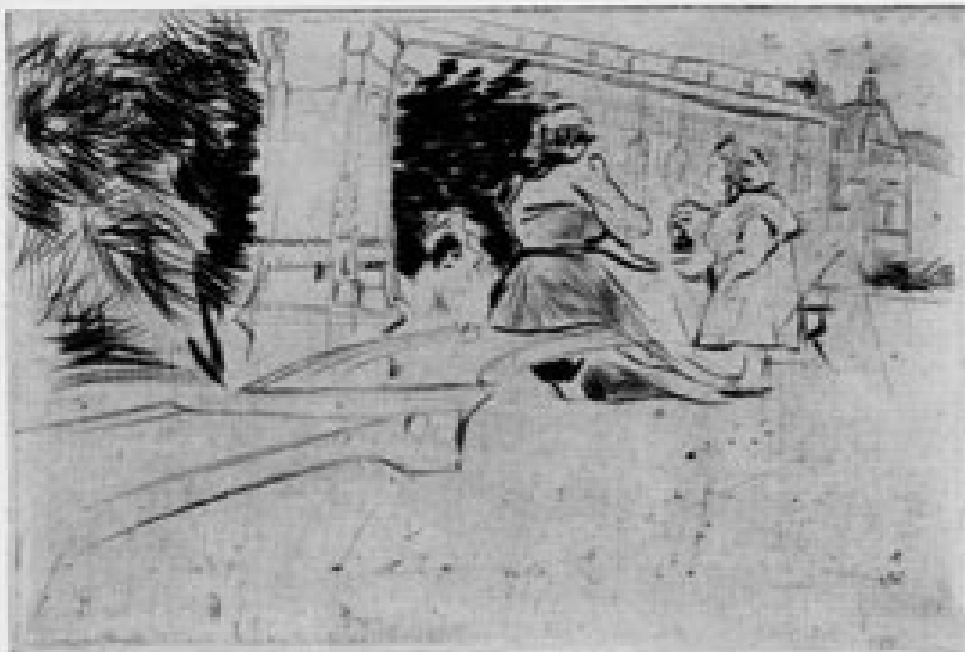
Il foglio, firmato, datato e con titolo apposto dall'artista, è relativo ad una tiratura di quindici esemplari non numerati.

La qualità della grafica di Bucci del periodo parigino è esplicitata proprio dalla tecnica della puntasecca che meglio si presta per cogliere e sottolineare con immediatezza molteplici aspetti della vita e dell'ambiente circostante. Bucci ci restituisce una efficace testimonianza di vita partecipata e vissuta, il tutto definito da pochi tratti guizzanti.

Sono evidenti i riferimenti alla grafica d'illustrazione e alle opere di artisti incontrati a Parigi negli anni compresi tra il 1906 e il 1915, come ben sottolinea Marchiori (1972, p. 762).

p.l.

_____ Bibliografia: Marchiori, 1972, p. 762.



Tuileries
1908

Bucci

ANSELMO BUCCI

(Fossombrone 1887-Monza 1955)

Au Bar / A. Bucci . - [Parigi : s.n., 1909].

1 stampa : puntasecca ; 124 × 213 mm.
(*Paris qui bouge*).

Le misure del foglio sono: 304 × 440 mm. Nel verso: "134 XLI".

(BCFa, inv. 83345, Cass. 52, cart. 2/5).

La puntasecca fa parte della raccolta *Paris qui bouge* datata 1909; l'artista marchigiano formatosi a Venezia e a Milano presso l'Accademia di Brera, parte per Parigi nel 1906 rimanendovi fino al 1915. L'attività

svolta nella capitale francese, soprattutto quella incisoria, costituisce, forse, il capitolo più rilevante della sua produzione artistica. I contatti con i grandi maestri del post-impressionismo, gli aprono una nuova dimensione in cui la libertà delle tematiche legata alla vita dinamica e gioiosa di Parigi, si affianca ad una disinvolta e incisiva espressione grafica vicina a Pierre Bonnard (1867-1947).

I ricordi della tradizione italiana macchiata, Fattori in particolare, lasciano il campo ad una visione più autentica e diretta della realtà.

L'atmosfera parigina contribuisce a raffigurare con eleganza e pungenti notazio-

ni, aspetti della moda e della mondanità dell'epoca.

Il segno pungente, secco e, al tempo stesso, morbido della puntasecca permette la immediata trascrizione della situazione e dell'ambiente.

Il pregevole foglio, firmato e datato dall'artista fa parte di una tiratura di dodici esemplari non numerati della serie già menzionata.

L'immagine come quella intitolata *Tuileries*, è stata acquistata dalla Libreria Prandi di Reggio Emilia.

p.l.

_____ Bibliografia: Marchiori, 1972, p. 762.



1909 Paris qui bouge.

Au bar
A. Bucci

LEO LONGANESI

(Bagnacavallo 1905-1957)

[Ricordi di Roma]. - [Roma : s.n., 1932].

1 stampa : acquaforte ; 99 × 127 mm.

Tiratura: 7/13. Filigrana : "Fabriano". Expertise Prandi.

(BCFa, inv. 83316, Cass. 52, cart. 3/18).

«È questa l'unica incisione eseguita da Longanesi, pare che nessuna prova sia stata tirata precedentemente; questa limitatissima tiratura è stata eseguita sulla lastra ritrovata da Maccari nel suo studio e in seguito biffata. Il Servolini cita il Longanesi come xilografo ma Maccari

esclude che abbia provato tale tecnica» (Libreria Prandi, 176, p. 31). Tale commento è comparso nel catalogo edito da Prandi nel 1979 con il suggestivo titolo *Incisori occasionali dell'800 e '900 italiano*. Il segno tremolante ed un po' caricaturale di Longanesi propone obelischi, torri campanarie, fontane e un ritratto di uomo barbuto, forse Gian Lorenzo Bernini, elementi che tutti convivono nel ristretto spazio della lastra in sedimentazioni mnemoniche al contempo arcaiche ed oniriche.

Dino Prandi, nella prefazione al catalogo, chiarisce che la mostra tende a valorizzare il lavoro di quegli artisti che nell'opera grafica hanno voluto cimentarsi

appunto "occasionalmente" e non con intenti commerciali. Accanto a quest'unica stampa di Longanesi, egli propone lavori di Savinio, Burri, Boccioni, Tancredi.

Longanesi, dopo gli studi in legge, si dedica contemporaneamente alla pittura e al giornalismo e diventa assai popolare per la collaborazione con il periodico «L'Italiano»; negli anni Cinquanta fonda e dirige a Milano una prestigiosa, omonima, casa editrice.

m.c.z.

Bibliografia: Dall'Aglio, 1987, p. 74; Libreria Prandi, 176, p. 31 e copertina.



MASSIMO CAMPIGLI

(Firenze 1895-Parigi 1971)

[Femme au métiers] / Campigli. - 1954.

1 stampa : litografia a quattro colori ; foglio 570×390 mm.

In calce all'immagine, entro la battuta della lastra, manoscritto a matita a sinistra: "Campigli", e a destra: "Epreuve d'essai". Filigrana: "Arches".

(BCFa, inv. 83340, Cass. 52, cart. 2/10).

Si tratta di un'opera rara la cui tiratura, in duecento esemplari è da tempo esaurita. La litografia reca il timbro della Libreria Prandi di Reggio Emilia, dove è stata acquistata. L'iconografia della figura femminile, tipica di Campigli, assume una dimensione di arcaica fissità, mentre l'intonazione ocrea e rossastra si riallaccia alla produzione pittorica del Maestro.

p.l.



MASSIMO CAMPIGLI

(Firenze 1895-Parigi 1971)

[Per Carrieri]. - [Milano : Toninelli, 1945
(Pietro Fornasetti) - 1 stampa : litografia
ad un colore acquerellata : foglio 316 ×
265 mm.

Tiratura: 50/100. La stampa ha un passe-par-
tout di cartoncino nel quale sono presenti le se-
guenti scritte a matita a sinistra: "50/100", al
centro: "PER CARRIERI LIT. COLORATA
A MANO" e a destra: "M. CAMPIGLI".

(BCFa, inv. 83343, Cass. 52, cart. 2/7).

La litografia è stata estrapolata dall'opera
di Raffaele Carrieri, *Lamento del gabelliere*
edita nel 1945 (A.R. Gentilini in questo
catalogo a p. 30).

La stampa, rara perché integrata da una
leggera acquerellatura che sottolinea, pit-
toricamente, l'ambientazione e le figure,
reca la inconfondibile cifra di Campigli.
L'artista rimanda, qui, ad evocazioni ar-
caicizzanti per il suggestivo effetto a co-
lombario romano. È anche probabile che
l'intervento ad acquerello, debba consi-
derarsi preparatorio ed indicativo per in-
tegrazioni cromatiche con successivi pas-
saggi litografici.

p.l.



MASSIMO CAMPIGLI

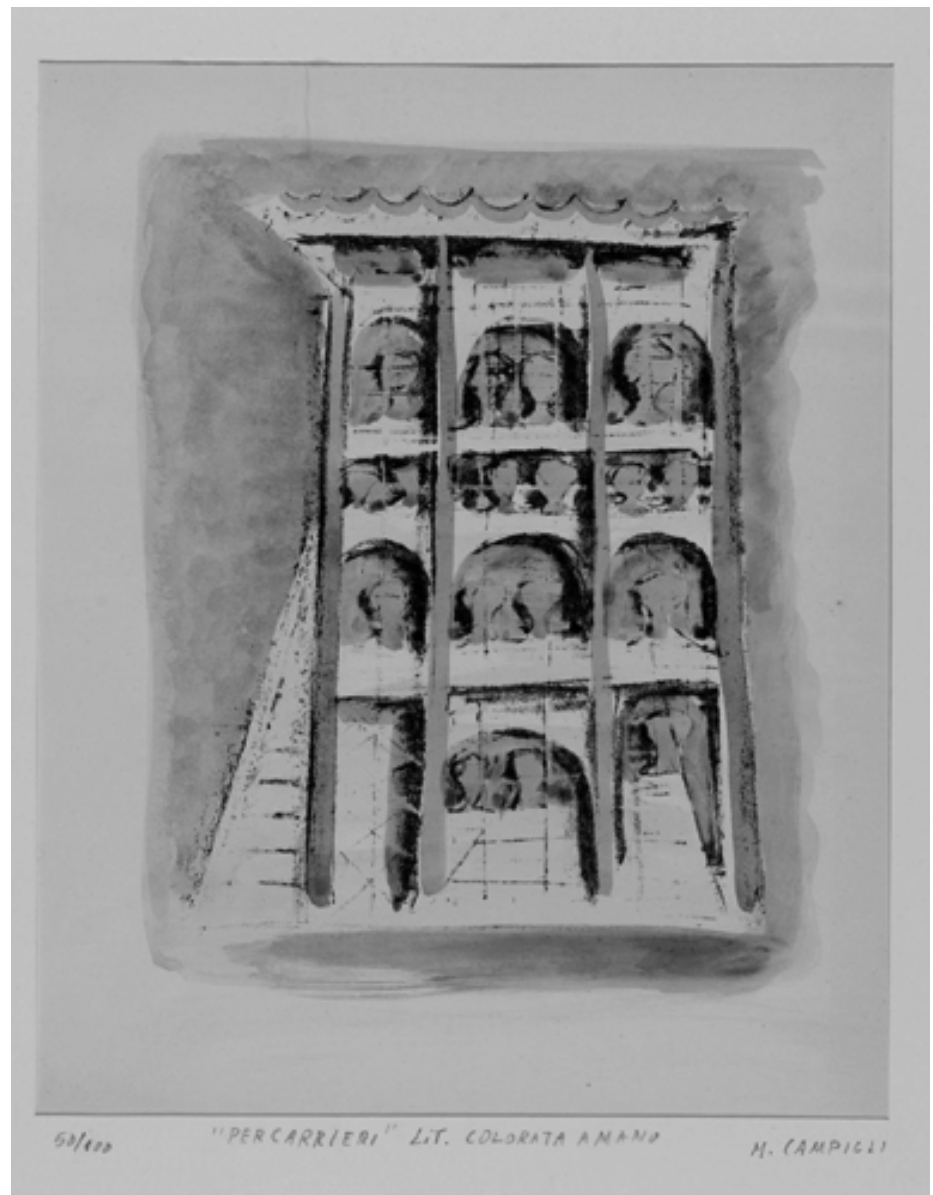
(Firenze 1895-Parigi 1971)

[Per Carrieri]. - [Milano : Toninelli, 1945 (Pietro Fornasetti)]. - 1 stampa : litografia ad un colore acquerellata ; foglio 316 × 265 mm.

Tiratura: 50/100. La stampa ha un passe-partout di cartoncino sul quale sono presenti le seguenti scritte a matita: a sinistra, "50/100", al centro: "Per Carrieri Lit. orig. colorata a mano" e a destra: "M. CAMPIGLI".

(BCFa, inv. 83416, Cass. 51, cart. 3/13).

Anche questa immagine presenta, come la precedente estrapolata dall'opera di Carrieri, *Lamento del gabelliere*, presenta interventi ad acquerello sulle figure e sugli elementi ambientali. Queste caratteristiche fanno pensare ad un successivo passaggio litografico per ottenere una maggiore intensità cromatica.
p.l.



MASSIMO CAMPIGLI

(Firenze 1895-Parigi 1971)

[Femmes à la fenêtre] / Campigli 65.
1965. - 1 stampa : litografia a cinque colori ; 565 × 770 mm.

In calce all'immagine, entro la battitura della lastra, manoscritto a matita, a sinistra, "Epreuve d'artiste" e a destra: "CAMPIGLI 65". Filigrana: "Rives". Expertise Prandi.

(BCFa, inv. 83341, Cass. 52, cart. 2/9).

È caratteristica opera litografica del Maestro che ripropone figurazioni muliebri dalle arcane suggestioni, puntualmente riprese dal suo repertorio pittorico anche nella scelta cromatica. Il foglio, probabilmente, è stato acquistato presso la Libreria Prandi di Reggio Emilia.
p.l.

Bibliografia: Siblik, 1971, pp 40-41.



GIACOMO MANZÙ (GIACOMO MANZONI)

(Bergamo 1908-1991)

[Due figure]/Manzù. - [1963]. - 1 stampa :
acquaforte ; 110 × 165 mm.

Tiratura: 9/12. Filigrana: C.M. Fabriano.

(BCFa, inv. 83311, Cass. 53, cart. 1 /5).

Nel catalogo monografico di Manzù curato da Paolo Ciranna ci sono molte altre opere di analogo tema che, presentandosi fin dal 1942, diventano il soggetto ricorrente dell'opera grafica dell'artista sino al trascorrere degli anni Settanta. Sul tema della figura così dominante ed ossessivo, illuminanti sono le riflessioni di Cesare Brandi citate dallo stesso Ciranna: «[...] che significa un tema? ... Di che

cosa lo carichi l'artista, solo l'artista lo sa. Che cosa adombri, ripresentandosi incessantemente alla sua fantasia, lui solo lo sa [...] Lo sa in quanto simbolo perentorio, immagine che non si congela, pronta ad accogliere, come un tutore accoglie i pupilli, anche i motivi più espliciti, le simbolizzazioni più ovvie: ma gelosamente chiusa su quelle che rappresentano le oscure, inappagate correnti della psiche: le Madri, veramente» (Brandi, 1961, p.n.n.).

Soggetto identico a questo, ma trattato specularmente, è in una litografia su pietra del 1964 (Ciranna, 1968, n. 187) ove è evidente il gioco in ombra della figura femminile in contrapposizione alla sagoma poco ombreggiata dell'artista. In una incisione del 1963 (Ciranna, 1968, n. 126) la figura femminile, resa

da un fitto segno graffiato, sembra insistere quasi in modo ossessivo su quella dell'artista, ne emerge un rapporto positivo/negativo, femminile/maschile; sono sottolineati il dualismo ma anche la compenetrazione, l'indifferenza ma allo stesso tempo la contemplazione della donna intesa come modello/entità. Il millenario rapporto fra l'artista e il suo modello, visualizzato anche in una bellissima acquaforte di Picasso del 1927 (Adhémar, 1967, p. 150) diventa quindi la sorgente, la madre, la fonte dell'ispirazione.

L'acquaforte è stata acquistata dalla Libreria Prandi di Reggio Emilia.

m.c.z.

Bibliografia: Ciranna, 1968, n. 127.



TONO ZANCANARO

(Padova 1906-1985)

[Le ragazze veneziane] / Zancanaro. - [Biella : Galleria Dialoghi, 1983]. - 1 stampa : serigrafia e acquerello a tre colori ; 383 × 570 mm. - (Ragazze veneziane).

Tiratura: 119/125. Il foglio misura 500 × 700 mm. In basso a sinistra indicazione di tiratura e a destra firma dell'autore a matita. Timbro a secco della Galleria "Il Tritone" di Biella raffigurante un animale fantastico e recante la scritta: "IL TRITONE".

(BCFa, inv. 83281, Cass. 53, cart. 2/20).

La stampa fa parte di una serie di serigrafie dal titolo *Ragazze veneziane*. Il gruppo di opere, realizzate da Zancanaro su commissione della Galleria "Dialoghi Club" di Biella, risale al 1983 e comprende in tutto ventiquattro soggetti. Si tratta per la maggior parte di raffigurazioni di pre-

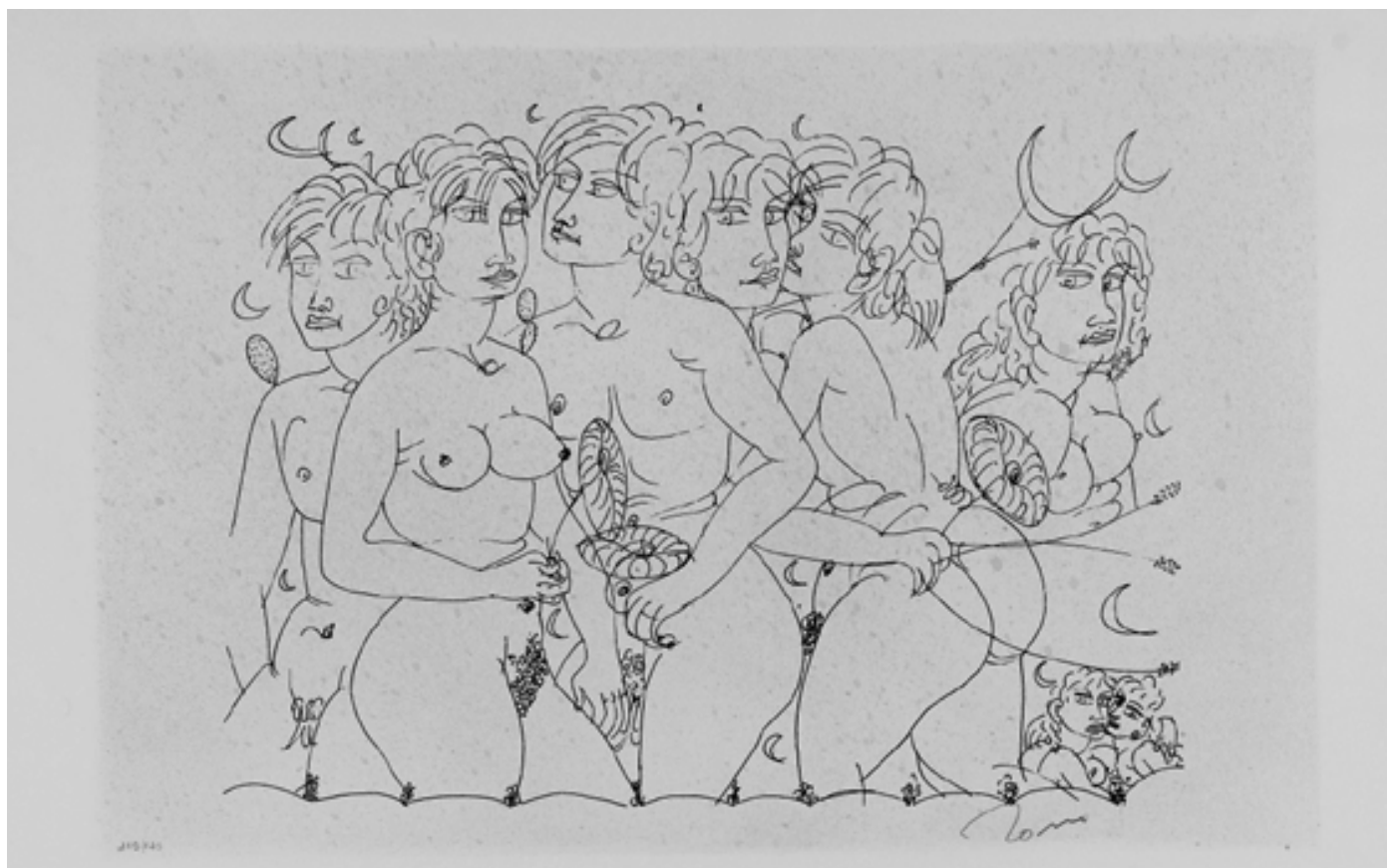
senze femminili, descritte nella loro nudità e mostrate sole o in compagnia di uomini con i quali si intrattengono in atteggiamenti amorosi.

Protagonisti di questa scena sono otto personaggi, uomini e donne, in parte abbracciati a formare delle coppie. Per quanto nell'ambito della produzione artistica di Tono sia possibile distinguere una precisa successione di cicli tematici, la contemplazione del mondo femminile sembra dominarne l'intero percorso. In questa opera, in particolare, sono riconoscibili i tratti tipici di alcuni celebri protagonisti delle opere degli anni Sessanta, come *Caruso*, per quanto riguarda l'universo maschile, e *Circe*, sul versante femminile. Le presenze maschili, dai tratti efebici, sembrano infatti trovare un preciso riscontro nella tipologia dei Carusi, adolescenti siciliani connotati da una spiccata ambiguità sessuale, un misto di mascolinità e di

dolcezza, riconducibile in parte al modello classico di Antinoo. Riguardo alla presenza di piccole corna sulle teste dei personaggi, simili a piccole falci di luna, Munari osserva come la sostanza femminile sia lunare e come questi simboli, piuttosto ricorrenti, «[...] rinviano alla simbologia cretese e forse anche più in là, al mitico impero di Demetra [...]» I fiori che alcuni dei personaggi raffigurati tengono in mano sono fiori di loto. Il foglio appartiene ad una tiratura di 125 esemplari. Poiché si assiste all'impiego dell'acquerello, applicato a spruzzo, accanto alla tecnica della serigrafia, ogni esemplare risulta dotato di caratteristiche proprie che lo rendono diverso da tutti gli altri.

a.a.

Bibliografia: Galleria "Dialoghi Club", 1984, n. 410.



GIORGIO DE CHIRICO

(Volo 1888-Roma 1978)

[Gli Archeologi] / G. De Chirico. [1969].
1 stampa : litografia ; foglio 709×504 mm.
Tiratura: 59/80. Filigrana: due "G" maiuscole
contrapposte.

(BCFa, inv. 83329, Cass. 52, cart. 3/5).

Il tema degli Archeologi è fra i più noti della produzione di De Chirico proposto in pittura ed anche in scultura. La versione litografica, eseguita nel 1969, è pertanto una traduzione da prototipi pittorici precedenti. La suggestione metafisica che trasmettono i due manichini seduti, è potenziata dal mezzo litografico col solo colore nero che vuole riprodurre, evidentemente, il segno e la sgranatura del pastello.

Questa produzione grafica ha contribuito alla diffusione e conoscenza dei modelli pittorici del Maestro, ma ha al contempo costituito una massiccia operazione di mercato, dai risvolti non sempre precisati.

Il dipinto dal titolo *Gli Archeologi* da cui deriva la litografia, risale al periodo parigino di De Chirico ed è datato 1927: un momento fra i più felici del maestro che ripropone, dopo la fase metafisica, una dimensione squisitamente classica nell'imponenza statuaria delle figure inserite in un ambiente illusorio.

Sempre al 1927 si deve la sua prima prova di incisione all'acquaforte, dal titolo *Les Archéologues II* edita in 75 esemplari il cui rame è conservato in collezione privata (De Chirico, 1988, p. 209).

p.l.

Bibliografia: Carrieri, 1942, tav. XIII.

GIORGIO DE CHIRICO

(Volo 1888-Roma 1978)

[Il figliol prodigo] / G. De Chirico. [1969?]. - 1 stampa : litografia ; foglio 710×505 mm.

Tiratura: 16/84. Filigrana: due lettere "G" in maiuscolo contrapposte.

(BCFa, inv. 83328, Cass. 52, cart. 3/6).

Nei ritorni tematici e formali di De Chirico, oltre alla riflessione e meditazione sul proprio percorso artistico, c'è la frequentazione di raffigurazioni e iconografie storiche consacrate dalla tradizione. Una di queste ricorrenti tematiche è quella del *Ritorno del figliol prodigo* che, dopo la grande fortuna goduta a cominciare dall'epoca barocca, ha sollecitato l'immaginazione anche degli artisti moderni. Questa litografia deriva, infatti, dal dipinto eseguito nel 1922; su questa parabola evangelica il Maestro pone particolare attenzione poiché altre opere successive degli anni Trenta e Settanta ne riprendono il tema con diverse formulazioni figurative.

L'interpretazione è in chiave metafisica e presenta il figliol prodigo in forma di manichino che abbraccia il padre visto come una statua classica. La dimensione misteriosa ed enigmatica, tra evocazione della tradizione classica e sospensione temporale, porta a considerazioni che vanno oltre la rappresentazione evangelica, implicando sia la riflessione sul passato che la ripresa della narrazione mitologica. Il manichino e la figura del padre in veste di statua rappresentano, quindi, il ritorno all'antico ed alla tradizione (Ferrario, 2000).

p.l.

Bibliografia: Giorgio De Chirico, 1969, p. 177, n. 154.

PIETRO ANNIGONI

(Milano 1910-Firenze 1988)

Mandragola sei litografie di Pietro Annigoni . - [Firenze] : Il Bisonte edizioni d'arte, 1980. - 1 cartella (6 litografie a due colori) ; foglio 600×440 mm. - (Paralleli / a cura di Marco e Luigi Guaita e Giorgio Lenzi).

Tiratura: 83/99. Filigrana: Cartiera Miliani di Fabriano.

(BCFa, inv. 1910, Cass. 52, cart. 1 nn. 83350-83355).

La cartella edita da "Il Bisonte" di Firenze nel 1980, contiene sei litografie firmate dall'autore con indicazione, sempre autografa, della tiratura che è 83/99. Le litografie sono stampate su fogli della cartiera Miliani di Fabriano da 1/99 a 99/99, più dieci copie numerate da A/L a L/L e quindici copie a numeri romani per l'artista. Le sei litografie si riferiscono a situazioni e personaggi della Mandragola e sono presentate nell'ordine seguente: *Messer Nicia e Liguria*; *Fra' Timoteo, Lucrezia e Sostrata*; *Callimaco è spinto in casa da Messer Nicia*; *Lucrezia, Callimaco e Messer Nicia*; *Lucrezia e Callimaco*; *Lucrezia rientra in Santo*.

p.l.

FRANCESCO MESSINA

(Linguaglossa 1900-Milano 1995)

[Testa femminile] / Messina. - [ca. 1970-1980]. - 1 stampa : litografia ; foglio 300 × 240 mm.

136/150. Al recto, in basso a sinistra, firma dell'autore e sotto indicazione di tiratura.

(BCFa, inv. 83368, Cass. 53, cart. 1/8).

Si tratta di un saggio di efficace resa chiaroscurale del celebre scultore che rimane fedele alla tradizione classica, anche se in questa litografia, il carattere realistico fa supporre si tratti di uno studio per un ritratto.

GIANFRANCO FERRONI

(Livorno 1927-Roma 2001)

[Biografia di un paesaggio] / Ferroni 67. [Roma : Alberto Caprini, 1967]. - 1 stampa : acquaforte ; 232 × 293 mm.

Tiratura: 17/50; quarto stato (Testori, Goldin, Recanati, 1991, pp. 126-127, nn. 98-99). Nel margine inferiore del foglio manoscritto a matita, a destra, sono ripetuti la firma e l'anno di esecuzione e a sinistra viene indicata la tiratura. Al verso manoscritto a matita: "Biografia di un paesaggio". Timbro a secco di forma circolare della Libreria Prandi di Reggio Emilia.

(BCFa, inv. 83324, Cass. 52, cart. 3/10).

Nei dipinti e nelle composizioni incise da Ferroni negli anni Sessanta si assiste con una certa frequenza alla rappresentazione di paesaggi affollati di oggetti che vengo-

no caricati di una particolare valenza psicologica, oggetti o frammenti di visioni legati all'esperienza dell'autore. Questi paesaggi non si presentano pertanto come una rappresentazione fedele della realtà, ma piuttosto come mondi fantastici che pongono a confronto, come nel caso di questa incisione, uno scorcio urbano (sulla sinistra), ed uno vagamente lacustre (sullo sfondo e a destra). Lo spazio in primo piano, nel quale si colloca la parziale visione di un edificio, che allude alla città, risulta delimitato da una linea tratteggiata oltre la quale appaiono, come relegati, alcuni elementi naturali: uno specchio d'acqua, la luna e, sulla destra, una serie di forme che si ritrovano nei dipinti di Ferroni che ritraggono il Lago di Massaciuccoli (primi anni Sessanta), e tra le quali possiamo riconoscere i cerchi prodotti sull'acqua dalla caduta di un sasso, una larga foglia, e alcune nubi in alto. Questo insieme di oggetti, o di ricordi, sembrerebbe andare in fumo mentre, nello spazio in primo piano, il campo appare completamente sgombro di qualsiasi riferimento alla natura.

Il foglio reca una doppia datazione, in lastra e lungo il bordo inferiore, al 1967.

Per quest'opera Recanati segnala l'esistenza di quattro stati. La tiratura del quarto ammonta a cinquanta esemplari più tre prove d'artista. Stampatore è Alberto Caprini di Roma. Nel 1991 la lastra si conservava presso l'autore.

a.a.

Bibliografia: Testori, Mascherpa, 1984, p. 77, n. 69; Testori, Goldin, Recanati, 1991, pp. 126-127, n. 98-99.

MARINO MARINI

(Pistoia 1901-Viareggio 1980)

[Il guerriero]/Marino. - [Parigi : s.n., 1968].

1 stampa : acquaforte ; 354 × 295 mm.

In calce all'immagine manoscritto a sinistra: "E. A.". Timbro a secco della Libreria Prandi di Reggio Emilia. Filigrana: "RIVES".

(BCFa, inv. 83310, Cass. 53, cart. 1/6).

Si tratta di una prova di stampa, firmata dal maestro, la tiratura eseguita a Parigi

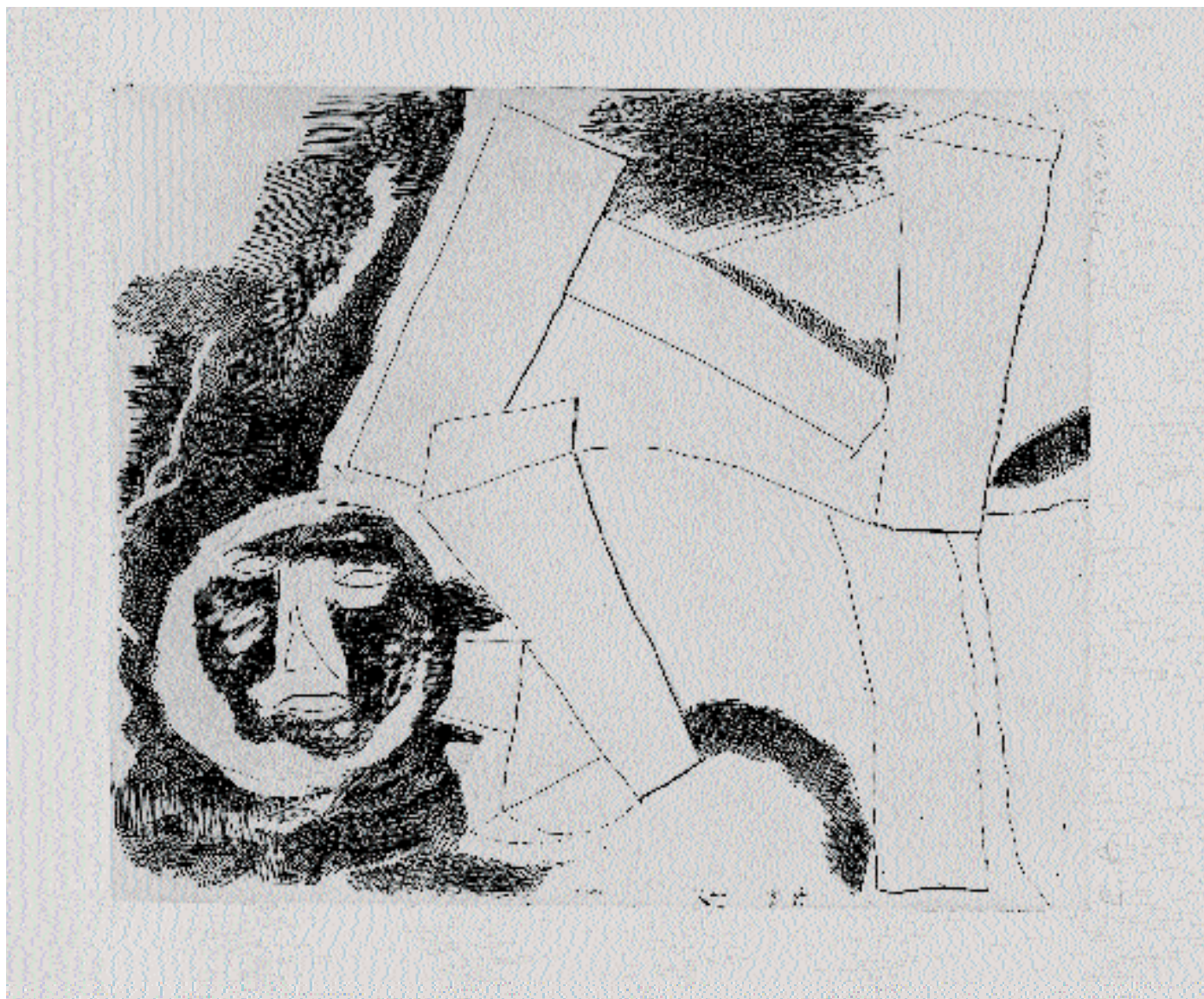
nel 1968 è di 50 esemplari numerati come attestato dall'expertise; furono stampate anche alcune prove d'autore, tra le quali il nostro foglio.

L'acquaforte si rapporta all'opera plastica *Il grande guerriero* del 1967, che rievoca l'antico tema del mito efficacemente espresso attraverso la sovrapposizione di volumi sbozzati evocativi di una primordiale e tragica dimensione umana, (Marino Marini, 1998, pp. 38-39).

Nella versione calcografica, si verifica la stessa connotazione volumetrica col

fitto intreccio del segno, scavato dalle morsure; la semplificata resa figurativa vuole esprimere il senso di un inedito primitivismo. Il timbro a secco, nel margine del foglio unitamente all'expertise, ne dichiara la provenienza dalla Libreria Prandi di Reggio Emilia.
p.l.

Bibliografia: Toninelli, 1974, p. 66, n. 65; Guastalla, Schulz-Hoffmann, 1976, p. 46, n. 68.



PRIMO CONTI

(Firenze 1900-1988)

[Senza titolo] / Primo Conti 1977.
[1977]. - 1 stampa : acquaforte ; 199 × 119 mm.

Tiratura: 12/100. Stato unico (Faccioli, 1991, n. 91). Le misure del foglio sono: 495 × 382 mm. Filigrana: "C. M. Fabriano".

(BCFa, inv. 83333, Cass. 52, cart. 3/1).

Nel percorso di Primo Conti la composizione, cui l'artista non ha attribuito un titolo, si colloca nell'ambito della produzione, tipica degli anni '70, di opere in bilico tra il figurativo e l'astratto. È infatti dal confronto con opere coeve, in particolare con una serie di dipinti risalenti proprio al biennio 1976-1977, che si può cogliere, quale filo conduttore, la ricerca di una forma ideale, attuata attraverso la progressiva geometrizzazione di una forma dall'aspetto vagamente ovoidale (si vedano i dipinti *Oltre la notte*, *Omaggio a Paolo Uccello*, *Lettera d'amore* e *Vento di sera*, che si trovano riprodotti in *Primo Conti 1911-1980*, 1980, nn. 111, 112, 114-115 e 116). Sebbene nei dipinti il linguaggio sia affidato a larghe pennellate, appare analogo lo sforzo dell'artista di raggiungere una sintesi formale ideale, alla quale ricondurre la rappresentazione dei più svariati soggetti. Appare inoltre significativo il raffronto con un disegno del 1974, *Figura col sole alle spalle* (tecnica mista su carta, mm 255 × 207; conservato a Fiesole presso la Fondazione Primo Conti), dove sembra di poter ravvisare una prima idea della composizione che costituisce l'oggetto della nostra analisi (Boatto, Di Castro, 1995, p. 72). Anche qui si può osservare come le linee principali si dipartano da piccole sfere poste in basso, e salgano quasi a formare una ellissi.

La stampa è datata a matita "1977".

Riguardo alla lastra è riscontrabile una lieve anomalia relativa alla numerazione: se si fa fede alla scritta riportata in basso a sinistra sul foglio, si deve pensare che esso



dovesse appartenere ad una tiratura di 100 esemplari. Nel catalogo generale dell'opera grafica curato da Faccioli, si dà invece notizia di una tiratura di 99 esemplari numerati, più una di 26, contrassegnati dalle lettere dell'alfabeto. Entrambe le tirature segnalate da Faccioli sono su carta Magnani, come il nostro foglio. Le ipotesi che pertanto si possono fare al riguardo

sono due: la prima è che oltre alla tiratura di 99 esemplari ce ne sia stata anche una di 100; la seconda è che possa trattarsi di una svista dell'artista nel momento in cui ha apposto la numerazione sul foglio.

a.a.

Bibliografia: Faccioli, 1991, pp. 90, 135, n. 91.

GIOVANNI KOROMPAY

(Venezia 1904)

[Composizione astratta] / Ky. - [1970]. - 1 stampa : serigrafia ; 500 × 694 mm.

Tiratura: 7/100. Filigrana: monticello sormontato da croce. In basso a destra timbro a secco "Area Studio".

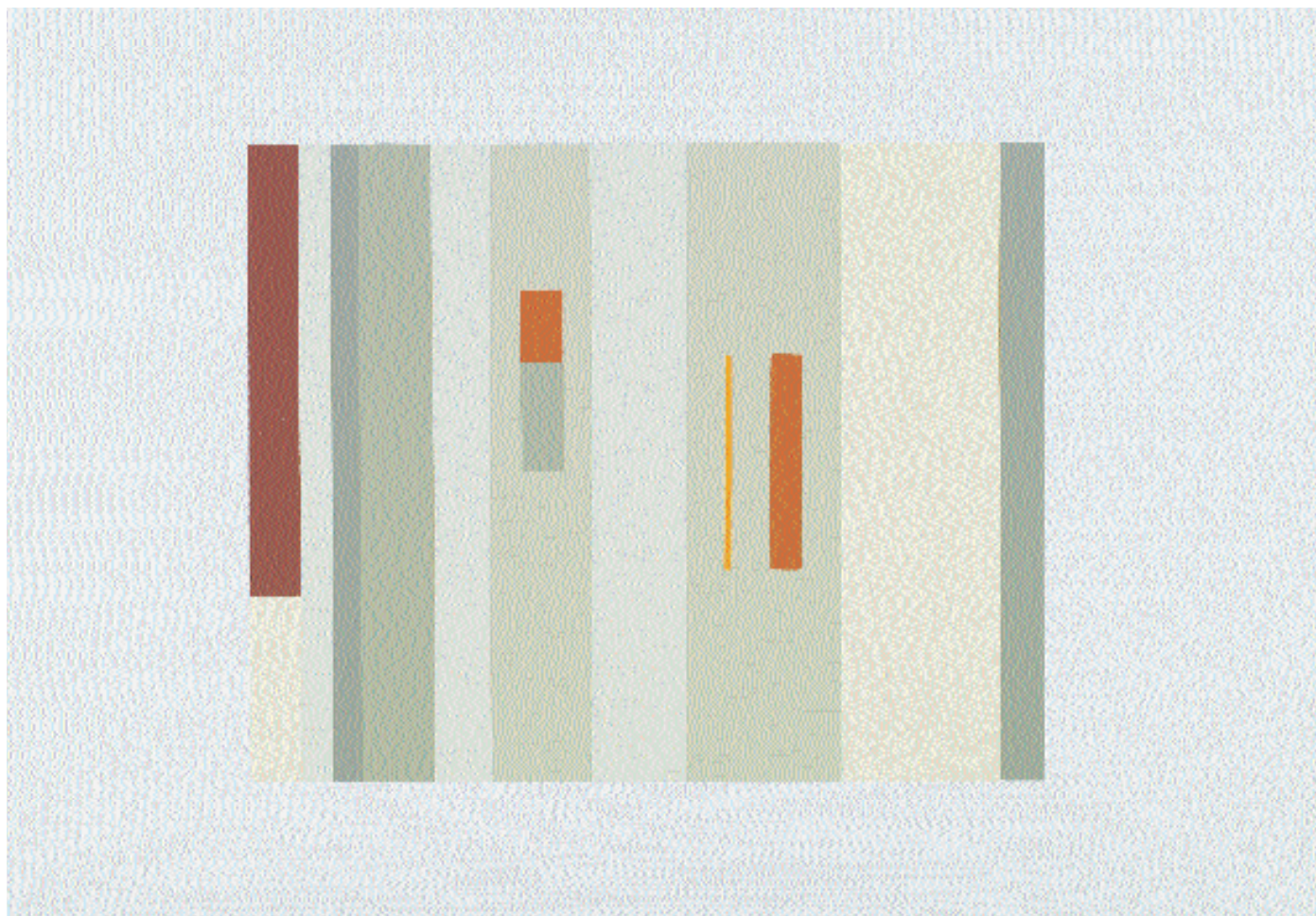
(BCFa, inv. 83319, Cass. 52, cart. 3/15).

La serigrafia di Korompay, assieme al materico esemplare di Sebastian Matta pubblicato in questo catalogo, costituisce, per il suo linguaggio altamente astratto e meditativo, una suggestiva eccezione nell'ambito della collezione faentina. Realizzata probabilmente alla fine degli anni Settanta, il periodo dei paesaggi mediterranei, delle architetture e dei verticalismi, la stampa ri-

propone le sintesi presenti nell'olio su tavola *Verticalismi greci* del 1977 (Solmi, 1979, p. 160). La stretta connessione fra l'opera grafica, intrapresa attraverso l'utilizzo dell'acquaforte fin dagli anni Venti, e l'opera pittorica si fa così stretta e consequenziale palesando fin dai precoci esordi futuristi una pulsione all'astrazione tutta intrisa di lirismo cosmico. Secondo le suggestive considerazioni di Apollonio, citato nel catalogo curato da Franco Solmi «[...] Avviene così che [...] il quadro non resti mai asservito nel senso di una subordinazione veristica al tema, ma si istituisca unicamente su un sentimento di base che è la contemplazione o, meglio ancora, l'assorbimento lirico di un sentimento d'ordine cui la realtà incontrata ha prestatto alcune delle sue componenti formali [...]». Nel gioco cromatico degli inchiostri litografici si assi-

ste a ciò che sempre Apollonio ha definito come un «[...] recuperare uno spazio – ambiente di trasparenze e vibrazioni sensibilissime, quasi una ripresa di stratificazioni tradizionali [...]» tali per cui il suo astrattismo è imbevuto di naturalismo e a questo sempre l'artista si appella per cogliere attraverso la riflessione spirituale l'armonia superiore. Per quanto Korompay affermi di essere debitore a Piet Mondrian (1872-1944) per il raggiungimento del traguardo astratto, risulta altresì molto importante, per la comprensione dell'opera dell'artista sottolineare un forte legame con la luminosità vibratile di Canaletto. Infatti più che il vigore cartesiano dell'olandese dominano qui l'imprevedibilità e la varietà vettoriale della luce e delle sue rifrangenze sulla realtà.

m.c.z.



EMILIO TADINI

(Milano 1927-2002)

[Composizione] / Tadini. - [ca. 1980]. - 1 stampa : serigrafia a colori ; 201 × 151 mm. Tiratura: 152/400. Le misure del foglio sono: 400 × 500 mm.

(BCFa, inv. 83291, Cass. 53, cart. 2/10).

La grafica di Emilio Tadini si profila come uno degli aspetti sino ad oggi meno documentati della prolifica ed eclettica produzione dell'artista e scrittore scomparso nel settembre di quest'anno.

Pochi semplici oggetti, tratti dal quotidiano, sono disposti senza un preciso ordine nello spazio, parzialmente sovrapposti uno rispetto all'altro, a formare una moderna natura morta di vasi, tazze e fiori. I contorni delle cose, ciascuna delle quali è dotata di un proprio colore, si stagliano con nitidezza contro uno sfondo dalla tonalità gialla chiara, secondo un modo di definire le forme che è tipico già delle opere dipinte di questo autore sin dai tardi anni Sessanta (Pegoraro, 2001). Risulta difficoltoso proporre per questo foglio una collocazione cronologica, anche se buona parte della produzione serigrafica di Tadini sembra concentrarsi nei primi anni Ottanta (Schefer, Tadini, 1984, pp. 89 e segg.). A tale datazione, per quanto indicativa, ci atteniamo, anche perché le serigrafie e gli acrilici su tela di questi anni raffigurano spesso analoghe composizioni affollate di oggetti di uso quotidiano.

a.a.



LA BIBLIOTECA DEL COLLEZIONISTA



LA BIBLIOTECA DEL COLLEZIONISTA

a cura di Fabiano Zambelli

Opere a carattere generale sulla grafica

J. ADHÉMAR, *La gravure. Des origines à nos jours*, Paris, Somogy, 1979.

J. ADHÉMAR, *La gravure originale au XX siècle*, Paris, A. Somogy, 1967.

P. ALECHINSKY, *Les estampes de 1946 à 1972*, Paris, Y. Rivière, 1973.

Artisti italiani dal XVI al XIX secolo: mostra di 200 disegni dalla raccolta della Pinacoteca nazionale di Bologna, catalogo a cura di Giovanna Gaeta Bertelà, catalogo mostra, Bologna, Museo civico, dicembre 1976-gennaio 1977, Bologna, Grafis, 1976.

P. BELLINI, *Histoire de la gravure moderne avec un répertoire bio-bibliographique de 1874 graveurs*, avec la collaboration de Catherine Petit, Paris, J. de Bonnot, 1979.

A. BERTARELLI, *Le stampe popolari italiane*, introduzione di Clelia Alberici, riproduzione xerostatica, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 1974.

A. BLUM, *Les primitifs de la gravure sur bois. Étude historiques et catalogue des incunables xylographiques du Musée du Louvre, Cabinet d'estampes Edmond de Rothschild*, Paris, Librairie Gründ, 1956.

F. BRUNNER, *A handbook of graphic reproduction processes. A technical guide including the print-making processes for art collectors and dealers...*, 4 edition, Teufen, A. Niggli, 1972.

G.C. CALZA, *Stampe popolari giapponesi*, Milano, Electa, 1979.

R. CASTLEMAN, *La gravure contemporaine depuis 1942*, Fribourg, Office du livre, 1973.

Catalogo della grafica in Italia, numero 15, a cura di Paolo Bellini, Milano, G. Mondadori e associati, 1985.

R. COGNAT, *Disegni e acquerelli del XX secolo*, traduzione di R. Modesti, Milano, Valardi, 1966.

Da Carlevarijs ai Tiepolo. Incisori veneti e friulani del Settecento, a cura di Dario Succi; saggio introduttivo di Giuseppe Maria Pilo; premessa di Giandomenico Romanelli; testi di Beatrice di Colloredo Toppani [et al.], catalogo mostra, Gorizia, Musei provinciali, Palazzo Attemps, Venezia, Museo Correr, 1983, Venezia, Albrizzi, 1983.

Early Italian engravings from the National Gallery of Art, Jay A. Levenson, Konrad Oberhuber, Jacquelyn L. Sheehan, Washington, National Gallery of Art, 1973.

Fifteenth century engravings of Northern Europe from the National Gallery of Art, Washington, catalogue by Alan Shestack, Washington, National Gallery of Art, december 3, 1967-january 7, 1968, Washington, National Gallery of Art, 1967.

Marc Chagall, Senza titolo, litografia policroma.

Fifteenth century woodcuts and metalcuts from the National Gallery of Art, Washington, catalogue prepared by Richard S. Field, Washington, National Gallery, 1965.

A. FORLANI TEMPESTI, *Galleria di disegni*, Novara, Istituto Geografico De Agostini, 1972.

Grafica fiamminga e renana del Quattrocento. Mostra di incisioni da collezioni italiane completata da manoscritti e oggetti d'arte ispirati alla grafica renano-fiamminga, introduzione e catalogo a cura di Anna Omodeo, catalogo mostra, Firenze, Istituto universitario olandese di storia dell'arte, 14 marzo-7 aprile 1969, Firenze, Istituto universitario olandese di storia dell'arte, 1969.

M. HENRY, *Antologia grafica del surrealismo*, Milano, G. Mazzotta, 1972.

I grandi disegni italiani del '600 lombardo all'Ambrosiana, a cura di Marco Valsecchi, Milano, Silvana, 1976.

Il Capriccio nell'incisione francese del Seicento e del Settecento. Collezione privata, a cura di Philippe Morel e Cesare Nissirio, catalogo di Florence Cadout, catalogo mostra, Bologna, Palazzo Pepoli Campogrande, 15 aprile-10 maggio 1983, Roma, Carte segrete, stampa 1983.

La collezione delle stampe, Antony De Witt, Roma, Libreria dello Stato, 1938.

Il paesaggio italiano nel disegno dal XVI al XVIII secolo, a cura di Giorgio Neerman, presentazione di Didier Bodart, catalogo mostra, Roma, Galleria Arco Farnese, dal 30 marzo al 27 aprile, Milano, "Il Gabinetto delle Stampe", dal 2 maggio al 25 maggio, Torino, "L'Arte Antica", dal 1 giugno al 27 giugno, Roma, Stabilimento A. Staderini, 1974.

Il percorso dell'incisione europea, da Schongauer ai Tiepolo. Catalogo di 161 capolavori raccolti da collezionisti italiani, a cura di Giulio Lari e Maddalena Cornaggia, introduzione di Harry Salamon Cornaggia, catalogo mostra, Milano, Gallerie Salamon Agustoni Algranti, 10 maggio-7 giugno 1984, edizione di 1.500 esemplari, Milano, Gallerie Salamon Agustoni Algranti, 1984.

Incisori del Novecento nelle Venezie tra avanguardia e tradizione, a cura di Maria Masau Dan, con una prefazione di Licisco Magagnato e due saggi di Guido Perocco, catalogo mostra, Gradisca d'Isonzo, Palazzo Torriani, Verona, Museo Castelvecchio 1983, Venezia, Albrizzi, 1983.

Incisori mantovani del '500. Giovan Battista, Adamo, Diana Scultori e Giorgio Ghisi, dalle collezioni del Gabinetto Nazionale delle Stampe e della Calcografia nazionale, catalogo di Stefania Massari, catalogo mostra, Roma, Istituto nazionale per la grafica, 18 dicembre 1980-31 gennaio 1981, Roma, De Luca, 1980.

P. KRISTELLER, *Early Florentine woodcuts, with an annotated list of Florentine illustrated books*, riproduzione in facsimile dell'edizione 1897, London, Holland Press, 1968.

L'altra grafica, a cura di Rita Cirio e Pietro Favari, Milano, Bompiani, 1972.

L'estampe aujourd'hui. 1973-1978, Paris, Bibliothèque Nationale, 1978.

La grande grafica europea. L'espressionismo tedesco, catalogo mostra, Bassano, Palazzo Agostinelli, 20 agosto 1985, Cittadella, Bertoncetto 1985.

La litografia. Duecento anni di storia, arte, tecnica, a cura di Domenico Porzio, con la collaborazione di Rosalba e Marcello Tabanelli, saggi di Jean Adhémar [et al.], Milano, Mondadori, 1982.

R. LANE, *L'estampe japonaise. Images du monde flottant, avec un catalogue illustrée de l'Ukiyo-e*, Fribourg, Office du livre, 1979.

M. LEHRS, *Late Gothic engravings of Germany and the Netherlands, 682 copperplates from the Kritischer Katalog*, with a new essay: *Early engraving in Germany and the Netherlands* by A. Hyatt Mayor, New York, Dover Publ., 1969.

Les plus belles gravures du monde occidental. 1410-1914, catalogo mostra, München, Haus der Kunst, 16 octobre 1965-6 janvier 1966, Paris, Bibliothèque Nationale, 1 février-24 mars 1966, Amsterdam, Rijksmuseum, 7 avril-12 juin 1966, Paris, Turnon, stampa 1966.

L'estampe contemporaine à la Bibliothèque nationale, Paris Bibliothèque nationale, 1973.

J. LEYMARIE, M. MELOT, *Les gravures des impressionistes. Manet, Pissarro, Renoir, Cézanne, Sisley. Œuvre complet*, Paris, Art et métiers graphiques, 1971.

G. LISE, *Stampe popolari lombarde*, Milano, Electa, 1976.

Meisterzeichnungen der Albertina. Europäische Schulen von der Gotik zum Klassizismus, von Otto Benesch, unter Mitarbeit von Eva Benesch, Salzburg, Galerie Welz, 1964.

M. MELOT, *L'œuvre gravé de Boudin, Corot, Daubigny, Dupré, Jongkind, Millet, Théodore Rousseau*, Paris, Arts et métiers graphiques, 1978.

A. NEGRO SPINA, *L'incisione napoletana dell'Ottocento*, Napoli, Società editrice napoletana, 1976.

R. PASSERON, *La gravure française au XXe siècle*, Fribourg, Office du Livre, 1970.

R. PASSERON, *La gravure impressioniste, origines et rayonnement*, Fribourg, Office du Livre, 1974.

D. PATAKY, *Capolavori del disegno, da Delacroix a Picasso*, Milano, Silvana, 1960.

A. PETRUCCI, *Gli incisori dal secolo XV al XIX*, edizione di 550 esemplari numerati, Roma, Istituto poligrafico dello Stato, Libreria dello Stato, 1958.

A. PETRUCCI, *Panorama della incisione italiana. Il Cinquecento*, Roma, C. Bestetti, 1964.

M. PITTALUGA, *Acquafortisti veneziani del Settecento*, Firenze, Le Monnier, 1952.

Marc Chagall, *Senza titolo*, litografia policroma.

G. SCHIZZEROTTO, *Le incisioni quattrocentesche della Classense*, presentazione di Lamberto Donati, Ravenna, Zaccarini, stampa 1971.

J. SELZ, *Disegni e acquarelli del XIX secolo*, traduzione di M. Bertetti, Milano, Vallardi, 1968.

R.W. SHIRLEY, *The mapping of the world. Early printed world maps, 1472-1700*, London, The Holland press limited, 1983.

J. SIBLIK, *La gravure contemporaine*, Paris, Éditions Cercle d'Art, 1971.

Stampe giapponesi dalle collezioni dei Civici musei di storia ed arte di Trieste, direzione della mostra: Laura Ruaro Loseri; catalogo: Luisa Crusvar, catalogo mostra, Comune di Trieste, Museo del Castello di S. Giusto, 25 giugno-28 agosto 1977, Milano, Electa, 1977.

Stampe popolari venete dal secolo XVII al secolo XIX, a cura di Licisco Magagnato, schede di G. Barioli e N. Cimberle, catalogo mostra, Verona, Galleria d'arte moderna, marzo-aprile 1959, Venezia, Neri Pozza, 1959.

W.L. STRAUSS, *Clair-obscur. Der Farbholzschnitt in Deutschland und den Niederlanden im 16. und 17. Jahrhundert*, vollständige Bilddokumentation und Gesamtkatalog von Walter L. Strauss, Nürnberg, H. Carl, 1973.

Ukiyo-e. 250 anni di grafica giapponese, a cura di Gildo Fossati, testi introduttivi di Roni Neuer, Herbert Libertson, Susugu Yoshida, traduzione dall'inglese di Marco Papi, Milano, A. Mondadori, 1979.

H. ZERNER, *École de Fontainebleau. Gravures*, Paris, Arts et métiers graphiques, 1969.

Monografie su Artisti

Mario Avati

R. PASSERON, *Mario Avati, l'œuvre gravé*, Paris, Bibliothèque des arts, 1947-1984.

Enrico Baj

Baj. Catalogo generale delle stampe originali, a cura di Roberto Sanesi, Milano, Electa, 1986.

Giovanni Barbisan

Giovanni Barbisan: acqueforti 1933-1972, testo introduttivo di Giuseppe Marchiori, Padova, Rebellato, 1974.

Luigi Bartolini

L. BARTOLINI, *Gli esemplari unici o rari. Novantasei riproduzioni di acqueforti*, Roma, G. Casini, 1952.

Sigfrido Bartolini

I monotipi di Sigfrido Bartolini con 21 tavole a colori, un saggio di Mario



Richter e una nota tecnica. Edizione di 500 esemplari numerati più 30 numerati I-XXX. I primi 100 esemplari e quelli f.c. contengono due acqueforti dell'A., Reggio Emilia, Libreria Prandi, 1982.

Sigfrido Bartolini. *80 incisioni*, introduzione dell'autore. Edizione di 615 esemplari numerati, Reggio Emilia, Libreria Prandi, 1977.

Aubrey Vincent Beardsley
Aubrey Beardsley, 1872-1898, catalogo mostra, Milano 1985, Milano, Mazzotta, 1985.

G. MARCHIORI, *Aubrey Beardsley*, in «Bianco e nero», Roma, A. Ronzon, 1969, XVII.

Lino Bianchi Barriviera
Lino Bianchi Barriviera. Acqueforti dal 1925 al 1972, studio critico di Gualtiero Da Via, Padova, Rebellato, 1973.

Renzo Biasion
Renzo Biasion. Catalogo dell'opera completa, acqueforti e litografie, a cura di Gian Alvisè Salamon, Torino, Salamon, 1973.

William Blake
D. BINDMAN, *The complete graphic works of William Blake*, assisted by D. Toomey, London, Thames and Hudson, 1978.

Drawings of William Blake. 92 pencil studies, selection, introduction and commentary by Sir Geoffrey Keynes, New York, Dover Publications, 1970.

Selected engravings William Blake, London, Academy editions, 1975.

Umberto Boccioni
Catalogo completo dell'opera grafica di Umberto Boccioni, a cura di Paolo Bellini, Milano, Salamon e Agustoni, 1972.

Arnold Böcklin
Arnold Böcklin. Disegni, introduzione di Marisa Volpi, note alle tavole di Maria Luisa Frongia, Firenze, La Nuova Italia, 1982.

Floriano Bodini
Floriano Bodini. Opera grafica, a cura di Enzo Fabiani, Milano, Rusconi, stampa 1973.

Giovanni Boldini
D. PRANDI, *Giovanni Boldini. L'opera incisa*, introduzione di Ettore Camesasca, edizione in 500 esemplari numerati, Reggio Emilia, Prandi, 1970.

Giovanni Boldini. L'opera incisoria, catalogo mostra, Ferrara, Palazzo Massari, 2 novembre 1981-17 gennaio 1982, Cento, Siaca, 1981.

Giulio Bonasone
Giulio Bonasone, catalogo di Stefania Massari, catalogo mostra, Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, Roma, Quasar, 1983.

Pierre Bonnard

Bonnard. *L'œuvre gravé*, a cura di F. Bouvet, préface d'Antoine Terrasse, Paris, Flammarion, 1981.

Sandro Botticelli

A. BERTINI, *Drawings by Botticelli*, translated by Florence H. Phillips, New York, Dover, 1968.

Cino Bozzetti

A. DRAGONE, *L'opera incisa di Cino Bozzetti*, Torino, Centro piemontese di studi d'arte moderna e contemporanea, 1950.

Georges Braque

D. VALLIER, *Braque. L'œuvre gravé, catalogue raisonné*, Paris, Flammarion, 1982.

Georges Braque, his graphic work, New York, H.N. Abrams, 1961.

Rodolphe Bresdin

D. Van GELDER, *Rodolphe Bresdin*, Paris, Chêne, 1976.

Pieter Bruegel il Vecchio

Catalogo completo dell'opera grafica di Brueghel, a cura di Giulio Lari, Milano, Salamon e Agustoni, 1973.

Vizi, virtù e follia nell'opera grafica di Bruegel il Vecchio. Catalogo generale ragionato, a cura di Gloria Vallese, Milano, G. Mazzotta, 1979.

Bernard Buffet

C. SORLIER, *Bernard Buffet lithographe*, Paris, M. Trinckvel, Montrouge, Draeger, 1979.

Corrado Cagli

Cagli. Opera grafica, Milano, Rizzoli, 1968.

Jacques Callot

Jacques Callot. Incisioni, scelte e annotate da Walter Vitzthum, con introduzione di Maurizio Calvesi, traduzione di R. Codignola, Firenze, La Nuova Italia, 1971.

Jacques Callot. Prints & related drawings, a cura di H. Diane Russel, Jeffrey Blanchard, catalogo mostra, Washington, 1975, Washington, National Gallery of Art, 1975.

Romano Campagnoli

Romano Campagnoli, Torino, G.A. Salamon, 1974.

Canaletto

Catalogo completo delle incisioni di Giovanni Antonio Canal detto il Canaletto, a cura di Harry Salamon, Milano, Salamon e Agustoni, 1971.

Vittore Carpaccio

I disegni di Vittore Carpaccio, a cura di Michelangelo Muraro, Firenze, La Nuova Italia, 1977.

Carlo Carrà

Carlo Carrà. Disegni, acqueforti, litografie, scelti e annotati da Massimo Carrà, Firenze, La Nuova Italia, 1980.

Opera grafica (1922-1964). 111 tavole di Carlo Carrà, a cura di Massimo Carrà, con un saggio di Marco Valsecchi, Vicenza, Neri Pozza, 1976.

Carracci (famiglia)

Mostra dei Carracci, catalogo critico dei disegni a cura di Denis Mahon, traduzione dall'inglese di Maurizio Calvesi, catalogo mostra, Bologna, Palazzo dell'Archiginnasio, 1 settembre-25 novembre 1956. Seconda edizione corretta aumentata di 35 illustrazioni, Bologna, Alfa, 1963.

Prints and related drawings by the Carracci family. A catalogue raisonné, Diane DeGrazia Bohlin, Washington, National Gallery of Art, 1979.

Alberto Casarotti

Alberto Casarotti, Torino, Salamon, 1974.

Michele Cascella

Michele Cascella, opera grafica. Disegni, pastelli, acquarelli e litografie dal 1907 al 1978, a cura di Giorgio e Guido Guastalla, introduzione di Paolo Levi, testo critico di Giuseppe Rosato. Edizione di 1000 esemplari numerati, Livorno, Graphis Art, 1978.

Francesco Casorati

Francesco Casorati, a cura di Gian Alvisè Salamon, introduzione di Luigi Carluccio, Torino, G.A. Salamon, 1973.

Mary Cassatt

The graphic art of Mary Cassatt, New York, Museum of Graphic Art, 1967.

Leonardo Castellani

Leonardo Castellani, presentazione di J. Pierre Jouvét, Verona, Ghelfi, 1973.

Opera grafica (1928-1973), Leonardo Castellani, a cura di Neri Pozza. Edizione di 950 esemplari numerati, Vicenza, Neri Pozza, 1974.

Ampliamenti all'Opera grafica, 1973-1984, Leonardo Castellani, a cura di Neri Pozza. Edizione di 750 esemplari, Vicenza, Neri Pozza, 1986.

Marc Chagall

F. MOURLLOT, J. CAIN, C. SORLIER, *Chagall lithographe*, Montecarlo, A. Sauret, 1957-1985, 6 v.

Marc Chagall. 100 acqueforti per le Favole di La Fontaine, Livorno, Graphis, Milano, Toninelli arte moderna, ca. 1965.

E.W. KORNFELD, *Marc Chagall. Catalogue raisonné de l'œuvre gravé*, traduzione di Edwin Engelberts, Berne, Kornfeld & Klipstein, 1971.

C. SORLIER, *Marc Chagall et Ambroise Vollard*, Paris, Galerie Matignon, 1981.

Edgar Chahine

M. e R. TABANELLI, *Edgar Chahine. Catalogue de l'œuvre gravé*, préface de Leonardo Sciascia, Milano, "Il Mercante di Stampe", 1977.

Michel Ciry

R. PASSERON, *L'œuvre gravé de Michel Ciry*, Paris, Bibliothèque des Arts, 1968.

Fabrizio Clerici

F. CLERICI, *Disegni per Il Milione di Marco Polo*, introduzione di Alberto Moravia, catalogo mostra, Bologna, Milano, Torino, Busto Arsizio, Roma, Roma, Studio tipografico, stampa 1979.

Lovis Corinth

K. SCHWARZ, *The graphic work of Lovis Corinth*, San Francisco, Alan Wofsy fine arts, 1985.

Lucas Cranach

Lucas Cranach, incisioni, scelte e annotate da Fritz Baumgart, traduzione di M.P. Heinitz, Firenze, La Nuova Italia, 1970.

Lucas Cranach, opera incisoria, a cura di Rainer Krauss, catalogo mostra, Venezia, Sala napoleonica, Palazzo delle Procuratie Nuovissime, 6 ottobre-5 novembre 1973, Venezia, Tipografia commerciale, 1973.

Honoré Daumier

Honoré Daumier. 240 Lithographien ausgewählt und eingeleitet von Wilhelm Wartmann., Zürich, Manesse, Conzett & Huber, 1946.

Giorgio De Chirico

Giorgio De Chirico. Catalogo delle opere grafiche (1921-1969), con una introduzione critica di Cesare Vivaldi, Milano, A. Ciranna, Roma, La Medusa, stampa 1969.

Edgar Degas

J. ADHEMAR, F. CACHIN, *Edgar Degas. Gravures et monotypes*, introduction de John Rewald, Paris, Arts et métiers graphiques, 1973.

Nicolas De Larmessin

L'Arcimbollo dei mestieri, visioni fantastiche e costumi grotteschi nelle stampe di Nicolas de Larmessin, prefazione di Stefano Benni, Milano, G. Mazzotta, 1979.

Stefano Della Bella

Stefano Della Bella incisioni, scelte e annotate da Anna Forlani Tempesti, Firenze, La Nuova Italia, 1972.

Mostra di incisioni di Stefano della Bella, introduzione e catalogo di Anna Forlani Tempesti, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Firenze, Olschki, 1973.

Stefano Della Bella, catalogue raisonné, edited by Alexandre de Vesme, Phyllis Dearborn Massar, New York, Collectors Editions, 1971.



Paul Delvaux

J. MIRA, *Paul Delvaux. Œuvre gravé*, Monaco, A. Sauret, 1976.

Joan Miró, *Senza titolo*, litografia policroma.

Filippo De Pisis

M. MALABOTTA, *L'opera grafica di Filippo De Pisis*, Milano, Edizioni di Comunità, 1969.

Luciano De Vita

Le acqueforti di Luciano De Vita con un repertorio completo ed illustrato delle opere, a cura di Andrea Emiliani, Bologna, Edizioni Alfa, 1964.

Wendel Dietterlin

The fantastic engravings of Wendel Dietterlin, with an introduction by Adolf K. Placzek. Riproduzione facsimile dell'edizione Nüremberg, 1598, New York, Dover, 1968.

Benvenuto Disertori

Benvenuto Disertori incisore, a cura di Giulio Benedetto Emert, Trento, Monauni, 1967.

Otto Dix

Otto Dix. Das graphische Werk, herausgegeben von Florian Karsch, Hannover, Fackelträger, Schmidt-Küster, 1970.

Albrecht Dürer

Albrecht Dürer e la grafica tedesca del '500, a cura di Alba Costamagna, presentazione di Giulio Carlo Argan, Napoli, Società editrice napoletana, 1976.

Apocalisse con le xilografie di Albrecht Dürer, introduzione di Giorgio Manganelli, traduzione dai testi originali e note di Luigi Moraldi, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 1974.

W.L. STRAUSS, *The complete engravings, etchings and drypoints of Albrecht Dürer*, New York, Dover, 1972.

W. KURTH, *The complete woodcuts of Albrecht Dürer*, with an introduction by Campbell Dodgson, New York, Dover, 1963.

Incisioni di Albrecht Dürer, catalogo a cura di Harry Salamon, catalogo mostra, Milano, Palazzo Reale, maggio-giugno 1969, Milano, Edizioni dell'Ente manifestazioni milanesi, 1969.

The intaglio prints of Albrecht Dürer. Engravings, etchings and drypoints, New York, Kennedy Galleries and Abaris books, 1980.

W.L. STRAUSS, *Woodcuts and wood blocks Albrecht Dürer*, New York, Abaris book, 1980.

Jean Duvet

C. EISLER, *The master of the unicorn, the life and work of Jean Duvet*, New York, Abaris books, 1979.

James Ensor

A. CROQUEZ, *L'oeuvre gravé de James Ensor*, Genève, P. Caillier, 1947.

Max Ernst

Max Ernst œuvre-Katalog herausgegeben, von Werner Spies, Houston, Menil Foundation, Köln, DuMont Schuaberg, 1975.

Une semaine de bonté. A surrealistic nove in collage Max Ernst, New York, Dover publications, 1976.

Erté

La raccolta della rosa Erté, introduzione di A. Bevilacqua, Milano, Gei, 1983 (Milano, Rizzoli grafica).

Maurits Escher

M.C. Escher, grafica, catalogo mostra, Reggio Emilia, 1976, Reggio Emilia, s.n., 1976.

Il mondo di Escher, a cura di J.L. Locher, Milano, Garzanti, 1978.

Giovanni Fattori

177 acqueforti di Giovanni Fattori, testo critico e saggio bibliografico di Luigi Servolini, Milano, IGIS, stampa 1966.

Incisioni del Fattori, a cura di Anna Maria Francini Ciaranfi, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1944.

Gianfranco Ferroni

L'opera grafica di Gianfranco Ferroni, prefazione di Giovanni Testori, schede di Giorgio Mascherpa. Edizione di 1.500 esemplari numerati, Milano, Longanesi, 1984.

Antonio Fontanesi

Antonio Fontanesi l'opera grafica, a cura di Angelo Dragone, catalogo mostra, Torino, Palazzo Chiabrese, 23 novembre-16 dicembre 1979; Piacenza, Galleria G. Ricci-Oddi, 13 gennaio-17 febbraio 1980; Reggio Emilia, in San Girolamo, 23 febbraio-22 marzo 1980, Torino, Stamperia artistica nazionale, 1980.

Jean-Louis Forain

M. GUERIN, J.L. Forain, *aquaforstite. Catalogue raisonné de l'œuvre gravé de l'artiste*, San Francisco, A. Wofsy Fine Arts, 1980.

M. GUERIN, J.L. Forain, *lithographe. Catalogue raisonné de l'œuvre lithographié de l'artiste*, San Francisco, A. Wofsy Fine Arts, 1980.

Jean Frélaud

D. FRELAUT, *L'œuvre gravé de Jean Frélaud, 1926-1935*, Paris, Bibliothèque des arts, 1977.

B. FRELAUT, *L'œuvre gravé de Jean Frélaud, 1936-1941*, Paris, Bibliothèque des Arts, 1979.

Johnny Friedlaender

R. SCHMUCKING, *Johnny Friedlaender. Radierungen 1930-1972*, Braunschweig, Galerie Schmücking, 1973.

Federica Galli

A. SALA, *Federica Galli. Acqueforti*, Milano, Trentadue, stampa 1977.

D. LANDAU, *Federica Galli. Acqueforti*, Milano, Compagnia del Disegno, stampa 1982.

Paul Gauguin

Catalogo completo dell'opera grafica di Paul Gauguin, a cura di Fabrizio Agustoni e Giulio Lari, introduzione di Paolo Bellini, Milano, Salamon e Agustoni, 1972.

M. GUERIN, *L'œuvre gravé de Gauguin*, San Francisco, Alan Wofsy fine arts, 1980.

Alberto Giacometti

L. CARLUCCIO, *Giacometti, a sketchbook of interpretative drawings*, New York, H.N. Abrams, 1967.

Henri Bernard Alberto

L'œuvre gravé de Henri Goetz, 1940-1972, catalogue réalisé par Gunnard Bergström, Stockholm, Sonet, 1973.

Hendrik Goltzius

W.L. STRAUSS, *Hendrik Goltzius. 1558-1617, the complete engravings and woodcuts*, New York, Abaris Books, 1977.

Francisco José Goya y Lucientes

L. DELTEIL, *Le peintre-graveur illustré. The graphic works of XIX and XX century artists an illustrated catalog*, Riproduzione facsimile dell'edizione 1906-1930, New York, Collectors editions, Da Capo Press, 1969-1970, 2 v.

A. DIETERICH, *Goya. Dessins*, Paris, Chêne, 1975.

P. LECALDANO, *Goya. I disastri della guerra*, Milano, A. Mondadori, 1975.

Goya. Incisioni e litografie, opera completa, a cura di Enrique Lafuente Ferrari, traduzione di Renzo Modesti, Milano, A. Vallardi, 1963.

Marcel Gromaire

L'œuvre gravé de Marcel Gromaire, catalogue établi par François Gromaire, introduction de Pierre Emmanuel. Edizioni di 650 esemplari numerati. Paris, La Bibliothèque des Arts, 1976, 2 v.

George Grosz

A. DUCKERS, *George Grosz. Das druckgraphischen Werk*, Frankfurt am Main, Propyläen, 1979.

Love above all, and other drawings. 120 works by George Grosz, New York, Dover publications, 1971.

Matthias Grünewald

Grünewald. Drawings, complete edition by Eberhard Ruhmer, London, Phaidon, 1970.

Nunzio Gulino

Le acqueforti di Nunzio Gulino, con una introduzione di Libero De Libero, Pesaro, Edizioni della pergola, 1978.

Erich Heckel

W. DIETER DUBE, A. DIETER DUBE, *Erich Heckel. Das graphische Werk*. Edizione di 400 esemplari, New York, E. Rathenau, 1974, 2 v.

Katsushika Hokusai

H. FOCILLON, *Hokusai*, traduzione di Giuseppe Guglielmi, Bologna, Alfa, stampa 1982.

Karl Hofer

Karl Hofer. Das graphische Werk, mit einer Einleitung von Kurt Martin, herausgegeben von Ernest Rathenau, New York, E. Rathenau, 1969.

William Hogarth

J. BURKE, C. CALDWELL, *Hogarth. The complete engravings*, London, Thames & Hudson, 1968.

Mercanti, signori e pezzenti nelle stampe di William Hogarth, a cura di Ilaria Bignamini, Milano, G. Mazzotta, 1978.

Paul Huet

L. DELTEIL, *Le peintre-graveur illustré. The graphic works of XIX and XX century artists an illustrated catalog*. Ristampa anastatica dell'edizione 1906-1930, New York, Collectors editions, Da Capo Press, 1969-1970, 7v.

Ernst Ludwig Kirchner

A. DUBE-HEYNIG, *E.L. Kirchner. Opera grafica*, traduzione di M. Consigli Segre. Edizione italiana a cura di C. Munari, Milano, Il Saggiatore, 1962.

A. DIETER DUBE, W. DIETER DUBE, *E. L. Kirchner. Das graphische Werk. 2. erweiterte Aufl*, München, Prestel, 1980, 2 v.

Paul Klee

Paul Klee. L'annunciazione del segno: disegni e acquarelli, testo introduttivo di Achille Bonito Oliva, catalogo mostra, Milano, Bologna, 1982, Milano, G. Mazzotta, 1982.

E.W. KORNFELD, *Verzeichnis des graphischen Werkes von Paul Klee*, Bern, Kornfeld und Klipstein, 1963.

Max Klinger

Graphic works of Max Klinger, introduction, notes and bibliography by J. Kirk T. Varnedoe, with Elizabeth Streicher, foreword by Dorothea Carus, technical note by Elizabeth Sahling, New York, Dover publications, 1977.

W.H. SINGER, *Max Klingers Radierungen, Stiche und Steindrucke*, Riproduzione anastatica dell'edizione Berlin, Amsler und Ruthard, 1909, New York, M. Gordon.

Oskar Kokoschka

H.M. WINGLER, F. WELZ, O. Kokoschka: *das druckgraphische Werk*, Salzburg, Galerie Welz, 1975.

Alfred Kubin

Kubin's Dance of death, and other drawings 83 works by Alfred Kubin, with a new introduction by Gregor Sebba, New York, Dover publications, 1973.

Marie Laurencin

D. MARCHESSEAU, *Marie Laurencin. Catalogue raisonné de l'œuvre gravé*, postface de Yoshio Abé, collaboration de Tatsuji Ohmori, Tokyo, Kyuryudo, 1981.

Achille Lega

S. BARTOLINI, *Achille Lega. L'opera incisa e iconografia*, introduzione di Primo Conti. Edizione di 650 esemplari numerati, Reggio Emilia, Prandi, 1980.

Fernand Léger

L. SAPHIRE, *Fernand Léger, the complete graphic work*, prefazione di Fernand Mourlot, New York, Blue Moon press, 1978.

Ernst Lehner

Devils, demons, death and damnation, Ernst and Johanna Lehner, New York, Dover publications, 1971.

Carlo Leoni

P. ZAULI, *Carlo Leoni*, nota introduttiva di Carlo Emanuele Bugatti, S.I., Dossier arte, 1980.

Roy Lichtenstein

Roy Lichtenstein. Drawings and prints, with an introduction by Diane Waldman, New York, Chelsea house publishers, stampa 1970.

Mino Maccari

F. MELONI, *Mino Maccari. Catalogo ragionato delle incisioni*. Edizione di 999 esemplari numerati, Milano, Electa, 1979, 2 v.

Maestro del Libro di casa

Catalogo completo delle incisioni del Maestro del Libro di casa, a cura di Fabrizio Agostoni, Milano, Salamon e Agostoni, 1972.

Alberto Magnelli

Magnelli. L'œuvre gravé, Paris, catalogo mostra, Parigi, Bibliothèque nationale, 30 avril-25 mai 1980, Paris, Bibliothèque nationale, 1980.

Paolo Manaresi

L'opera grafica di Paolo Manaresi, presentazione di Rodolfo Pallucchini. Edizione di 850 esemplari numerati, Reggio Emilia, Prandi, 1969.

Edouard Manet

J.C. HARRIS, *Edouard Manet. Graphic works, a definitive catalogue raisonnée*, New York, Collectors editions, 1970.

Joan Miró, *Senza titolo*, litografia policroma.

Alberto Manfredi

Alberto Manfredi. Incisioni dal 1952 al 1959, con uno scritto di Arnaldo Ciarrocchi e una nota dell'autore. Edizione di 350 esemplari numerati, Reggio Emilia, Libreria Prandi, Prato, Galleria Metastasio, stampa 1975.

Andrea Mantegna

E. TIETZE-CONRAT, *Mantegna. Paintings, drawings, engravings, complete edition*, London, The Phaidon press, 1955.

Giacomo Manzù

A. CIRANNA, *Giacomo Manzù catalogo delle opere grafiche (incisioni e litografie) 1929-1968, con un'appendice relativa ai libri illustrati con riproduzioni di disegni dell'artista*, Alfonso Ciranna, Milano, Ciranna, 1968.

Giacomo Manzù, Bologna, San Luca Galleria d'arte, 1979.

Marino Marini

Marino Marini. Acqueforti, introduzione di Enzo Carli, catalogo a cura di Luigi Toninelli, note e didascalie di Guido Guastalla e Luigi Toninelli, Livorno, Graphis arte; Milano, Toninelli Arte Moderna, 1974.

Marino Marini. Acquafori e litografie 1914-1975, presentazione di Alfred Hentzen, Livorno, Graphis Arte; Milano, Toninelli Arte Moderna, 1976.

Marino Marini l'opera grafica e le pitture, introduzione di Werner Hofmann, traduzione di M. Attardo Magrini. Edizione italiana a cura di C. Munari, Milano, Il Saggiatore, 1960.

Alberto Martini

L'opera grafica di Alberto Martini, a cura di Francesco Meloni, prefazione di Leonardo Sciascia, Milano, SugarCo, 1975.

Frans Masereel

F. MASEREEL, *La città, un viaggio appassionato*, prefazione di Gillo Dorfles, Milano, Mazzotta, 1979.

Henri Matisse

C. DUTHUIT, M. DUTHUIT-MATISSE, *Henri Matisse, catalogue raisonné de l'œuvre gravé*, établi avec la collaboration de Françoise Garnaud, Paris, Imprimerie Union, 2 v.

Henri Matisse. 1869-1954, gravures et lithographies, catalogo mostra, Friburg, Musée d'art et d'histoire, 10 juin-5 septembre 1982, Berne, Galerie Kornfeld, 1982.

Matisse. L'œuvre gravé, douzième édition revue, Paris, Bibliothèque Nationale, 1970.

Francesco Messina

Francesco Messina, opera grafica: disegni, pastelli e litografie dal 1930 al 1973, a cura di Guido Guastalla, introduzione di Piero Chiara, Livorno, Graphis arte, 1973.



S. QUASIMODO, *Lamento per il Sud*, con tre litografie e una medaglia di Francesco Messina, introduzione di Curzia Ferrari, edizione di 120 esemplari numerati, Milano, F. Sciardelli, 1977.

André Masson

André Masson, *drawings*, with an introductions by Michel Leiris, London, Thames and Hudson, 1972.

André Minaux

C. SORLIER, *Minaux lithographe*, introduction, Fernand Mourlot, Monte-Carlo, A. Sauret, 1974.

Joan Miró

Joan Miró *lithographe*, Paris, A.C. Mazo, [poi] Maeght, 1972, 4 v.

Y. TAILLANDIER, *Miró al torchio. Inchiostri, acqueforti, litografie, incisioni varie, illustrazioni e manifesti*, Paris, XXe siècle, 1972.

J. DURIN, *Miró graveur*, Paris, D. Lolong, 1984.

L'opera grafica Joan Miró, introduzione di Sam Hunter, traduzione di Maria Attardo Magrini, Milano, Il Saggiatore, 1959.

Giuseppe Maria Mitelli

Giuseppe Maria Mitelli, a cura di Franca Varignana, Bologna, Edizioni Alfa, 1978.

Henry Moore

G. CRAMER, A. GRAANT, D. MITCHINSON, *Henry Moore. Catalogue of graphic work (1931-1984)*, Genève, G. Cramer, 1973-1986, 4 v.

Giorgio Morandi

Moranti. Disegni, a cura di Neri Pozza. Seconda edizione, Roma, F. May, 1978.

M. VALSECCHI, G. RUGGERI, G.C. ARGAN, F. BASILE, *Morandi. Disegni*, a cura di Efrem Tavoni, Sasso Marconi, La casa dell'arte, 1981-1984, 2 v.

L'opera grafica di Giorgio Morandi, a cura di Lamberto Vitali, Torino, Einaudi, 1964.

Alberico Morena

Alberico Morena. *Opera grafica completa 1954-1977*, introduzione di Dino Carlesi, catalogo a cura di Guido e Giorgio Guastalla. Edizione di 1000 esemplari numerati, Livorno; Roma, Graphis arte, 1977.

Alberico Morena. *Xilografie dal 1955 al 1970*, catalogo mostra, Roma, Galleria Aldina, dal 4 al 21 giugno 1971, Roma, Galleria Aldina, 1970.

Edvard Munch

Edvard Munch. *Calcografie, litografie, silografie*, scelte e annotate da Johan H. Langgaard, traduzione di S. Antony de Witt. Ristampa anastatica dell'edizione del 1970, Firenze, La Nuova Italia, 1977.

Edvard Munch. *Graphik aus dem Munchmuseum*, catalogo mostra, Oslo, Sonderausstellung 12. Juli bis 6. October 1968, Hamburg, Ernst Barlach Haus Stiftung Hermann F. Reemtsma Hamburg, 1968, Hamburg, Christians, 1968.

W. TIMM, *The graphic art of Edvard Munch*, translated from the German by Ruth Michaelis-Jena with the collaboration of Patrick Murray. Reprint, London, Studio vista, 1973.

Francesco Musante

Francesco Musante. *Opera incisa 1973-1987*, testo critico di Ferruccio Battolini. Edizione di 1.000 esemplari numerati, Vezzano Ligure, Civica Pinacoteca, 1987.

Ben Nicholson

Ben Nicholson. *Etchings*, printed by François Lafranca, Locarno, Lafranca, 1983.

Roland Oudot

F. DAULTE, *L'œuvre litographique de Roland Oudot*, introduction de Henri Troyat. Edizione numerata in 650 esemplari, Paris, Bibliothèque des Arts, 1972-1974, 2 v.

Parmigianino

Parmigianino. *Disegni scelti e annotati da Augusta Ghidiglia Quintavalle*, Firenze, La Nuova Italia, 1971.

George Pencz

Catalogo completo dell'opera grafica di Georg Pencz, a cura di David Landau, English translation by Anthony Paul, Milano, Salomon e Agostoni, 1978.

Pablo Picasso

Pablo Picasso. *Catalogue de l'œuvre gravé et lithographié*, a cura di Georges Bloch, Bern, Kornfeld et Klipstein, 1968-1979, 3 v.

Pablo Picasso. *Catalogue raisonné des livres illustrés*, Sebastian Goeppert [et al.], Genève, P. Cramer, 1983.

Giovanni Battista Piranesi

Le carceri, introduzione di Mario Praz, Milano, Rizzoli, 1975.

Disegni di Giambattista Piranesi, catalogo a cura di Alessandro Bettagno, presentazione di Rodolfo Pallucchini, catalogo mostra, Venezia 1978, Vicenza, Neri Pozza, 1978.

H. FOCILLON, *Giovanni Battista Piranesi*, a cura di Maurizio Calvesi, Augusta Monferini, traduzione di Giuseppe Guglielmi, Bologna, Alfa, 1963.

Piranesi. *Incisioni-rami-legature-architetture*, a cura di Alessandro Bettagno, scritti di C. Bertelli [et al.], presentazione di Bruno Visentini, catalogo mostra, Venezia 1978, Vicenza, Neri Pozza, 1978.

Serge Poliakoff

Les estampes, Paris, Y. Rivière, Arts et métiers graphiques, 1974.

Jacopo Pontormo

Disegni, scelti e annotati da Luciano Berti, ristampa anastatica dell'edizione pubblicata nel 1965, Firenze, La Nuova Italia, 1975.

Neri Pozza

Incisioni di Neri Pozza, 1935-1985, scritti di Licisco Magagnato, Vittorio Sgarbi, Vicenza, Neri Pozza, 1987.

Marcantonio Raimondi

Marcantonio Raimondi, incisioni scelte e annotate da Antony de Witt, Firenze, La Nuova Italia, 1968.

Odilon Redon

The graphic works of Odilon Redon. 209 lithographs, etchings and engravings, with an introduction by Alfred Werner, New York, Dover publications, 1969.

Harmensz van Rijn Rembrandt

Catalogo completo dell'opera grafica di Rembrandt, a cura di Harry Salamon, Milano, Salamon & Agustoni, 1972.

Rembrandt. Incisioni, opera completa, a cura di Karel G. Boon, traduzione di Rosalina De Ferrari, Milano, A. Vallardi, 1963.

Rembrandt. Sessanta acqueforti, scelte e annotate da Antony de Witt, Firenze, La Nuova Italia, 1976.

Rembrandt's etchings, true and false, by G. Biörklund, with the assistance of Osbert H. Barnard, Stockholm, Biörklund, 1968.

Jusepe de Ribera

Jusepe de Ribera. Prints and drawings, edited by Jonathan Brown, catalogo mostra, The Art Museum, Princeton University, October-November 1973, Fogg Art Museum, Harvard University, December 1973-January 1974, Princeton, N. Jersey, distributed by Princeton University press, 1973.

Cristofano Robetta

Catalogo completo dell'opera grafica del Robetta, a cura di Paolo Bellini, introduzione di Giuliana Patellani, Milano, Salamon & Agustoni, 1973.

Franco Rognoni

Franco Rognoni. Acquerelli, tempere, incisioni, 19 aprile 3 maggio 1975, catalogo n. 164 della Libreria Prandi, Reggio Emilia, Libreria Prandi, stampa 1975.

Franco Rognoni. Incisioni dal 1938 al 1974, a cura di Sergio Torresani, edizione di 515 esemplari numerati, Reggio Emilia, Libreria Prandi, 1976.

Giovanni Romagnoli

Romagnoli, gravure, a cura di Franco Solmi, con fotografie di Nino Migliori, Bologna, La loggia, 1977.

Félicien Rops

L'œuvre gravé de Félicien Rops, par Pierre Mac Orlan, texte extrait de *Masques sur mesure* [et] Joris-Karl Huysmans, texte extrait de *Certains*, Paris, H. Veyrier, 1975.

Salvatore Rosa

Le incisioni di Salvator Rosa. Catalogo generale, a cura di Giampiero Bozzolato, Padova, Marsilio, 1973.

M. ROTILI, *Salvator Rosa incisore*, Napoli, Società editrice napoletana, stampa 1974.

Georges Rouault

Oeuvre gravé: Rouault, texte de François Chapon, catalogue établi par Isabelle Rouault avec la collaboration d'Olivier Nouaille Rouault, Monte-Carlo, A. Sauret, 1978, 2 v.

Ker Xavier Roussel

Introduction a l'œuvre gravé de K.X. Roussel, par Alain, accompagnée de vingt-huit dessins en fac-similé et suivie d'un essai de catalogue par Jacques Salamon, edizione di 500 esemplari numerati, Paris, Mercure de France, 1968.

Alberto Salietti

Alberto Salietti, 1892-1961. Catalogo delle opere grafiche, a cura di Linko Cicogna, introduzione di Marco Valsecchi, Milano, G. Sansoni, 1971.

Giuseppe Santomaso

F. CALDERONI, *Santomaso. Opera grafica 1938-1975*, Roma, GDC editore d'arte, stampa 1975.

Aligi Sassu

Aligi Sassu. Catalogo dell'opera incisa e litografica, a cura di Paolo Bellini, introduzione di Erich Steingraber, Milano, G. Mondadori, 1984.

Ben Shahn

Ben Shahn. His graphic art, text by James Thrall Soby, New York, G. Braziller, 1963.

Martin Schongauer

Incisioni, scelte e annotate da Fritz Baumgart, Firenze, La Nuova Italia, 1978.

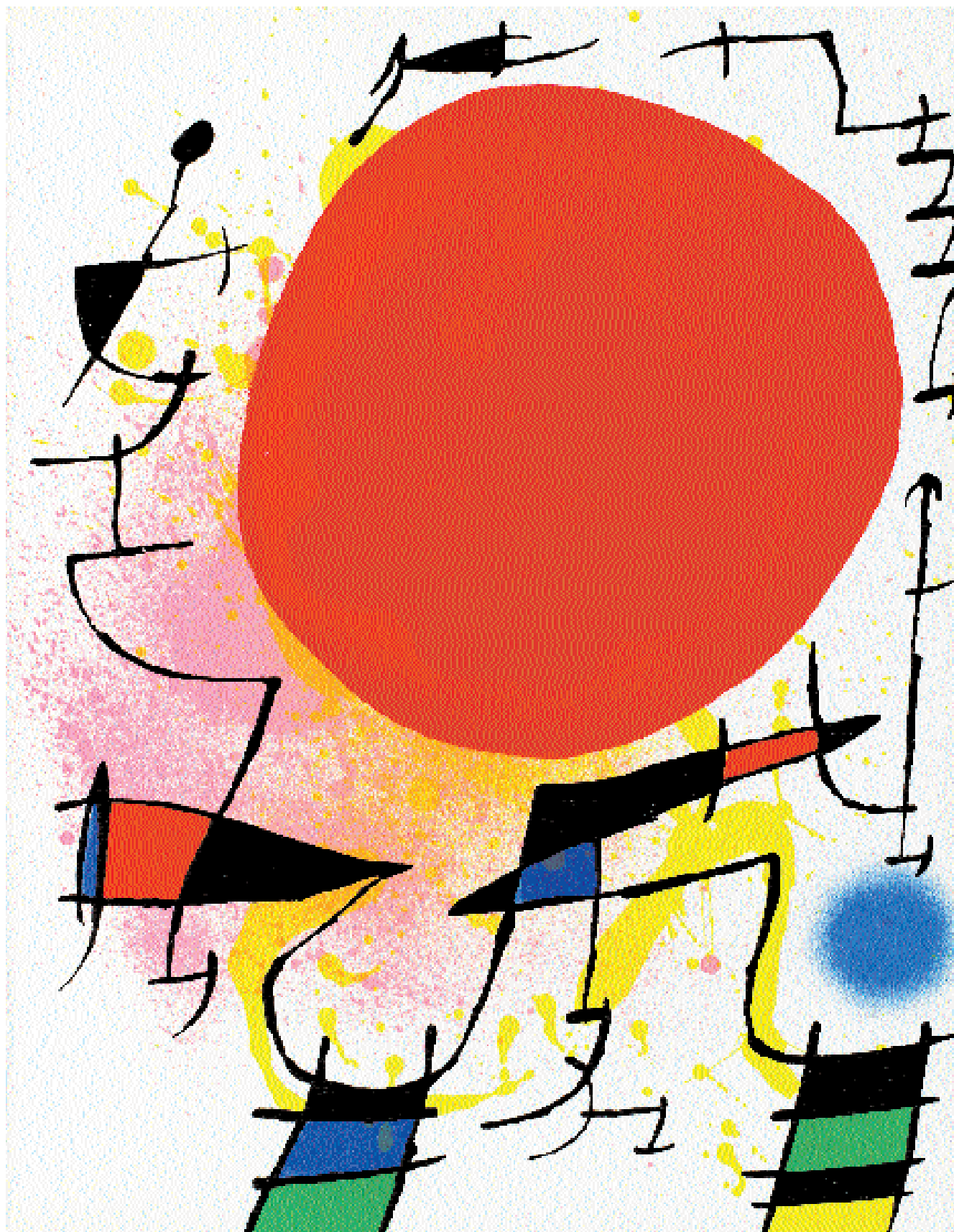
Gino Severini

Gino Severini. Disegni e incisioni, scelti e annotati da Piero Pacini, Firenze, La Nuova Italia, 1977.

Gino Severini. Tutta l'opera grafica, Francesco Meloni, edizione di 770 esemplari numerati, Reggio Emilia, Libreria Prandi, 1982.

Paul Signac

Catalogue raisonné de l'œuvre gravé et lithographié de Paul Signac, E.W. Kornfeld et P.A. Wick, Berne, Kornfeld et Klipstein, 1974.



Mario Sironi

Mario Sironi. *Disegni, illustrazioni, scenografie e opera grafica*, a cura di Gino Traversi, Milano, Ceschina, 1968.

Joan Miró, *Senza titolo*, litografia policroma.

Mario Sironi. *L'opera incisa, con appendice e iconografia*, a cura di Sigfrido Bartolini, introduzione di Alfonso Gatto, edizione di 605 esemplari numerati, Reggio Emilia, Prandi, 1976.

Ardengo Soffici

Ardengo Soffici. *L'opera incisa, con appendice e iconografia*, a cura di S. Bartolini, introduzione di Giuseppe Prezzolini, edizione di 850 esemplari numerati, Reggio Emilia, Prandi, 1972.

Pierre Soulages

Soulages. *Eaux-fortes, lithographies, 1952-1973*, Paris, Arts et métiers graphiques, Y. Rivière, 1974.

Luigi Spacal

Spacal. *L'opera grafica 1935-1986, catalogo generale*, testo di Vittorio Sgarbi, nota biografica di Mario Albanese, Treviso, Venetemblemi, 1986.

Spacal. *Mostra antologica dell'opera grafica 1937-1977*, presentazione di Marco Valsecchi, catalogo mostra, Trieste, giugno-settembre 1977, edizione di 99 esemplari firmati e numerati dall'autore, Trieste, a cura del Comune, dell'Azienda autonoma di soggiorno e turismo, dell'Università degli studi, 1977.

Graham Sutherland

Graham Sutherland. *Das graphische Werk, 1922-1970*, bearbeitet von Felix H. Man, München, Galerie W. Ketterer, 1970.

Sutherland. *Disegni di guerra*, a cura di Roberto Tassi, catalogo mostra, Milano, 1979, Milano, Electa, 1979.

Orfeo Tamburi

Opera incisa, testi di Sandro Zanotto [et al.], Torino, Edi/Albra, 1978.

Roma, 1929-1979. *Disegni, litografie, acqueforti*, prefazione di Nino Frank, scritti di Renato Guttuso, Antonello Trombadori, Orfeo Tamburi, Ancona, G. Bagaloni, 1980 (Falconara Marittima: Litografia Sagraf).

Antoni Tàpies

Tàpies. *L'œuvre gravé 1947-1972*, Barcelona, G. Gil, 1973.

Giovanni Battista Tiepolo

Le acqueforti dei Tiepolo, a cura di Aldo Rizzi, catalogo mostra, Udine, Loggia del Lionello, 19 settembre-24 ottobre 1970, Milano, Electa.

A. Rizzi, *L'opera grafica dei Tiepolo. Le acqueforti*, Milano, Electa, 1971.

Tintoretto

I disegni di Jacopo Tintoretto, a cura di Paola Rossi, Firenze, La Nuova Italia, 1975.

Tiziano

Disegni di Tiziano e della sua cerchia, catalogo a cura di Konrad Oberhuber, con l'assistenza di Hillard Goldfarb, presentazione di Rodolfo Pallucchini, traduzione di Tessie Doria de Zuliani, catalogo mostra, Venezia 1976, Vicenza, Neri Pozza, 1976.

Tiziano e il disegno veneziano del suo tempo, introduzione e catalogo di W.R. Rearick, traduzione di Anna Maria Petrioli Tofani, catalogo mostra, Firenze 1976, Firenze, Olshki, 1976.

Tiziano e la silografia veneziana del Cinquecento, catalogo a cura di Michelangelo Muraro e David Rosand, introduzione di Feliciano Benvenuti, presentazione di Rodolfo Pallucchini, catalogo mostra, Venezia 1976, Vicenza, Neri Pozza, 1976.

Eugenio Tomiolo

Eugenio Tomiolo. 100 disegni 1933-1983, introduzione critica di Francesco Porzio, Milano, "Il Mercante di Stampe", 1984.

Roland Topor

Sogni di giorno. Disegni 1964-1974, prefazione di Arrabal, Milano, A. Mondadori, 1975.

Henri de Toulouse-Lautrec

W. WITTRÖCK, *Toulouse-Lautrec. Catalogue complet des estampes*, Courbevoie (Paris), 1985, 2 v.

J. ADHÉMAR, *Toulouse Lautrec. Litografie-puntesecche, opera completa*, Milano, Vallardi, stampa 1965.

Ugo da Carpi

I chiaroscuri e le altre opere, scelti e annotati da Luigi Servolini, Firenze, La Nuova Italia, 1977.

Félix Vallotton

M. VALLOTTON, C. GEORG, *Félix Vallotton. Catalogue raisonné de l'œuvre gravé et lithographié*, Genève, de Bonvent, 1972.

Bram van Velde

Les lithographies. 1923-1973, catalogo mostra, Ginevra 1974, Genève, Rivière, stampa 1973.

Jan van de Velde

D. FRANKEN, J.P. VAN DER KELLEN, *L'œuvre de Jan van de Velde, graveur hollandais: 1593-1641*, avec additions et corrections par Simon Laschitzer, 2^a edizione, Amsterdam, Hissink, 1968.

Paolo Veronese

Paolo Veronese e i suoi incisori, catalogo a cura di Paolo Ticozzi, presentazione di Terisio Pignatti, catalogo mostra, Venezia, Museo Correr, luglio-agosto 1977, Venezia, Alfieri, 1977.

Renzo Vespignani

Vespignani. Catalogo dell'opera incisoria, Roma, F. May, 1982.

Lorenzo Viani

Disegni e xilografie, scelti e annotati da Ida Cardellini Signorini, Firenze, La Nuova Italia, 1975.

Maria Helena Vieira da Silva

Les estampes 1929-1976, Paris, Y. Rivière, Art et métiers graphiques, 1977.

Jacques Villon

C. DE GINESTET, C. POUILLON, *Jacques Villon. Les estampes et les illustrations: catalogue raisonné*, Paris, Arts et métiers graphiques, 1979.

Alberto Vitali

Le incisioni di Alberto Vitali, a cura di Amedeo Pieragostini, edizione di 500 esemplari numerati, Bergamo, Bolis, 1973.

Maurice de Vlaminck

K. DE WALTERSKIRCHEN, *Maurice de Vlaminck. Catalogue raisonné de l'œuvre gravé: gravures sur bois, gravures sur cuivre, lithographies*, Paris, Flammarion, 1974.

James Abbott McNeill Whistler

Selected etchings of James A. McN. Whistler, selected and introduced by Maria Naylor, New York, Dover publications, 1975.

The etched work of Wistler, compiled, arranged and described by Edward G. Kennedy, with an introduction by Royal Cortissoz, San Francisco, Alan Wosfy fine arts, 1978.

Antonio de Witt

Antony de Witt. Disegni e incisioni, scelti e annotati da Gian Lorenzo Mellini, Firenze, La Nuova Italia, 1976.

Tono Zancanaro

Incisioni. Tono Zancanaro, a cura di Manlio Gaddi, Padova, Pomo d'oro, Belluno, Nuovi sentieri, 1983.

Giuseppe Zigaina

Zigaina. L'opera grafica 1952-1981, catalogo generale, prefazione di Roberto Tassi, edizione di 1.200 esemplari di cui 400 numerati con 1 acquaforte di G. Zigaina, Orsago, Venetemblemi, 1982.

Alberto Ziveri

Viveri. Le incisioni: catalogo generale, coordinamento Netta Vespignani, premessa Dario Durbè, vita e opere M. Fagiolo e V. Rivosecchi, Roma, De Luca, 1983.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA

- Ackley, 1981
C.S. ACKLEY (a cura di), *Printmaking in the Age of Rembrandt*, catalogo mostra, Boston, Museum of Fine Arts, Boston, Museum of Fine Arts, 1981.
- Adhémar, 1949
Inventaire du Fonds Français d'après le XIXe siècle. Tome V, par J. Adhémar, Paris, Bibliothèque Nationale, 1949.
- Adhémar, 1965 (1)
J. ADHEMAR, *Notes et documents: Manet et l'estampe*, in «Nouvelle de l'estampe», 7 July 1965, pp. 231-234.
- Adhémar, 1965 (2)
J. ADHEMAR, *Toulouse Lautrec: litografie-puntescche. Opera completa*, Milano, Vallardi, 1965.
- Adhémar, 1967
J. Adhemar, *La gravure originale au XX siècle*, Parigi, A. Somogy, 1967.
- Adhémar, Lethève, 1954
Inventaire du fonds française après 1800, tome huitième, par J. Adhémar, J. Lethève, Paris, Bibliothèque Nationale, 1954.
- Adriani, 1976
G. ADRIANI, *Toulouse-Lautrec. Das Gesante Graphische Werk*, Cologne, Du Mont Buchverlag, 1976.
- Adriani, 1988
G. ADRIANI, *Toulouse Lautrec. The complete graphic works, a catalogue raisonné, the Gerstenberg Collection*, London, Thames and Hudson, 1988.
- Agustoni, 1972
F. AGUSTONI, *Catalogo completo dell'opera grafica pubblicata di Georges Rouault*, in P. Bellini (a cura di), *Georges Rouault. Uomo e artista*, Milano, Salomon & Augustoni, 1972, pp.
- Agustoni, Lari, 1972
F. AGUSTONI, G. LARI (a cura di), *Catalogo completo dell'opera grafica di Paul Gauguin*, Milano, Salomon, 1972 (I classici dell'incisione).
- Aikema, Brown, 1999
B. Aikema, B.L. Brown (a cura di), *Renaissance Venice and the North: crosscurrents in the Time of Dürer, Bellini, and Titian*, catalogo mostra, Venezia, Palazzo Grassi 1999, London, Thames & Hudson, 1999.
- Albrecht Dürer, 1971 (1)
Albrecht Dürer 1471-1971, catalogo mostra, Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum 21 maggio-1 agosto 1971, München, Prestel-Verlag, 1971.
- Albrecht Dürer, 1971 (2)
Albrecht Dürer master printmaker, catalogo mostra, Boston, Museum of Fine Arts, 17 novembre 1971-16 gennaio 1972, Boston, Museum of Fine Arts, 1971.
- Albricci, 1973
G. ALBRICCI, *La vera "Malinconia" del Castiglione*, in «I quaderni del conoscitore di stampe: rivista bimestrale storico tecnica e d'attualità dell'arte e della stampa», n. 16, marzo-aprile, 1973, pp. 40-43.
- Alpers, 1984
S. ALPERS, *Arte del descrivere: scienza e pittura nel Seicento olandese*, Torino, Boringhieri, 1984.
- Andresen, 1870-1873
A. ANDRESEN, *Handbuch für Kupferstichsammler oder Lexicon der Kupfersecher, Maler-Radierer und Formschneider...*, Leipzig, T.O. Weigel, 1870-1873, 2 v.
- Angoulvent, 1926
J.P. ANGOULVENT, *L'œuvre gravé de Corot (1796-1875)*, in «Byblis», V, 1926, pp. 39-55.
- Anzelewsky, 1980
F. ANZELEWSKY, *Dürer: vie et œuvre*, Freiburg, Office du Livre, 1980.
- Apollonio, 1964
U. APOLLONIO (a cura di), *Korompay*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1964.
- Apollonio, 1965
U. APOLLONIO, *Georges Braque*, Milano, Fabbri, 1965 (I maestri del Colore).
- Arcangeli, 1964
F. ARCANGELI, *Giorgio Morandi*, Milano, Edizione del Milione, 1964.
- Armstrong Anderson, 1968
L. ARMSTRONG ANDERSON, *Copies of Pollaiuolo's Battling Nudes*, in «The Art Quarterly», vol. XXXI, n. 2, 1968, pp. 154-167.
- Artesi, 1988
R. ARTESI, *I Soliani stampatori*, in «L'Esopo», n. 40, 1988, pp. 80-90.

- Baboni, 1983
A. BABONI, *Giovanni Fattori. L'opera incisa*, Milano, Over, 1983.
- Baboni, 1987
A. BABONI, *Le incisioni di Giovanni Fattori nella collezione Franconi e catalogo generale dell'opera incisa Fattoriana*, Firenze, Pananti, 1987.
- Baboni, 2001
A. BABONI (a cura di), *L'Ottocento: le incisioni di Giovanni Fattori*, catalogo mostra, Livorno, Museo Civico Giovanni Fattori, 2001, Ospedaletto, Pisa, Museo Civico Giovanni Fattori, 2001.
- Baccilieri, 2001
A. BACCILIERI, *Nel segno dell'incisione, in Figure del 900*, Bologna, Accademia di Belle Arti, 2001, 2 v.
- Bacou, 1961
R. BACOU (a cura di), *Dessins des Carrache: XXVIII exposition du cabinet des dessins*, Paris, Éditions des musées nationaux, 1961.
- Bacou, 1978
R. BACOU, *Everard Jabach. Dessins de la seconde collection*, in «Revue de l'art», 40-41, 1978, pp. 141-150.
- Baer, 1986-1996
B. BAER, *Picasso Peintre-Graveur. Catalogue raisonné de l'œuvre gravé et des monotypes, 1946-1958*, Berne, Kornfeld, 1988, 8 v.
- Ballerini, Di Pino Giambi, Vignolini, 1976
P. BALLERINI, S. DI PINO GIAMBI, M.P. VIGNOLINI (a cura di), *Jacques Callot, Stefano Della Bella, dalle collezioni di stampe della Biblioteca degli Intronati di Siena*, catalogo mostra, Siena, Palazzo Pubblico, 9 agosto-15 ottobre, Firenze, Centro Di, 1976.
- Balzac, 1950
H. de BALZAC, *Jésus-Christ en Flandre, in La Comédie Humaine*, vol. IX, *Étude philosophiques-I*, Paris, Gallimard, c. 1950 (Bibliothèque de la Pléiade).
- Barbin, Bouret, 1985
Inventaire du Fonds Français. Graveurs du XIX^e siècle. tome 15, par. M. Barbin, C. Bouret, Paris, Bibliothèque Nationale, 1985.
- Barnett, Friedel, 1995
E.V. BARNETT, H. FRIEDEL, *Vasilij Kandinsky. A colorful life: the collection of the Lenbachhaus*, München-Cologne, Dumont, 1995.
- Baroni Vannucci, 1997
A. Baroni Vannucci, *Jan Van Der Straet detto Giovanni Stradano. Flandrus pictor et inventor*, Milano, Jandi Sapi, 1997.
- Bartsch, 1797
A. BARTSCH, *Catalogue raisonné de toutes les estampes qui forment l'œuvre de Rembrandt, et ceux des principaux imitateurs, composé par les sieurs Gersaint, Helle, Glomy et P. Yver. Nouvelle édition entièrement refondue, corrigée et considérablement augmentée*, Vienne, chez A. Blumauer, 1797.
- Bartsch, 1802-1821
A. BARTSCH, *Le peintre-graveur*, Vienne, J.V. Degen, 1802-1821, 21 voll.
- Basan, 1767
F. BASAN, *Dictionnaire des graveurs anciens et modernes depuis l'origine de la gravure, avec une notice des principales estampes qu'ils ont gravées...*, Paris, de Lormel, 1767, 2 t.
- Basile, 1985
F. BASILE, *Morandi incisore*, Bologna, La Loggia edizioni d'arte, 1985.
- Basile, 1997
F. BASILE, *Segno e colore, Morandi, Manaresi, De Vita*, Bologna, La Loggia edizioni d'arte, 1997.
- Baum, 1948
J. BAUM, *Martin Schongauer*, Wien, A. Schroll, 1948.
- Baumgart, 1970
F. BAUMGART, *Lucas Cranach, incisioni*, Firenze, La Nuova Italia, 1970.
- Baumgart, 1978
F. BAUMGART, *Martin Schongauer: incisioni*, Firenze, La Nuova Italia, 1978.
- Béguerie, 1991
P. BÉGUERIE (a cura di), *Le beau Martin. Gravures et dessins de Martin Schongauer (vers 1450-1491)*, catalogo mostra, Colmar, Musée d'Unterlinden, settembre-dicembre 1991, Colmar, Musée d'Unterlinden, 1991.
- Bellini, 1972
P. BELLINI, *Canaletto incisore*, in «I quaderni del conoscitore di stampe: rivista bimestrale storico tecnica e d'attualità dell'arte della stampa», n. 12, 1972, pp. 8-14.
- Bellini, 1972a
P. BELLINI (a cura di), *Georges Rouault. Uomo e artista*, Milano, Salamon & Agustoni, 1972.
- Bellini, 1973
P. BELLINI (a cura di), *Catalogo completo dell'opera grafica del Robetta*, Milano, Salamon & Agustoni, 1973.
- Bellini, 1973a
P. BELLINI, *Martin Schongauer*, in «I quaderni del conoscitore di stampe: rivista bimestrale storica tecnica e d'attualità dell'arte della stampa», n. 16, 1973, pp. 26-39.
- Bellini, 1979
P. BELLINI, *Histoire de la gravure moderne avec un repertoire bio-bibliographique de 1874 graveurs*, Paris, J. De Bonnot, 1979.
- Bellini, 1982
P. BELLINI, *L'opera incisa di Giovanni Benedetto Castiglione*, Milano, Comune, Ripartizione Cultura e Spettacolo, 1982.
- Bellini, 1988
P. BELLINI (a cura di), *Georges Rouault incisore e litografo*, catalogo mostra, Gradisca d'Isonzo, 1988, Monfalcone, Edizioni della Laguna, 1988.

- Bellini, 1991
P. BELLINI, *L'opera incisa di Adamo e Diana Scultori*, Vicenza, Neri Pozza, 1991.
- Bellini, 1995
P. BELLINI, *Dizionario della stampa d'arte*, Milano, Vallardi, 1995.
- Bellini, 1998
P. BELLINI (a cura di), *Stampe di Maestri. Cento capolavori della Raccolta Bertarelli da Mantegna a Morandi*, catalogo mostra, Milano 1998, Milano, Electa, 1998.
- Bellori, 1672
G.P. BELLORI, *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, In Roma, Per il success. al Mascardi, 1672.
- Benaglia, 1925
P. BENAGLIA (a cura di), *166 Acqueforti di Giovanni Fattori*, edizione di cinquanta esemplari numerati pubblicata nel centenario della nascita, 6 settembre 1925, Firenze, Benaglia, 1925.
- Benassati, 1981
G. BENASSATI, *La pratica del torneo a Modena in età barocca. Appunti per una fenomenologia dello spettacolo nel Ducato Estense*, in «Il Carrobbio», VII, (1981), pp. 55-65.
- Benassati, 1985
G. BENASSATI, *Di un breve soggiorno a Mantova di Gaspare Vigarani, (1651-1652)*, in *Il Seicento nell'arte e nella cultura con riferimenti a Mantova*, Mantova, Accademia Nazionale Virgiliana, 1985, pp. 196-202.
- Benati, 1991
D. BENATI (a cura di), *Disegni emiliani del Sei-Settecento: come nascono i dipinti*, Modena, Carimonte Banca Spa, 1991.
- Benesch, 1964
O. BENESCH, *Meisterzeichnungen der Albertina: europäische Schulen von der Gotik bis zum Klassizismus*, Salzburg, Verlag Galerie Welz, 1964.
- Bénézit, 1976
E. BÉNÉZIT, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs des tous les temps et des tous les pays par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers*, Paris, Librairie Gründ, 1976.
- Beraldi, 1885-1892
H. BERALDI, *Les graveurs du XIXe siècle. Guide de l'amateur d'estampes modernes*, Paris, L. Conquet, 1885-1892, 12v.
- Bergamini, Di Martino, 2001
G. BERGAMINI, E. DI MARTINO, *Francisco Goya (1746-1828): l'opera incisa*, catalogo mostra, Passariano, Villa Manin, 9 novembre 2001-13 gennaio 2002, [Passariano], Triennale Europea dell'Incisione, 2001.
- Bergamini, Meijer, 1999
G. BERGAMINI, B.W. MEIJER (a cura di), *Nel segno di Rembrandt*, catalogo mostra, Udine 1999, Venezia, Marsilio, 1999.
- Bernini Pezzini, Massari, Prosperi Valenti Rodinò, 1985
G. BERNINI PEZZINI, S. MASSARI, S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Raphael invenit. Stampe da Raffaello nelle collezioni dell'Istituto nazionale per la grafica*, Roma, Quasar, 1985.
- Berti, Baldini, 1991
L. BERTI, U. BALDINI, *Filippino Lippi*, Firenze, Il Fiorino, 1991.
- Bettagno, 1978
A. BETTAGNO (a cura di), *Piranesi: incisioni, rami, legature, architetture*, catalogo mostra, Venezia, Fondazione Cini 1978, Vicenza, Neri Pozza, 1978 (Grafica Veneta. 2)
- Bettagno, 1982
A. BETTAGNO (a cura di), *Canaletto: disegni, dipinti, incisioni*, catalogo mostra, Venezia, Fondazione Cini 1982, Vicenza, Neri Pozza, 1982.
- Bianchi, 1968
L. BIANCHI, *La fortuna di Raffaello nell'incisione*, in *Raffaello. L'opera. Le fonti. La fortuna*, Novara, Istituto Geografico De Agostini, 1968, v. II, pp. 647-689.
- Biörklund, Barnard 1968
G. BIÖRKLUND, O.H. BARNARD, *Rembrandt's Etchings. True and False. A summary catalogue in a distinctive chronological order*, Second Edition revised and enlarged, Stockholm, London, New York, Esselte Aktiebolag, 1968.
- Blanc, 1859-1861
C. BLANC, *L'œuvre complet de Rembrandt décrit et commenté par M. Charles Blanc ancien directeur des Beaux-Arts, catalogue raisonné de toutes les eaux-fortes du maître et de ses peintures orné de bois gravés et de quarante eaux-fortes tirées a part et rapportées dans le texte*, Paris, chez Gide, 1859-1861, 2 v.
- Blanche, Jamot, 1936
J.E. BLANCHE, P. JAMOT, *Cézanne*, Paris, Musée de l'Orangerie, 1936.
- Bloch, 1968-1979
G. BLOCH, *Pablo Picasso. Catalogue de l'œuvre gravé et lithographié 1966-1969*, Berne, Kornfeld et Klipstein, 1968-1979, 4 v.
- Blunt, 1948
A. BLUNT, *Georges Rouault. Miserere*, London, Trianon Press, 1948.
- Boatto, Di Castro, 1995
A. BOATTO, F. DI CASTRO, *La grafica di Primo Conti 1914-1988. Disegni e stampe*, catalogo mostra, Roma, 27 giugno-30 luglio 1995, Firenze, Maschietto & Musolino, 1995.
- Bohn, 1992
B. BOHN, *Malvasia and the Study of Carracci Drawings*, in «Master Drawings», vol. 30, n. 4, 1992, pp. 396-441.
- Bolognini Amorini, 1843
A. BOLOGNINI AMORINI, *Vite dei pittori ed artefici bolognesi. Parte Quarta*, Bologna, Tipi governativi alla Volpe, 1843.
- Bonagura, 1987
M.C. BONAGURA, *Giovanni Fattori. Incisioni nella collezione Timpanaro*, catalogo mostra, Firenze, 1987, Firenze, Artificio, 1987.

- Bonini, 1997
G. BONINI (a cura di), *Giorgio Morandi: pittore e incisore*, catalogo mostra, Giulianova, Museo d'Arte dello Splendore, 14 dicembre 1997-15 febbraio 1998, Giulianova, MAS, 1997.
- Boon, 1963
K.G. BOON (a cura di), *Rembrandt: incisioni. Opera completa*, Milano, Vallardi, 1963.
- Bozzetti, 1949
Le incisioni di Cino Bozzetti. Mostra allestita alla Calcografia Nazionale nell'aprile 1949, Roma, Calcografia Nazionale, 1949.
- Bozzolato, 1969
G. BOZZOLATO (a cura di), *Da Dürer a Picasso*, catalogo mostra, Padova, Scuola di San Rocco, 14 settembre-4 novembre 1969, Padova, Libreria Marsilio, 1969.
- Bozzolato, 1972
G. BOZZOLATO, *Le incisioni di Canaletto*, Padova, Edizioni I, 1972.
- Bradley, 1911
W.A. BRADLEY, *Meryon and Baudelaire*, in «The Print Collectors Quarterly», December, 1911, pp. 587-609.
- Brandi, 1961
C. BRANDI (a cura di), *Quarantun disegni di Giacomo Manzù*, Torino, Einaudi, 1961.
- Brandi, 1962
C. BRANDI, *L'opera grafica di Braque*, Milano, Il Saggiatore, 1962.
- Briquet, 1923
C.M. BRIQUET, *Les filigranes. Dictionnaire historique des marques du papier*, Leipzig, Karl W. Hirsemann, 1923, 4 v.
- Bromberg, 1974
R. BROMBERG, *Canaletto's etchings. A catalogue and study illustrating and describing the know states, including those hitherto unrecorded*, London, Sotheby Parke Bernet, 1974.
- Brown, Humfrey, Lucco, 1998
D.A. BROWN, P. HUMFREY, M. LUCCO, Lorenzo Lotto. *Il genio inquieto del Rinascimento*, catalogo mostra, Washington, National Gallery of Art 1998-1999, Bergamo, Accademia Carrara 1997-1998, Paris, Galeries Nationales du Grand Palais 1998, Milano, Skira, 1998.
- Brunet, 1860-1865
J.Ch. BRUNET, *Manuel du libraire et de l'amateur de livres... cinquième édition originale entièrement refondue et augmentée...*, Paris, F. Didot frères fils et Cie, 1860-1865, 6 v.
- Bucarelli, 1966
P. BUCARELLI (a cura di), *Giorgio Morandi. Opere della collezione Inghrao. Mostra di opere d'arte recuperate*, catalogo mostra, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 27 marzo-25 aprile 1966, Roma, De Luca, 1966.
- Burke, 1974
J.D. BURKE, *Charles Meryon prints and drawings*, catalogo mostra, Toledo, Museum of Art, Toledo-Ohio, 29 sept.-27 oct., 1974; Yale University Art Gallery, New Haven, Connecticut, 21 nov., 1974-19 jan., 1975; Saint Louis Art Museum, Saint Louis Missouri, 14 feb.-6 april, 1975, New Haven, Yale University Art Gallery, 1974.
- Burty, 1863
P. BURTY, *L'oeuvre de Charles Meryon*, in «Gazette des Beaux-Arts», June, 1863, pp. 519-533; Ibidem, July, 1863, pp. 75-88.
- Burty, Huish, 1879
P. BURTY, M. HUISSH, *Charles Meryon, sailor, engraver of his works*, Translated from the french of Philip Burty by Marcus Huish, London, Fine Art Society, 1879.
- Calvesi, 1966
M. CALVESI (a cura di), *Le incisioni di Morandi*, catalogo mostra, Roma, Calcografia Nazionale, aprile 1966, Roma, 1966.
- Calvesi, Casale, 1965
M. CALVESI, V. CASALE, *Le incisioni dei Carracci*, catalogo critico a cura di Maurizio Calvesi e Vittorio Casale, catalogo mostra, Roma, Calcografia Nazionale, aprile-
- maggio 1965, Roma, Comunità europea dell'arte e della cultura, 1965.
- Calza, 1976
G.C. CALZA, *Le stampe del mondo fluttuante*, Milano, Electa, 1976.
- Calza, 1979
G.C. CALZA, *Stampe popolari giapponesi*, Milano, Electa, 1979.
- Calza, 1999
G.C. CALZA, *Hokusai. Il vecchio pazzo per la pittura*, catalogo della mostra, Milano Palazzo Reale, 1999-2000, Milano, Electa, 1999.
- Calza, 2000
G.C. CALZA, *Stile Giappone*, Torino, Einaudi 2002.
- Canova, 2001
A. CANOVA, *Mantegna ha davvero inciso?*, in «Grafica d'arte: rivista di storia dell'incisione antica e moderna e storia del disegno», anno XII, n. 47, luglio settembre, 2001, pp. 3-11.
- Cantinelli, 1926
R. CANTINELLI, *Charles Meryon. Eaux-fortes sur Paris*, Paris, Édition Mazarine, 1926.
- Carluccio, 1957
L. CARLUCCIO (a cura di), *Pitture e incisioni di Giorgio Morandi alla Galleria Galatea*, catalogo mostra, Torino, Galleria Galatea, 4-15 maggio 1957, Torino, Galleria Galatea, 1957.
- Carrà, 1965
M. CARRÀ (a cura di), *Maurice de Vlaminck*, Milano, Fabbri, 1965 (I Maestri del Colore).
- Carriero, 1941
R. CARRIERI, *Massimo Campigli*, Milano, Hoepli, 1941.
- Carriero, 1942
R. CARRIERI, *Giorgio De Chirico*, Milano, Garzanti, 1942.
- Catálogo, 1996
Catálogo de las estampas de Goya en la

- Biblioteca Nacional, Madrid, Biblioteca Nacional, 1996.
- Catalogo Soliani, 1828
Incisioni in legno esistenti nella R. Tipografia degli Eredi Soliani, Modena, [Soliani], 1828, 7 v.
- Catalogo Soliani, 1864
Catalogo generale delle incisioni in legno per uso di tipografie di varie epoche di antica spertanza degli eredi di Bartolomeo Soliani, Modena, [Soliani], 1864
- CBPBM, 1912
Catalogue of Books printed in the XV.th Century now in the British Museum. Part II. Germany, London, printed by Order of the Trustees sold at the British Museum, 1912.
- CBPG (1455-1600), 1962
Short-Title Catalogue of Books printed in the German-Speaking Countries and German Books Printed in other Countries from 1455 to 1600 now in the British Museum, London, Trustees of the British Museum, 1962.
- Chapon, Rouault, 1978
F. CHAPON, I. ROUAULT, *Rouault. Œuvre gravé*, Montecarlo, A. Sauret, 1978.
- Chappuis, 1973
A. CHAPPUIS, *The drawings of Paul Cezanne. Antologie raisonné*, Greenwich, Connecticut, New York, Graphic Society Ltd., 1973, 2 v.
- Charles, 1997
V. CHARLES, *Rembrandt graveur*, Bournemouth, Parkstone, 1997.
- Cherpin, 1972
J. CHERPIN, *L'œuvre gravé de Cezanne*, Marseilles, Galerie Cherpin, 1972.
- Chiappini, 1997
R. CHIAPPINI, *Georges Rouault*, Milano, Skira, 1997.
- Chiappini, 1999
R. CHIAPPINI, *James Ensor*, Milano, Skira, 1999.
- Chiari, 1982
M. A. CHIARI MORETTO WIEL, *Incisioni da Tiziano. Catalogo del fondo grafico a stampa del Museo Correr*, Venezia, Museo Correr, 1982.
- Chiarini, 1972
M. CHIARINI, *I disegni italiani di paesaggio dal 1600 al 1750*, Treviso, Canova, 1972.
- Chimirri, 1998
L. CHIMIRRI, *Catalogo completo dei libri illustrati dell'editore Ambroise Vollard*, catalogo mostra, Milano, Firenze, Santa Croce sull'Arno 1998, Firenze, Centro Di, 1998.
- Ciranna, 1968
A. CIRANNA (a cura di), *Giacomo Manzù. Catalogo delle opere grafiche (incisioni e litografie) 1929-1968*, Milano, Ciranna, 1968.
- Classicismo e natura, 1996
Classicismo e natura: la lezione di Domenichino, catalogo mostra, Roma, Musei Capitolini, 15 novembre 1996-2 febbraio 1997, Milano, Mondadori, 1996.
- Claussin, 1824
J. de CLAUSSIN, *Catalogue raisonné de toutes les estampes qui forment l'œuvre de Rembrandt et des principales pièces de ses élèves, composé par les sieurs Gersaint, Helle, Glomy et P. Yver*, Nouvelle édition corrigée et considerablement augmentée par M. le Chev.de Claussin, Paris, Imprimerie F. Didot, 1824.
- Coffin-Hanson, 1966
A. COFFIN-HANSON (a cura di), *Edouard Manet: 1832-1883*, catalogo mostra, Philadelphia, Museum of Art, 3 novembre-11 dicembre, 1966, Chicago, Art Institute, 13 gennaio-19 febbraio, 1967, Philadelphia, The Falcon press, 1966.
- Constable, 1962
W.G. CONSTABLE, *Canaletto*, Oxford, Clarendon Press, 1962, 2 v.
- Coquiot, s.d.
J. COQUIOT, *Cezanne*, Paris, Librairie Ollendoff, s.d.
- Cordaro, 1990
M. CORDARO (a cura di), *Morandi: l'opera grafica risposdenze e variazioni*, catalogo mostra, Roma, Bologna 1990-1991, Milano, Electa, 1990.
- Costamagna, 1976
A. COSTAMAGNA, *Albrecht Dürer e la grafica tedesca del '500*, Napoli, Società Editrice Napoletana, 1976.
- Country Life, 1987
Country Life in Holland's Age. Etchings by Adriaen van Ostade, catalogo mostra, New York, Theodor B. Donson, 1987, New York, Theodor B. Donson Ltd., 1987.
- Courboin, 1900-1901
F. COURBOIN, *Catalogue sommaire des gravures et lithographies composant la réserve*, Paris, Georges Rapilly, 1900-1901, 2 v.
- Courthion, 1964
P. COURTHION, *Rouault. La vita e l'opera*, Milano, Il Saggiatore, 1964.
- Cramer, Grant, Mitchinson, 1973
G. CRAMER, A. GRANT, D. MITCHINSON, *Henry Moore. Catalogue of Graphic Work 1931-1972*, Genève, G. Cramer, 1973.
- Crommelynck, Crommelynck, 1968
A. CROMMELYNCK, P. CROMMELYNCK, *Picasso. 347 gravures 16.3.68 5.10.68*, catalogo mostra, Paris, 18 dicembre 1968-1 febbraio 1969, Paris, Galerie Louise Leiris, 1968.
- Croquez, 1947
A. CROQUEZ, *L'œuvre gravé de James Ensor*, Genève, Cailler, 1947.
- Crusvar, 1998
L. CRUSVAR, *Giappone. Stampe e surimono dalla Collezione Orientale dei Civici Musei di Storia e Arte*, Trieste, Comune di Trieste, 1998.
- Dacier, 1913
E. DACIER, *Charles Meryon (1821-1868)*, Paris, G. Barangers Fils, 1913.

- Dall'Aglio, 1987
F. DALL'AGLIO (a cura di), *I Prandi, libri, editori, mercanti d'arte*, Milano, Libri Scheiwiller, 1987.
- Dall'Aglio, 1991
F. DALL'AGLIO, *Manfredi illustratore, libri, cartelle, periodici*, Firenze, Passigli, 1991.
- D'Amico, Tamassia, 1980
R. D'AMICO, M. TAMASSIA, *Catalogo generale della Raccolta di Stampe Antiche della Pinacoteca Nazionale di Bologna. Gabinetto delle Stampe. Sezione V. Incisori veneti dal XV al XVIII secolo*, Bologna, Tipografia Compositori, 1980.
- D'Arco, 1838
C. D'ARCO, *Istoria della vita e delle opere di G. Pippi detto Romano*, Mantova, 1838.
- D'Arco, 1840
C. D'ARCO, *Di cinque valenti incisori mantovani del secolo XVI*, Mantova, 1840.
- De Bussierre, 1986
S. DE BUSSIERRE, *Rembrandt eaux-fortes*, catalogo mostra, Musée du Petit Palais, 6 février -20 avril 1986, Paris Édition Paris Musées, 1986.
- De Chirico, 1988
De Chirico nel centenario della nascita, catalogo mostra, Venezia, 1988-1989, Milano, Mondadori, 1988.
- De Grada, 1968
R. DE GRADA, G. Ruffini, Milano, Arti Grafiche T. Giannotti, 1968.
- De Grada, 1992
R. DE GRADA, *Enzo Morelli 1896-1976*, Bagnacavallo, Archivio Morelli, Pinacoteca Civica del Comune, 1992.
- DeGrazia, 1979
D. DEGRAZIA, *Prints and related drawings by the Carracci family*, catalogo mostra, Washington, National Gallery, 1979, Washington, National Gallery, 1979.
- DeGrazia, 1984
D. DEGRAZIA, *Le stampe dei Carracci con i disegni, le incisioni, le copie e i dipinti connessi. Catalogo critico*, edizione italiana riveduta e aumentata, tradotta e curata da A. Boschetto, Bologna, Pinacoteca nazionale, National Gallery of Art, Washington, stampa Alfa, 1984.
- De Jongh, Luijten, 1997
E. DE JONGH, G. LUIJTEN, *Mirror of everyday life: genreprints in the Netherlands 1550-1700*, catalogo mostra, Amsterdam, Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum, 8 febbraio-4 maggio 1997, Amsterdam, Rijksmuseum, 1997.
- Delaborde, 1888
H. DELABORDE, *Marc-Antoine Raimondi. Étude historique et critique suivie d'un catalogue raisonné des œuvres du maître*, Paris, Librairie de L'Art, 1888.
- De Leiris, 1969
A. DE LEIRIS, *The drawings of Edouard Manet*, Berkely and Los Angeles, University of California Press, 1969.
- Delteil, 1906-1932.
L. DELTEIL, *Le peintre-graveur illustré*, Paris, Dordon aîné, 1906-1932,
- Delteil, 1906-1926.
L. DELTEIL, *Manuel de l'amateur d'estampes de XIXe et XXe siècles (1801-1924)*, avec 158 reproductions, Paris, Chez l'Auteur, 1906-1926, 23 v.
- De Marchis, Del Monte, D'Orazio, 1973
G. DE MARCHIS, A. DEL MONTE, M.P. D'ORAZIO (a cura di), *Giorgio Morandi, 1890-1964*, catalogo mostra, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 18 maggio-22 luglio 1973, Roma, De Luca, 1973.
- De Rossi, 1677
G. DE ROSSI, *Indice delle stampe intagliate in rame, al bulino, & all'acqua forte esistenti nella Stamperia di Gio. Giacomo De' Rossi in Roma alla Pace*, Roma, 1677.
- De Rossi, 1705
D. DE ROSSI, *Indice delle stampe intagliate in rame a bulino, e in acqua forte esistenti nella Stamperia di Domenico De' Rossi erede di Gio. Giacomo*, Roma, 1705.
- De Santi, 1997
F. DE SANTI (a cura di), *Leonardo Castellani: il paesaggio dell'anima. Dipinti, sculture, ceramiche, disegni, acquerelli, incisioni, libri d'arte, dal 1914 al 1984*, catalogo mostra, San Marino, ex Monastero Santa Chiara, 8 maggio-13 luglio 1997, San Marino, Dicastero Cultura, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, 1997.
- De Santi, De Santi, 1994
F. DE SANTI, G. DE SANTI, *L'illimito lirico: l'opera artistica e letteraria di Leonardo Castellani*, Teramo, S. Atto, 1994.
- Descargues, 1960
P. DESCARGUES, *Lucas Cranach the Elder*, London, Oldbourne Press, 1960.
- De Vesme, 1906
A. DE VESME, *Le peintre-graveur italien*, Milano, Hoepli, 1906.
- De Vesme, Massar, 1971
A. DE VESME, P.D. MASSAR, *Stefano Della Bella. Catalogue raisonné*, New York, Collector Editions, 1971, 2 v.
- De Walterskirchen, 1974
K. DE WALTERSKIRCHEN (a cura di), *Maurice de Vlaminck. Catalogue raisonné de l'œuvre gravée. Gravures sur bois, gravures sur cuivre, litographies*, Paris, Flammarion, 1974.
- De Witt, 1976
A. DE WITT, *Rembrandt: sessanta acqueforti*, Firenze, La Nuova Italia, 1976.
- Di Giampaolo, 1993
M. DI GIAMPAOLO, *Disegni emiliani in Catalogo dei disegni antichi della Galleria dell'Accademia di Venezia*, Milano, Electa, 1993.
- Disegni di Giovanni Fattori, 1970
Disegni di Giovanni Fattori del Museo Civico di Livorno, Roma, De Luca, 1970.
- Dorment, Macdonald, 1994
R. DORMENT, M.F. MACDONALD, *James McNeill Whistler*, London, Tate Gallery, 1994.

- Dragone, 1950
A. DRAGONE, *L'opera incisa di Cino Bozzetti*, Torino, Centro Piemontese Studi d'Arte, 1950.
- Dragone, 1977
P. DRAGONE (a cura di), *Cino Bozzetti 1876-1949*, Torino, Tip. Stamperia artistica nazionale, 1977.
- Dragone, Massucco, Repetto, 2001
P. DRAGONE, F. MASSUCCO, A. REPETTO, *Cino Bozzetti 1876-1949*, Milano, Mazzotta, 2001.
- Dürer, Rubens, Rembrandt, 1996
Dürer, Rubens, Rembrandt: incisioni europee dal XV al XVIII della Pinacoteca Reppi di Chiari, catalogo mostra, Brescia, Galleria AAB, 3-22 febbraio 1996, Brescia, Galleria AAB stampa, 1996.
- Duret, 1902
T. DURET, *Histoire d'Eduard Manet et de son œuvre*, Paris, Floury, 1902.
- Dutuit, 1884-1888
E. DUTUIT, *Manuel de l'amateur d'estampes*, Paris, Levy, Londres, Dalan et C.e., 1884-1888, 4 t.
- Eisler, 1979
C. EISLER, *The Master of the Unicorn. The life and work of Jean Duvet*, New York, Abaris Books, 1979.
- Ekserdjian, 1999
D. EKSERDJIAN, *Unpublished Drawings by Parmigianino. Towards a Supplement to Popham. Catalogue raisonné*, in «Apollo: a journal of the arts for connoisseur and collectors», August 1999, pp.3-41.
- Estampes, 1931
Estampes et dessins de Corot, Paris, Bibliothèque Nationale, 1931.
- Fabbri, Garbero Zorzi, Petrioli Tofani, 1975
M. FABBRI, E. GARBERO ZORZI, A.M. PETRIOLI TOFANI (a cura di), *Il luogo teatrale a Firenze: Brunelleschi, Vasari, Buontalenti, Parigi*, catalogo mostra, Firenze, Palazzo Medici Riccardi, Museo Mediceo, 31 maggio-31 ottobre 1975, Milano, Electa, 1975.
- Faccioli, 1991
L. FACCIOLO, *Primo Conti. Catalogo generale della grafica. Incisioni, litografie, serigrafie*, Milano, Electa, 1991.
- Fagiolo Dell'Arco, 1970
M. FAGIOLO DELL'ARCO, *Il Parmigianino. Un saggio sull'ermetismo nel Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1970.
- Fagone, 1979
V. FAGONE, *Piero Manai*, in «Iterarte: rivista periodica monografica del Circolo artistico di Bologna», anno 5, marzo 1979 pp. 110-111.
- Faietti, 1991
M. FAIETTI, *L'incisione di riproduzione in Italia fino alla metà del XVI secolo*, in «Grafica d'arte: rivista di storia dell'incisione antica e moderna e storia del disegno», n. 8, ottobre-dicembre 1991, pp. 2-8.
- Faietti, 2002
M. FAIETTI (a cura di), *Il Cinquecento a Bologna: disegni dal Louvre e dipinti a confronto*, catalogo mostra, Bologna, Pinacoteca Nazionale, 2002, Milano, Mondadori Electa, 2002.
- Faietti, Oberhuber, 1988
M. FAIETTI, K. OBERHUBER, *Bologna e l'umanesimo*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1988.
- Federici, 1964
R. FEDERICI, *L'uomo e il pittore nella vecchia casa di Bologna*, in «Paese Sera», 19 giugno 1964.
- Ferrara, Bellini, D'Amico, 1977
S. FERRARA, P. BELLINI, R. D'AMICO, *Catalogo generale della Raccolta di Stampe Antiche della Pinacoteca Nazionale di Bologna. Gabinetto delle stampe. Sezione VI. Incisori liguri e lombardi dal XV al XVIII secolo*, Bologna, Editrice Compositori, 1977.
- Ferrara, Gaeta Bertelà, 1975
S. FERRARA, G. GAETA BERTELÀ, *Catalogo generale della Raccolta di Stampe Antiche della Pinacoteca Nazionale di Bologna. Gabinetto delle Stampe. Sezione III Incisori bolognesi ed emiliani del secolo XVI*, Bologna, Editrice Compositori, 1975.
- Ferrari, 1996
G. FERRARI (a cura di), *Matta*, catalogo mostra, Milano 1996, Milano, Skira, 1996.
- Ferrario, 2000
R. FERRARIO, *Le immagini del passato*, in M. Pasquali, F. Grimaldi (a cura di), *L'immagine della Parola: trenta artisti contemporanei per le parabole di Gesù*, catalogo mostra, Loreto, Palazzo Apostolico, Museo-Pinacoteca, 2000, Loreto, Palazzo Apostolico, Museo-Pinacoteca, 2000.
- Ficacci, 2000
L. FICACCI, *Giovanni Battista Piranesi: the complete etchings*, Köln, Taschen, 2000.
- Fiensch, 1966
G. FIENSCH, *Versuch die Kupferstichpassion Martin Schongauer zeitlich zu ordnen*, in «Festschrift Werner Hager», Recklinghausen, 1966.
- Filedet Kok, 1976
J.P. FILEDET KOK, *Rembrandt's etchings and drawings in Rembrandt-House*, Amsterdam, Maarsen, 1976.
- Filedet Kok, 1996
J.P. FILEDET KOK, *Lucas Van Leyden. The New Hollstein Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450-1700*, Rotterdam, Sound & Vision Interactive in co-operation with Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum Amsterdam, 1996.
- Flaubert, 1954
G. FLAUBERT, *La Tentation de Saint Antoine*, Paris, Garnier Frères, 1954.
- Flehsig, 1928-1931
E. FLECHSIG, *Albrecht Dürer, sein Leben*

- und seine künstlerische Entwicklung, Berlin, G. Grote, 1928-1931
- Fletcher, 2001
S. FLETCHER, *A Closer Look at Mantegna's Prints*, in «Print Quarterly», v. XVIII, n. 1, 2001, pp. 3-41.
- Flocon, 1969
A. FLOCON, *Charles Meryon. Eaux-fortes sur Paris*, Presentation par J. Bouret, Paris, Le Club du Livre, 1969.
- Focillon, 1907
H. FOCILLON, *Charles Meryon*, in «L'Art et les artistes», October 1907, pp. 329-336.
- Focillon, 1928
H. FOCILLON, *Giovanni Battista Piranesi: essai de catalogue raisonné de son œuvre*, Paris, Henri Laurens, 1928.
- Focillon, 1936
H. FOCILLON, *Rembrandt*, Paris, Plon, [1936] (Edition d'histoire de l'art).
- Focillon, 1945
H. FOCILLON, *Manet in bianco e nero*, in «Gazette des Beaux-Arts», June 1945, pp. 375-378.
- Focillon, 1959
H. FOCILLON, *Da Callot a Lautrec, perspectives de l'arte français*, Paris, La bibliothèque des arts, [1959].
- Focillon, 1963
H. FOCILLON, *Giovanni Battista Piranesi*, a cura di M. Calvesi e A. Monferini, traduzione di G. Guglielmi, Bologna, Alfa, 1963.
- Focillon, 1965
H. FOCILLON, *Grandi maestri dell'incisione. Dürer, Elsheimer, Rembrandt, Castiglione Genovese*, a cura di A. Emiliani, traduzione di G. Guglielmi, prefazione di A. Chastel, Bologna, Alfa, 1965.
- Focillon, 1982
H. FOCILLON, *Hokusai*, traduzione di G. Guglielmi, Bologna, Alfa, 1982
- Forlani Tempesti, 1972
A. FORLANI TEMPESTI (a cura di), *Stefano Della Bella incisioni*, Firenze, La Nuova Italia, 1972.
- Forlani Tempesti, 1973
A. FORLANI TEMPESTI (a cura di), *Mostra di incisioni di Stefano Della Bella*, catalogo mostra, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 1973, Firenze, Olschki, 1973.
- Formaggio, 1951
D. FORMAGGIO (a cura di), *Goya Lucientes Francisco José*, Milano, Mondadori, 1951.
- Foscari, 1935
L. FOSCARI, *Iconografia di Tiziano*, Venezia, Sormani, 1935.
- Fraenger, 1926
W. FRAENGER, *Die Kathedrale*, in «Die graphische Künste», XLIX, n. 4, 1926.
- Francini Ciaranfi, 1944
A.M. FRANCINI CIARANFI, *Incisioni del Fattori*, Bergamo, Arti Grafiche, 1944.
- Franken, 1968
D. FRANKEN, *L'œuvre de Jan Van de Velde graveur hollandais: 1593-1641*, Amsterdam, Hissink, 1968.
- Frongia, 1981
M.L. FRONGIA, *Rapporti fra Redon e Flaubert: il dio caldeo Oannes*, in «Ricerche di storia dell'arte», nn. 13-14, 1981, pp. 119-130.
- Gachet, 1952
P. GACHET, *Cézanne à Auvers, Cézanne graveur*, Paris, Les Beaux-Arts Éditions d'études et de documents, 1952.
- Gaddi, 1983
M. GADDI, *Tono Zancanaro. Incisioni*, Padova, Pomo d'oro, 1983.
- Gassier, Wilson-Bareau, 1974
P. GASSIER, J. WILSON-BAREAU, *Vida y obra de Francisco Goya. Reproducción de su obra completa: pinturas, dibujos y grabados*, Barcelona, Yuventud, 1974.
- Gentilini, 1995
A.R. GENTILINI (a cura di), *Leonardo Castellani 1896-1984*, catalogo mostra, Faenza, Palazzo del Podestà 21 maggio-18 giugno 1995, Faenza, Comune di Faenza, Biblioteca Comunale, 1995.
- Geoffrey, 1926
G. GEOFFREY, *Charles Meryon*, Paris, Floury, 1926.
- Georges Rouault, 1971
Georges Rouault, exposition du Centenaire, 27 mai-27 septembre 1971, Paris. Réunion des Musées Nationaux, 1971.
- Gersaint, 1751
E.F. GERSAINT, *Catalogue raisonné de toutes les pièces qui forment l'œuvre de Rembrandt, composé par feu M. Gersaint et mis au jour avec les augmentations nécessaires par les sieurs Helle et Glimy*, Paris, 1751.
- Ghetti Baldi, 1995
O. GHETTI BALDI, *L'opera artistica di Leonardo Castellani 1896-1984*, Faenza, 1995.
- Ghezzi, 1977
L. GHEZZI, *Le stampe giapponesi*, in «I quaderni del conoscitore di stampe: rivista bimestrale storica tecnica e d'attualità dell'arte della stampa», n. 35, 1977, pp. 16-35.
- Giorgio De Chirico, 1969
Giorgio De Chirico: catalogo delle opere grafiche (1921-1969), Milano, Alfonso Ciranna, 1969.
- Giorgio Morandi, 1960
Giorgio Morandi Oils, Watercolors, Drawings, Etchings, catalogo mostra, New York, World House Galleries, 6 dicembre 1960-14 gennaio 1961, New York, 1960.
- Giorgio Morandi, 1963
Giorgio Morandi Suites, catalogo mostra, Ginevra, Galerie Krugier, novembre 1963, Genève, 1963.

- Giorgio Morandi, 1966
Giorgio Morandi, catalogo mostra, Venezia, XXXIII Biennale Internazionale d'Arte, 18 giugno-16 ottobre 1966, Venezia, 1966.
- Giorgio Morandi, 1970
Giorgio Morandi: an exhibition of painting, water-colours, drawings and etchings organized by the Arts Council of Great Britain, catalogo mostra, Londra, Royal Academy, 5 dicembre 1970-17 gennaio 1971, London, Arts Council, 1970.
- Giorgio Morandi, 1971
Giorgio Morandi, catalogo mostra, Milano, Rotonda della Besana, maggio-giugno 1971, Cinisello Balsamo, Arti grafiche A. Pizzi, 1971.
- Giorgio Morandi. 1990
Giorgio Morandi 1890-1990, mostra del centenario, catalogo mostra, Bologna, Galleria d'Arte Moderna, 12 maggio-2 settembre 1990, Milano, Electa, 1990.
- Giovannucci Vigi, 1993
 B. GIOVANNUCCI VIGI (a cura di), *Marco Zoppo (Cento 1433-Venezia 1478). Atti del Convegno Internazionale di Studi sulla Pittura del Quattrocento Padano*. Cento, 8-9 ottobre 1993, Bologna, Nuova Alfa, 1993.
- Gli incisori di Praga, 1969
Gli incisori di Praga, Torino, Galleria "L'Arte Antica", 1969.
- Godefroy, 1990
 L. GODEFROY, *The Complete Etchings of Adriaen van Ostade*, San Francisco, Alan Wosfy Fine Arts, 1990.
- Goepfert, Goepfert-Frank, Cramer, 1983
 S. GOEPPERT, H. GOEPPERT-FRANK, P. CRAMER, *Pablo Picasso. Catalogue raisonné des Livres Illustrés*, Genève, P. Cramer, 1983.
- Goerg, Rossier, 1970
 C. GOERG, E. ROSSIER, *Max Ernst. Œuvre gravé: dessins, frottages et collages*, catalogo mostra, Ginevra, 30 maggio-9 agosto 1970, Genève, Musée d'art et d'histoire-Cabinet des estampes, 1970.
- Goldfarb, Zell, Ghong, 2000
 H. GOLDFARB, M. ZELL, A. CHONG (a cura di), *Rembrandt creates Rembrandt: art and ambition in Leiden 1629-1631*, catalogo mostra, Boston, 2000-2001, Boston, Isabella Stewart Garden Museum, 2000.
- Goldoni, 1986
 M. GOLDONI, *Silografie primitive*, in *I legni incisi della Galleria Estense. Quattro secoli di stampa nell'Italia Settentrionale*, a cura della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici per le province di Modena e Reggio Emilia, Modena, Mucchi, 1986 (Società e cultura del Settecento in Emilia-Romagna. Studi e Ricerche), pp. 69-88.
- Goldoni, 1994
 M. GOLDONI, *Dietro un acquisto: motivi inespresi nella cultura di Adolfo Venturi*, in *Gli anni modenese di Adolfo Venturi*, Atti del convegno (Modena, 25-26 maggio 1990), Modena, Panini, 1994, pp. 147-179.
- Goldoni, 2000
 M. GOLDONI, *Alle origini del nucleo Bertarelliano di Trieste: i legni modenese e la loro sopravvivenza*, in *Achille Bertarelli e Trieste. Catalogo delle stampe donate alla Biblioteca Civica Attilio Hortis*, a cura di A. Giacomello, Trieste, Comune di Trieste-Regione autonoma Friuli-Venezia Giulia, 2000.
- Gori Gandellini, 1771
 G. GORI GANDELLINI, *Notizie storiche degli intagliatori*, Siena, Pazzini Carli, Vincenzo & figli, 1771, 3 v.
- Gori Gandellini, De Angelis, 1808-1816
Notizie degli intagliatori raccolte da vari scrittori ed aggiunte a Giovanni Gori Gandellini dal padre maestro Luigi de Angelis..., Siena, Onorato Porri, 1808-1816, 15 v.
- Gould, 1994
 C. GOULD, *Parmigianino*, [Milano], Leonardo, A. Mondadori, 1994.
- Goya, 1963
Goya Lucientes Francisco José: incisioni e litografie. Opera completa, Milano, A. Vallardi, 1963.
- Goya, 1996
Goya: segno e visione. L'opera grafica, catalogo mostra, Catania, 1996, Milano, G. Mondadori, 1996.
- Graesse, 1950
 J.G.T. GRAESSE, *Trésor de livres rares et précieux ou Nouveau dictionnaire bibliographique...*, Milano, G.G. Gorlich, 1950, 8 v. (ristampa ed. Dresda, 1859-1869).
- Graves, 1983
 R. GRAVES, *I miti greci*, Milano, Longanesi, 1983.
- Groham, 1920
 W.A.B. GROHAM, *Sport in Art. An Iconography of Sport illustrating the Field Sports of Europe and America from the Fifteenth to the End of the Eighteenth Century. Second edition*, London, Simphin, Marshall & Co., 1920.
- Grohmann, 1954
 W. GROHMANN, *Kandinsky. Œuvre gravé*, Paris, Berggruen et C.ie, 1954.
- Guastalla, 1973
 G. GUASTALLA (a cura di), *Messina, opera grafica: disegni, pastelli e litografie dal 1930 al 1973*, Livorno, Graphis arte, 1973.
- Guastalla, Schulz-Hoffmann, 1976
 G. GUASTALLA, C. SCHULZ-HOFFMANN (a cura di), *Marino Marini, acqueforti e litografie 1914-1975*, catalogo mostra, Torino, 1976, Torino, Società promotrice delle belle arti, 1976.
- Guberti, 1997
 G. GUBERTI, *Giulio Ruffini*, Milano, Electa, 1997.
- Gudiol, 1969
 J. GUDIOL, *Goya*, Milano, Garzanti, 1969.
- Guerin, 1944
 M. GUERIN, *L'œuvre gravée de Manet*, Paris, Librairie Floury, 1944.

- Guerin, 1969
M. GUERIN, *L'œuvre gravée de Manet, avec un supplément nouvellement ajouté*, New York, Amsterdam, Do Capo Press & B. M. Israël, 1969.
- Guerin, 1980
M. GUERIN, *L'œuvre gravée de Gauguin*, San Francisco, Alan Wofsy Fine Arts, 1980.
- Haftmann, De Chirico, 1965
W. HAFTMANN, G. DE CHIRICO (a cura di), *Giorgio Morandi*, catalogo mostra, Berna, 23 ottobre-5 dicembre 1965, Bern, 1965.
- Hain, 1948
L. HAIN, *Repertorium Bibliographicum, in quo libri omnes ab arte typographica inventa usque ad annum MD. Typis Expressi...*, Milano, Görlich editore, 1948, 4 v.
- Hanson, 1967
A.C. HANSON, *Edoard Manet: 1832-1883*, catalogo mostra, Philadelphia, Philadelphia, Museum of Art, 1967.
- Harris, 1964
T. HARRIS, *Goya engravings and lithographs*, Oxford, Bruno Cassirer, 1964, 2 v.
- Harris, 1970
J.C. HARRIS, *Edouard Manet: graphic works: a definitive catalogue raisonné*, New York, Collector Editions, 1970.
- Hediard, 1903
G. HEDIARD, *Le "Procédés sur verre"*, in «Gazette des Beaux-Arts», novembre 1903, pp. 408-426.
- Heinecken, 1778-1790
C.H. HEINECKEN, *Dictionnaire des artistes dont nous avons des estampes, avec une notice détaillée de leurs ouvrages gravés*, Leipzig, J. G. I. Breitkopf, 1778-1790, 4 v.
- Hentzen, 1976
A. HENTZEN (a cura di), *Marino Marini acqueforti e litografie 1914-1975*, Livorno, Graphis arte, 1976.
- Hind, 1922
A.M. HIND, *Giovanni Battista Piranesi a critical study with a list of his published works and detailed catalogues of the prisons and the views of Rome*, Londra, 1922.
- Hind, 1923
A.M. HIND, *A catalogue of Rembrandt's etchings*, London, Methuen and Co., 1923, 2v.
- Hind, 1935
A.M. HIND, *An introduction to a history of Woodcut*, London, The Houghton Mifflin Company, 1935, 2 v.
- Hind, 1938-1948
A.M. HIND (a cura di), *Early Italian Engraving: a critical catalogue with complete reproduction of all the prints described*, London, Bernard Quaritch, 1938-1948, 7 v.
- Hind, 1998
A.M. HIND, *Storia dell'incisione dal XV secolo al 1914*, Torino, Allemandi, 1998.
- Hinterding, Luijten, Royalton-Kisch, 2000
E. HINTERDING, G. LUIJTEN, M. ROYALTON-KISCH (a cura di), *Rembrandt the printmaker*, catalogo mostra, Amsterdam, Londra, 2000-2001, London, British Museum Press, 2000.
- Hollstein, 1949
F.W.H. HOLLSTEIN, *Dutch and Flemish Etchings Engravings and Woodcuts ca. 1450-1700*, Amsterdam, Menno Hetzberger, 1949.
- Hollstein, 1954
F.W.H. HOLLSTEIN, *German Engravings Etchings and Woodcuts ca. 1450-1700*, Amsterdam, Menno Hetzberger, 1954.
- Hostyn, 1997
N. HOSTYN (a cura di), *James Ensor dal Museum Voor Schone Kunsten di Ostenda*, catalogo mostra, Milano, Museo della Permanente, 1997, Milano, Electa, 1997.
- Howard, 1988
S. HOWARD, *Carraccesque Landscapes by Bonzi*, in «Gazette des Beaux-Arts», dicembre 1988, pp. 227-249.
- Huber, 1797-1808
Manuel des curieux et des amateurs de l'art, contenant une notice abrégée des principaux graveurs... par M. Huber et C. C. H. Rost, Zurich, Orell, Gessner, Fuesslin et Cie, 1797-1808, 9 t.
- I Giganti del Bulino, 1985
I Giganti del Bulino: Morandi, Bartolini, Viviani, catalogo mostra, Sasso Marconi, La Casa dell'Arte di Sasso Marconi, 1985, Sasso Marconi, La Casa dell'Arte, 1985.
- Il paesaggio, 1967
Il paesaggio nell'acquaforte di Morandi, catalogo mostra, Milano, Galleria Ciranna, 1967, Milano, Ciranna, 1967.
- Isaacson, 1969
J. ISAACSON (a cura di), *Manet and Spain prints and drawings*, catalogo mostra, Ann Arbor (Michigan), Museum of Art, The University of Michigan, 19 gennaio-2 marzo, 1969, Ann Arbor, Museum of Art, 1969.
- Jacobowitz, Loeb Stepanek, 1983
E.S. JACOBOWITZ, S. LOEB STEPANEK, *The prints of Lucas van Leyden & his contemporaries*, Washington, National Gallery of Art, 1983.
- Jacobsen, 1982
M.A. JACOBSEN, *The Meaning of Mantegna's Battle of Sea Monsters*, in «The Art Bulletin», vol. LXIV, n. 4, december, 1982, pp. 623-629.
- Jacques Callot, 1992
Jacques Callot (1592-1635), catalogo mostra, Nancy, Musée historique lorrain, 13 giugno-14 settembre, Paris, Éditions des musées nationaux, 1992.
- Jaffé, 1994
M. JAFFÉ, *The Devonshire Collection of Italian Drawings. Bolognese and Emilian Schools*, London, Phaidon, 1994.
- Jahn, 1972
J. JAHN, *1472-1553 Lucas Cranach der Älter: Das Gesamte Graphische Werk*, München, Rogner & Bernhard GmbH., 1972.

- James Ensor, 1981
James Ensor (1860-1949). Acqueforti e disegni dalla Collezione Tavernier, Roma, De Luca, 1981.
- James Ensor, 1997
James Ensor 1860-1949. Theatre of Masks, London, Barbican Art Gallery, 1997.
- Jamot, Wildenstein, Bataille, 1932
 P. JAMOT, G. WILDENSTEIN, M.L. BATAILLE, *Manet*, Paris, Beaux-Arts, 1932, 2 v.
- Johnson, 1982
 J. JOHNSON, *I chiaroscuri di Ugo da Carpi. Ugo da Carpi's Chiaroscuro Woodcuts*, in «Print Collector - Il conoscitore di stampe», nn. 57-58, 1982, pp. 2-87.
- Johnson, 1977
 U.E. JOHNSON, *Ambroise Vollard editeur, prints, books, bronzes*, New York, The Museum of Modern Art, 1977.
- Johnston, 1971
 C. JOHNSTON, *Il Seicento e il Settecento a Bologna*, Milano, Fabbri, 1971 (I disegni dei maestri).
- Jombert, 1772
 Ch. JOMBERT, *Essai d'un catalogue de l'œuvre d'Etienne della Bella, peintre et graveur florentin*, Paris, de l'Auteur, 1772.
- Joubert, 1821
 F.-E. JOUBERT (père), *Manuel de l'amateur d'estampes, faisant suite au "Manuel de libraire"*, Paris, chez auteur, 1821, 3 v.
- Kahn-Rossi, 1994
 M. KAHN-ROSSI, *Jean-Baptiste Camille Corot. Un sentimento particolare del paesaggio*, Torino, Allemandi, 1994.
- Kandinsky, 1991
Kandinsky. Acquerelli dal Museo Guggenheim, catalogo mostra, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 1991, Roma, Carte Segrete, 1991.
- Keppel, 1905
 D. KEPPEL, *Catalogue of an exhibition "Eaux-fortes sur Paris par C. Meryon"*, introduction by D. Keppel, New York, F. Keppel, 1905.
- Keppel, 1911
 F. KEPPEL, *Charles Meryon list of etchings*, in «The Print Collector's Quarterly», vol. I, n. 1, February, 1911, pp. 62-73.
- Kirk, Varnedoe, Streicher, 1977
 J. KIRK, T. VARNEDOE, E. STREICHER (a cura di), *Graphic Works of M. Klinger*, New York, Dover, 1977.
- Knab, Mitsch, Oberhuber, 1984
 E. KNAB, E. MITSCH, K. OBERHUBER, *Raffaello. I disegni*, Firenze, Nardini, 1984.
- Knappe, 1964
 K.A. KNAPPE, *Dürer. Gravures: Œuvre complet*, Paris, Arts et métiers graphiques, 1964.
- Koeplin, Falk, 1974-1976
 D. KOEPLIN, T. FALK (a cura di), *Lukas Cranach: Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik*, catalogo mostra, Basel, Kunstmuseum, 15 giugno-8 settembre 1974, Basel, Birkhäuser, 1974-1976.
- Koreny, 1966
 F. KORENY, *Martin Schongauer as a Draftsman: A Reassessment*, in «Master Drawings», vol. XXXIV, n. 2, summer 1966, pp.
- Krauss, 1973
 R. KRAUSS (a cura di), *Lucas Cranach: opera incisoria*, catalogo mostra, Venezia, Palazzo delle Procuratie Nuovissime, 6 ottobre-5 novembre 1973, Venezia, Tipografia Commerciale, 1973.
- Kristeller, 1901.
 P. KRISTELLER, *Andrea Mantegna*, London, New York, Bombay, Longmans Green & Co., 1901.
- Kristeller, 1910
 P. KRISTELLER, *Die Tarocchi: Zwei italienische kupferstichfolgen aus dem XV. Jahrhundert: 50 tafeln in Heliogravüre*, Berlin, B. Cassirer, 1910.
- Kristeller, 1913
 P. KRISTELLER, *Lombarische Graphik der Renaissance*, Berlin, Bruno Cassirer, 1913.
- Lacambre, 2002
 J. LACAMBRE (a cura di), *Manet...-Velasquez... , la manier espagnole au XIXè siècle*, catalogo mostra, Paris, Musée d'Orsay, 16 septembre 2002-6 Janvier 2003, Paris, Édition de la Réunion des Musées Nationaux, 2002.
- La gravure impressioniste, 2001
La gravure impressioniste. De l'école de Barbizon aux Nabis, catalogo della mostra, Vevey, Musée Jenisch, 30 septembre-9 decembre 2001, Paris, Somogy, 2001.
- Lambert, 1999
 G. LAMBERT, *Les premières gravures italiennes. Quattrocento-début du Cinquecento. Inventaire de la collection du département des Estampes et de la Photographie*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, 1999.
- Landau, Parshall, 1994
 D. LANDAU, P. PARSHALL, *The Renaissance Print, 1470-1550*, New Haven, London, Yale University Press, 1994.
- Lane, 1979
 R. LANE, *L'estampe japonaise: images du Monde flottant: avec un catalogue illustrée dell'Ukiyo-e*, Fribourg, Office du Livre, 1979.
- Lane, 1991
 R. LANE, *Life and work*, London, Barrie & Jenkins, 1989, traduzione italiana, Milano Alanda, 1991.
- Laran, 1931
 J. LARAN, *Estampes et Dessins de Corot*, Paris, Editions des bibliothèques nationales de France, 1931.

- Lari, 1973
G. LARI, *Catalogo completo dell'opera grafica di Bruegel*, Milano, Salamon & Agostoni, 1973.
- Lebeer, 1952
L. LEBEER, *James Ensor aquafortiste*, Anvers, Sikkell, 1952.
- Lebeer, 1991
L. LEBEER, *Bruegel. Les estampes. Catalogue raisonné*, Bruxelles, Lebeer Hossmann, 1991.
- Le Blanc, 1854-1890
C. LE BLANC, *Manuel de l'amateur d'estampes*, Paris, Émile Bouillon, 1854-1890, 4 v.
- Lehrs, 1908-1934
M. LEHRS, *Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstichs im XV. Jahrhundert*, Wien, Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, 1908-1934, 18 v.
- Leippien, 1967
H.R. LEIPPIEN, *Max Ernst. Das graphische Werk*, catalogo mostra, Hamburg Kunsthalle 5 agosto-17 settembre 1967, Hamburg, S.C., s.n., 1967.
- Leippien, 1975
H.R. LEIPPIEN (a cura di), *Graphik Aus Niedersachsen: dreissig künstler zeigen Graphik und ihr Entstehen*, catalogo mostra, Hannover, 8 juni-17 august, 1975, Hannover, Kunstverein, 1975.
- Lemoisne, 1927-1930
P.A. LEMOISNE, *Les Xylographies du XIVe et du XVe siècle au Cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale...*, Paris et Bruxelles, éditions G. Van Oest, 1927-1930, 2 v.
- Levenson, Oberhuber, Sheenan, 1973
J.A. LEVENSON, K. OBERHUBER, J.L. SHEENAN (a cura di), *Early Italian Engravings from the National Gallery of Art*, catalogo mostra Washington, National Gallery of Art, 1973, Washington, National Gallery of Art, 1973.
- Leymarie, Melot, 1971
J. LEYMARIE, M. MELOT (a cura di), *Les gravures des impressionnistes. Manet, Pissarro, Renoir, Cezanne, Sisley*, Paris, Arts et métiers graphique, 1971.
- Lieure, 1924-1929
J. LIEURE, *Jacques Callot. Catalogue de l'œuvre gravé*, Paris, Éditions de la Gazette des Beaux-Arts, 1924-1929, 8 v.
- Lippmann, 1884
F. LIPPMANN, *Der italienische Holzschnitt im XV. Jahrhundert*, in «Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen», 1884, V, pp. 3-26, 179-207, 305-327.
- Lippmann, 1888
F. LIPPMANN, *The Art of Wood-Engraving in Italy in the Fifteenth Century*, London, Quaritch, 1888.
- Lochnan, 1984
K.A. LOCHNAN, *The etchings of James McNeill Whistler*, New Haven-London, Yale University Press, 1984.
- Lugt, 1921
F. LUGT, *Les marques de Collections de dessins et d'estampes*, Amsterdam, Vereenigde Drukkerijen, 1921.
- Lugt, 1956 (Suppl.)
F. LUGT, *Les marques de Collections de dessins et d'estampes. Supplément*, La Haye, Martinus Nijhoff, 1956.
- Mabbot, 1933
T.O. MABBOT, *Woodcuts and pastepoint of the Mabbott collection New-York*, Strasbourg, J. H. E. Heitz, 1933
- Mabbot, 1939
T.O. MABBOT, *Relief prints in American public collections: Cambridge, Chicago, Evanston, Philadelphia, Providence, San Marino and Washington; with 31 reproductions*, Strasbourg, J. H. E. Heitz, 1939.
- Macdonald, 1995
M.F. MACDONALD, *James McNeill Whistler. Drawings, pastels, and watercolours. A catalogue raisonné*, New Haven-London, Yale University, 1995.
- Macdonald, Heijbroek, 1997
M.F. MACDONALD, J.F. HEIJBROEK, *Whistler and Holland*, catalogo mostra, Amsterdam, Rijksmuseum, 16 agosto-9 novembre 1997, Zwolle, Waanders, c. 1997.
- Mahé, 1932-1943
R. MAHÉ, *Bibliographie des livres de luxe de 1900-1928*, Paris, Édition Kieffer, 1931-1943, 4 v.
- Mahon, 1963
D. MAHON (a cura di), *Mostra dei Carracci*, catalogo mostra, Bologna, Palazzo dell'Archiginnasio, 1956, Bologna, Alfa, 1963.
- Malaspina di Sannazaro, 1824
Catalogo di una raccolta di stampe antiche compilato dallo stesso possessore marchese Malaspina di Sannazaro, Milano, dai tipi di Gio. Bernardoni, 1824, 5 v.
- Mallé, Salamon, 1982
L. MALLÉ, F. SALAMON (a cura di), *L'incisione europea dal XV al XX secolo*, edizione interamente riveduta e ampliata nelle illustrazioni, Torino, Museo Civico, 1982 (ristampa ed. 1968)
- Malvasia, (1678) 1841
Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi del conte Carlo Cesare Malvasia; con aggiunte, correzioni e note inedite del medesimo autore di Giampietro Zanotti e di altri scrittori viventi, Bologna, tipografia Guidi all'ancora, 1841, 2 v.
- Mancia, 1984
A. MANCIA (a cura di), *Georges Rouault. Miserere*, Milano, Librex, 1984.
- Marchiori, 1969
G. MARCHIORI, *Giorgio Morandi: le incisioni*, Roma, Ronzon, 1969.
- Marchiori, 1972
G. MARCHIORI, *Bucci Anselmo*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, vol. 14, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, 1972, *ad vocem*.

- Mariette, 1851-1862
P.J. MARIETTE, *Abecedario et autres notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes*, Paris, J. B. Dumoulin, 1851-1862.
- Marino Marini, 1998
Marino Marini sculptures paintings and drawings (1929-1970), catalogo mostra, Toronto, 1998, Toronto, Istituto Italiano di Cultura, 1998.
- Martineau, 1992
J. MARTINEAU (a cura di), *Andrea Mantegna*, catalogo mostra, Londra, Royal Academy of Arts, New York, The Metropolitan Museum of Arts, 1992, Milano, Electa, 1992.
- Marty, 1907
A. MARTY, *L'histoire de Nôtre-Dame de Paris, d'après les estampes, dessins, miniatures, tableaux exécutés au XVe, XVIIIe, et XIXe siècle, fac-similés des originaux accompagnés d'une résumé chronologique et d'une bibliographie*, Paris, chez, l'Auteur, 1907.
- Mascherpa, 1985
G. MASCHERPA (a cura di), *Gianfranco Ferroni*, catalogo mostra, Trento, 1985, Milano, CIDA, stampa 1985.
- Mason, 1982
R.M. MASON, *Le Clichés-verre: Corot et la gravure diaphane*, catalogo mostra, 16 luglio-10 ottobre 1982, Genève, Edition Du Tricorne, 1982.
- Massari, 1980 (1)
S. MASSARI, *Incisori mantovani del '500: Giovan Battista, Adamo, Diana Scultori e Giorgio Ghisi dalle collezioni del Gabinetto nazionale delle Stampe e della Calcografia nazionale*, Roma, De Luca, 1980
- Massari, 1980(2)
S. MASSARI (a cura di), *Ottanta acqueforti di Giorgio Morandi*, catalogo mostra, Colonia, Bonn, Dortmund, 1980, Roma, De Luca, 1980.
- Massari, Negri Arnoldi, 1987
S. MASSARI, F. NEGRI ARNOLDI, *Arte e scienza dell'incisione: da Maso Finiguerra a Picasso*, Roma, NIS, 1987.
- Meaume, 1860
E. MEAUME, *Recherches sur la vie et les ouvrages de Jacques Callot*, Paris, Renouard, 1860, 2 v.
- Meder, 1932
J. MEDER, *Dürer-Katalog. Ein Handbuch über Albrecht Dürers Stiche, Radierungen, Holzschnitte, deren Zustände, Ausgaben und Wasserzeichen*, Wien, Verlag Gilhofer und Ranschburg, 1932
- Mellerio, 1913
A. MELLERIO, *Odilon Redon*, Paris, Société pour l'étude de la gravure française, 1913 (rist. anast., New York, Da Capo press, 1968).
- Mellerio, 1923
A. MELLERIO, *Odilon Redon. Peintre, Dessinateur et Graveur*, Paris, H. Floury, 1923.
- Melot, 1978
M. MELOT, *L'œuvre gravé de Boudin, Corot, Daubigny, Dupré, Jongkind, Millet, Thodore Rousseau*, Paris, Arts et Métiers Graphiques, 1978.
- Mesenzewa, 1971
T. MESENZEWA, *Dürer (1471-1528). Graphische werke in der sammlung der rmitage ausstellungskatalog*, Leningrad, Aurora-Kunstverlag, 1971.
- Michel, 1892
E. MICHEL, *Les Van de Velde*, Paris, Librairie de l'Art L. Allison et C. ie, 1892. (Les artistes célèbres).
- Middleton, 1878
C.H. MIDDLETON-WAKE, *A descriptive catalogue of the etched work of Rembrandt van Ryn*, London, 1878.
- Milanesi, 1878-1885
G. MILANESI, *Le opere di Giorgio Vasari con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi*, Firenze, Sansoni, 1878-1885, 9 v.
- Milano, 1993
E. MILANO, *Xilografia. Dal Quattrocento al Novecento. Percorso storico-artistico sui fondi della Biblioteca Estense*, a cura di M Bini, saggi di R. Margonari, Modena, Il Bulino, 1993 (Il giardino delle Esperidi. 2).
- Milano, 2000
A. MILANO, *Le falsificazioni Barelli*, in *Achille Bertarelli e Trieste. Catalogo delle stampe donate alla Biblioteca Civica Attilio Hortis*, a cura di A. Giacomello, Trieste, Comune di Trieste-Regione autonoma Friuli Venezia Giulia, 2000.
- Moreau-Nélaton, 1925
E. MOREAU-NÉLATON, *Manet: graveur et lithographe*, Paris, Le Goupy, 1925.
- Moreau-Nélaton, 1926
E. MOREAU-NÉLATON, *Manet raconté par lui-même*, Paris, Laurens, 1926, 2 v.
- Munari, 1960
C. MUNARI (a cura di), *Marino Marini: l'opera grafica e le pitture*, Milano, Il Saggiatore, 1960.
- Museo Poldi Pezzoli, 1982
Museo Poldi Pezzoli. Dipinti, Milano, Electa, 1982.
- Nagler, 1858-1879
G.K. NAGLER, *Die Monogrammisten und diejenigen bekannten und unbekanntes Kunster allen Schulen...* [fortgesetzt von Dr. A. Andresen und C. Clauss.] München, G. Franz, 1858-1879, 5 v.
- Naumann, 1978
O. NAUMANN, *Netherlandish Artists. The Illustrated Bartsch, vol 7*, New York, Abaris Books, 1978.
- Nodari, 2000
F. NODARI, *Catalogo*, in *Achille Bertarelli e Trieste. Catalogo delle stampe donate alla Biblioteca Civica Attilio Hortis*, a cura di A. Giacomello, Trieste, Comune di Trieste-Regione autonoma Friuli-Venezia Giulia, 2000, pp. 95-321.

- Odilon Redon, 1985
Odilon Redon 1840-1916, catalogo mostra, Bordeaux, Galeries des Beaux Arts, 10 maggio-1 settembre 1985, Bordeaux, Galerie des Beaux-Arts, 1985.
- Oldenburg, 1971
 C. OLDENBURG, *Notes in hand*, New York, E.P. Dutton, Peterburg press, 1971.
- Ornstein-Van Slooten, Holtrop, Schatborn, 1999
 E. ORNSTEIN-VAN SLOOTEN, M. HOLTROP, P. SCHATBORN, *La casa di Rembrandt. Catalogo delle acqueforti di Rembrandt*, edizione riveduta e ampliata con contributi di P. van der Coelen ed E. Hinterding, Amsterdam, Museum Het Rambrandthuis, Edizioni Waanders-Zwolle, 1999.
- Ottanta gravuras, 1978
Ottanta gravuras de Giorgio Morandi, catalogo mostra, Lisbona, Fundação Calouste Gulbenkian, 20 giugno 1978, Lisbona, Fundação Calouste Gulbenkian Serviço de Exposições e Museografia, 1978.
- Paccagnini, 1961
 G. PACCAGNINI (a cura di), *Andrea Mantegna*, catalogo mostra, Mantova, 1961, Venezia, Neri Pozza, 1961.
- Páez Rios, 1981
 E. PÁEZ RIOS, *Repertorio de grabados españoles en la Biblioteca Nacional*, Madrid, Secretaria General Técnica, 1981.
- Pallucchini, 1969
 R. PALLUCCHINI (a cura di), *L'opera grafica di Paolo Manaresi*, Reggio Emilia, Prandi, 1969.
- Pallucchini, Guarnati, 1945
 R. PALLUCCHINI, G.P. GUARNATI, *Le acqueforti di Canaletto*, Venezia, Guarnati, 1945.
- Panofsky, 1967
 E. PANOFSKY, *La vita e le opere di Albrecht Dürer*, Milano, Feltrinelli, 1967.
- Panofsky, 1999
 E. PANOFSKY, *Il significato nelle arti visive*, Torino, Einaudi, 1999.
- Pantini, 1903
 R. PANTINI, *Artisti contemporanei. Giovanni Fattori*, in «Emporium», vol. XVII, n. 97, gennaio, 1903, pp. 2-23.
- Paolieri, 1925
 F. PAOLIERI, *Giovanni Fattori. Il maestro Toscano del Secolo XIX*, Firenze, Benaglia, 1925.
- Parmiggiani, 2002
 S. PARMIGGIANI (a cura di), *Fernand Léger. Lo spirito del moderno. 100 opere dal Musée National Fernand Léger di Biot*, catalogo della mostra, Reggio Emilia, Palazzo Magnani 1 novembre 2002-19 gennaio 2003, Milano, Skira, 2002.
- Pasquali, 1993
 M. PASQUALI (a cura di), *Museo Morandi, Bologna, il catalogo*, Milano, Charta, stampa 1993.
- Passavant, 1860-1864
 J.D. PASSAVANT, *Le Peintre-Graveur*, Leipzig, Rudolph Weigel, 1860-1864, 6 v.
- Passeron, 1973
 R. PASSERON, *Mario Avati. L'œuvre gravée 1961-1967*, Paris, Bibliothèque des Arts, 1973.
- Passeron, 1974
 R. PASSERON, *La gravure impressioniste origines et rayonnement*, Paris, Bibliothèque des Arts, 1974.
- Pauli, 1901
 G. PAULI, *Hans Sebald Beham*, Strassburg, Heitz and Möndel, 1901.
- Paviot, 1994
 A. PAVIOT, *Le cliché-verre. Corot, Delacroix, Millet, Rousseau, Daubigny*, catalogo mostra, Musée de la Vie Romantique 14 novembre 1944-15 janvier 1995, Paris, Édition Paris-Musées/Paris Audiovisuel, 1994.
- Pearce, 1977
 B. PEARCE (a cura di), *Cornelis Bega. Etchings*, catalogo mostra, Adelaide, The Art Gallery of South Australia, Adelaide, 1977, Board of The Art Gallert of South Australia, 1977.
- Pegoraro, 2001
 S. PEGORARO (a cura di), *Emilio Tadini. Opere 1959-2001*, Milano, Silvana, 2001.
- Pelissetti, 2001
 L.S. PELISSETTI, *Dürer, ipotesi per una scoperta*, in «Grafica d'arte: rivista di storia dell'incisione antica e moderna e storia del disegno», anno XII, n. 46, aprile-giugno 2001, pp. 2-3.
- Pérez-Sanchez, 1996
 A.E. PÉREZ-SANCHEZ, *Goya: Caprichos, Desastres, Tauromaquia, Disparates*, catalogo mostra, Palermo, Chiesa di San Giorgio dei Genovesi, 29 novembre 1996-26 gennaio 1997, Madrid, Fundacion Juan March, 1996.
- Pérez-Sanchez, Gállego, 1995
 A.E. PÉREZ-SANCHEZ, J. GÁLLEGO, *Goya. The complete etchings and lithographs*, New York, Prestel, 1995.
- Perrig, 1987
 A. PERRIG, *Albrecht Dürer oder Die Heimlichkeit der deutschen Ketzerei. Die 'Apokalypse' Dürers und andere Werke von 1495 bis 1513*, Weinheim, VCH, 1987.
- Pescarmona, 1995
 D. PESCARMONA (a cura di), *Disegni emiliani dei secoli XVII-XVIII della Pinacoteca di Brera*, catalogo mostra, Bologna, Chiesa di San Giorgio in Poggiale, 1995, Milano, Mazzotta, 1995.
- Petrioli Tofani, Forlani Tempesti, 1978
 A.M. PETRIOLI TOFANI, A. FORLANI TEMPESTI (a cura di), *Giorgio Morandi. Mostra delle acqueforti donate dalle sorelle dell'artista*, catalogo mostra, Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, 1978, Firenze, Olschki, 1978.
- Petrucci, 1948
 C.A. PETRUCCI (a cura di), *Le incisioni di Morandi*, catalogo mostra, Roma,

- Calcografia Nazionale, autunno 1948, Roma, Bestetti, 1948.
- Petrucchi, 1950
A. PETRUCCI, *L'incisione carraccesca*, in «Bollettino d'arte», 1950, n. 35, pp. 131-144.
- Petrucchi, 1964
A. PETRUCCI, *Panorama dell'incisione italiana. Il Cinquecento*, Roma, Bestetti, 1964.
- Phagan, 1994
P. PHAGAN (a cura di), *Adriaen van Ostade, etchings of peasant life in Holland's Golden Age*, Athens, Ga Georgia Museum of Art, 1994.
- Phagan, 1996
P. PHAGAN (a cura di), *Images of Women in Seventeenth-Century Dutch Art. Domesticity and the Representation of the Peasant*, Athens, Ga Georgia Museum of Art, 1996.
- Pica, 1916
V. PICA, *Un fantastico rievocatore della vecchia Parigi [Meryon]*, in «Emporium», novembre, 1916, vol. XLIX, pp. 323-338.
- Pica, 1920
V. PICA, *Due moderni principi dell'acquaforte (Ch. Meryon-F. Seymour-H. Aden) in Attraverso gli albi e le cartelle*, Quarta serie, Bergamo, Istituto Italiano delle Arti Grafiche, 1920, pp. 167-206.
- Pieyre De Mandiargues, Brandi, Esteban, 1968
A. PIEYRE DE MANDIARGUES, C. BRANDI, C. ESTEBAN, *Giorgio Morandi, œuvres de 1912 à 1962*, catalogo mostra, Parigi, Galerie Volland & Galanis, dicembre 1968-gennaio 1969, Paris, 1968.
- Pignatti, Pedrocco, 1991
T. PIGNATTI, F. PEDROCCO, *La grande avventura del disegno italiano*, Milano, Silvana, 1991.
- Piraccini, 1996
O. PIRACCINI (a cura di), *Enzo Morelli 1896-1976. Una collezione e un Archivio d'arte*, catalogo mostra, Bagnacavallo, Pinacoteca Comunale, 22 settembre-17 novembre 1996, Bologna, Grafis, 1996.
- Pittaluga, 1928
M. PITTALUGA, *L'incisione italiana nel Cinquecento*, Milano, U. Hoepli, 1928.
- Podestà, 1939
A. PODESTÀ, *Giorgio Morandi-Natura morta (1921)*, in «Arte Mediterranea», n. 5 settembre-ottobre, Firenze, 1939.
- Pomp, 2001
M.C. POMP, *Les collectionneurs hollandais de dessins au XVIIIe siècle*, Paris, Fondation Custodia, 2001.
- Pontiggia, 2002
E. PONTIGGIA, *Rouault. Il circo, la guerra, la speranza. Opere grafiche dalle collezioni milanesi*, Milano, Medusa, 2002.
- Popham, 1971
A.E. POPHAM, *Catalogue of the drawings of Parmigianino... in three volumes completely illustrated*, published for the Pierpont Morgan Library, New Haven and London, Yale University Press, 1971, 3 v.
- Popham, Wilde, 1949
A.E. POPHAM, J. WILDE, *The Italian Drawings of the XV and XVI Centuries in the Collection of His Majesty the King at Windsor Castle*, London, Phaidon Press, 1949.
- Pozza, 1974
N. POZZA (a cura di), *Opera grafica (1928-1973) di Leonardo Castellani*, Vicenza, Neri Pozza, 1974.
- Praz, 1975
M. PRAZ (a cura di), *Le Carceri di Giovan Battista Piranesi*, Milano, Rizzoli, 1975.
- Primo Conti, 1980.
Primo Conti 1911-1980, catalogo mostra, Firenze, Palazzo Pitti, 25 ottobre 1980-4 gennaio 1981, Firenze, Nuovedizioni Vallecchi, 1980.
- Py, 2001
B. PY, *Everhard Jabach Collectionneur (1618-1695). Les dessins de l'inventaire de 1695*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2001.
- Quaranta incisioni, 1972
Quaranta incisioni di Morandi, catalogo mostra, Torino, Galleria d'Arte Dantesca, 13 dicembre 1971-8 gennaio 1972, Torino, 1972.
- Raby, 1982
J. RABY, *Venice, Dürer and the Oriental Mode*, Islamic art publication, 1982.
- Rathe, 1940
K. RATHE, *Sulla classificazione cronologica di alcuni incunaboli calcografici italiani*, in «Maso Finiguerra: rivista quadrimestrale della stampa incisa del libro illustrato», anno V, XVIII-XIX, 1940, pp. 3-13.
- Recanati, 1997
M.G. RECANATI, *Gianfranco Ferroni*, catalogo mostra, San Severino Marche, 1997, Bergamo, Arcer, c. 1997.
- Redgrave, 1878
S. REDGRAVE, *A dictionary of artists of the English School from the middle ages to the nineteenth century...*, London, Longmans, Green and Co, 1874.
- Rembrandt, 1981
Rembrandt incisore, catalogo mostra, Venezia 1981, Milano, Electa, 1981.
- Rembrandt, 2001
Rembrandt ispirazioni per Goya, catalogo mostra, Venezia, 2001, Milano, Mazzotta, 2001.
- Rembrandt, 2002
Rembrandt. Dipinti, incisioni e riflessi sul '600 e '700 italiano, catalogo mostra, Roma, Scuderie del Quirinale, 5 ottobre 2002-6 gennaio 2003, Milano, Skira, 2002.
- Ricci, 1918
C. RICCI, *Rembrandt in Italia*, Milano, Alfieri & Lacroix, 1918.
- Richardson, 1980
F.L. RICHARDSON, *Andrea Schiavone*, Oxford, Clarendon Press, 1980.

- Robaut, 1905
A. ROBAUT, *L'œuvre de Corot. Catalogue raisonné et illustré*, Paris, H. Floury, 1905, 4 v.
- Robaut, 1965
A. ROBAUT, *L'œuvre de Corot. Catalogue raisonné et illustré*, Paris, L. Laget, 1965, 4 v.
- Robert-Dumesnil, 1865-1871
A.-P.-F., *Le peintre-graveur français, ou catalogue raisonné des estampes gravées par les peintres et les dessinateurs de l'école française...*, Paris, 1865-1871, 11 v.
- Roli, 1969
R. ROLI, *I disegni italiani del Seicento: scuole emiliana, toscana, romana, marchigiana e umbra*, Treviso, Libreria editrice Canova, 1969.
- Rosenthal, 1926
L. ROSENTHAL, *Manet aquafortiste et lithographe*, Paris, Le Goupy, 1926.
- Rovinski, 1890
D. ROVINSKI, *L'œuvre gravé de Rembrandt. Reproduction des planches originales dans tous leurs états successifs, 1000 phototypies sans retouches. Avec un catalogue raisonné par Dimitri Rovinsky*, Saint-Petersbourg, Imprimerie de l'Académie des Siences, 1890, 3 v.
- Ruhmer, 1966
E. RUHMER, *Marco Zoppo*, Venezia, Neri Pozza, 1966.
- Russell, 1975
H.D. RUSSELL (a cura di), *Jacques Callot. Prints and Related Drawings*, catalogo mostra, Washington, National Gallery of Art, 29 giugno-14 settembre 1975, Washington, National Gallery of Art, 1975.
- Salamon, 1960
F. SALAMON, *Il conoscitore di stampe*, Torino, Einaudi, 1960.
- Salamon, 1971
H. SALAMON, *Albrecht Dürer*, in «I quaderni del conoscitore di stampe: rivista bimestrale storica tecnica e d'attualità dell'arte della stampa», n. 6, 1971, pp. 7-30.
- Salamon, 1971(1)
H. SALAMON (a cura di), *Canaletto. Catalogo delle incisioni di Giovanni Antonio Canal detto il Canaletto*, Milano, Salamon & Agostoni, 1971.
- Salamon, 1972
H. SALAMON (a cura di), *Catalogo completo dell'opera grafica di Rembrandt*, Milano, Salamon & Agostoni, 1972.
- Salamon, 1973
H. SALAMON, *Paul Cezanne note critiche e catalogo dell'opera*, in «I quaderni del conoscitore di stampe: rivista bimestrale storico tecnica e d'attualità dell'arte della stampa», n. 16, 1973, pp. 16-25.
- Salamon, 1982
H. SALAMON (a cura di), *L'incisione europea dal XV al XX secolo*, catalogo mostra, Torino, 18 aprile-23 giugno 1968, Torino, Impronta, 1982.
- Salamon, 2002
S. SALAMON (a cura di), *Francisco Goya y Lucientes (1746-1828). La Tauromaquia*, catalogo mostra, Torino, 2002, Torino, Arte antica Silverio Salamon, 2002.
- Salamon, Romano, 2000
S. SALAMON, G. ROMANO, *Stefano della Bella. Firenze 1610-1664*, Torino, L'Arte Antica, 2000.
- Schama, 1988
S. SCHAMA, *La cultura olandese dell'epoca d'oro*, Milano, Il Saggiatore, 1988.
- Schama, 2000
S. SCHAMA, *Gli occhi di Rembrandt*, Milano, Mondadori, 2000.
- Schefer J.L., Tadini, 1984
J.L. SCHEFER, E. TADINI, *Emilio Tadini*, Parma, Università di Parma, Centro Studi e archivio della documentazione, 1984.
- Schmied, De Chirico, Roditi, 1964
W. SCHMIED, G. DE CHIRICO, E. RODITI, *Giorgio Morandi 37 Acqueforti delle collezione Krugier*, catalogo mostra, Hannover, 17 novembre-6 dicembre 1964, Hannover, 1964.
- Schnackenburg, 1981
B. SCHNACKENBURG (a cura di), *Le monde de paysan d'Adriaen et Isack van Ostade. Dessins, aquarelles et eaux-fortes de la Fondation Custodia Collection Frits Lugt*, catalogo mostra, Paris, Institut Néerlandais, 1981, Paris, Fondation Custodia, 1981.
- Schneidermann, 1990
R.S. SCHNEIDERMANN, *The catalogue raisonné of the prints of Charles Meryon*, London, Garaton & Co., 1990.
- Schreiber, 1891-1910
W. L. SCHREIBER, *Manuel de l'amateur de la gravure sur bois et sur métal au Xve siècle...*, Berlin, A. Cohn; Leipzig, O. Harrassowitz, 1891-1910, 8 v.
- Schreiber, 1926-1930
W. L. Schreiber, *Handbuch der Holz- und Metallschnitte des XV. Jahrhunderts*, von W. L. Schreiber, stark vermehrte und bis zu neuesten Funden ergänzte Umarbeitung des "Manuel de l'amateur de la gravure sur bois et sur métal au XVe siècle", Leipzig, Verlag K.W.Hiersemann, 1926-1930, 8v.
- Schulman, 1997
M. SCHULMAN, *Théodore Rousseau 1812-1867. Catalogue raisonné de l'œuvre graphique*, Paris, Ed. de l'Amateur, Ed. des Catalogues raisonnés 1997.
- Schulman, Batailles, 1999
M. SCHULMAN, M. BATAILLES, *Théodore Rousseau 1812-1867. Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Paris, Les éditions de l'amateur, 1999.
- Schulz, 1990
J. SCHULZ, *La cartografia tra scienza e arte. Carte e cartografi nel Rinascimento italiano*, Modena, Franco Cosimo Panini, 1990 (Istituto di Studi Rinascimentali Ferrara. Saggi).

- Scott, 1984
M.A. SCOTT, *Cornelis Bega (1631/32-1664) as Painter and Draughtsman*, Tesi di Dottorato, Università del Michigan, 1984.
- Sekler, 1962
P. SEKLER, *Notes on old and modern drawings. Giovanni Piranesi's "Carceri" etchings and related drawings*, in «The Art Quarterly», XXV, n. 4, 1962, pp. 330-363.
- Senna, 1980
P.L. SENNA, *L'opera litografica di Daumier*, in «Il conoscitore di stampe», n. 47, 1980, pp. 10-23.
- Servolini, 1944
L. SERVOLINI, *Jacopo de' Barbari*, Padova, Le Tre Venezie, 1944.
- Servolini, 1955
L. SERVOLINI, *Dizionario illustrato degli incisori italiani moderni e contemporanei*, Milano, G. Görlich, 1955.
- Servolini, 1966
L. SERVOLINI, *Centosettantasette acqueforti di Giovanni Fattori*, Milano, IGIS, stampa 1966.
- Servolini, 1977
L. SERVOLINI, *Ugo da Carpi. I chiaroscuri e le altre opere scelti e annotati da Luigi Servolini*, Firenze, La Nuova Italia, 1977.
- Severini, 1959
M. SEVERINI (a cura di), *La Collezione Sebastiano Timpanaro nel Gabinetto Disegni e Stampe dell'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Pisa*, catalogo, Venezia, Neri Pozza, 1959.
- Sez nec, 1945
J. SEZNEC, *Flaubert and the Graphic Arts*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», vol. VIII, 1945, pp. 175-190.
- Shestack, 1967
A. SHESTACK (a cura di), *Fifteenth Century Engravings of Northern Europe from the National Gallery of Art*, Washington D.C., catalogo mostra, Washington, National Gallery of Art, 3 dicembre-7 gennaio 1968, Washington, National Gallery of Art, 1967.
- Siblik, 1971
J. SIBLIK, *La gravure contemporaine*, Paris, Editions Cercle d'Art, 1971.
- Singer, 1978
H.W. SINGER, *Max Klinger Radierungen Stiche und Steindrucke*, New York, 1978.
- Soby, 1945
J.T. SOBY, *Georges Rouault paintings and prints*, New York, The Museum of Modern Art, 1945.
- Soffici, 1932
A. SOFFICI, *Morandi*, in «L'Italiano», marzo 1932, pp. I-XI.
- Solmi, 1979
F. SOLMI (a cura di), *Giovanni Korompay: antologica*, catalogo mostra, Bologna, Galleria d'Arte Moderna, aprile 1979, Bologna, Grafis, 1979.
- Spadoni, 1992
C. SPADONI, *Matta*, in *C'era mica Matta*, catalogo mostra, Faenza, Palazzo delle Esposizioni, 19 settembre-25 ottobre 1992, Faenza, Gruppo editoriale Faenza editrice, 1992.
- Stefano della Bella, 1998
Stefano della Bella 1610-1664, catalogo mostra, Caen, Musée des Beaux-Arts 1998, 4 juillet-5 octobre 1998, Paris, Édition de la Reunion des musées nationaux, 1998.
- Stipi, 1996
G. STIPI, *Enzo Morelli*, Brescia, Grafo, 1996.
- Stourdzé, 1997
S. STOURDZÉ, *Le cliché-verre de Corot à Man Ray*, Aosta, Region Autonome Vale d'Aoste, 1997.
- Strange, 1925
E.F. STRANGE, *The colour prints of Hiroshige*, London, Cassel & Co., 1925 (rist. anast., Genève, Minkoff reprint, 1973).
- Strauss, 1973
W.L. STRAUSS, *The Complete Engravings, Etchings and Drypoint of Albrecht Dürer*, New York, Dover Publications Inc., 1973.
- Strauss, 1974
W.L. STRAUSS, *The Complete Drawings of Albrecht Dürer*, New York, Abaris Books, 1974, 6 v.
- Strauss, 1977
W.L. STRAUSS, *Hendrik Goltzius. 1558-1617. The Complete Engravings and Woodcuts*, New York, Abaris Books, 1977.
- Strauss, 1977
W.L. STRAUSS (a cura di), *The intaglio prints of Albrecht Dürer: engravings, etchings and drypoints*, New York, Kennedy Galleries and Abaris Books, 1977.
- Strauss, 1980
W.L. STRAUSS (a cura di), *Albrecht Dürer. Woodcuts and woodblocks*, New York, Abaris Books, 1980.
- Succi, 1983
D. SUCCI (a cura di), *Da Carlevarijs ai Tiepolo. Incisori veneti e friulani del Settecento*, catalogo mostra, Gorizia, Musei Provinciali, Palazzo Attems, Venezia, Museo Correr, 1983, Venezia, Albrizzi, 1983.
- Symmons, 1998
S. SYMMONS, *Goya*, London, Phaidon, 1998.
- Tabarant, 1947
A. TABARANT, *Manet et ses œuvres*, Paris, Gallimard, 1947.
- Tadini, 1964
E. TADINI, *Fernand Léger*, Milano, Fabbri, 1964 (I maestri del colore).
- Tavernier, 1973
A. TAVERNIER, *James Ensor. Catalogue illustré de ses gravures, leur description critique et l'inventaire des plaques*, Gent, N.V. Erasmus Ledeborg, 1973.

- Tassi, 1978
R. TASSI (a cura di), *Saliola*, Torino, Bolaffi, 1978.
- Testori, Goldin, Recanati, 1991
G. TESTORI, M. GOLDIN, M.G. RECANATI, *Ferroni. Incisioni 1957-1991*, Lecco, Bellinzona, stampa 1991.
- Testori G., Mascherpa, 1984
G. TESTORI, G. MASCHERPA, *L'opera grafica di Gianfranco Ferroni*, Milano, 1984.
- Thieme, Becker, 1907-1950
Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart... von Dr. Ulrich Thieme und Dr. Felix Becker..., Leipzig, Wilhelm Engelmann Verlag, 1907-1950, 37v.
- TIB, 1, 1978
The Illustrated Bartsch. 1, Netherlandish Artists., by L. J. Slatkes, New York, Abaris books, 1978.
- TIB, 8 (Comm.), 1980
The Illustrated Bartsch. 8, Commentary, Early German Artists, by J. Campbell Hutchinson, New York, Abaris books, 1980.
- TIB, 10, 1980
The Illustrated Bartsch. 10, Sixteenth century German artists. Albrecht Dürer, by W. L. Strauss, New York, Abaris books, 1980.
- TIB, 10 (Comm.), 1981
The Illustrated Bartsch. 10, Commentary, Sixteenth century German artists. Albrecht Dürer, by W. L. Strauss, New York, Abaris books, 1981.
- TIB, 11, 1980
The Illustrated Bartsch. 11, Sixteenth century German artists, by T. Falk, New York, Abaris books, 1980.
- TIB, 12, 1981
The Illustrated Bartsch. 12, Lucas van Leyden engravings and etchings, by E.S. Jacobowitz, New York, Abaris books, 1981.
- TIB, 12, 1981
The Illustrated Bartsch. 12, Lucas van Leyden woodcuts, by S.L. Loeb Stepanek, New York, Abaris books, 1981.
- TIB, 14, 1980
The Illustrated Bartsch. 14, Early German masters. Albrecht Altdorfer. Monogrammist, by R. A. Koch, New York, Abaris books, 1980.
- TIB, 15, 1978
The Illustrated Bartsch. 15, Early German engravers. Barthel Beham. Hans Sebald Beham, by R. A. Koch, New York, Abaris books, 1978.
- TIB, 16, 1980
The Illustrated Bartsch. 16, Early German masters. Jacob Bink. George Pencz. Heinrich Aldegrever, by R. A. Koch, New York, Abaris books, 1980.
- TIB, 25, 1980
The Illustrated Bartsch. 25, Early italian masters, by M. Zucker, New York, Abaris books, 1980.
- TIB, 25 (Comm.), 1984
The Illustrated Bartsch. 25, Commentary, Early italian masters, by M. Zucker, New York, Abaris books, 1984.
- TIB, 27, 1978
The Illustrated Bartsch. 27, The works of Marcantonio Raimondi and his school, by K. Oberhuber, New York, Abaris books, 1978.
- TIB, 31, 1986
The Illustrated Bartsch. 31, Italian artists of the sixteenth century, by S. Boorsch, J. Spike, New York, Abaris books, 1986.
- TIB, 32, 1979
The Illustrated Bartsch. 32, Italian artists of the sixteenth century. School of Fontainebleau, by H. Zerner, New York, Abaris books, 1979.
- TIB, 39, 1980
The Illustrated Bartsch. 39, Italian masters of the sixteenth century, edited by Diane DeGrazia Bohlin, New York, Abaris books, 1980.
- TIB, 39 (1, Comm.), 1995
The Illustrated Bartsch. 39, Commentary Part. 1, Italian masters of the sixteenth century, by Babette Bohn, New York, Abaris books, 1995.
- TIB, 39 (2, Comm.), 1996
The Illustrated Bartsch. 39, Commentary Part. 2, Italian masters of the sixteenth century, by Babette Bohn, New York, Abaris books, 1996.
- TIB, 46 (Comm), 1985
The Illustrated Bartsch. 46, Italian masters of the senenteenth century, by P. Bellini, New York, Abaris books, 1985.
- TIB, 48, 1983
The Illustrated Bartsch. 48, Italian chiaroscuro woodcuts, by C. Karpinski, New York, Abaris books, 1983.
- TIB, 50 (Suppl.), 1993
The Illustrated Bartsch, 50, Supplement, Rembrandt, Harmensz. Van Rijn, by S.S. Dickey, New York, Abaris books, 1993.
- TIB, 56 (Suppl.), 1987
The Illustrated Bartsch, 56, Supplement, Netherlandish Artists., by A. Dolders, New York, Abaris books, 1987.
- TIB, 141, 1982
The Illustrated Bartsch. 141, James Ensor, by J.N. Elesh, New York, Abaris books, 1982.
- TIB, 141 (Comm.), 1982
The Illustrated Bartsch. 141, Commentary, James Ensor, by J.N. Elesh, New York, Abaris books, 1982.
- TIB, 163 (Suppl.), 1990
The Illustrated Bartsch. 163, Supplement, German single-leaf woodcuts before 1500. (Anonymous artists: .736-.996-2). Edited by Richard S. Field, New York, Abaris books, 1990.
- TIB, 164 (Suppl.), 1992
The Illustrated Bartsch. 163, Supplement, German single-leaf woodcuts before 1500.

- (Anonymous artists: .997-.1383). Edited by Richard S. Field, New York, Abaris books, 1992.
- Tietze-Conrat, 1955
H. TIETZE-E. CONRAT, *Mantegna. Paintings, drawings, engravings*, London, The Phaidon press, 1955.
- Tietze, Tietze-Conrat, 1928-1938
H. TIETZE, E. TIETZE-CONRAT, *Kritisches Verzeichnis der Werke Albrecht Dürer*, Basel, Holbein-Verlag, 1928-1938, 2 voll.
- Tiziano, 1995
Tiziano: Amor sacro e Amor Profano, catalogo mostra, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 1995, Milano, Electa, 1995.
- Toninelli, 1974
L. TONINELLI (a cura di), *Marino Marini: acqueforti 1914-1970*, Livorno, Graphis arte, 1974.
- Tosi, 1997
R. TOSI, *Dizionario delle sentenze latine e greche. 10000 citazioni dall'antichità al Rinascimento nell'originale e in traduzione con commento storico letterario e filologico*, 12. Ed., Milano, BUR, 1997 (BUR dizionari).
- Trentatre acqueforti, 1970
Trentatre acqueforti di Giorgio Morandi, catalogo mostra, Roma, Galleria Don Chisciotte, 10-24 giugno 1970, Roma, 1970.
- Trucchi, 1979
L. TRUCCHI, *Giacomo Manzù*, catalogo mostra, Bologna, Galleria d'arte San Luca, 1979, Roma, 1979.
- Vallese, 1979
G. VALLESE (a cura di), *Vizi, virtù e follia nell'opera grafica di Bruegel il Vecchio. Catalogo generale ragionato*, Milano, Gabriele Motta, 1979.
- Vallier, 1982
D. VALLIER, *Braque, l'œuvre gravée. Catalogue raisonné*, Paris, Flammarion, 1982.
- Valsecchi, 1973
M. VALSECCHI (a cura di), *Le acqueforti di Giorgio Morandi*, catalogo mostra, Urbino, Palazzo Ducale-Sala del Castellare, 29 giugno-15 luglio 1973, Urbino, Istituto Statale d'Arte, 1973.
- Van Bastelaer, 1908
R. VAN BASTELAER, *Les estampes de Peter Bruegel l'Ancien*, Bruxelles, Van Oest, 1908.
- Van Bruggen, 1991
C. VAN BRUGGEN (a cura di), *Claes Oldenburg. Multiples in retrospect, 1964-90*, New York, Rizzoli, 1991.
- Van Mander, 2000
C. VAN MANDER, *Le vite degli illustri pittori fiamminghi, olandesi e tedeschi*, Roma, Apeiron, 2000.
- Venturi, 1936
L. VENTURI, *Cézanne, son art, son œuvre. 160 illustrations*, Paris, Paul Rosenberg Éditeur, 1936, 2 v.
- Venturi, 1952
L. VENTURI, *Georges Rouault*, catalogue exposition, 9 juillet-26 octobre 1952, Paris, Éditions des Musées Nationaux, 1952.
- Venturi, Orienti, 1967
M. VENTURI, S. ORIENTI (a cura di), *L'opera pittorica di Edouard Manet*, Milano Rizzoli, 1967 (Classici dell'Arte).
- Vickers, 1978
M. VICKERS, *The intended setting of Mantegna's Triumph of Caesar, Battle of the Sea Gods and Bacchanals*, in «The Burlington Magazine», vol. CXX, n. 903, June 1978, pp. 365-370.
- Vitali, 1977
L. VITALI (a cura di), *Morandi. Catalogo generale*, Milano, Electa, c. 1977.
- Vitali, 1989
L. VITALI (a cura di), *L'opera grafica di Giorgio Morandi*, Torino, Einaudi, 1989.
- Vitali, Bacchelli, 1966
L. VITALI, R. BACCHELLI (a cura di),
- L'Opera di Giorgio Morandi*, catalogo mostra, Bologna, Palazzo dell'Archiginnasio, 30 ottobre-15 dicembre 1966, Bologna, Alfa, 1966.
- Vitzthum, Calvesi, 1971
W. VITZTHUM, M. CALVESI, *Jacques Callot incisioni*, Firenze, La Nuova Italia, 1971.
- Vogt-Göknil, 1958
U. VOGT-GÖKNIL, *Giovanni Battista Piranesi, carceri*, Zurigo, Orego-Verlag, 1958.
- Vollard, 1930
A. VOLLARD, *Catalogue complet des éditions Ambroise Vollard*, Paris, Le Portique, 1930.
- Vollard, 1937
A. VOLLARD, *Souvenirs d'un marchand de tableaux*, Paris, Imp. Busson, Albin Michel, 1937.
- Vollard, 1957
A. VOLLARD, *Souvenirs d'un marchand de tableaux*, bibliography edit by Bernard Gheerbrandt, Paris, Club de Librairies de France, 1957.
- Vosmaer, 1868
R. VOSMAER, *Rembrandt Harmenszoon van Rijn, sa vie et ses œuvres*, La Haye, Martinus Nijhoff, 1868.
- Wartmann, 1946
W. WARTMANN, *Honoré Daumier. 240 Lithographien Ausgewählt und Eingeleitet*, Zurich, Manesse Verlag, 1946.
- Wedmore, 1878
M.F. WEDMORE, *Meryon and Meryon's Paris*, in «The Nineteenth Century», III, January, 1878, pp. 863-874.
- Wedmore, 1902
M.F. WEDMORE, *A catalogue of etchings by Meryon as exhibited at n. 168 New Bond Street*, November-December, 1902, with an introductions by M.F. Wedmore, London, 1902.
- Weigert, 1951
Inventaire du Fonds Français. Graveurs

- du XVII siècle, par R.A. Weigert, Paris, Bibliothèque Nationale, 1951.
- Werner, 1969
A. WERNER, *The graphic works of Odilon Redon. 209 lithographs, Etchings and Engravings*, New York, Dover Publications, 1969.
- Wheeler, 1938
M. WHEELER, *The prints of Georges Rouault*, New York, Museum of Modern Art, 1938.
- Wheler, 1946
M. WHEELER, *Modern painters and sculptors as illustrators*, New York, The Museum of Modern Art, 1946.
- White, 1961
C. WHITE, *A Recently Discovered Drawing by Dürer*, in «The Burlington Magazine», vol. CIII, n. 694, 1961, pp. 20-23.
- Wick, 1972
P. WICK, *Toulouse Lautrec Book Covers and Brochures*, Cambridge, Department of Printing and Graphic Arts, Harvard College Library, 1972.
- Wilkinson, 1987
A.G. WILKINSON, *Henry Moore Remembered. The Collection at The Art Gallery of Ontario in Toronto*, catalogo mostra, Toronto, 1987-1988, Toronto, Art Gallery of Ontario, Key Porter Books, 1987.
- Willoch, 1968
S. WILLOCH (a cura di), *Giorgio Morandi 1890-1964. Raderinger*, catalogo mostra, Oslo, Nasjonalgalleriet, 26 ottobre-18 novembre, Oslo, 1968.
- Wilson, 1836
T. WILSON, *A descriptive catalogue of the prints of Rembrandt by an amateur*, London, G.S. Satchel, 1836.
- Wilson, 1976
A. WILSON, *The making of the Nuremberg Chronicle*, Amsterdam, Nieo Israel, 1976.
- Wilson, Erbsmehl, 1877
J. WILSON, H. ERBSMEHL, *Edouard Manet. L'œuvre gravé. Chef d'œuvre du Département des Estampes de la Bibliothèque Nationale*, Paris, Ingellheim am Rhein, 1977.
- Wilson-Bareau, 2001
J. WILSON-BAREAU (a cura di), *Goya: drawings from his private album*, catalogo mostra, London, Harward Gallery, 22 febbraio-13 maggio 2001, London, Harward Gallery, 2001.
- Winkler, 1957
F. WINGLER, *Albrecht Dürer. Leben und Werk*, Berlin, Gebr. Mann, 1957.
- Wingler, Welz, 1980
H.M. WINGLER, F. WELZ, *Oskar Kokoschka. Das Druckgraphische Werk*, Salzburg, Verlag Galerie Welz, 1975-1980.
- Winzinger, 1963
F. WINZINGER, *Albrecht Altdorfer Graphik*, München, R. Piper & Co., 1963.
- Wittröck, 1985
W. WITTRÖCK, *Toulouse Lautrec catalogue complet des estampes*, Paris, Courbevoie, 1985.
- Wofsy, 1976
A. WOFSY, *Georges Rouault. The Graphic Work*, London, Secker and Warburg, 1976.
- Wright, 1921
H.J.L. WRIGHT, *Some undescribed states of Meyon etchings*, in «The Print Collector's Quarterly», vol. VIII, April, 1921, pp. 171-201.
- Zagrosser, 1867
C. ZAGROSSER, *Manet's etchings and lithographs*, in «Print Connoisseur», I (1921), pp. 380-398.
- Zanetti, 1837
A. ZANETTI, *Le premier siècle de la Calcographie ou catalogue raisonné des estampes du cabinet de feu le comte Leopold Cicognara*, Venezia, Antonelli, 1837.
- Zani, 1817-1824
P. ZANI, *Enciclopedia metodico critico-ragionata delle belle arti*, Parma, Dalla Tipografia Ducale, 1817-1824, 19 v.
- Zava Boccazzi, 1962
F. ZAVA BOCCAZZI, *Antonio da Trento incisore (prima metà del XVI sec.)*, Trento, Arti Grafiche Saturnia, 1962.
- Zola, 1867
E. ZOLA, *Edouard Manet. Etude biographique et critique, accompagnée d'un portrait d'Edouard Manet par Bracquemond et d'une eau-forte d'Edouard Manet*, Paris, 1867.
- Zorzi, 2001
A. ZORZI (a cura di), *Canaletto. Vedute veneziane*, Milano, Mondadori, 2001 (Oscar Classici Mondadori).

CATALOGHI DI VENDITA

- Galleria "Dialoghi Club", 1984
Tono Zancanaro, n. 62, gennaio-febbraio, Biella, 1984 (Quaderni di "Dialoghi Club").
- Galleria "Dialoghi Club", 1985
Catalogo generale anno XII, n. 12 (1973-1985), catalogo di vendita, Biella, Dialoghi Club, 1985.
- Galleria "Dialoghi Club", 1986
Luigi Volpi, a cura di C. Galimberti, n. 77, luglio-agosto 1986, Biella, Dialoghi Club, 1986 (Quaderni di "Dialoghi Club").
- Galleria "Il Gabinetto delle Stampe", 1973 (1)
Incisioni di grandi maestri dal XV al XVIII secolo, catalogo di vendita, autunno, Milano, Il Gabinetto delle Stampe, 1973.
- Galleria "Il Gabinetto delle Stampe", 1973 (2)
Incisioni di maestri moderni dal XIX al XX secolo, catalogo di vendita, autunno, Milano, Il Gabinetto delle Stampe, 1973.

- Galleria "Il Gabinetto delle Stampe", 1975
 Il Gabinetto delle Stampe, *Disegni dal XV al XIX secolo*, catalogo di vendita, novembre, Milano, Il Gabinetto delle Stampe, 1975.
- Galleria "Il Gabinetto delle Stampe", 1977 (1)
Incisioni dal XV al XVIII secolo, catalogo di vendita, novembre, Milano, Il Gabinetto delle Stampe, 1977.
- Galleria "Il Gabinetto delle Stampe", 1977 (2)
Incisioni dal XV al XX secolo, catalogo di vendita, Milano, Il Gabinetto delle Stampe, 1977.
- Galleria "Il Gabinetto delle Stampe", 1978
Maestri Incisori del XIX e XX secolo, catalogo di vendita, primavera, Milano, Il Gabinetto delle Stampe, 1978.
- Galleria "L'Arte Antica", 1967
Maestri incisori dal XV al XX secolo, catalogo di vendita, primavera, Torino, L'Arte Antica, 1967.
- Galleria "L'Arte Antica. Il Gabinetto delle Stampe", 1968
I grandi maestri dal XV al XVIII secolo, catalogo di vendita, autunno, Milano, L'Arte Antica, Il Gabinetto delle Stampe, 1968.
- Galleria "L'Arte Antica. Il Gabinetto delle Stampe", 1969
I grandi maestri dal XV al XX secolo, catalogo di vendita, autunno, Milano, L'Arte Antica, Il Gabinetto delle Stampe, 1969.
- Galleria "L'Arte Antica. Il Gabinetto delle Stampe", 1970
Hokusai 1760-1849, catalogo di vendita, Torino, L'Arte Antica, Il Gabinetto delle Stampe, 1970.
- Galleria "L'Arte Antica. Il Gabinetto delle Stampe", 1972
Luca di Leida. Leida 1494-1533, catalogo di vendita, Torino, L'Arte Antica, Il Gabinetto delle Stampe, 1972.
- Libreria Prandi, 146
Catalogo Prandi 146, Reggio Emilia, Libreria Prandi, 1968-1969.
- Libreria Prandi, 148
Catalogo Prandi 148, Reggio Emilia, Libreria Prandi, 1969-1970.
- Libreria Prandi, 152
Catalogo Prandi 152, Reggio Emilia, Libreria Prandi, 1970-1971.
- Libreria Prandi, 154
Catalogo Prandi 154, Reggio Emilia, Libreria Prandi, 1971-1972.
- Libreria Prandi, 160
Catalogo Prandi 154, Reggio Emilia, Libreria Prandi, 1973-1974.
- Libreria Prandi, 174
Catalogo Prandi 174, Reggio Emilia, Libreria Prandi, 1978-1979.
- Libreria Prandi, 176
Catalogo Prandi 176, Reggio Emilia, Libreria Prandi, 1979.
- Libreria Prandi, 188
Catalogo Prandi 188, Reggio Emilia, Libreria Prandi, 1983-1984.
- Libreria Prandi, 190
Catalogo Prandi 190, Reggio Emilia, Libreria Prandi, 1984-1985.
- Libreria Prandi, 196
Catalogo Prandi 196, Reggio Emilia, Libreria Prandi, 1987-1988.

Finito di stampare
nel mese di dicembre 2002
da Compositori Ind. Grafiche, Bologna